



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# **Colectivos teatrales en periferia: dinámicas de acceso cultural en Cundinamarca**

**Laura Viviana Ballesteros Cubillos**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Administración, Maestría en Gestión Cultural  
Manizales, Colombia

2021

# **Colectivos teatrales en periferia: dinámicas de acceso cultural en Cundinamarca**

**Laura Viviana Ballesteros Cubillos**

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

**Magister en Gestión Cultural**

Director:

PhD. Winston Manuel Licon Calpe

Línea de Investigación:

Economía de la cultura y gestión cultural

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Administración, Maestría en Gestión Cultural

Manizales, Colombia

2021

*A mi madre, al teatro, a Bahareque.*

*“El teatro es un arte que es capaz de representar lo que la sociedad tiene oculto. Permítannos hacerlo porque es una necesidad social demostrar, como lo estamos haciendo con muchos otros y otras, que otro mundo mejor es posible”*

*Santiago García*

## Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



---

Laura Viviana Ballesteros Cubillos

Fecha 20/10/2021

## **Agradecimientos**

Con el corazón, dedico a mi madre este proceso y le agradezco por su interminable aliento y confianza en mí, a mi familia y amistades cercanas por su firme acompañamiento. A Bahareque, quienes han caminado y resistido junto a mí en el teatro y me han enseñado el significado de construir en equipo, de tener un gran sueño en común.

Exalto la ardua labor de las agrupaciones teatrales que han sido participes de esta investigación y agradezco sinceramente su gran colaboración. Mi profunda gratitud a Joram, Francisco, Rosario, Guillermo y Alexander por compartirme sus experiencias y sentires en este mundo teatral, al equipo de trabajo del IDECUT por su atenta disposición. Finalmente, hago un reconocimiento especial a la Red de Teatro de Cundinamarca y a quienes practican el teatro en el departamento, por sus inestimables aportes, por sus actos de valor, por hablar desde el arte, por persistir.

Agradezco a mis estimadas compañeras de estudio, a mi tutor, a los docentes y a la Universidad Nacional de Colombia, mi casa desde hace mucho tiempo, donde he encontrado personas maravillosas y he precisado mi camino a seguir.

## Resumen

### **Colectivos teatrales en periferia: dinámicas de acceso cultural en Cundinamarca**

En este estudio se analizan los procesos de gestión de colectivos teatrales que se encuentran en condición de periferia y su incidencia en el acceso cultural, tomando como referencia el departamento de Cundinamarca. A partir de la combinación entre la investigación cualitativa y cuantitativa, se determinaron algunas características asociadas a la cadena de valor de 17 agrupaciones teatrales identificadas en municipios de 6° categoría del departamento, para posteriormente contrastarlas con las particularidades del acceso y consumo de las artes escénicas en dichos territorios, así como los factores asociados al estado de periferia señalados por los participantes, teniendo en cuenta el contexto y relación con la ciudad de Bogotá. Los resultados muestran las condiciones de funcionamiento, producción y circulación de estas organizaciones que han adoptado un modelo de gestión cultural colectiva e independiente. Por otro lado, se evidencian las circunstancias que tienen efecto en la consolidación de estas agrupaciones y su relación con las audiencias a nivel municipal y departamental, así como los efectos de la concentración de la actividad teatral y su asociación con las políticas culturales. De esta manera, se manifiesta el nexo entre contextos de periferia cultural y las posibilidades de acceso y disfrute de las artes escénicas, lo que permite plantear algunas acciones desde la gestión cultural que puedan garantizar la sostenibilidad y funcionamiento de los colectivos teatrales en dicha situación.

**Palabras clave:** Colectivos teatrales, gestión cultural colectiva, acceso cultural, periferia cultural, teatro.

## Abstract

### **Theater groups in the periphery: dynamics of cultural access in Cundinamarca**

In this research are analyzed the management processes of theatrical groups with the condition of periphery and its incidence in the cultural access, taking as reference the department of Cundinamarca. Starting from the combination between qualitative and quantitative research, some features were determined associated to the value chain of 17 theatrical groups identified in 6th category municipalities from the department, so subsequently contrast them with the particularities of the access and consumption of performing arts in those territories, as well as the associated factors to the peripheral condition pointed out by the attendees, having in mind the context and the relationship with Bogotá city. The results show the conditions of operation, production and circulation of these organizations that have adopted a model of independent and collective cultural management. On the other side, are evident the circumstances that have an effect on the consolidation of these groups and their relationship with the audience at a municipal and departmental level, as well as the effects of the concentration of the theatrical activity and its association with the cultural policies. In this way, it manifests the link between cultural peripheral contexts and the access and enjoyment capabilities of the performing arts, which allows to propose some actions from the cultural management that can ensure the sustainability and operation of the theatrical groups in that situation.

**Keywords: Theater groups, collective cultural management, cultural access, cultural periphery, theater.**

# Contenido

	Pág.
<b>Resumen</b> .....	<b>IX</b>
<b>Lista de figuras</b> .....	<b>XIII</b>
<b>Lista de tablas</b> .....	<b>XIV</b>
<b>Lista de Símbolos y abreviaturas</b> .....	<b>XV</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>1. La tras escena. Antecedentes</b> .....	<b>5</b>
1.1 Mancomunidad en el quehacer artístico. ....	5
1.2 Gestión y producción cultural a partir de lo colectivo. ....	8
1.3 Teatro a contra luz. Brechas culturales .....	11
<b>2. El escenario en colectivo. Referencias teóricas</b> .....	<b>15</b>
2.1 La creación teatral a partir de lo colectivo. ....	15
2.2 Posturas y posibilidades en la gestión cultural colectiva.....	19
2.3 ¿Quién entra al teatro? Acceso y participación en la vida cultural. ....	22
2.4 Por fuera del escenario. Periferia y desarrollo cultural.....	28
<b>3. Escenografía local. Marco metodológico</b> .....	<b>31</b>
3.1 Diseño de la investigación.....	31
3.2 Participantes en la investigación .....	34
3.3 Técnicas empleadas .....	35
3.3.1 Encuesta.....	35
3.3.2 Entrevista semiestructurada.....	36
3.3.3 Análisis documental.....	37
3.4 Análisis y tratamiento de datos.....	38
<b>4. Abriendo telones en Cundinamarca. Análisis</b> .....	<b>41</b>
4.1 Caracterización de los colectivos teatrales .....	41
4.1.1 Formas de organización y gestión .....	44
4.1.2 Financiación y sostenibilidad .....	46
4.1.3 Producción artística y proceso creativo.....	48
4.1.4 Equipamiento y escenarios de creación.....	50
4.1.5 Audiencia y circulación artística.....	52
4.2 Dinámicas de acceso cultural.....	56
4.2.1 Condiciones del ejercicio teatral .....	56
4.2.2 Acceso y consumo de las expresiones teatrales.....	63

---

4.3 Factores asociados a la periferia .....	67
4.3.1 Entorno y concentración de la actividad teatral.....	68
4.3.2 Gobernanza y políticas culturales.....	73
<b>5. Conclusiones y recomendaciones .....</b>	<b>79</b>
5.1 Posibilidades de gestión y sostenibilidad de los colectivos teatrales.....	80
5.2 Recomendaciones .....	82
<b>A. Anexo: Encuesta.....</b>	<b>85</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>89</b>

## Lista de figuras

	Pág.
<b>Ilustración 4-1:</b> Mapa de calor de Colectivos Teatrales en Cundinamarca (mpios 6° categoría)	43
<b>Ilustración 4-2:</b> Tipo de organización de colectivos teatrales.....	44
<b>Ilustración 4-3:</b> Años de experiencia de colectivos teatrales .....	45
<b>Ilustración 4-4:</b> Actividades de los colectivos teatrales.....	45
<b>Ilustración 4-5:</b> Fuentes de financiación de colectivos teatrales .....	46
<b>Ilustración 4-6:</b> Sostenibilidad económica de los colectivos teatrales.....	47
<b>Ilustración 4-7:</b> Afectaciones por Covid a colectivos teatrales .....	48
<b>Ilustración 4-8:</b> Tipo de teatro de colectivos teatrales.....	48
<b>Ilustración 4-9:</b> Montajes por año de colectivos teatrales .....	49
<b>Ilustración 4-10:</b> Temáticas recurrentes en creaciones de colectivos teatrales .....	50
<b>Ilustración 4-11:</b> Espacio de trabajo de colectivos teatrales .....	50
<b>Ilustración 4-12:</b> Capacidad de espacios de colectivos teatrales .....	51
<b>Ilustración 4-13:</b> Equipamiento de colectivos teatrales.....	51
<b>Ilustración 4-14:</b> Promedio de audiencia de colectivos teatrales. ....	52
<b>Ilustración 4-15:</b> Sistemas de ingreso a funciones de colectivos teatrales .....	53
<b>Ilustración 4-16:</b> Formación de públicos por colectivos teatrales .....	54
<b>Ilustración 4-17:</b> Participación de colectivos teatrales en eventos .....	55
<b>Ilustración 4-18:</b> Circulación de colectivos teatrales en Bogotá.....	55
<b>Ilustración 4-19:</b> Red semántica: Agentes del campo teatral.....	57
<b>Ilustración 4-20:</b> Red semántica: acceso y disfrute del teatro- públicos.....	63
<b>Ilustración 4-21:</b> Red semántica Factores asociados a la periferia.....	67
<b>Ilustración 4-22:</b> Mapa de calor por categoría de los municipios de Cundinamarca ...	69
<b>Ilustración 4-23:</b> Dependencias encargadas de cultura en municipios de Cundinamarca	74
<b>Ilustración 4-24:</b> Procesos de formación en teatro en Cundinamarca por provincias..	76

## Lista de tablas

	<b>Pág.</b>
<b>Tabla 3-1:</b> Construcción categorías de investigación .....	32
<b>Tabla 3-2:</b> Definición de variables e indicadores .....	33
<b>Tabla 4-1:</b> Colectivos teatrales identificados .....	42

## Lista de Símbolos y abreviaturas

### Abreviaturas

<b>Abreviatura</b>	<b>Término</b>
<i>TEC</i>	Teatro Experimental de Cali
<i>CCT</i>	Corporación Colombiana de Teatro
<i>ONU</i>	Organización de las Naciones Unidas
IDECUT	Instituto Departamental de Cultura y Turismo
RDT	Red Departamental de Teatro
MPIO	Municipio
DTAL	Departamental
ESAL	Entidad Sin Ánimo de Lucro
SIFO	Sistema de Información de Fomento Regional
DANE	Departamento Administrativo Nacional de Estadística
IDT	Instituto Distrital de Turismo
IDARTES	Instituto Distrital de las Artes
ADN	Áreas de Economía Naranja

# Introducción

La presente investigación está enfocada en estudiar las dinámicas de acceso cultural en municipios periféricos a partir de la labor de colectivos teatrales en el departamento de Cundinamarca. La importancia de abordar el teatro como proceso de creación y espejo simbólico de la realidad social, radica en su gran potencial identitario y de cohesión. Reconocer los discursos escénicos provenientes de las regiones, es darles voz a las distintas poblaciones, a la vez que se identifican las acciones para convocar al público a los teatros como un ejercicio de escucha y reconocimiento a través de la poesía corporal y oral. Así, aproximarse a las prácticas de los colectivos teatrales implica hablar de acciones que modifican el acceso cultural, como labores desde la gestión cultural que ponen ante la población una posibilidad para la acumulación de capital cultural.

Los colectivos teatrales han surgido como espacios de promoción y creación de las artes escénicas de manera colaborativa, en los que suele identificarse una estrecha vinculación con la comunidad, el contexto local, la red que establecen entre ellos mismos, así como opiniones políticas, estéticas y sociales compartidas. La gestión cultural realizada por los colectivos artísticos se enmarca en prácticas que pueden contribuir a la construcción de identidad, tejido social y cultural en su contexto, con todos los alcances y limitantes que esto significa.

El funcionamiento y sostenibilidad de estos colectivos en condiciones de periferia<sup>1</sup>, teniendo en cuenta las circunstancias de creación, difusión y acceso cultural en zonas en las que el sector cultural es débil y los recursos son limitados, se han afianzado como ejercicios de gestión que implican cierta resistencia a las dinámicas de grandes ciudades

---

<sup>1</sup> Ubicados en territorios alejados de los centros urbanos, que experiencia condiciones de vulnerabilidad o desventaja (Pereyra & Lepra, 2014). Para este caso municipios de categoría sexta del departamento de Cundinamarca.

con políticas e instituciones culturales mucho más robustas. Justamente, esta investigación se basa en el interrogante acerca de cómo se ha configurado el acceso a las artes escénicas a partir de la labor de colectivos teatrales que actualmente operan en territorios en condición de periferia en el departamento de Cundinamarca.

Partiendo de las prácticas teatrales bajo la categoría de colectivo artístico como un modelo de organización artística que va más allá del proceso creativo, basado en el trabajo en equipo posibilitador de una nueva estructura y en posturas políticas relacionadas con su entorno (Cardona Garzón, 1998), se hace visible la necesidad de indagar acerca de los procesos y metodologías del arte colaborativo, su relación con la comunidad, formas de organización y el impacto que tiene su accionar en la democratización del arte. Sobre esta problemática, desde la gestión cultural es necesario identificar las relaciones y formas administrativas que identifican los colectivos teatrales independientes, así como las lógicas que convergen (o no) en este tipo de organización que, si bien pareciera ser puramente asociativa y autónoma, está vinculada de distintas formas con la esfera institucional de lo estatal y lo privado.

Sumado a lo anterior, se habla de la necesidad de focalizar aquellos colectivos artísticos que han surgido y permanecido en territorios periféricos del departamento de Cundinamarca, resaltando la relación que existe con la ciudad de Bogotá, como epicentro de la vida y las políticas culturales del departamento y la nación. En esta relación centro-periferia se genera una concentración de beneficios, instituciones, políticas y recursos que inevitablemente repercute en el acceso cultural de los territorios, llegando a generar unas dinámicas de desigualdad cultural asociadas a una lógica de dependencia (Dos Santos, 2002)

Este es un fenómeno que resulta relevante socialmente para diferentes sectores que están directamente involucrados en el campo teatral y cultural; partiendo de las organizaciones teatrales y el reconocimiento de sus condiciones de funcionamiento e impacto, las entidades públicas de diferente nivel encargadas de planear las acciones y estrategias culturales, así como el comportamiento de los espectadores frente al ejercicio de los colectivos en cada uno de los territorios, lo que requiere información documentada acerca de la realidad del sector.

Desde el valor teórico, la realización de esta investigación ha implicado necesariamente el uso de conceptos que ya han sido abordados desde diferentes disciplinas, pero que requieren mayor profundidad a vista de la gestión cultural. En este caso, se ponen en correspondencia categorías como gestión cultural colectiva, acceso y consumo cultural, periferia y desarrollo, con el objetivo de identificar la relación e influencia que establecen con las posibilidades de acceso cultural. Un ejercicio analítico que, si bien está situado en el departamento de Cundinamarca, puede ser útil a la hora de abordar dinámicas similares en territorios que compartan la condición de periferia frente a la centralización de servicios y productos culturales.

Por otro lado, la propuesta metodológica que ha sido utilizada, implicó la recolección y observación de información como insumo para un ejercicio analítico y descriptivo sobre la labor de los colectivos en sus territorios, tanto desde un enfoque cualitativo como cuantitativo. A partir de un ejercicio de rastreo, se vinculó la mayor cantidad de organizaciones teatrales detectadas en los municipios de categoría sexta del departamento de Cundinamarca. De igual forma, la participación y opinión de diferentes actores del campo teatral departamental ha sido fundamental para discutir las relaciones y formas de acceso, al igual que las acciones políticas e iniciativas privadas que inciden en el proceso. El cumulo de información recolectada ha sido materia central para describir y analizar los factores y condiciones bajo las que se da el ejercicio artístico colaborativo con posturas independientes en distintas zonas del departamento.

Teniendo en cuenta que, hasta la fecha, no existía un proceso consolidado y constante de identificación y reconocimiento de dichas agrupaciones artísticas en Cundinamarca, establecer contacto con cada organización y aseverar que todas estén incluidas ha sido una limitación en el proceso investigativo, incluso cuando el ejercicio de rastreo se ha efectuado de la manera más amplia posible. Además, se debe tener en cuenta que la presente investigación ha sido realizada en medio de la pandemia generada por el COVID 19, lo ha que restringido de cierta manera el contacto directo con las organizaciones, así como ha causado la desaparición de algunas de ellas.

Aun así, siendo un primer ejercicio de reconocimiento y análisis de las agrupaciones teatrales que habitan los municipios de menor categoría en Cundinamarca, se espera que los resultados de esta investigación sean un insumo y soporte diagnóstico para la gestión

cultural, bien sea desde lógica estatal, asociativa o privada, que permita direccionar acertadamente las estrategias y acciones a las necesidades del sector, teniendo en cuenta dinámicas de periferia, desigualdad cultural y procesos de democratización liderados desde la comunidad.

# 1. La tras escena. Antecedentes

*“Somos finitos, pero el arte nos abre la puerta de lo imperecedero. En esta infinitud no hay engaño porque esta apertura adviene desde nuestra propia libertad en la experiencia estética –ya seamos artistas, ya seamos espectadores del arte–.”*

**Víctor Viviescas**

## 1.1 Mancomunidad en el quehacer artístico.

Respecto a la relación entre el acceso a la cultura y la gestión de colectivos teatrales en zonas de periferia, se han realizado diferentes investigaciones que apuntan a analizar las características de organizaciones artísticas de este tipo y el impacto que generan en su contexto.

En esa dirección, en la investigación realizada por García & Marco (2013) en España, se plantea la necesidad de indagar y reflexionar sobre las condiciones y procesos de las prácticas colaborativas en el arte, identificando algunas de las problemáticas que surgen en las formas de organización colectivas. A partir de un análisis descriptivo basado en el estudio del contexto y un ejercicio comparativo de las agrupaciones incluidas en la muestra, se habla de colectivos artísticos como elementos esenciales para la construcción de bienes y recursos que conforman el tejido cultural, de forma muy particular en los contextos locales, al tiempo que tienen un gran potencial como constructores de redes a mayor escala.

Luego de observar distintos colectivos, los autores resaltan la peculiaridad del procomún artístico que sobrevive en aquellos que tienen una vocación colaborativa en sus procesos. A pesar de ser organizaciones difusas, los colectivos se constituyen como comunidades basadas en la experimentación, la innovación y el aprendizaje, compaginando en muchas

ocasiones con discursos y objetivos de tipo social. De esta manera, los miembros se adaptan a las necesidades y proyectos, motivados por alcanzar un objetivo común que ejerce una cohesión por el trabajo colaborativo.

Esta descripción resulta pertinente en tanto asocia la creación y gestión colaborativa de proyectos artísticos con sus contextos locales y las redes sociales que generan a partir de sus prácticas, arrojando como resultado una reflexión teórica que enfrenta el valor simbólico y económico de las artes bajo una lógica del procomún y las redes de apoyo.

Desde otra perspectiva, se ha escrito a cerca de la relación que se construye entre el arte y la comunidad en proyectos colectivos basados en un discurso estético y político crítico ante el contexto social inmediato. En la investigación realizada por Bang (2013) en la ciudad de Buenos Aires, se parte del objetivo de describir prácticas participativas artísticas con miras a la transformación social, mediante la observación de diferentes iniciativas culturales que tienen lugar en algunos barrios de la ciudad. Como parte de los resultados, los colectivos artísticos toman un papel protagónico en los procesos creativos que parten de metodologías de trabajo que vinculan al artista con la comunidad y el espacio que habitan mediante procesos de investigación previos a la creación. Así el colectivo asume el papel de un incitador para fomentar una construcción colectiva que promueva la participación, entendiéndola no solo como un espacio para ejercer el papel de espectador, sino para convertir a la audiencia en coautor de los proyectos artísticos y hasta generador de posibles políticas.

Las prácticas artísticas colectivas implican encuentros con el otro en un proceso de construir imaginarios sobre la realidad, siendo un primer momento de escucha que permite pensarse y sentirse colectivamente como un sujeto activo de transformación. La autora enuncia los colectivos teatrales como espacios en los que se comparten tareas creativas y organizacionales en pro de consolidar narrativas artísticas, resaltando su articulación con procesos de memoria y posicionamiento político frente a múltiples realidades. La centralidad del proceso creativo colectivo se encuentra en un acontecer común que genera un discurso y la necesidad de intervenir artísticamente en el contexto, siendo consecuente con el propósito de transformación social a partir de un sistema de gestión horizontal que transforma los vínculos en la creación de las obras.

---

Haciendo énfasis en esa relación entre política y arte, Pereyra & Lepra (2014) realizaron una investigación acerca de los elementos de producción de colectivos artísticos latinoamericanos, tomando como caso de estudio dos colectivos ubicados en Brasil y Argentina. Luego de realizar una caracterización de las agrupaciones a partir de su actividad artística y la relación que construyen con el público, mencionan tres características comunes en los proyectos colaborativos: en primer lugar, las temáticas están relacionadas con conflictos sociales de su entorno; suelen apropiarse o intervenir el territorio como campo de acción; finalmente, minimizan el uso de recursos en el proceso, buscando un máximo impacto en el público.

En ese sentido, los artistas ejercen un accionar político en tanto las obras de arte se enuncian y relacionan con espacios de lucha social, que buscan expresar su inconformidad con modelos que consideran opresivos, siendo este un campo de disputa política de lo simbólico. Si bien el ejercicio artístico que los autores analizan se da en espacios urbanos capitales, resulta importante mencionar la toma de espacios como dispositivos para la acción artística en búsqueda de la apropiación de la población a la que se dirige.

Partiendo de la práctica cultural colectiva y participativa, Muñoz Bellerin & Cordero Ramos (2017) realizan un estudio de caso acerca de la apropiación del quehacer teatral por parte de comunidades en condición de exclusión en Sevilla, quienes a partir de la creación colectiva ejercen procesos de lucha y resistencia. Mediante un modelo de investigación aplicada, los autores parten de un ejercicio epistemológico y la identificación de los factores que derivan en determinados fenómenos sociopolíticos en ese contexto, para luego generar espacios de dialogo y reconocimiento con los artistas del colectivo.

La investigación concluye que la dimensión científica que conlleva la creación colectiva como método, implica una visión transdisciplinar entre al teatro y las ciencias humanas que suele resultar en el uso del arte como instrumento de acción social. Cada uno de los miembros del colectivo ejercen un papel investigativo que resulta en la sistematización y aplicación de los temas que son de su interés a nivel social, cultural o político, para generar una experiencia corporal que busca transmitir información. Así mismo, la colectividad en el

teatro transforma las relaciones que se establecen entre los miembros, configurando un sistema de producción artística basado en la complementariedad.

## **1.2 Gestión y producción cultural a partir de lo colectivo.**

Los procesos creativos que surgen a partir de la colectividad traen consigo nuevas formas de relacionamiento al interior de las organizaciones y, por ende, alternativas a los modelos tradicionales en los mecanismos de gestión cultural. Frente a esto, se han adelantado algunas investigaciones que develan características particulares en los sistemas de producción cultural colaborativo.

Al respecto, Ortega Torres (2020) presenta una investigación realizada en la ciudad de Bogotá que tiene como objetivo analizar las dinámicas de funcionamiento de tres colectivos teatrales independientes a partir de su gestión y la relación con la legislación colombiana frente al tema. Los colectivos seleccionados son Umbral teatro, La Congregación y La Casa de Atrás, agrupaciones con trayectorias diferentes, a las cuales la autora realiza una indagación de tipo cualitativo y observar el manejo financiero y los proyectos liderados por las organizaciones.

La autora del texto concluye que la gestión de estos colectivos se desempeña con amplias dificultades, en tanto la solvencia económica depende de la auto explotación de los artistas y del capital personal de algunos de sus miembros. Las labores administrativas suelen asumirse por la dirección general como tarea adicional, mientras que temas relacionados con la circulación y demás se comparten con todos sus integrantes. Estas circunstancias implican una realidad financiera precaria que se ha tornado aún más insostenible en época de pandemia, develando a la vez la descontextualización y bajo impacto de las políticas culturales en la ciudad y el país.

Así mismo, Antonio Collados Alcaide (2014) ha presentado reflexiones pertinentes frente a los modos de organización de agrupaciones e instituciones culturales a partir de formas de cooperación que denomina laboratorios artísticos de creación. Parte de analizar el funcionamiento de algunos movimientos culturales colectivos inmersos en espacios

---

denominados “centros sociales de segunda generación”<sup>2</sup>, así como las posturas críticas de instituciones culturales que provienen de modos de investigación y producción cultural colaborativa, los cuales se han establecido en algunas ciudades de España, Estados Unidos o de forma itinerante.

Según el autor, el cambio en el paradigma organizativo de las instituciones culturales que surge a partir del trabajo colectivo, implica la incorporación de nuevas metodologías provenientes de otras estructuras organizacionales tales como el trabajo en red o la asamblea. Así mismo, resalta la dificultad que conlleva este tipo de gestión frente a su intención de alejarse de dinámicas neoliberales en el campo cultural, especialmente cuando se usa la imaginación creativa y el trabajo autónomo en pro de posturas críticas. Precisamente, el grado de autonomía de las organizaciones respecto al Estado, las instituciones o el mercado, se cuestiona en tanto debería traducirse no solo en las formas relacionales, sino en una cuestión que implica la capacidad para disponer el orden de las cosas y decidir el lugar desde el cual se enuncian posturas críticas o políticas.

En esa dirección, el texto habla de la gestión cultural frente a estas organizaciones como una plataforma de carácter colaborativo que implica un componente transdisciplinar, pedagógico y participativo, que deviene en nuevas formas de producción cultural con intereses investigativos y un fuerte arraigo por lo local, independiente de tener o no una formalidad concreta.

Así mismo, con el propósito de indagar acerca de las formas de producción y circulación de las prácticas artísticas que han surgido gracias a iniciativas relacionadas con lo colectivo, la autora Desjardins (2012) realizó un ejercicio analítico frente a procesos de autogestión colectiva de proyectos culturales liderados por artistas contemporáneos argentinos. Tras observar las características de dichos procesos, se concluye que los colectivos artísticos implican modos de creación, investigación y aplicación de

---

<sup>2</sup> Término utilizado para referirse a las nuevas formas de relación con el territorio, producción de saberes y libertad organizativa de los centros sociales ocupados autogestionados (CSOA), los cuales surgen como espacios comunitarios impulsados por la política italiana en los años noventa. (Sansonet, 2008, p. 13)

conocimientos de otras disciplinas, por lo que ya no solo se trata de las prácticas artísticas sino de formas de organización ligadas estrechamente con sus contextos.

Según Desjardins (2012), la auto gestión cultural de los colectivos implica un tránsito del artista solo como creador, para asumir el rol de gestor que genera un discurso colectivo frente a los lineamientos de las políticas culturales estatales, siendo agentes que diseñan e impulsan sus propias prácticas. De esta manera, se anula la autoría individual para dar mayor protagonismo a los procesos grupales y al contexto, lo que implica dinámicas de trabajo estratégicas para asegurar el financiamiento, la sostenibilidad y la circulación de sus proyectos artísticos, a partir de una organización horizontal y autogestionada.

En conclusión, estos colectivos artísticos implican la consolidación de dispositivos en los que el artista actúa como gestor, con el objetivo de buscar nuevas formas de producir, preservar y legitimar las prácticas artísticas, a partir de proyectos autogestionados que implican cierta independencia de las instituciones públicas, aun cuando reciban algún estímulo o apoyo económico de su parte.

En relación con esta dinámica, la investigación realizada por Karina Benito (2007) frente a las características y experiencias de agrupaciones artísticas independientes de la ciudad de Buenos Aires, resulta pertinente para problematizar las condiciones de gestión y producción de colectivos, libremente de estar cobijados por figuras jurídicas o estar legalmente constituidos. Luego de una observación cualitativa, deduce que estos grupos en los que coinciden ciertos intereses y objetivos estéticos y políticos de cada uno de sus integrantes, se diferencian por una estructura particular de intercambio de labores y roles que se asumen en pro de una misma finalidad cultural.

Estos colectivos culturales se suelen enmarcar en procesos de autogestión, acogiéndose en muchos casos a modelos de producción que buscan independizarlos discursivamente de la cultura promovida por el Estado, o generar alternativas para lograr la obtención de recursos económicos en situación de precariedad fiscal. Esta postura los ha llevado a incursionar en otras variantes de producción cultural, desarrollando eventos o actividades fuera de su disciplina artística que les permitan gestionar recursos de otras maneras,

capital que se invierte en la producción de sus obras y permite formalizar su propuesta cultural (Benito, 2007).

Así mismo, la fuerza de trabajo al interior de los colectivos se aparta de procesos burocráticos y funciona a partir de la informalidad, contrario a estrategias de gestión cultural que priorizan la división de roles para optimizar los recursos y, por ende, la comercialización de los productos culturales en el mercado. En estos grupos teatrales los integrantes terminan por desempeñar múltiples tareas, sin que esto implique mayor reconocimiento económico, ya que en estos procesos prima la sostenibilidad del equipo y la cooperación cobra mayor sentido.

### **1.3 Teatro a contra luz. Brechas culturales**

Ahora bien, partiendo del ejercicio de las artes escénicas y su gestión cultural bajo la particularidad de lo colectivo, surge el cuestionamiento frente a las posibles brechas de acceso cultural que se producen en situación de periferia, con respecto a este tipo de producción cultural y sus efectos en el territorio.

Se han adelantado ejercicios analíticos que permiten vislumbrar las dinámicas de colectivos teatrales en ciudades que suelen caracterizarse por un movimiento cultural importante. Sin embargo, en esta investigación se propone voltear la mirada a aquellas iniciativas artísticas que han permanecido a la sombra en el campo teatral, con el fin de identificar sus principales características y mecanismos de gestión.

En esa dirección, resulta pertinente iniciar citando a García Canclini (1995), quien estudia el consumo cultural en la ciudad de México, que si bien no es un análisis reciente, expone el problema de la democratización cultural y sus efectos en las prácticas artísticas con datos concretos, que luego resultan en postulados teóricos que serán contemplados en el siguiente capítulo de esta investigación. Así, luego de analizar el comportamiento de los espectadores y las cifras de distintas entidades culturales, el autor concluye que, en el caso de los museos, librerías y teatros, se presenta una concentración de dichos espacios en la capital del país y no existen canales de difusión efectivos, contrario a lo que sucede con el cine y la televisión. Esta situación obedece en parte a un interés político por generar una cultura nacional mediante una programación homogénea, que se vale de los medios

---

audiovisuales para contactar de manera más equilibrada a todo el país bajo el discurso de la democratización (p.136).

Este proceso trae consigo distintas consecuencias que modifican el consumo cultural del país. El proceso creativo y los productos culturales con mayor alcance recaen en aquellas industrias creativas que cuentan con la capacidad de producción necesaria, por lo que otros ejercicios narrativos, como el teatro y la literatura, se repliegan a pequeños nichos y concentran sus esfuerzos en captar público cada vez más específico. En ese sentido, se genera una brecha que afecta las posibilidades de elección, que según Canclini conlleva a “la falta de interés de sectores populares en exposiciones de arte, teatro o cine experimentales que, no se debe sólo al débil capital simbólico con que cuentan para apreciar esos mensajes sino también a la fidelidad a los grupos en los que se insertan” (p.49). Así, el entretenimiento se lleva al espacio privado mediante tecnologías audiovisuales y disminuyen la asistencia a los escenarios artísticos que implican formas públicas de ejercicio de la ciudadanía (García Canclini, 1995).

Esta situación se presentaría en gran parte de Latinoamérica, como lo muestra el autor Celso Frederico (2016), quien aborda la relación dualista entre centro periferia que se ha construido alrededor de la producción y acceso a las manifestaciones culturales en relación con la transformación de la economía brasileña en el siglo XX. El autor parte de aclarar que la designación de los lugares marginados de la ciudad como periferia, surge de estudios sociológicos urbanísticos para luego ser adoptado por los movimientos culturales e incorporado en el diseño de políticas públicas con objetivos de inclusión, que finalmente para el campo cultural termina por limitarse al acceso y participación de los bienes de consumo generados por la industria del entretenimiento (p.63).

Según las reflexiones presentadas por el autor, a partir de la década de los 90's con el debilitamiento del movimiento obrero comunista y la ofensiva neoliberal, se hizo visible un proceso de segregación en distintas ciudades de Brasil que conllevarían a situaciones de violencia y crisis social en zonas de periferia. Sin embargo, en este mismo momento se genera una importante producción cultural colectiva calificada como marginal que incluye expresiones musicales, teatrales, cinematográficas y artes plásticas. Esta coincidencia tendría explicación en el surgimiento de la subjetividad del sujeto periférico, ya que la

---

condición compartida de segregación y crítica a la sociedad implica la creación de códigos y valores comunes que incentivan a la acción colectiva con miras a la integración a partir de la cultura (Frederico, 2016).

Precisamente frente a las prácticas artísticas colectivas desde un ámbito participativo, Claudia Bang (2013) realiza un análisis descriptivo y conceptual acerca de distintas experiencias artísticas colectivas con un carácter comunitario, que parten de la creatividad como proceso complejo intersubjetivo con fines de transformación social en territorios en situación de marginalidad. La autora señala que las problemáticas compartidas y la situación de aislamiento o discriminación, implican una serie de reclamaciones y decisiones que también se vuelven colectivas y, por ende, participativas en tanto conllevan a la consolidación de proyectos colectivos que suman ideas comunitarias.

La producción artística se convierte en una posibilidad de transformación desde la subjetividad, a través de la creatividad y crítica colectiva que piensa e imagina otras condiciones de existencia en “un primer ensayo ficcional del cambio potencial” que goza de interdisciplinaridad. El encuentro con los demás llama al sujeto a pensarse y sentirse de manera colectiva, siendo agente activo de procesos con posibilidad de cambio en su contexto, lo cual implica de por sí una transformación en las condiciones de acceso y genera una confianza grupal (Bang, 2013, p. 6).

La gestión cultural que se efectúa desde los colectivos teatrales que se gestan en dichas condiciones o en situación de periferia, traen consigo modelos de autogestión y otras formas de trabajo artísticas en pro de la sostenibilidad de estas agrupaciones. En esa línea resulta pertinente hablar del trabajo investigativo realizado por Delfina Zarauza (2016) en la ciudad de Buenos Aires, quien realiza un estudio de caso con el fin observar las nuevas posibilidades de organización artística que se han generado a partir del fenómeno de concentración de las instituciones y políticas culturales en la ciudad.

El texto concluye que dentro de los circuitos de difusión y legitimación artísticos que se estructuraron en la ciudad, existe una tendencia hacia la concentración de los espacios de exhibición y comercialización con mayor reconocimiento en el sector cultural. Esto implica la consolidación de centros privilegiados de legitimación de los agentes del campo artístico, que generan una condición de desventaja para las provincias y municipalidades más

alejadas. El surgimiento de centros culturales independientes y autogestionados en estas periferias implican proceso de transformación, puesto que abren otras posibilidades para la formación y circulación artística, a la vez que incluyen estos territorios marginados al mapa del arte (Zarauza, 2016, p.84).

Este tipo de experiencias evidencian una relación centro- periferia cultural que implica dinámicas de exclusión social, tal como se propone en esta investigación. Al respecto, María Esther de Villarroel (2001, p. 471) aporta algunos postulados teóricos con miras al proceso de globalización y sus consecuencias, señalando una relación dialéctica de negación y desintegración que los pueblos que no han alcanzada el desarrollo social, económico y cultural de los países globalizadores, inmersos en un sistema capitalista que conlleva cada vez más a la centralización. Esta estructura no tendría lugar únicamente en los países, sino que se traduce en estructuras sociales locales, haciendo de lo cultural un asunto que implica la coexistencia de incluidos y excluidos condicionados por problemas de inequidad y diferenciación entre quienes pueden o no acceder, en este caso a las expresiones, bienes y servicios culturales, así como los mecanismos de participación.

## 2. El escenario en colectivo. Referencias teóricas

*“El arte no sólo sirve para decir lo que uno tiene que decir, sirve también para decir lo que uno tiene que callar”*

**Enrique Buenaventura**

### 2.1 La creación teatral a partir de lo colectivo.

Hablar de colectivos artísticos en Colombia, específicamente para el sector teatral, significa reconocer todo un movimiento cultural y político que se gestó en la segunda mitad del siglo XX, el cual, dio paso a una nueva generación de artistas considerados precursores del teatro moderno en el país.

Influenciados por métodos de creación europeos como los propuestos por Konstantin Stanislavsky y Bertolt Brecht, los artistas del teatro nacional iniciaron procesos caracterizados por enfatizar en el rol del actor como vehículo de la expresión, así como en la relación que se establece con una audiencia más reflexiva y el carácter político de la práctica teatral. Este teatro experimental conocido como el *Nuevo Teatro* en Colombia, surge posterior al inicio de la época de *La Violencia* en 1948, representado principalmente por Santiago García y Enrique Buenaventura, por lo que estuvo fuertemente influenciado por el conflicto nacional. Esta actividad teatral adscrita a la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) se asocia con la *creación colectiva* como principal método, la estructuración particular de las agrupaciones, temáticas asociadas a lo popular y un acercamiento a una audiencia en su mayoría proletaria, en donde sobresalen agrupaciones como La Candelaria de Bogotá y el Teatro Experimental de Cali (TEC) (Montilla, 2004).

A partir de la configuración de este movimiento cultural, surgen una serie de agrupaciones teatrales en el territorio nacional con tendencia a exhibir ideales e intereses de las clases trabajadoras, así como las problemáticas sociales y políticas que afectan a la población. Esto no implica desconocer la existencia de movimientos teatrales previos al *Nuevo Teatro* en el país que dejaron importantes obras y artistas como legado, pero que mantenían diferencias importantes en cuestiones estéticas y dramáticas, así como en la relación que se construía con las audiencias. Sería a partir de la década de los años cincuenta que se propicia la consolidación de una apuesta teatral ajena a intereses extranjeros, caracterizada por contenidos críticos y políticos desde una esfera poética<sup>3</sup> (Gómez, 1978, como se citó en Esquivel, 2014).

Sin embargo, en la búsqueda del teatro propiamente colombiano, durante el final del siglo XX se dio un fuerte protagonismo al proceso creativo que se llevaba en las agrupaciones ya consolidadas e ilustradas, especialmente de las zonas urbanas, dejando de lado en el transcurso, el reconocimiento a la labor de una multitud de artistas y agrupaciones en otras zonas del territorio, que se venían constituyendo, algunas bajo las mismas posturas, pero con grandes dificultades en sus procesos de gestión. Al respecto, González Cajiao (1968) señala:

“El teatro colombiano de hoy en día, como vemos, se muestra como un profundo iceberg del que sólo sobresale una pequeña parte; debajo de la superficie hay infinidad de grupos, casi imposibles de catalogar, de autores muchas veces injustamente ignorados, de montajes que pasan como un meteoro, de actuaciones nunca apreciadas, tanto en la capital como, sobre todo, en la provincia; gentes y cosas que se mueven en un mundo casi subterráneo en donde es difícil penetrar, que difícilmente llama la atención de los escasos críticos, dedicados, ante todo, a consagrar lo ya consagrado; ...ahí se mueven, allí están germinando las semillas del teatro colombiano de mañana, así no salgan a la luz frecuentemente esos pequeños retoños que tan fácilmente podrían morir; si no se recogen ahora, será difícil, si no

---

<sup>3</sup> Para mayor detalle sobre la historia y recorrido del *Nuevo Teatro* en Colombia durante el siglo XX, consultar a Montilla (2004) y Esquivel (2014).

imposible, saber en el siglo XXI, que ya no está tan lejos, cómo era el teatro colombiano de nuestros días.” (p. 417)

A pesar de la escasa información sobre la labor realizada por los artistas del sector en el país, se hizo evidente el crecimiento del número de agrupaciones con afiliaciones al movimiento del *Nuevo Teatro*, que se identificó por impulsar una dramaturgia propia, ampliar su oferta principalmente a los sectores populares, así como la apropiación de ciertos apartados del trabajo colectivo como método de creación. De ahí que la *creación colectiva* se convirtiera en un sistema de trabajo que trascendía el acto estético, puesto que implicaba romper con jerarquías impuestas por la cadena de valor tradicional del espectáculo teatral, para dar paso a un compromiso conjunto y solidario en el que todo el equipo compartía la misión de involucrar al público con la escena (Esquivel, 2014).

Es así como el espectador cobra un papel fundamental en el planteamiento de los objetivos de nuevas agrupaciones que se identificaban con este método, ya que todas las funciones y tareas estaban direccionadas a mejorar la comunicación del artista con su público. Superando el aspecto estético, a nivel organizacional esto implica deconstruir los sistemas de producción teatral tradicionales bajo la premisa de asegurar mayor independencia discursiva, económica y política a partir de la libre experimentación.

En ese sentido, Santiago García resalta la importancia y el sentido de la creación colectiva en Latinoamérica y en Colombia diciendo:

“... en los países del tercer mundo la Creación Colectiva es una búsqueda estética. Es esencialmente una respuesta a las necesidades sociales, políticas, económicas y culturales. La Creación Colectiva se adapta a la escasez económica del medio; limitante que obliga a los grupos a depender solamente de sus recursos humanos. Es un rechazo a la división del trabajo y a la especialización que permite que empresarios se apropien del hecho artístico con fines comerciales. A nivel político significó la incorporación del pueblo en el proceso creativo y la descentralización del arte.” (Jaramillo, 1992, p. 105)

Así mismo, el maestro Enrique Buenaventura, teórico de la creación colectiva teatral, afirma que este método surge como una necesidad por abordar el proceso creativo desde una postura grupal, con mayores posibilidades de inclusión y participación. Se trata de un

modelo que más allá de continuar con las estructuras consagradas para la composición escénica, se convirtió en una exploración pedagógica que generaba un tránsito que parte de un modelo de compañía teatral para convertirse en un equipo posibilitador de una nueva estructura, con una metodología de trabajo en la que es muy importante la investigación histórica y sociopolítica de los actos a representar (Cardona Garzón, 1998).

Esta es, quizá, la definición más cercana de colectivo artístico tal y como se aborda en esta investigación, siendo la creación colectiva un modelo de trabajo cultural que apela en cierta medida a la independencia estética, política y económica de las organizaciones artísticas, que comparte parte de las funciones creativas y administrativas a su interior, y que responde a ejercicios de reflexión sociopolítico sobre su entorno. Una forma de hacer teatro que parte de la creación y gestión en colectivo, para mutar las organizaciones y el campo teatral en el país, con base en ejercicios de análisis crítico, de la relación del artista con su realidad, especialmente al considerar el arte como forma específica de conciencia social (Litvak, 2001, pág. 35).

Aclarando que no es la *creación colectiva*, como método artístico, el centro de esta investigación, es importante mencionar el proceso de aparición de lo colectivo en el campo de las artes escénicas en Colombia y las transformaciones que se han podido manifestar (o no) hasta la actualidad. En esa dirección, se habla de la búsqueda de independencia por parte de organizaciones artísticas que, si bien puede variar según las posturas asumidas por la agrupación, proviene de la necesidad de transformar los discursos, la forma de apropiación cultural, las instituciones y la gestión de las artes escénicas, mediante relaciones y prácticas mucho más horizontales, cercanas al público y al artista, sin que esto implique un modelo de organización con una estructuración definida.

Respecto a este tránsito a la autonomía y sostenibilidad de los colectivos teatrales, se hace evidente una forma de gestión que implica nuevas relaciones y la desestructuración de modelos organizacionales tradicionales en el campo del arte. En ese sentido, Pierre Bourdieu refiere que el rompimiento con la burguesía hace que el campo empiece a determinar las reglas propiamente artísticas por medio del mercado de producción restringida y no a través del mercado de gran producción, acercando cierto tipo de obras

de arte a un público con disposición y capacidad para apropiarse los bienes artísticos (Bourdieu, 2003).

La creación y sostenibilidad de colectivos artísticos de carácter independiente está mediada por las dinámicas del mercado artístico, en el que las condiciones del consumidor también repercuten en la ampliación de actividades cooperativas entre distintos agentes involucrados con la producción, circulación y consumo de las obras de arte, quienes crean y mantienen el prestigio artístico, así como las apreciaciones alrededor suyo (Altamirano, 2002).

La función social del teatro parte de ser un acto artístico vivo y presencial que representa e interpreta distintas conductas ante el espectador, mediante variadas técnicas, como mecanismo simbólico de escucha, que según Barba (2009) es “el espectáculo de la imagen reproducida y reproducible... que bajo la apariencia de un pasatiempo puede esconder una búsqueda espiritual, algo que sacude, fortifica y a veces modifica nuestra consciencia y nos sumerge en una condición gobernada por otros valores” (p. 8). Teniendo en cuenta estos aspectos, los colectivos escénicos además han sido un foco importante de acceso a la cultura, tanto para cada uno de sus miembros como para la comunidad que los rodea, ya que propician un mayor acercamiento con las audiencias a través de contenidos estéticos, estrategias y lenguajes más cercanos a su cotidianidad, bajo la premisa de mantener cierta independencia y libertad discursiva.

## **2.2 Posturas y posibilidades en la gestión cultural colectiva.**

Las prácticas artísticas colectivas dinamizan los procesos de gestión a partir de la intervención en el contexto con base en lenguajes simbólicos y la ruptura de formas de organización tradicionales. La gestión cultural se hace colectiva, en la medida en que las organizaciones se establecen para que todos sus miembros se involucren en las labores

que conlleva la cadena de valor<sup>4</sup> artística, en relación con su contexto. Tal como señala Ricardo Romero (1998), la gestión no existe en sí misma, es el producto de la interacción de múltiples actores, los cuales acaban determinando un sistema de manejo, de proyección y de visión el cotidiano y del futuro.

Esta definición cobra mucho más sentido en los colectivos, como organizaciones en las que todos sus miembros comparten el proceso de gestión de manera autónoma, proyectando la agrupación con los componentes que el entorno le ofrece. Los colectivos como organizaciones, están dadas por la interrelación de personas con los demás elementos y, a la vez con su entorno y los objetivos planteados.

Abordar los colectivos artísticos desde la categoría de *organización*, parte inicialmente desde una perspectiva sociológica, en la que se analiza su estructuración y formas de relacionamiento. Siguiendo lo planteado por Max Weber, una organización se define como un sistema de actividad continua encaminada a un propósito de tipo particular, que se establece mediante la existencia de un cuadro administrativo (Weber, 1964, p. 212). Así mismo, Talcott Parsons (1966) se refiere a las organizaciones como unidades sociales deliberadamente construidas o reconstruidas para alcanzar fines específicos, desarrollando un postulado teórico acerca de su clasificación y funcionalidad.

Siguiendo estos conceptos, los colectivos artísticos funcionan como un sistema social constituido para desarrollar actividades enmarcadas en la producción de bienes simbólicos, lo cual requiere de una división y asignación de labores, que, para este caso se desarrollan de forma colaborativa. En el campo de las artes escénicas, la cadena de valor implica una serie de actividades que requieren de experticia en varias áreas. Se parte de la creación dada mediante la conceptualización e incorporación de las ideas y los artistas, dramaturgos y dirección para la puesta en escena, seguido de labores inmersas en procesos de producción, circulación, comunicación y exhibición, para finalmente hacer partícipe al espectador de la obra estética.

---

<sup>4</sup> Entendiendo la cadena de valor, desde una postura gerencial, como la representación del conjunto de actividades que se desempeñan para diseñar, producir, llevar al mercado, entregar y apoyar los productos o servicios de una empresa (Porter, 1987).

En palabras de Bonet (2011), la estructura organizativa del sistema escénico tradicional implica una serie de roles que suele ser asumida desde dos posturas: en primer lugar está la gestión directa centralizada bajo un modelo de “burocracia mecánica” en el que predominan las jerarquías definidas y la especialización extremada de los miembros que componen la organización, bajo modelos de control definidos; por otro lado, se generan procesos de gestión guiados por proyectos y objetivos comunes en los que resalta la cooperación e interdisciplinariedad, con un organigrama mucho más flexible.

Es necesario contextualizar dichos modelos de gestión a partir de las necesidades y capacidades de las organizaciones, puesto que la inclinación por uno de ellos estaría también ligada a condiciones artísticas, sociales y económicas que rodean al colectivo y que no necesariamente dependen de la posibilidad de asumir una postura gerencial frente a cada proceso. Si bien la división del trabajo ha sido planteada por autores como Adam Smith, como factor posibilitador del desarrollo socioeconómico en tanto facilita el aumento de la productividad, esto depende de que existan condiciones suficientes para el intercambio. En otros términos, la división del trabajo es posible en tanto las dinámicas del mercado garanticen que quien se ocupe de una labor específica pueda, a su vez, beneficiarse de la labor de otros, lo cual depende de determinadas condiciones económicas y sociales (Smith, 1958).

Al yuxtaponer este planteamiento en la cadena de valor de las artes escénicas, se evidencia que la posibilidad de adoptar modelos de gestión directa, con personal cualificado para cada labor, depende también del mercado artístico en el que se ubica la organización, en tanto viabiliza la experticia en cada proceso y el intercambio de conocimientos o prácticas. Sin embargo, en el apartado anterior también se evidenció como la gestión de las agrupaciones desde un modelo colectivo e interdisciplinar puede provenir de posturas políticas que buscan reducir la intervención de intermediarios comerciales en el proceso creativo y generar un mayor acercamiento con el espectador.

En esa dirección, la gestión de los colectivos devela el carácter inestable y complejo de este modelo de organización precisamente por la participación de sus miembros y la distribución de funciones en pro de objetivos cambiantes. Así lo señala Rojot: “Desde que una actividad no pueda ser llevada a cabo exitosamente por un individuo único, aislado,

por el ejercicio de sus propias capacidades, aparece entonces el problema de la acción colectiva, en el cual la organización es la respuesta” (Rojot, 2005, p. 21). Por esta razón, las organizaciones entendidas en su conformación y no como actividad, son sistemas sociales cambiantes con estructuras no determinadas, lo cual las hace tender a la inestabilidad, caracterizadas por ser no lineales, regidos por la imprevisibilidad, por la incertidumbre, lo que hace de las organizaciones un sistema dinámico complejo (López & Mariño Arévalo, 2010). En otras palabras, el ejercicio de la gestión cultural en los colectivos artísticos implica la identificación de sus particularidades y los aspectos internos o externos que determinan su proceso.

La gestión de la cultura, en términos administrativos, surge a partir del momento en que los bienes artísticos y simbólicos adquieren valor de cambio en un modelo económico neoliberal. Como oficio, la gestión cultural se ha efectuado históricamente desde diferentes visiones, con objetivos y características que han mutado de la mano con la concepción misma de cultura. Sin embargo, la privatización o ejercicio autónomo fuera de la esfera estatal, conlleva a generar capacidades para gestionar el diseño, producción, circulación y distribución de los bienes culturales (González, 2018). En este contexto es necesario hacer referencia a ejercicios de gestión propiciados por el carácter autónomo, independiente y colaborativo que ya se mencionaba frente a la constitución de los colectivos, que se suelen dar a partir de experiencias adquiridas.

### **2.3 ¿Quién entra al teatro? Acceso y participación en la vida cultural.**

Continuando con lo planteado hasta ahora, la cuestión de los colectivos artísticos teatrales y su relación con el acceso cultural en los municipios es asunto central en la presente investigación. Se parte de la premisa de que participar de la vida cultural libremente ha sido uno de los derechos humanos fundamentales proclamados por múltiples organizaciones internacionales. En ese sentido, resulta acertado cuestionarse por el impacto que generan las acciones desde estas organizaciones en sus contextos, teniendo en cuenta las características y dinámicas ya mencionadas.

Según lo propuesto por el Comité de derechos Económicos, Sociales y Culturales de las Naciones Unidas (ONU), los derechos culturales son universales y son esenciales para amparar la dignidad humana en un mundo protagonizado por la pluralidad cultural. El derecho a ser partícipe de la vida cultural, en condiciones de igualdad, está ligado a otros derechos como la educación, la investigación y acceso al conocimiento, la libertad y la vida digna; un concepto que ha sido definido a partir de tres componentes: la participación, el acceso y la contribución a la vida cultural. En resumen, ser partícipe de la vida cultural es el derecho de toda persona (sola o en comunidad) a escoger su propia identidad y ejercer sus propias prácticas culturales, así como a actuar con creatividad y tomar parte en actividades de este tipo; a conocer y comprender su cultura y todas sus expresiones, beneficiándose de sus creaciones o de las de los demás; a contribuir a la creación de manifestaciones culturales de su comunidad, siendo partícipe del diseño de políticas que incidan en los derechos culturales (Naciones Unidas, 2009, p. 4).

Para el caso colombiano, la Constitución Política reconoce el acceso a la cultura como un derecho para toda la población en igualdad de oportunidades, siendo un deber del Estado promover y fomentar sus diversas manifestaciones como fundamento de la nacionalidad (artículo 70 y 71), norma que se desarrolla mediante la ley 397 de 1997 “Ley General de Cultura”, en la cual se adopta la definición de cultura dada por la UNESCO<sup>5</sup> que, desde una visión antropológica, señala: “Cultura es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias” (artículo 1°, numeral 1). Siguiendo lo dicho por Jesús Prieto, lo anterior implica hablar del acceso a la cultura como el derecho de toda la población colombiana a desarrollar las capacidades para simbolizar la cotidianidad y múltiples formas de vida, para así comunicarla con los demás (Prieto de Pedro, 2004).

A pesar de ser reconocidos como parte integral de los derechos humanos, en la práctica los derechos culturales han permanecido en un segundo plano frente a derechos de tipo

---

<sup>5</sup> En el año de 1982, se realizó en México la "Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales" de la UNESCO, en la que se consolidó dicha definición con participación de la comunidad Internacional. Ver en: <http://www.unesco.org/new/es/Mexico/work-areas/culture>

social, económico o político. Esto, en parte, por la ambigüedad en la definición e interpretación del sector cultural por parte de los Estados, la dependencia de estos derechos con otras áreas e instrumentos de medición y su dispersión o carácter de agregado a distintos intereses políticos (Symonides, 2005).

Para efectos de la presente investigación, es necesario resaltar el carácter igualitario que se le ha asignado a la definición de acceso cultural, específicamente para el ejercicio de prácticas culturales y la posibilidad de compartir o contemplar formas de expresión o conocimientos. Es importante discutir frente a esta idea de acceso universal, puesto que la forma en que se participa de la vida cultural está mediada por factores que van más allá del papel de los Estados. Implica abordar y entender la forma que se da el consumo cultural y la apropiación del capital cultural en una sociedad profundamente desigual como Colombia.

El acceso a los bienes y servicios culturales involucra también entender como se ha configurado el manejo de las estructuras simbólicas que determinan el reconocimiento o la capacidad de apreciar el bien cultural, que en este caso trata de las artes escénicas. Néstor García Canclini (1993) define el consumo cultural como el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica. El autor aclara, además, que la producción y consumo cultural está mediado por un entrenamiento prolongado en estructuras simbólicas de relativa independencia, lo que implica la necesidad de una acumulación de saberes previos para poder acceder a los bienes simbólicos. En esa dirección, resulta necesario cuestionar aquellas estructuras simbólicas que intervienen en las posibilidades de producir o consumir obras teatrales, siendo en ambos casos un tema referente al acceso cultural.

Al respecto, Pierre Bourdieu (2006) explica el consumo cultural como el reconocimiento del valor simbólico del producto cultural a partir del capital simbólico adquirido. Para el caso específico del teatro, el autor resalta la necesidad de una correspondencia con los espectadores, ya que, a diferencia de otras artes, siempre es portador de un mensaje social que requiere de establecer una relación inmediata con los valores y expectativas del público. Los diferentes lugares y estilos del teatro dividen y se dividen, estando contrastadas por temas estéticos y políticos (p.16). Este planteamiento teórico permite

abordar el acceso a las artes, entendiendo que, como proceso, está determinado por una disposición estética que, a su vez, depende de las condiciones materiales de existencia que otorgan (o no) libertades y facilidades para entrar en contacto con bienes simbólicos (p. 54).

Luego entonces, la disposición para la producción o disfrute del arte, en este caso el teatro, depende del *habitus*, un término que Bourdieu (1996) emplea para referirse a una serie de esquemas transferibles que determinan la forma en que se percibe y actúa en el mundo. En otras palabras, hace referencia a las condiciones sociales que, según las experiencias y formas de relación de cada sujeto, establecen la interiorización de la estructura social del contexto en que se ha forjado; a su vez, estas condiciones son estructurantes, puesto que a partir de ahí surgen las percepciones y acciones del agente.

La apropiación del bien por parte del espectador a partir de su valor simbólico, depende de la apreciación estética o gusto del usuario, público o consumidor. De lo anterior se desprende la importancia de identificar las formas de gestión en la dinámica cultural teatral, que según los autores depende una metodología y del tipo de consumidor, que se relaciona con las otras dos dimensiones: el tipo de producto cultural y la distribución en los espacios sociales. Canclini siguiendo lo dicho por Bourdieu, señala que la elección libre de productos culturales depende de las posibilidades estilísticas ofrecidas por la condición de clase y como el gusto, de apariencia libre, se construye en los individuos de manera social. (Néstor García Canclini, 1990)

Todas estas manifestaciones estéticas, desde su creación hasta su consumo, son el objeto de la gestión cultural, por lo que la creación de capital cultural está directamente relacionada. La brecha que esto genera, implica una gestión hacia la explotación de los beneficios de rareza, la cual depende del sector que ejerce dicha gestión, en tanto el acceso a las manifestaciones culturales depende de la distinción entre grupos sociales. Quienes ven en la gestión comunitaria una posibilidad de ampliar el acceso cultural sin esa distinción, pretenden romper, en alguna medida, con esa rareza para disminuir las brechas de la desigualdad (sabiendo que en esto influyen otros capitales y factores determinantes), con el objetivo de brindar mayores posibilidades de elección. Mientras que las industrias culturales se valen de los beneficios de la rareza para distribuir y exhibir los productos culturales bajo una lógica de mercado (Bourdieu, 2015).

Precisamente, hablando en términos de industrias culturales, resulta pertinente mencionar las implicaciones de la mercantilización del teatro en las posibilidades de acceso cultural en los territorios. La autonomía de la cultura es un precepto que tiende a desaparecer con el auge del capitalismo en el siglo XX, puesto que el carácter simbólico de lo cultural se adapta a lógicas de mercado. Frente a este fenómeno surgen diferentes posturas, resaltando en primer lugar, lo planteado por Adorno & Horkheimer (1988) quienes ven en la industrialización de la cultura un fenómeno de manipulación de las masas frente a las necesidades del mercado, siendo los espectadores individuos de consumo, lo que implicaría hablar del arte como mercancía en la que prevalece el valor de cambio. Por otro lado, Walter Benjamin (1973) menciona la reproductibilidad técnica y la mercantilización del arte como una posibilidad de ampliar el acceso a las obras por parte de las masas, desestructurando la concepción del arte elevado que permanece enclaustrado en instituciones como el museo o galería, para dar paso a la cultura popular y a las industrias culturales.

Es importante señalar que dichas afirmaciones refieren al arte en general, por lo que, teniendo en cuenta el carácter presencial y de inmediatez que conlleva el acto teatral, cabe resaltar que las puestas en escena no corresponden a dinámicas de reproductibilidad indefinida, además de tener una función y uso que, incluso bajo una dinámica de organización, no está completamente determinados por lógicas de consumo (Espinal Pérez, 2009). En esa dirección, el control en el campo teatral parte de los contenidos discursivos, la relación con las audiencias, la colocación de escenarios y las posibilidades de acceso en dinámica de las industrias culturales.

Al respecto Jesús Martín Barbero (1987) menciona el concepto de hegemonía cultural<sup>6</sup> como mecanismo de dominación social que se suscribe en lo simbólico, siendo un espacio articulador de conflictos en la lucha de clases. En esta relación dialéctica entre lo culto y lo popular, el autor destaca la apropiación de las expresiones artísticas por parte de las masas no solo como resultado de la transmisión de la ideología dominante, sino como una

---

<sup>6</sup> El autor se basa en el concepto de hegemonía planteado por Antonio Gramsci para desarrollar sus postulados frente a la cultura popular.

respuesta por parte del sector popular en búsqueda de representatividad sociocultural para materializar y expresar los modos de vivir y pensar, dotado de memoria colectiva, aclarando que lo hegemónico no siempre obedece a lógicas de dominación (p.87). En el caso del teatro, Martín Barbero ejemplifica el proceso de apropiación social de la práctica teatral por parte del sector popular, mencionando el uso del escenario como mecanismo para representar “pasiones políticas” y la sensibilidad de las masas tras las atrocidades vividas en la Revolución Francesa, produciendo una memoria narrativa popular; un hecho que se puede observar en diferentes puntos de la historia del teatro (p.124).

Trasladando los aspectos mencionados a la actualidad, cuando el campo teatral está permeado por la mercantilización, hablar del acceso cultural también implica enunciar una postura desde el ámbito comercial. Jeremy Rifkin (2000) define “la vida cultural como una serie de experiencias que la gente comparte y, por tanto, plantea cuestiones de acceso e inclusión, o bien uno es miembro de una comunidad y una cultura, y disfruta entonces de acceso a sus redes compartidas de significado y experiencia, o bien está excluido. A medida que una cultura compartida se descompone en experiencias comerciales fragmentadas, los derechos de acceso se van trasladando del dominio común al ámbito comercial” (p. 89). En ese sentido, la industria cultural propende por generar una mercantilización de la experiencia humana, por lo que acceder a la cultura se relaciona de forma directa con la capacidad de pago, además de los distintos factores ya mencionados.

Desde posturas latinoamericanas hablar de consumo cultural tiene implicaciones políticas que históricamente han incidido en el diseño de las políticas de acceso a la cultura. Comprender las dinámicas de consumo cultural de los ciudadanos ha resultado importante en los países latinos, ya que ha sido un medio para generar cohesión social y afianzar la noción de identidad nacional a partir del desarrollo del capital cultural. Así lo explica Peters (2019) quien además señala:

Resultaba clave pensar el acceso y la participación cultural como elementos fundamentales para la formación de la sensibilidad, la expresividad, la convivencia y la construcción de una ciudadanía plena. En este sentido, el estudio sobre el consumo cultural no solo se fue comprendiendo por la frecuencia de su uso o apropiación, sino también por las experiencias simbólicas que producía en los sujetos (p. 278)

Ahora bien, teniendo en cuenta la relación periferia y acceso que se plantea en la presente investigación, es pertinente mencionar, además, la configuración territorial y demográfica como factor incidente en la participación de la vida cultural. La centralización de la oferta cultural en los territorios y la distribución inequitativa de los escenarios artísticos ha sido un factor determinante en las posibilidades de asistencia de las audiencias. Así lo demuestra García Canclini (1995), quien observa en Ciudad de México un proceso de segregación residencial que, además de las desigualdades económicas y educativas, limita el acceso a los bienes culturales. Esto ha implicado un tránsito del espectáculo cultural en lugares públicos, al consumo masivo de medios de comunicación y audiovisual en el hogar, aún con fuertes tradiciones populares e impulso estatal (p. 88). En ese sentido, es necesario entender cómo se configura el acceso cultural en zonas segregadas, partiendo de las posibilidades para asumir la práctica de actividades artísticas, así como la relación con los espectadores.

## **2.4 Por fuera del escenario. Periferia y desarrollo cultural**

Con la intención de analizar las dinámicas de acceso cultural a partir de la labor de colectivos teatrales en condición de periferia, es necesario abordar este concepto. La relación dialéctica entre centro- periferia ha sido discutida en el marco de la teoría de la dependencia planteada desde un enfoque principalmente económico del desarrollo.

En este caso, se aborda esta discusión partiendo de los planteamientos latinoamericanos de críticos como el autor Dos Santos (2002), quien propone una mirada de la teoría de la dependencia a partir de la realidad histórica de los países latinoamericanos y un análisis del desarrollo en función de una estructura en la cual los países dominantes se expanden auto impulsados, mientras los dependientes se expanden bajo la sombra y explotación de los dominantes. Estructura que articula los intereses de los dominantes en centros hegemónicos y pone a los dependientes en condición de periferia, relación que no solo se remite a los países sino a estructuras internas sociales (Bonetto & Piñero, 2003)

Las discusiones frente a la noción centro-periferia han ido superando asuntos referentes únicamente al plano espacial, para describir relaciones de poder en las que se generan redes con puntos de antagonismos y enfrentamientos múltiples. El centro representa ciertas condiciones y funciones enmarcadas en un sistema de control frente a una periferia en condiciones de desigualdad, que en términos culturales equivale a un punto que condensa procesos de significado y posibilidades de circulación (Richard, 1993).

Partiendo de una crítica al desarrollo capitalista que resalta la autonomía individual y el crecimiento económico, en esta investigación se habla de periferia no solo en términos monetarios o urbanísticos, sino pensado en las libertades de elección y acceso, en el diseño y ejecución de políticas y el ejercicio de los derechos fundamentales (Santos & Morales de Setién Ravina, 2014). Una concepción que pone en discusión la relación entre la cultura y el desarrollo en tanto es un determinante para analizar las dinámicas de acceso a otro tipo de bienes y servicios que no están directamente vinculados a la productividad económica, sino a elementos simbólicos que influyen en la capacidad de acción, en las libertades y condiciones de bienestar (Romero Cevallos, 2005).

Si bien se plantea una discusión binaria entre la condición centro y periferia en términos de desigualdades persistentes, es necesario aclarar que dicha relación no se da de manera directa u obedeciendo a un ejercicio simple de dominación de la hegemonía sobre la otredad. Néstor García Canclini (2000) señala que “aunque las decisiones y beneficios de los intercambios se concentren en la burguesía de las metrópolis, nuevos procesos vuelven más compleja la asimetría”, que para el caso de productos simbólicos obedecen a lógicas actuales de difusión cultural y circulación de la información (p. 289). Dicha afirmación resulta pertinente para la investigación, puesto que, como ya se mencionó, la discusión sobre el acceso y participación cultural está supeditada a múltiples factores que implican relaciones desiguales en distintos planos de análisis.

Puntualmente frente al consumo de bienes artísticos, Néstor García Canclini nuevamente aborda el tema a partir de la desestructuración de las experiencias ciudadanas en el proceso de globalización, concluyendo que en las ciudades donde “la mancha urbana se diseminó a un ritmo mucho más veloz que la expansión de los equipamientos culturales públicos, se observa una atomización de las prácticas simbólicas y una asistencia baja, y en declive, a los centros comunes de consumo: cines, teatros y espectáculos musicales” (García

Canclini, 1995, p.82). En ese sentido, se pone en evidencia una situación que refiere a las consecuencias de la centralización de la oferta cultural en términos espaciales y al alcance de las políticas culturales.

La relación centro- periferia tiene implicaciones en el sistema escénico y la gestión cultural que este conlleva. La responsabilidad territorial de un teatro u organización depende del área de influencia que alcanza. Los teatros de centralidad tienen una amplia proyección que incluso puede llegar a reconocerse a nivel nacional; mientras que los teatros de proximidad o municipales responden a la satisfacción de las demandas locales y a las necesidades de la población inmediata (Bonet et al., 2008).

En las ciudades coexisten múltiples organizaciones y espacios de exhibición que permiten una dinámica comercial bajo estructuras estables, gracias a la posibilidad de un flujo constante de audiencias y a la posibilidad de acceder a subvenciones públicas o pagos por servicios, lo que facilita alcanzar objetivos estéticos y mejorar la calidad de la programación. En cambio, la actividad teatral que hace presencia en municipios de menor tamaño tiene menos posibilidades de intercambio, lo que la hace dependiente en gran medida de la intervención estatal (Bonet, 2011).

### **3. Escenografía local. Marco metodológico**

*“El procomún lo forman las cosas que heredamos y creamos conjuntamente y que esperamos legar a las generaciones futuras.”*

**Antonio Lafuente**

Esta investigación parte del interés por indagar acerca de la relación que se entreteje entre la labor de colectivos teatrales en territorios en condición de periferia y las formas en que se ha configurado el acceso a las artes escénicas en el departamento de Cundinamarca. Para dicho fin, se ha decidido por la combinación entre la investigación cualitativa y cuantitativa con miras a identificar aspectos de la realidad objetiva desde una perspectiva epistemológica, abordando la intensidad y la cualidad de las propiedades del objeto de estudio (Cerdeira Gutiérrez, 1991). En esa dirección, se ha recolectado información como insumo para un ejercicio de análisis descriptivo e interpretativo, que permita comprender la realidad social de las agrupaciones culturales que han sido observadas y de cuenta de las condiciones en que se ejerce la gestión cultural bajo las dinámicas de la periferia acá propuestas.

#### **3.1 Diseño de la investigación**

La orientación de esta investigación parte del uso de metodologías mixtas, combinando el análisis cualitativo y cuantitativo en función de recolectar la evidencia empírica, para posteriormente analizarla en concordancia con los preceptos teóricos ya propuestos. La triangulación entre métodos resulta pertinente para observar la realidad integrando elementos y herramientas que ponen en diálogo el paradigma positivista y el paradigma hermenéutico, permitiendo una visión complementaria de las categorías y variables que se presta para contrastar un conjunto de datos con otros (Forni & De Grande, 2020). De esta forma, se ha diseñado la investigación de tal manera que se acuda a la estrategia metodológica más adecuada para cada parte del proyecto.

En primer lugar, se han definido los parámetros conceptuales principales para facilitar la recolección, análisis e interpretación de la información. Partiendo de la estructura de investigación propuesta por Rico de Alonso et al. (2002), se procedió con la construcción de las categorías, las cuales están contenidas en el problema y definen el objeto de estudio (**Tabla 3-1**). Así, las categorías se traducen en la estructura de la investigación, siendo elementos determinantes tanto en los planteamientos teóricos como operativos, que surgen como conceptualización de las características del fenómeno a estudiar y permiten organizar el análisis de la realidad social.

**Tabla 3-1:** Construcción categorías de investigación

Investigación	Objetivo general	Problema	Categorías
Colectivos teatrales en periferia: dinámicas de acceso cultural en Cundinamarca	Identificar y analizar las dinámicas de gestión de colectivos teatrales que se encuentran en condición de periferia y su incidencia en el acceso cultural en el departamento de Cundinamarca.	¿cómo se ha configurado el acceso a las artes escénicas a partir de la labor actual de colectivos teatrales en territorios en condición de periferia cultural en el departamento de Cundinamarca?	1. Características de colectivos teatrales. 2. Condiciones de acceso a las artes escénicas. 3. Factores asociados a la periferia cultural.

Fuente: elaboración propia

En ese sentido, el enfoque cuantitativo ha sido empleado con el fin de operacionalizar los conceptos y dimensionar las categorías en función de las propiedades del objeto de estudio a partir de la utilización de técnicas estadísticas. Así, principalmente es aplicada para lograr la caracterización de los colectivos teatrales y determinar algunos factores que inciden en las condiciones de acceso a las artes escénicas en los municipios del departamento que se han catalogado como periferia, siendo entonces un análisis univariado de tipo descriptivo.

Por otro lado, el enfoque cualitativo se ha desarrollado con el objetivo de identificar los múltiples factores que intervienen en el problema planteado y analizar a profundidad y detalle la forma en que están conectados en relación al contexto. De esta forma, se busca una comprensión de las relaciones de acceso cultural centrada en la observación de los factores que puedan -o no- incidir, partiendo de las perspectivas de los actores sociales vinculados a la investigación.

Con el fin de determinar los métodos pertinentes para la medición y observación de las categorías, se puso en correspondencia los momentos de la investigación con los elementos a observar y el instrumento adecuado para obtener la información (**Tabla 3-2**), buscando alcanzar cada uno de los objetivos propuestos.

**Tabla 3-2:** Definición de variables e indicadores

Objetivo	Categoría	Variable	Indicador	Instrumento
1. Caracterizar los colectivos teatrales en condición de periferia según la creación, producción, formalidad y relación con el territorio, que funcionan actualmente en el departamento de Cundinamarca.	Características de colectivos teatrales.	Organización	Tipo de organización	• <b>Encuesta</b> (Agrupaciones y organizaciones teatrales ubicadas en municipios categoría sexta)
			N.º de integrantes	
			Años de funcionamiento	
		Financiación	Tipo de servicios o productos	
			Origen de recursos	
			Concertación	
			Financiación pública	
		Proceso creativo	Afectaciones por COVID 19	
			Tipo de actividad teatral	
			Cantidad promedio de montajes al año	
			N.º de obras propias	
			Temáticas recurrentes	
		Formación	Documentación	
			Talleres o formación ofertada	
		Escenario	Nivel de formación académica en el sector	
			Tipo de espacio de funcionamiento	
			Capacidad	
		Audiencia	Tipo de elementos de funcionamiento	
			Promedio público asistente	
			Sistema de ingreso	
			Estrategias de formación de públicos	
Valor de obra				
Circulación	Valor boletería			
	Asistencia a festivales			
	Organización de festivales			
	Presentaciones en escenarios de Bogotá			
2. Describir las dinámicas de		Ejercicio creativo	Trayectoria de los colectivos	• <b>Encuesta</b>

Objetivo	Categoría	Variable	Indicador	Instrumento
acceso y consumo teatral de los productos artísticos de colectivos teatrales que funcionan en zonas de periferia del departamento de Cundinamarca.	Condiciones de acceso a las artes escénicas.		Gestión y agremiación del sector	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Entrevista</b></li> <li>-Juan Ramírez (director Doble VV Teatro y miembro RDT)</li> <li>- Rosario Vergara (Gestora y directora La Casa de la Cigarra)</li> <li>-Francisco Aldana (director Colectivo teatral Bahareque y estudiante)</li> </ul>
			Particularidades e influencias del teatro en los municipios	
			Relación teatro Bogotá y Cundinamarca	
		Participación del público	Vinculación con la comunidad	
			Crecimiento de la audiencia	
			Estrategias de formación de públicos	
			Receptividad del público	
3. Examinar los factores asociados a la periferia cultural que interfieren en la creación, difusión y gestión de colectivos teatrales ubicados en municipios de 6° categoría del departamento de Cundinamarca.	Factores asociados a la periferia cultural.	Gobernanza cultural	Políticas culturales	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Entrevista</b></li> <li>Guillermo Delgado (consejero Dptal de teatro, gestor Teatro La Baranda- La Calera)</li> <li>- Alexander Nieto (Contratista IDECUT)</li> <li>• <b>Revisión documental</b></li> </ul>
			Distribución de las infraestructuras	
			Capacidad institucional	
		Procesos culturales	Acceso a educación artística y cultural	
			Procesos públicos de formación	

Fuente: Elaboración propia

### 3.2 Participantes en la investigación

Para el desarrollo de la investigación se ha realizado la selección de los participantes teniendo en cuenta el concepto de periferia desarrollado anteriormente, así como las instituciones y actores que están involucrados con el sector teatral independiente en el departamento.

En ese sentido, se han incluido como participantes todos aquellos colectivos y organizaciones teatrales que tienen su centro de funcionamiento en los municipios periféricos del departamento, entendiendo estos como aquellos de categoría sexta. La categorización de los municipios en Colombia está reglamentada por el capítulo I de la Ley 617 de 2000, la cual asigna a los entes territoriales una categoría a partir de límites

definidos de población e Ingresos Corrientes de Libre Destinación, así como el valor máximo definido de los gastos de funcionamiento de las entidades territoriales. La categoría sexta es la más baja, incluyendo según la ley todos aquellos distritos o municipios con población igual o inferior a diez mil (10.000) habitantes y con ingresos corrientes de libre destinación anuales no superiores a quince mil (15.000) salarios mínimos legales mensuales (Ley 0617 de 2000).

En el caso de Cundinamarca, hay 95 municipios pertenecientes a esta categoría. Para identificar los colectivos teatrales presentes en estos entes territoriales, primero se creó una base de datos por provincia con el fin de establecer nichos de trabajo más reducidos. Posteriormente se estableció contacto con cada uno de los miembros de la Red Departamental de Teatro que habitan en dichos municipios, quienes a su vez brindaron información acerca de agentes o agrupaciones ubicadas en sus provincias. En caso de no tener información sobre algún territorio, se acudió a los encargados de las instancias culturales, docentes de los procesos públicos de formación en teatro y gestores de centros culturales. De esta manera se aseguró un acercamiento con todos los municipios por distintas vías, aclarando sin embargo que existe la posibilidad de que alguno de los colectivos no fuera identificado.

Así mismo, teniendo en cuenta las categorías y variables de estudio, se incluyó en las entrevistas a algunos líderes, gestores y directores del sector teatral independiente con una amplia trayectoria y conocimiento frente al tema, así como representantes de las instituciones estatales y espacios de participación política.

## **3.3 Técnicas empleadas**

### **3.3.1 Encuesta**

Teniendo en cuenta el propósito de generar una caracterización de los colectivos teatrales como parte de los resultados de esta investigación, se eligió la encuesta como método para el segmento de análisis cuantitativo. Los cuestionarios resultan ser muy útiles como técnica de producción de datos en tanto permiten dar cuenta de datos estructurales y atributos generales de los sujetos que forman parte del objeto de estudio (Cerdeza Gutiérrez, 1991, p. 278). Siendo un proceso estandarizado, se diseñó un formato pensado para

identificar determinadas características de forma estructurada que posteriormente serían analizadas.

Para este caso, la encuesta que se aplicó es de tipo cerrada con el fin de obtener respuestas y datos concretos, organizada de manera lógica y coherente para facilitar el diligenciamiento y posterior procesamiento. Así, se diseñó el cuestionario teniendo en cuenta las categorías, variables e indicadores establecidos con anterioridad (**Tabla 3-2**), de tal forma que cada uno de los segmentos responde a dicha clasificación. La mayoría de las preguntas formuladas son de tipo cerradas, dicotómicas, elección múltiple y jerarquizadas. Se incluye el formulario como anexo a este documento para observar su disposición (**Anexo: Encuesta**).

La aplicación se realizó mediante un cuestionario autodiligenciado a través de la herramienta Google Formularios, el cual se envió a los participantes luego de establecer comunicación personal con cada uno de ellos para manifestar el objetivo del ejercicio, verificar que cumpliesen con los rasgos de las agrupaciones y resolver cualquier inquietud. Luego de recibir cada una de las respuestas, se realizó la tabulación de la información y posterior procesamiento.

### **3.3.2 Entrevista semiestructurada**

En razón de los objetivos planteados, la entrevista semiestructurada resulta ser apropiada para la presente investigación. En el aspecto de análisis cualitativo, el diálogo con los actores permite acceder a información específica basada en sus experiencias, percepciones y conocimientos, en función del tema a investigar. De esta manera, por medio del lenguaje se puede profundizar en aspectos que no pueden comprenderse a cabalidad mediante la observación o la medición cuantitativa (Dalle et al., 2005).

Así, se realizaron entrevistas dirigidas semiestructuradas partiendo de un listado de temas a tratar que corresponde a las categorías de investigación, y por ende a los objetivos ya planteados. En este caso, las preguntas se enfocaron en abordar las posibles relaciones y vínculos que existen entre las variables y la identificación de otros factores que inciden en el problema central de la investigación, incluyendo asuntos concernientes a los modos de gestión y funcionamiento de los colectivos teatrales, el acceso a las artes escénicas en

términos de creación y participación, así como los factores asociados a la condición de periferia cultural.

A partir de esta clasificación, se realizó la selección de los entrevistados buscando incluir actores vinculados a los escenarios de participación, agremiación, gestión, formación y la institución estatal relacionada con el sector teatral independiente del departamento. Teniendo en cuenta el campo de acción y contexto de cada participante, se elaboró un documento que sirvió de guía para la conversación, dando prioridad a las opiniones y aportes del entrevistado.

Cada entrevista fue registrada en video y audio para su posterior análisis, proceso que se llevó a cabo mediante aplicativos virtuales teniendo en cuenta las dificultades derivadas de la emergencia sanitaria por Covid-19. El hecho de realizar la recolección de la información bajo esta situación implicó la imposibilidad de poder acudir presencialmente a los escenarios de trabajo de los entrevistados, así como complicaciones de horario y limitaciones en los tiempos de conversación, pero que a su vez debió una serie de situaciones particulares frente a la gestión de los colectivos en situaciones extra cotidianas. Las conversaciones tuvieron una duración aproximada de una hora y fueron transcritas posteriormente para su procesamiento.

### **3.3.3 Análisis documental**

Teniendo en cuenta que para la presente investigación se propone el concepto de periferia para precisar los municipios de categoría sexta del departamento de Cundinamarca en relación con la ciudad de Bogotá y los municipios circundantes, se consideró necesario realizar un proceso de revisión documental sobre las políticas públicas culturales que tienen incidencia en este territorio frente al problema central del análisis.

Dichas fuentes secundarias aportan información sobre aspectos normativos e institucionales, a la vez que incorporan al análisis la visión del problema desde el aparato estatal y los procesos burocráticos frente al sector teatral independiente, que finalmente es el objeto principal de esta investigación.

En este caso se han incluido documentos escritos de carácter público que contienen información sobre la población de interés. Así, se acudió a documentos como el Plan Decenal de Cultura Bogotá D.C. 2012-2021, el Programa Distrital de Estímulos en Arte

dramático y Plan decenal de Cultura 2016-2026 del Departamento de Cundinamarca, en los que se han observado apartados que contienen información diagnóstica y los capítulos de planeación que intervienen específicamente en sector teatral del territorio. Así, se procedió con un análisis de contenido y la contrastación con los datos obtenidos en las demás etapas de investigación.

### **3.4 Análisis y tratamiento de datos**

A partir del enfoque mixto de la metodología, se han implementado dos formas de análisis que corresponden al tipo de información recolectada en las diferentes etapas de la investigación.

En primer lugar, se realizó un ejercicio de análisis estadístico descriptivo univariado, con el objetivo de agrupar la información obtenida de la encuesta aplicada, resumir los datos y obtener las características principales de la población. En otros términos, “la tarea de análisis descriptivo que se realiza en general se refiere a la información básica sobre las variables contenidas en el estudio” (Cerdeira Gutierrez, 1991, p. 351), para luego hacer ejercicios comparativos. A partir de las variables de medida resultantes de la definición de las categorías e indicadores, se tabularon los datos para obtener medidas de frecuencia que posteriormente se graficarían con el fin de lograr información concreta sobre cada aspecto a analizar.

Teniendo en cuenta las medidas de frecuencia absoluta o relativa según el caso y demás datos, se procedió con la elaboración de tablas, mapas, histogramas y gráficos de proporción que dan cuenta de la caracterización de los colectivos teatrales que se propone como objetivo, siendo insumo para la siguiente fase del estudio.

En cuanto al análisis cualitativo, se decidió utilizar como recurso el programa de software especializado ATLAS. Ti 8, ya que permite procesar los datos y operar a partir de la codificación de la información, para luego generar esquemas de interpretación y detectar posibles categorías emergentes. De esta manera se facilita y agiliza el proceso de interpretación de hallazgos y estructuración del análisis fundamentado en los postulados teóricos.

---

Luego de transcribir cada uno de los audios, se organizó el material obtenido en las entrevistas, teniendo en cuenta el actor y su contexto. Se inició con la creación de una unidad hermenéutica, que es el espacio de trabajo que agrupa los documentos primarios en el software, para luego realizar un ejercicio de creación de códigos de análisis que en este caso se hizo con base en las categorías y variables de investigación.

Así, las tres categorías y sus variables corresponden a los códigos primarios, mientras que los conceptos principales establecidos en el marco teórico del documento se identifican en otro grupo de códigos, que posteriormente se unen en redes semánticas para apreciar las relaciones que se tejen a partir de los apartados de los textos, comentarios de los entrevistados y demás documentos ya mencionados. Así, los códigos relacionados con la gestión de las agrupaciones y sus procesos se identifican con el color morado, los actores con color azul, los factores institucionales con color verde y los conceptos teóricos con color rojo. Para mayor claridad en el proceso de análisis, se recurrió a los memos como elementos referenciales a partir de un ejercicio de categorización de segundo nivel.

Finalmente, se realizó la estructuración de los hallazgos mediante la definición de las categorías fundamentado en la información conseguida, además de la creación de unidades de análisis obtenidas de los sistemas de relaciones lógicas entre los diferentes códigos, categorías y conceptos, que se lograron identificar con mayor claridad en las redes semánticas, haciendo visibles los aspectos que interfieren en las dinámicas de acceso cultural en los territorios.

## **4. Abriendo telones en Cundinamarca. Análisis.**

*“Si permanezco sola me debilito. Somos como las hormigas, juntas somos más fuertes.  
Yo creo en eso, así mismo sucede en el teatro”*

**Rosario Vergara**

Inicialmente, para el análisis se exponen los aspectos característicos de las agrupaciones teatrales identificadas en el proceso de rastreo, tal como se señala en el apartado metodológico. Este ejercicio de identificación permitió tipificar algunos elementos asociados al funcionamiento, gestión y estructura de los colectivos del departamento de Cundinamarca, ubicados en municipios de categoría sexta.

A partir de la caracterización, se realizó un cruce con la información obtenida del procesamiento de las entrevistas, identificando así los aspectos que reflejan las condiciones de acceso al ejercicio creativo y circulación escénica de los colectivos teatrales a partir de su contexto. De esta manera, tras hacer un ejercicio comparativo e incluir información pertinente respecto a los procesos culturales del departamento, se ha llegado a detallar algunos factores asociados a la periferia que han repercutido en la creación, gestión, sostenibilidad y demás momentos relativos a la cadena de valor de las artes teatrales en estos territorios, así como unas posibles alternativas que permitan mejorar sus condiciones de trabajo.

### **4.1 Caracterización de los colectivos teatrales**

Es importante iniciar este ejercicio de caracterización aclarando que se conserva la reserva de datos personales de los representantes e información directa de cada una de las agrupaciones involucradas en el estudio, más allá de los detalles autorizados y estrictamente necesarios para alcanzar los objetivos propuestos. De igual forma, cada una

de las afirmaciones se hace teniendo en cuenta a los colectivos identificados, aclarando que, pese a un juicioso seguimiento, cabe la posibilidad que para la fecha existiesen más agrupaciones con las cuales no se lograra establecer contacto.

En primer lugar, tras proceder con el rastreo descrito en el apartado metodológico, se identificaron 17 agrupaciones teatrales en total, ubicadas en 15 municipios de categoría 6° del departamento de Cundinamarca, los cuales se relacionan en la siguiente tabla:

**Tabla 4-1:** Colectivos teatrales identificados

No	Agrupación	Municipio	Integrantes
1	Agrupación Teatral Bambalinas Arte y Acción	Agua de Dios	5
2	Agrupación Teatral Eureka	Puerto Salgar	8
3	Alma de Circo	El Colegio	30
4	Artelliv Teatro	Villeta	4
5	Circariato (Fundación Gusta-Guchipas)	Pasca	3
6	Colectivo Artístico La Pérgola	San Juan de Rioseco	12
7	Colectivo Teatral Bahareque	Ubaté	6
8	Corporación Cultural La Cigarra	El Colegio	10
9	Corporación Cultural Samán	Supatá	15
10	Ecocirco	Anolaima	6
11	El Camerino Teatro	La Peña	7
12	Fuego de Arte	Guasca	6
13	Fundación Cultural Magdalena Centro	Guayabal de Síquima	15
14	Renovación Cultural	Gachetá	20
15	Teatro de Mier#%!!es	Guaduas	10
16	Teatro Tocaima	Tocaima	6
17	Trashumantes Teatro	Ubaté	4

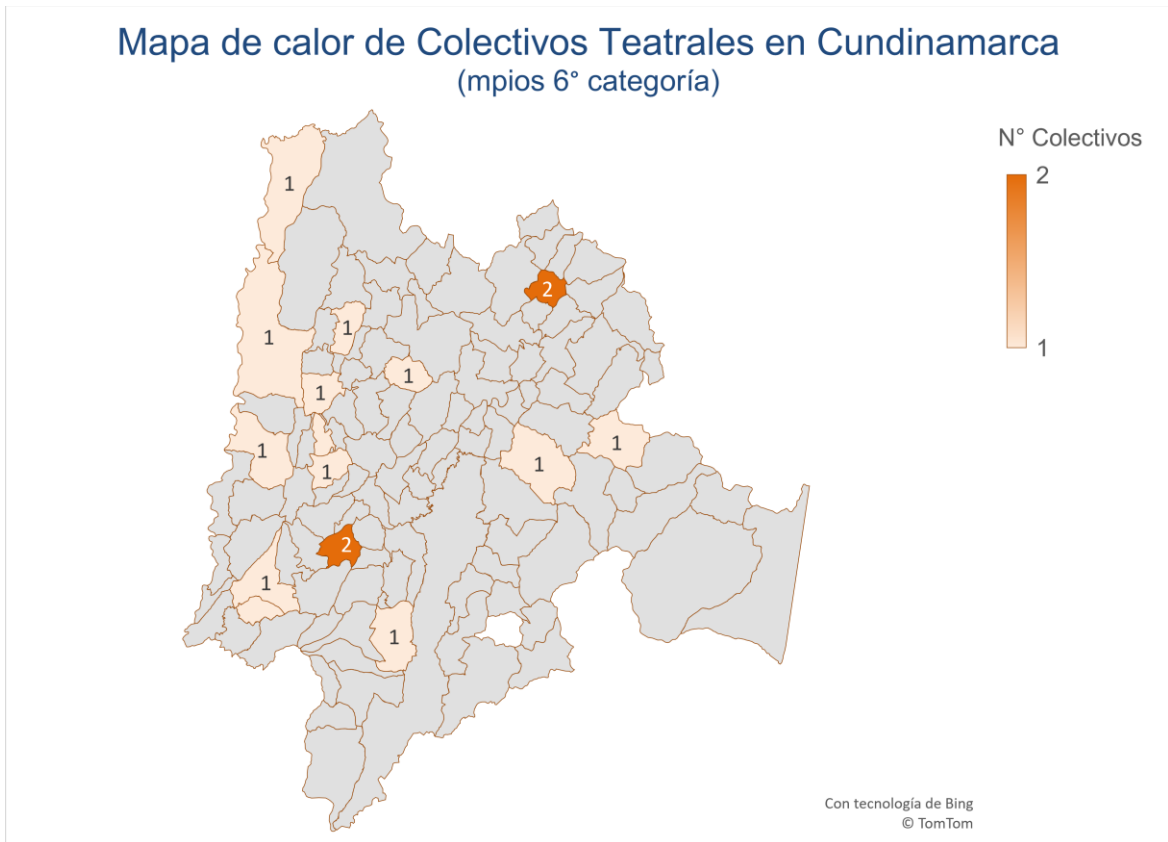
Fuente: elaboración propia.

Según la información brindada por las organizaciones, en total se identificaron 167 artistas que se dedican de alguna forma al ejercicio del teatro al interior de un colectivo artístico de forma independiente, esto teniendo en cuenta que el número de integrantes de las agrupaciones varía dependiendo de los procesos y actividades que lidera en su territorio de funcionamiento. Tan solo 2 de las agrupaciones funcionan en zona rural.

Como insumo de georreferenciación, en el mapa de calor de los colectivos teatrales (**Ilustración 4-1**), se puede apreciar la concentración de las agrupaciones participantes por municipio del departamento, siendo las zonas de tono más oscuro las que reúnen mayor número de colectivos. En este caso, el máximo número de agrupaciones en un

mismo ente territorial es de 2, como ocurre en el municipio de El Colegio y Ubaté. Así mismo, se puede evidenciar una mayor congregación de agrupaciones en la zona oriente del departamento, mientras que la zona sur occidente cuenta con una escasa presencia de colectivos independientes.

**Ilustración 4-1:** Mapa de calor de Colectivos Teatrales en Cundinamarca (Mpios 6° categoría)



Fuente: elaboración propia.

Vale la pena señalar que de las 15 provincias<sup>7</sup> que conforman el departamento, en 7 de ellas no se identificaron colectivos teatrales ubicados en sus municipios de 6° categoría, dentro de las que se encuentran la provincia de Almeidas, Medina, Oriente, Rionegro, Sabana Centro, Sabana Occidente y Soacha (conformada únicamente por el municipio de Soacha). Así mismo, se encontraron casos de agrupaciones teatrales que desempeñan

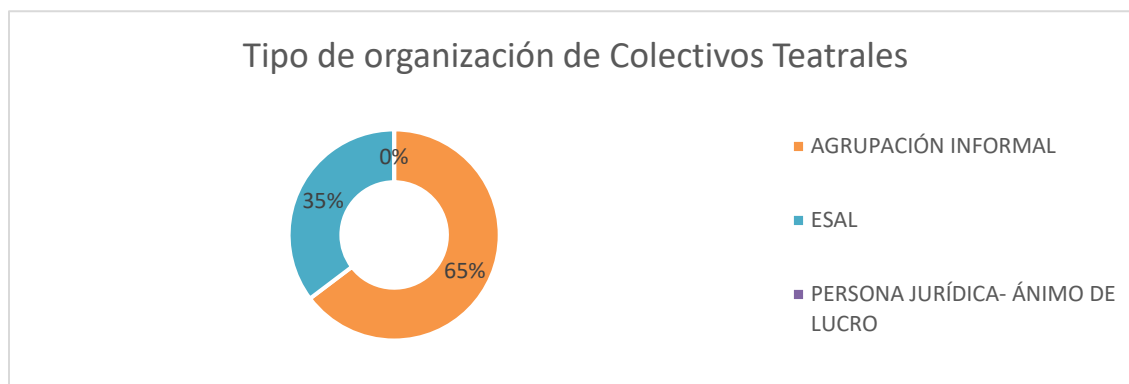
<sup>7</sup> Según la división territorial oficial del Departamento Nacional de Estadística (DANE), en Colombia se contemplan las provincias como una división territorial no oficial intermedia entre departamento y municipio, con el propósito de recolección de información y zonificación de municipios para el funcionamiento de algunos servicios públicos (Ramírez & De Aguas, 2017).

sus actividades en otros municipios de mayor categoría, pero que, sin embargo, realizan labores permanentes en asociación con otras organizaciones o en sedes ubicadas en los territorios de interés para esta investigación, por lo que son tenidas en cuenta sin que representen un porcentaje significativo del total rastreado.

De esta forma, a continuación, se presentan los principales datos asociados a las formas organizativas, el proceso creativo, la exhibición y circulación de los colectivos teatrales que participan en este proceso investigativo, siendo un ejercicio de análisis univariado de caracterización.

### 4.1.1 Formas de organización y gestión

**Ilustración 4-2:** Tipo de organización de colectivos teatrales



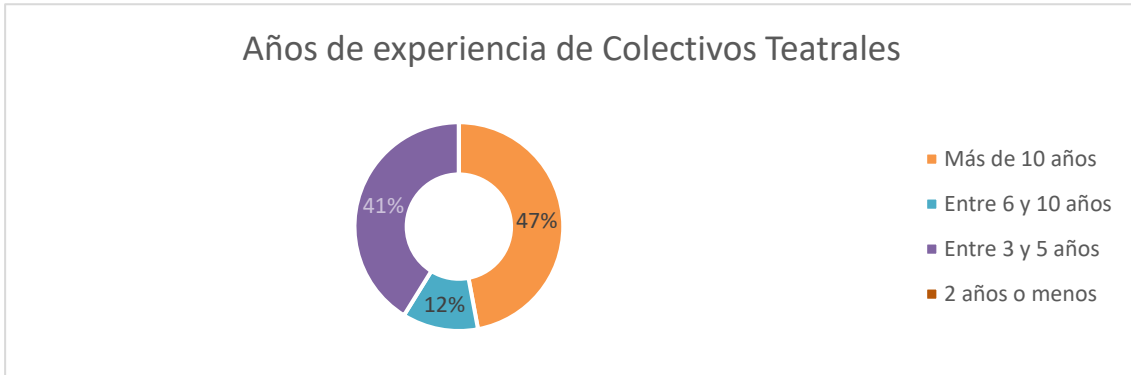
Fuente: elaboración propia.

Si bien en el desarrollo de la investigación se ha denominado como colectivos teatrales a todas las agrupaciones observadas, es importante retomar este concepto como un modelo de trabajo y gestión basado en la agrupación y la participación de los procesos. En ese sentido, la manera de asociatividad de estos colectivos puede variar a partir de sus posibilidades y posturas frente a las formas de constituirse.

La informalidad prevalece en el 65% de los colectivos teatrales observados, lo que se traduce en agrupaciones que permanecen bajo formas asociativas y productivas basadas en acuerdos internos legítimos, sin contar con registros comerciales o legales de algún tipo. Por otro lado, el 35% de las agrupaciones cuentan con personería jurídica bajo la

figura de Entidades Sin Ánimo de Lucro (ESAL)<sup>8</sup>, siendo sociedades legalmente constituidas ante las autoridades competentes, que se caracterizan por reinvertir el total de sus utilidades en sus propios procesos sin obtener ganancias económicas para sus miembros, puesto que persiguen un fin social o comunitario.

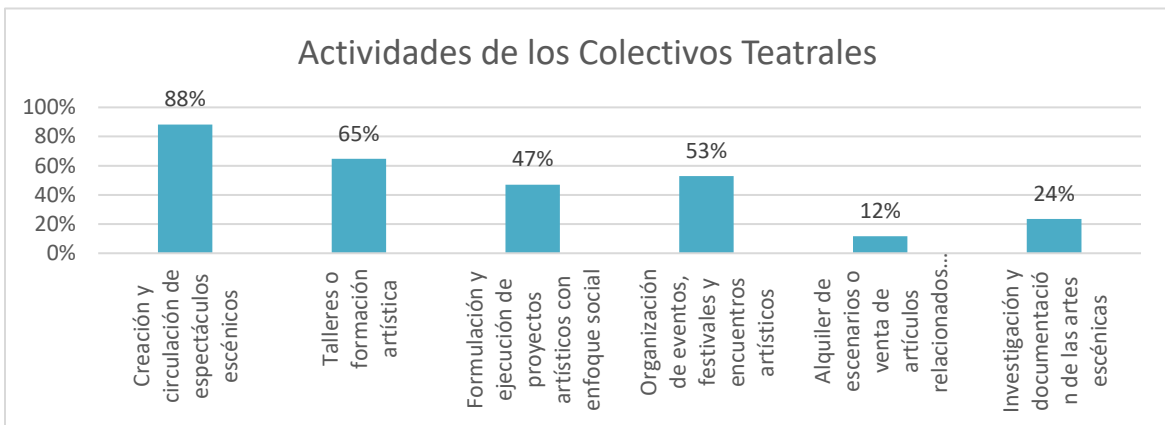
**Ilustración 4-3:** Años de experiencia de colectivos teatrales



Fuente: elaboración propia.

Respecto a los años de existencia de dichas organizaciones, se encontró que más del 50% cuenta con más de cinco años de experiencia en el sector, lo cual es un indicador importante de la capacidad de sostenibilidad de las agrupaciones. Así mismo, ningún colectivo se creó en los últimos dos años, tiempo que coincide con la anomalía generada por la pandemia del COVID-19.

**Ilustración 4-4:** Actividades de los colectivos teatrales



Fuente: elaboración propia.

<sup>8</sup> Ver normatividad y características de las Entidades Sin Ánimo de Lucro estipuladas por la DIAN en <https://www.dian.gov.co/impuestos/sociedades/ESAL/Paginas/default.aspx>

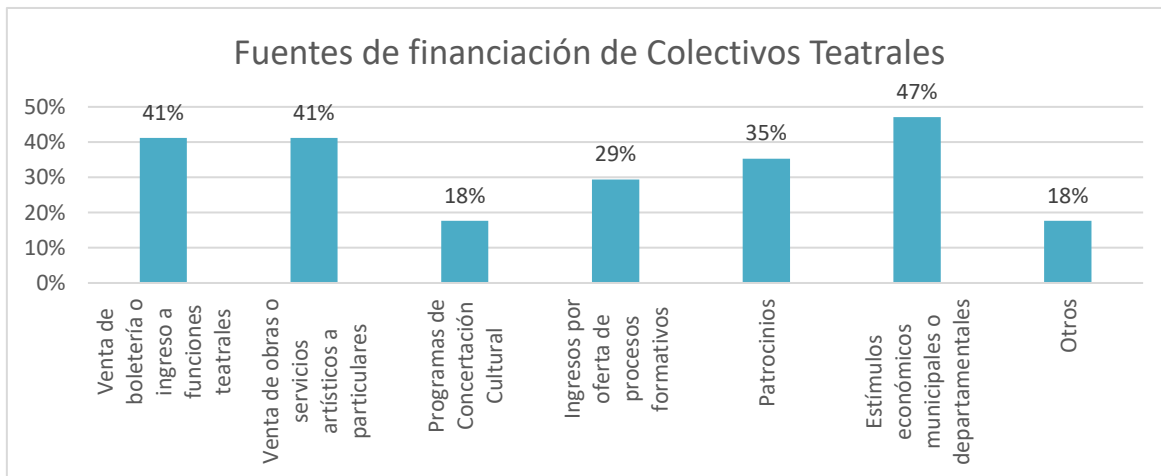
Frente a las actividades principales que realizan los colectivos teatrales (**Ilustración 4-4**), la mayoría se dedican principalmente a la producción, creación y circulación de obras y espectáculos escénicos en distintos formatos, alternando con labores que contemplan la oferta de procesos de formación, la eventual gestión y organización de eventos culturales, la formulación de proyectos, y en menor medida a la investigación artística y el alquiler de escenarios o venta de elementos para el ejercicio teatral. Dos de las agrupaciones contemplan la enseñanza artística como labor central.

Es importante señalar que cerca del 88% de los colectivos estudiados, cuenta dentro de su equipo de trabajo con una o más personas con conocimientos técnicos, profesionales o especializados en artes escénicas, pedagogía artística, gestión cultural o áreas relacionadas.

#### 4.1.2 Financiación y sostenibilidad

Al indagar por las fuentes de financiación de los colectivos teatrales, se encontró que menos del 15% de las agrupaciones depende de la venta de obras y servicios artísticos como única fuente de financiación. El porcentaje restante suele percibir ingresos de dos o más fuentes, siendo las más comunes la venta de boletería e ingreso a funciones, venta de servicios artísticos y estímulos económicos de carácter departamental o municipal.

**Ilustración 4-5:** Fuentes de financiación de colectivos teatrales



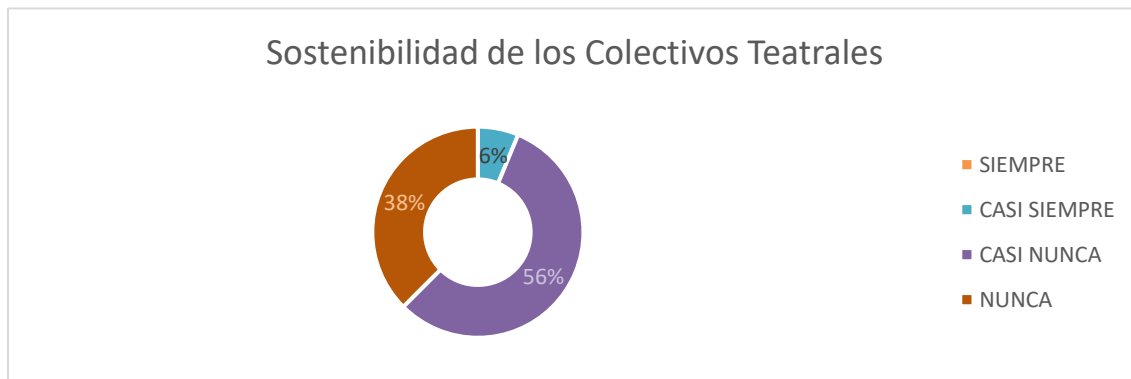
Fuente: elaboración propia.

En menor medida, algunas agrupaciones perciben ingresos de patrocinios y pagos por su oferta educativa, mientras que solo tres agrupaciones manifestaron hacer parte de los

Programas Nacionales de Concertación del Ministerio de Cultura. Como formas alternativas de obtención de recursos se registraron donaciones, autogestión e ingresos por gestión ante organismos internacionales (**Ilustración 4-5**).

A pesar de que la mayoría de colectivos teatrales cuenta con múltiples formas de financiación, ninguna agrupación asegura recibir de manera permanente los ingresos suficientes para garantizar su funcionamiento y cubrir los gastos e inversiones realizadas para cada una de sus actividades. Al contrario, más del 90% de las organizaciones afirma que casi nunca o nunca perciben el dinero necesario para asegurar la sostenibilidad del colectivo, lo que se traduce constantemente en aportes realizados por los miembros del grupo para resolver los costos pendientes y solventar sus necesidades.

**Ilustración 4-6:** Sostenibilidad económica de los colectivos teatrales

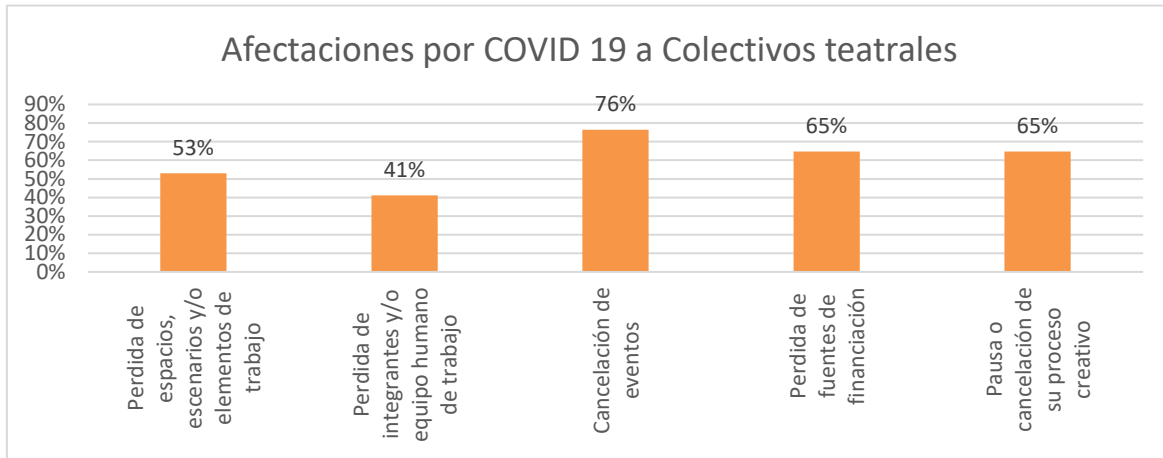


Fuente: elaboración propia.

Ahora bien, teniendo en cuenta la emergencia sanitaria generada por la pandemia COVID 19 y las medidas de control que ha implementado el gobierno nacional durante el año 2020 y 2021, como el confinamiento absoluto, cierre de escenarios culturales y pausa de procesos artísticos, se consultó a los colectivos acerca de las afectaciones que esta situación de anormalidad generó en su labor teatral.

Todas las agrupaciones manifestaron verse afectadas de alguna forma por la contingencia de salud pública, especialmente en la pausa o cancelación de su proceso creativo y la organización de eventos, así como en la pérdida de recursos económicos, equipamiento o capital humano a lo largo de los últimos meses (**Ilustración 4-7**), lo que ha implicado en muchos casos el diseño de nuevas estrategias para su reactivación y periódica recuperación.

**Ilustración 4-7:** Afectaciones por Covid a colectivos teatrales

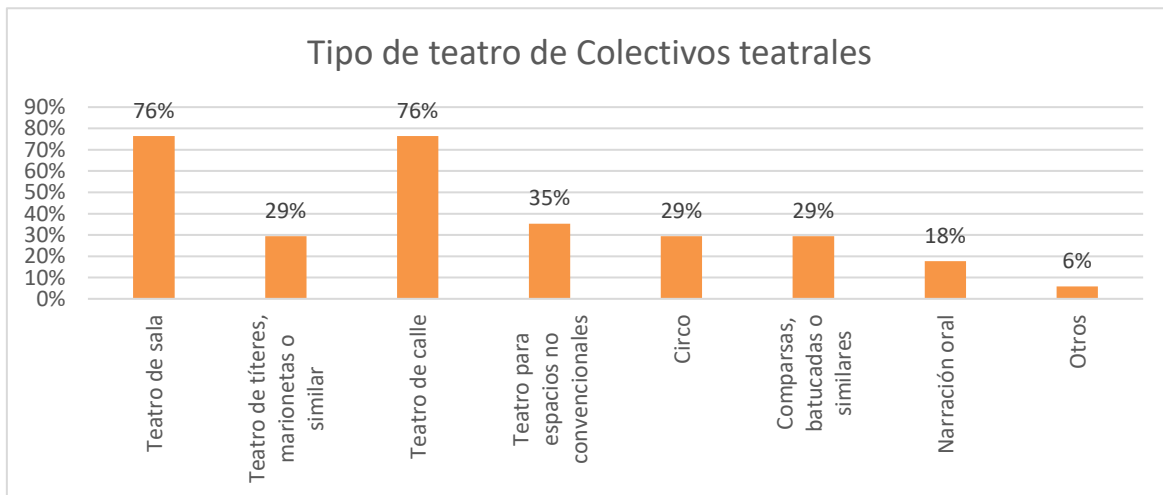


Fuente: elaboración propia.

### 4.1.3 Producción artística y proceso creativo

En la información suministrada acerca del proceso creativo de los colectivos teatrales participantes, se encontró que cerca del 90% no se inscribe con un único tipo de teatro, sino que ha incurrido en dos o más estilos escénicos para producir sus obras.

**Ilustración 4-8:** Tipo de teatro de colectivos teatrales

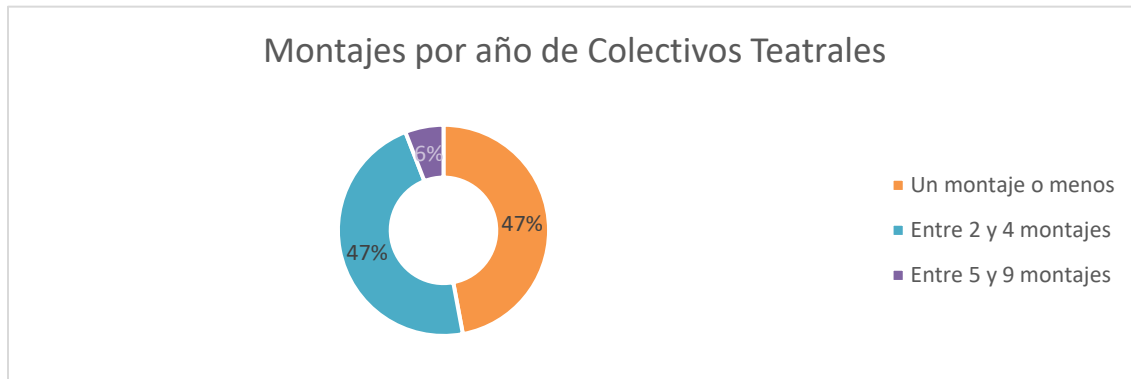


Fuente: elaboración propia.

Más del 75% de las agrupaciones practican el teatro de sala y el teatro de calle, mientras que el circo y la narración oral se presentan con menor frecuencia. Dos de las agrupaciones aseguran practicar circo social como estilo de arte escénico, que consiste en

el uso de herramientas pedagógicas construidas alrededor del circo para generar procesos de transformación social.

**Ilustración 4-9:** Montajes por año de colectivos teatrales



Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, el 47% de los colectivos teatrales manifestaron realizar en promedio entre 2 y 4 montajes al año, mientras que el otro 47% realiza una producción al año o incluso, les puede tomar más tiempo contar con un producto finalizado para iniciar su exhibición. Tan solo una de las agrupaciones encuestadas señaló lograr más de 5 montajes teatrales en ese mismo periodo de tiempo.

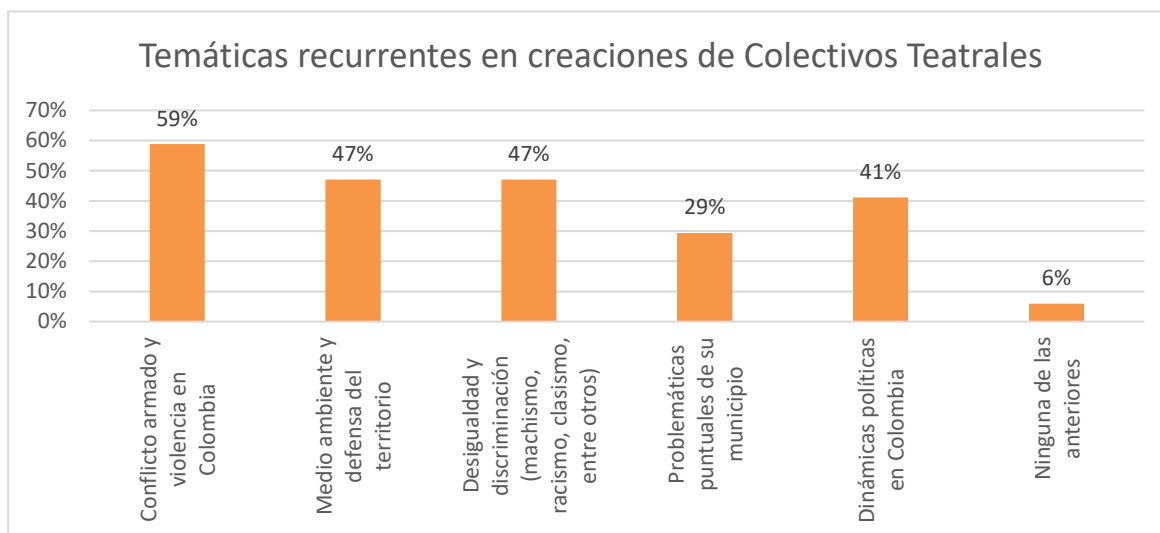
Con relación a la dramaturgia de las creaciones producidas por estas agrupaciones artísticas, se encontró que el 88% de los colectivos cuentan con al menos una obra de su autoría dentro de su repertorio. Sin embargo, al preguntar si se suelen documentar de alguna forma las puestas en escena, el 30% afirmó que nunca o con muy poca frecuencia registran y archivan sus procesos creativos, mientras que el 47% aseguró hacerlo esporádicamente y el 24% aseveró documentar todas sus producciones.

Con el propósito de analizar la posible conexión de la dramaturgia y las puestas en escena con temáticas asociadas a problemáticas sociales que son de interés para el contexto directo de los colectivos o de atención nacional, se preguntó si determinados asuntos suelen abordarse con frecuencia en las producciones de los colectivos.

Los resultados indican que el conflicto armado y la violencia en Colombia, son temas recurrentes en las obras de la mayoría de las organizaciones artísticas (**Ilustración 4-10**). Otros asuntos que han inspirado el proceso creativo de los colectivos se relacionan con distintas formas de desigualdad social, así como la defensa del territorio, conflictos o

críticas a dinámicas políticas en el país, y en menor medida, problemáticas puntuales de los municipios en que funcionan estas agrupaciones. Tan solo una de las agrupaciones indicó que el contenido de sus obras no se relaciona de forma alguna con este tipo de temáticas

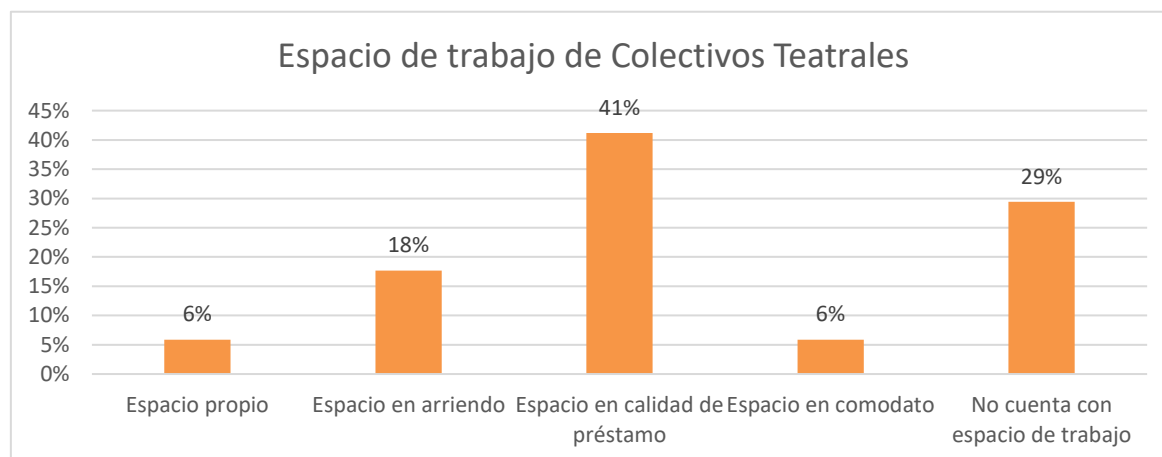
**Ilustración 4-10:** Temáticas recurrentes en creaciones de colectivos teatrales



Fuente: elaboración propia.

#### 4.1.4 Equipamiento y escenarios de creación

**Ilustración 4-11:** Espacio de trabajo de colectivos teatrales

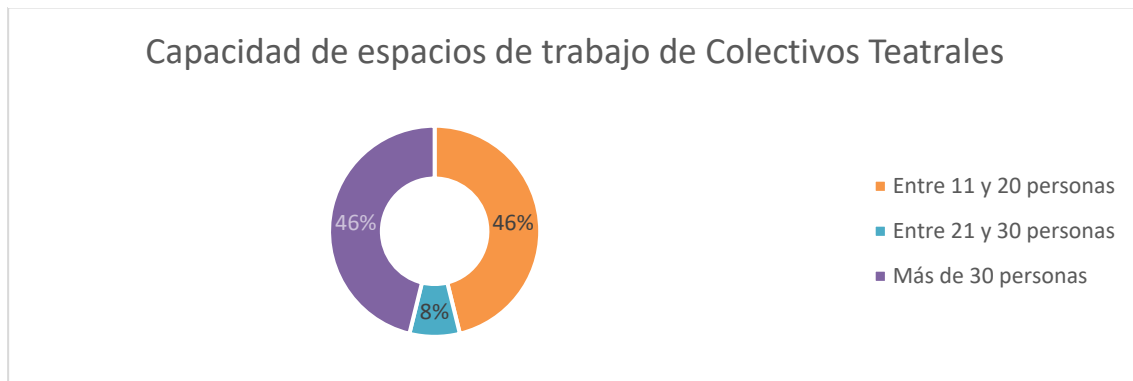


Fuente: elaboración propia.

Los colectivos teatrales identificados aseguraron que más del 90% no cuenta con un espacio propio para el ejercicio de sus actividades artísticas. Tan solo una agrupación

opera en un inmueble de su posesión y otra agrupación labora en un espacio en comodato, mientras que cerca del 41% funciona en un recinto en calidad de préstamo y el 18% de las organizaciones paga un arriendo por el alquiler de su espacio de trabajo. El restante de los colectivos no cuenta con un escenario fijo de trabajo, lo que implica que estén en constante desplazamiento, así como hacer uso de espacios públicos para dar continuidad a su ejercicio creativo. Esta falta de disponibilidad permanente de un escenario conlleva a la intermitencia e interrupción de los procesos.

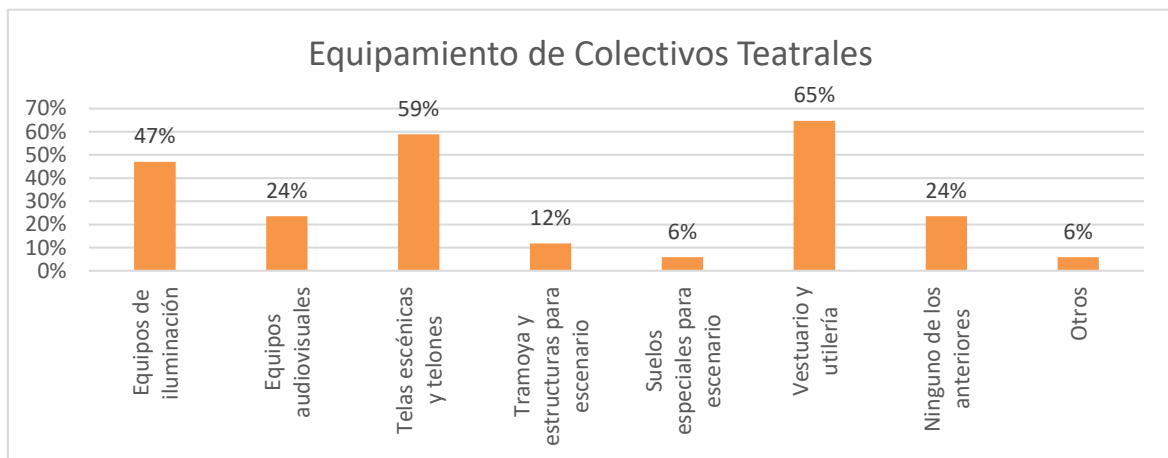
**Ilustración 4-12:** Capacidad de espacios de colectivos teatrales



Fuente: elaboración propia.

En ese sentido, teniendo en cuenta que el 69% de las agrupaciones cuenta con un espacio de trabajo, independiente de la modalidad, el 46% de este grupo asegura que dichos escenarios tienen una capacidad para entre 11 y 20 personas como máximo, mientras que el otro 46% tienen la posibilidad de recibir más de 30 personas en su audiencia.

**Ilustración 4-13:** Equipamiento de colectivos teatrales

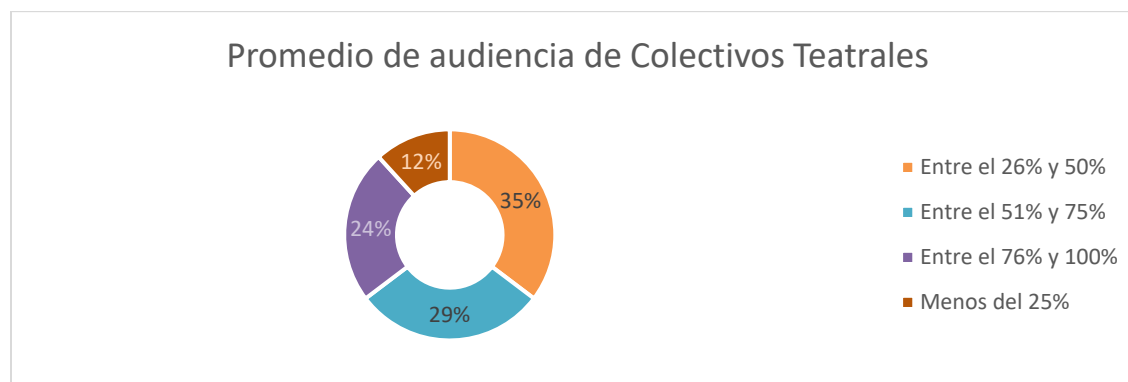


Fuente: elaboración propia.

Entendiendo el equipamiento como la suma de artículos y equipos necesarios para la producción de obras teatrales y puestas en escena, se preguntó a las agrupaciones si cuentan con determinados elementos para la producción de sus obras teatrales (ver **Ilustración 4-13**). Se encontró que el 86% de los colectivos cuentan algún tipo de dotación, siendo el vestuario, utilería, telas y telones los artículos más frecuentes en el equipo. Cerca del 47% de los colectivos cuentan con algún tipo de equipo de iluminación, mientras que otros aparatos audiovisuales suelen tener menor presencia. Los elementos o condiciones estructurales que requieren mayor complejidad y costo solo fueron detectados en un escenario.

#### 4.1.5 Audiencia y circulación artística

**Ilustración 4-14:** Promedio de audiencia de colectivos teatrales.

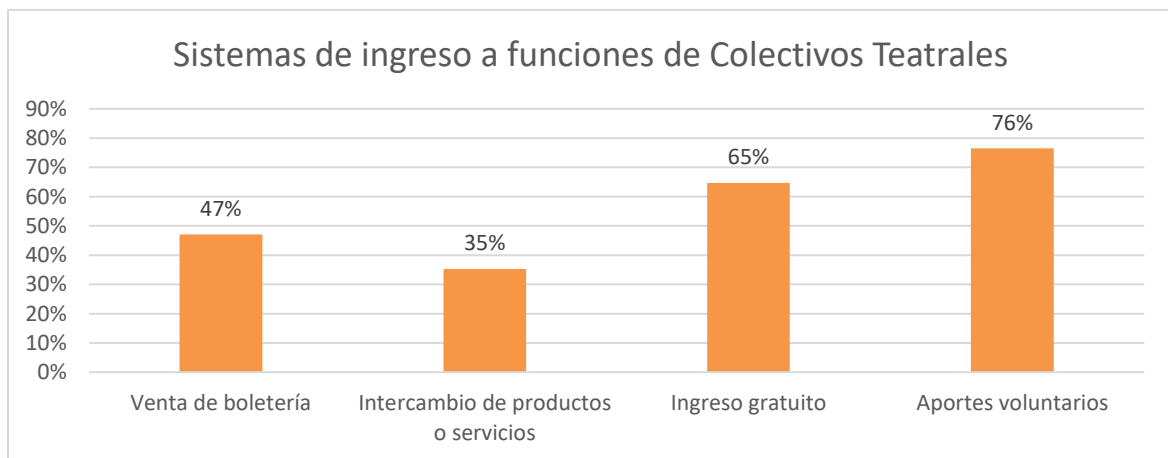


Fuente: elaboración propia.

Con el propósito de obtener información acerca del público asistente a las funciones y eventos organizadas por los colectivos teatrales, se preguntó por el porcentaje promedio de audiencia que suele acudir a las presentaciones, teniendo en cuenta el máximo esperado. Un 12% de las agrupaciones asegura contar con menos del 25% de audiencia estimada, en tanto la mayoría de las agrupaciones indicó que por lo general cuenta con la mitad o menos del público total esperado para sus funciones teatrales, mientras que el 24% asegura lograr una concurrencia alta en cada una de sus actividades. Es importante aclarar que, por lo general, las agrupaciones no suelen afiliarse con un tipo específico de audiencia o población etaria. Las convocatorias pueden variar su público objetivo o restricciones teniendo en cuenta el contenido o temática de la pieza a presentar.

Respecto a los mecanismos utilizados para permitir el ingreso a las presentaciones de los colectivos teatrales o intercambiar sus espectáculos con las audiencias, se encontró que el 71% de las organizaciones suele hacer uso de dos o más estrategias. El 47% de los colectivos acude a la venta de boletería como intercambio por un valor monetario, aclarando que solo una agrupación lo hace de manera exclusiva, mientras que las demás suelen alternarlo con otros mecanismos. De igual forma, el 12% de los colectivos señaló que siempre permite el ingreso a sus actividades de forma gratuita o sin generar algún tipo de intercambio, situación que se presenta en otras organizaciones, pero de forma esporádica. El sistema de ingreso predilecto por los colectivos consiste en invitar al público a realizar un pago voluntario por cada función a la que asisten, en algunos casos con un monto mínimo establecido, con el objetivo de generar una contribución a partir de la valoración de la pieza de arte que considere el espectador.

**Ilustración 4-15:** Sistemas de ingreso a funciones de colectivos teatrales



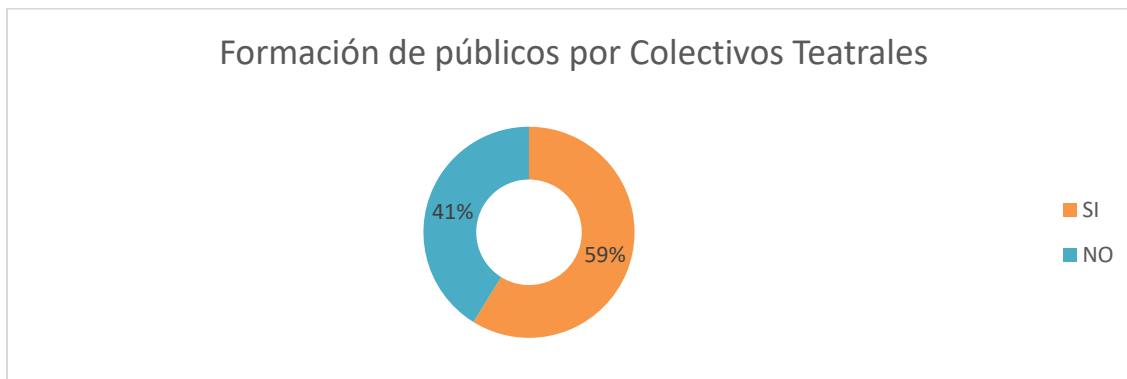
Fuente: elaboración propia.

Teniendo en cuenta que el 47% de los colectivos realizan venta de boletería como mecanismo de intercambio, se indagó por el valor que suelen establecer para el ingreso, encontrando que solo dos agrupaciones cobran entre \$10.000 y \$20.000 por cada persona que desee asistir a una de las funciones, mientras que las demás acostumbran a recaudar un valor inferior a los \$10.000.

En esa dirección, resulta significativo exponer que el 62% de los colectivos teatrales afirmo contar con alguna estrategia diseñada para formar públicos para las artes escénicas en su territorio. Dentro de los métodos implementados con mayor frecuencia por las organizaciones, se mencionó el realizar actividades de ensayo al aire libre, presentaciones

y funciones en el espacio público o en lugares no convencionales, con el objetivo de interpelar la ciudadanía desde otros escenarios y ampliar las posibilidades de interactuar con la obra de arte.

**Ilustración 4-16:** Formación de públicos por colectivos teatrales



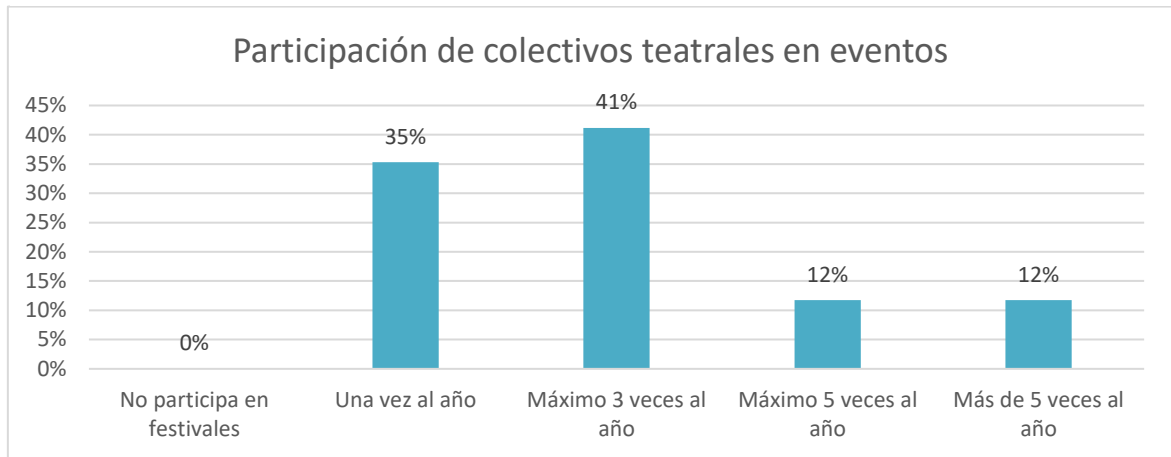
Fuente: elaboración propia.

Así mismo, se suelen realizar conversatorios, tertulias o espacios de discusión luego de la de las funciones, en donde se da a conocer el proceso creativo que hay detrás de lo que el público acaba observar y se le invita a dar su opinión frente a la historia, temática y puesta en escena en general o a interrogar al equipo de trabajo. También se hizo mención a procesos de articulación con instituciones educativas y otras entidades que permitan realizar talleres o ejercicios pedagógicos que amplíen los conocimientos y disposición para el disfrute del teatro.

En ese sentido, algunas agrupaciones consideran que sus actividades habituales implican en sí mismas un proceso de formación de públicos, en tanto la formación artística genera otro tipo de sensibilidad y relación con las obras, así como el hecho de ampliar la circulación de la puesta en escena a espacios o lugares que no suelen contar con una oferta cultural constante.

Con respecto a la circulación artística, se preguntó a los colectivos teatrales acerca de la frecuencia con que suelen asistir en un año a eventos de divulgación o festivales artísticos, bien sea dentro o fuera de sus municipios, con el objetivo de dar a conocer sus producciones (**Ilustración 4-17**). Todas las organizaciones indicaron que asisten al menos una vez al año a espacios de circulación, aclarando que la gran mayoría no suele asistir a más de tres eventos en el mismo año. Cerca del 24% de los colectivos señaló que circulan en este tipo de escenarios cinco o más veces al año.

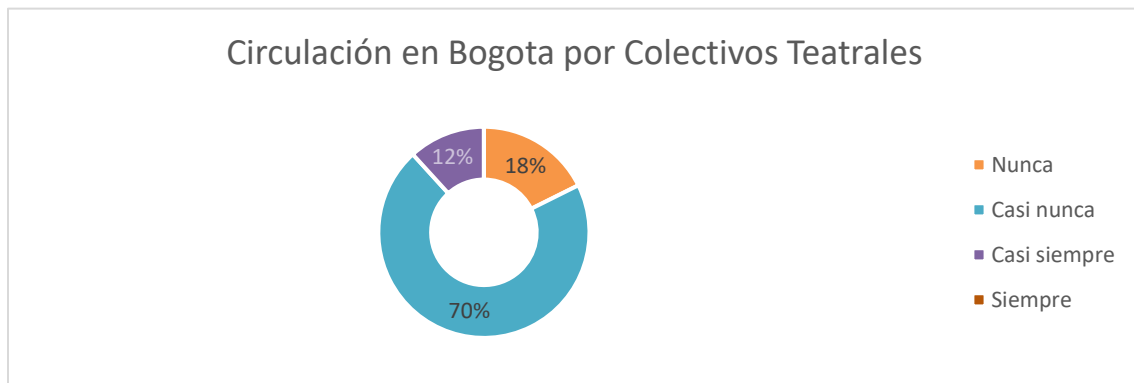
**Ilustración 4-17:** Participación de colectivos teatrales en eventos



Fuente: elaboración propia.

Es importante señalar que, de las agrupaciones identificadas, aproximadamente el 65% ha gestionado la organización de festivales teatrales o encuentros artísticos en su municipio al menos una vez durante los últimos cinco años, aun cuando esta labor no sea una de sus actividades principales.

**Ilustración 4-18:** Circulación de colectivos teatrales en Bogotá



Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, partiendo de las dinámicas de periferia planteadas en esta investigación, frente a diversos factores sociales y culturales de los municipios de funcionamiento de estas agrupaciones con respecto a la ciudad de Bogotá, se indagó sobre la frecuencia con que los colectivos suelen presentar sus obras teatrales en escenarios ubicados en la capital. Ninguna agrupación señaló que contemple necesariamente realizar presentaciones de todas sus obras allí, aunque cerca del 12% lo haga de manera frecuente, mientras que una mayoría importante dijo que casi nunca o nunca suele incluir a Bogotá en los escenarios de su circuito de exhibición.

## 4.2 Dinámicas de acceso cultural

Una vez identificadas y caracterizadas las agrupaciones teatrales que tienen como sede de funcionamiento alguno de los municipios de 6° categoría de Cundinamarca, en el presente apartado se hace referencia a los factores que inciden en las posibilidades de acceso y consumo teatral, teniendo en cuenta tanto a los integrantes del sector y las condiciones en las que se enmarca el ejercicio creativo, así como el disfrute de las expresiones teatrales por parte de la ciudadanía que habita en estos municipios del departamento.

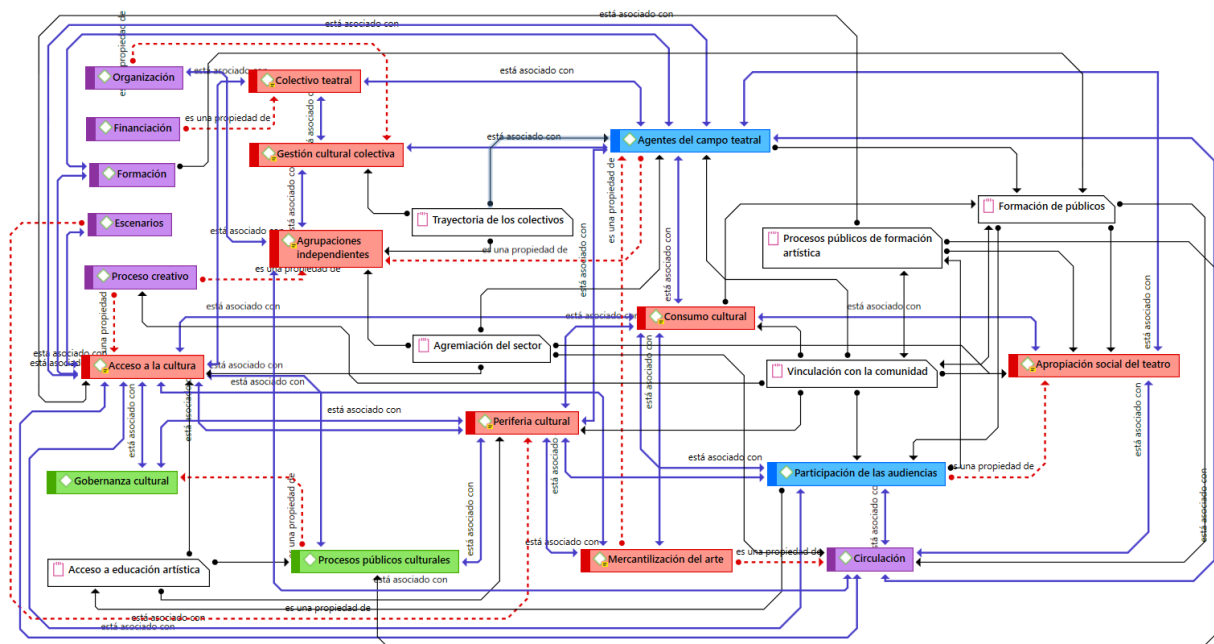
Lo anterior surge como resultado del análisis y codificación de la información obtenida mediante las entrevistas, en contraste con otras fuentes de información. De esta forma, en cada caso se construyeron redes semánticas, que según Verd Pericás (2005) “pueden definirse como una representación gráfica en forma de nodos y arcos interconectados (es decir, en forma de red) que tiene como objetivo representar un determinado conocimiento”. Así, se instituyen unas relaciones de causalidad entre los conceptos teóricos, las variables establecidas y la información que proporcionan los participantes de la investigación frente a las condiciones de acceso cultural.

### 4.2.1 Condiciones del ejercicio teatral

Al examinar los comentarios de los agentes y miembros de los colectivos teatrales en los territorios, se encontró que coinciden algunos elementos asociados a la creación y trayectoria de los colectivos, las dinámicas de gestión de las organizaciones, las implicaciones de los procesos de agremiación en el departamento y los conceptos relacionados con el acceso cultural (**Ilustración 4-19**).

Indagando frente a los procesos que inciden en el acceso a la vida cultural desde el ejercicio artístico en los municipios, particularmente en la posibilidad de la creación de colectivos teatrales y su posterior sostenibilidad, se encontró una estrecha relación con la existencia de procesos de formación teatral en los territorios. Si bien no es un factor determinante, puesto que la oferta de programas de educación artística no implica per se la conformación de agrupaciones teatrales a futuro, algunos de los participantes mencionaron este tipo de espacios como potenciadores que generan una disposición a la

**Ilustración 4-19:** Red semántica: Agentes del campo teatral



Fuente: elaboración propia.

producción y apropiación del teatro por parte de sus integrantes. Así lo comenta uno de los entrevistados, Francisco Aldana, quien además de contar con experiencia como director de una de las agrupaciones incluidas en la muestra, se ha desempeñado como instructor artístico:

“La agrupación teatral surge de una especie de ruptura con escuelas de formación y otros escenarios similares. Acá ya se ha consolidado un movimiento teatral, lo que sucede es que no ha sido muy explícito. Eso nos hace querer abrir otros caminos, pensar al municipio le hacen falta obras, escenarios, encuentros. Así coincidimos sujetos con el mismo interés que terminamos unidos por el deseo de hacer teatro” (F. J. Aldana, comunicación personal, 14 de mayo de 2021)

En un primer momento, el acceso a formación artística implica mayores posibilidades para el ejercicio de prácticas culturales y el desarrollo de la creatividad, entre otros efectos. En este caso, según el Sistema de Información de Fomento Regional (SIFO) del Ministerio de

Cultura<sup>9</sup>, se encontró que cerca del 80% de los colectivos teatrales analizados coinciden con la presencia de procesos públicos de formación teatral en su municipio por lo menos en los últimos dos años, sin que esto implique necesariamente una relación de causalidad, pero si una vinculación en los procesos. Incluso, en algunos casos se encontró que existen nexos con escuelas de formación teatral ubicadas en municipios cercanos.

Resulta necesario mencionar que para el año 2020 se registró una interrupción y disminución importante de procesos públicos de formación teatral, pasando de 64 a 43 escuelas artísticas en el departamento, debido en gran parte a la anormalidad generada por la pandemia del COVID-19. Al momento no se tiene información acerca de la reactivación (o no) de dichos procesos, aun así, es un factor a tener en cuenta que puede incidir a futuro en las dinámicas de acceso cultural.

Ahora bien, es precisamente el quiebre con los procesos de formación lo que en determinados casos conlleva a la consolidación de proyectos independientes. Aún en los casos en que las organizaciones no provienen de escuelas artísticas ofertadas desde la institucionalidad pública, la búsqueda y afirmación de la independencia es uno de los principios con mayor trascendencia en el quehacer de los colectivos teatrales. Se trata de una postura organizacional que más allá de referirse a asuntos financieros, posibilita libertad y autonomía en el proceso creativo.

“La independencia es un concepto que va más allá, que también involucra lo estético, que involucra unas posturas políticas... no es un grupo independiente porque como un niño bravo me voy de la casa y no quiero seguir hablando con mi mamá, sino que es independiente porque tiene una mirada estética y organizativa diferente, y busca, en ese sentido, hacer que esa esa forma de hacer se constituyan en una experiencia de vida definitiva” (J. Ramírez, comunicación personal, 26 de abril de 2021)

Esas son las palabras de Juan Ramírez, uno de los directores y fundadores de una agrupación teatral que surgió en uno de los municipios incluidos en este análisis y que,

---

<sup>9</sup> La Dirección de Fomento Regional del Ministerio de Cultura cuenta con el Sistema de información de Fomento Regional -SIFO- como una herramienta de recopilación y consulta, en la que se encuentra un histórico de la descripción de los procesos y el diagnóstico del sector cultural de cada ente territorial del país. Consultar en <http://sifo.mincultura.gov.co/>

además, coincide con la opinión de múltiples agentes en el territorio. De esta manera, la producción teatral de los colectivos está mediada por una postura estética y política que se basa en ampliar y transformar los discursos, generando procesos y obras con contenidos que no se lleguen a ver limitados por la institucionalidad, y que buscan mayor cercanía y participación de la comunidad.

La independencia se asume entonces como una posibilidad y un determinante en el proceso creativo. Las agrupaciones surgen en contextos donde se evidencia la carencia de procesos que permitan la expresión artística y el uso de lenguajes simbólicos libremente como mecanismo de escucha e interpelación directa a la comunidad, puesto que los procesos ofertados desde las entidades estatales tienen limitantes al respecto. Esta consideración se reafirma en los resultados que arrojó la caracterización sobre las temáticas recurrentes en las obras de los colectivos (**Ilustración 4-10**), donde se evidencia la alusión a problemáticas y situaciones sociales y políticas que afectan el entorno de los artistas y que quieren ponerse en evidencia frente a las audiencias.

De esta forma, se evidencia una apropiación social de la práctica teatral por parte de los miembros de los colectivos teatrales, en tanto se emprenden proyectos que acuden a lenguaje escénico para representar idearios, posturas y críticas, mediante una narrativa que alude a la memoria y la cotidianidad de las comunidades.

Así mismo, los participantes manifiestan que el hecho de asumir la independencia como postura creativa, conlleva enfrentar una serie de situaciones en el quehacer de las organizaciones de estos municipios. En primer lugar, la consolidación de los colectivos teatrales bajo estos contextos no está ligada principalmente a la búsqueda individual de la profesionalización de los agentes, sino a la generación de espacios que permitan el diálogo, el acceso al campo teatral desde los territorios y el desarrollo de producciones con un mayor nivel de complejidad.

Sin embargo, factores como el acceso a educación cultural técnica a nivel local, el desarrollo de capacidades artísticas, así como la rigurosidad, disponibilidad de tiempo dedicado a los procesos de cada colectivo y los espacios físicos que se disponen para el ejercicio artístico, son elementos que influyen en los resultados y el proceso creativo de las agrupaciones. Muestra de ello, es el hecho de que el 29% de las agrupaciones no cuenta con un espacio fijo de trabajo y solo una tiene un espacio propio (**Ilustración 4-11**),

---

así como el hecho de que solo 2 salas de teatro de las identificadas en el departamento (ver apartado **4.3.1**) funcionen en estos municipios de categoría 6°.

Igualmente, la forma organizativa de los grupos teatrales independientes está determinada por el contexto en el que se desarrollan los procesos. Un primer elemento tiene que ver con la división de roles y la gestión cultural de forma colectiva, que según los participantes funciona de manera orgánica e intuitiva. Parte de un asocio de artistas en el que suele haber uno o varios líderes y que opera a partir de la identificación de labores y la asignación de funciones, según las habilidades y posibilidades de sus miembros, mientras el proyecto se encuentra en marcha.

“Funcionamos así, funcionamos por tareas específicas, ahora mismo yo estoy haciendo un proceso con las chicas... donde todas vamos a aprender a llevar la contabilidad, todas aprendemos sobre logística, todas aprendemos a guardar el registro para los proyectos. Cada mes se va cambiando, porque la intención es formarnos, que una no esté y las demás lo puedan seguir haciendo, o ellas se vayan a otro proyecto y lo hagan bien.” (R. Vergara. Comunicación personal, 19 de mayo de 2021)

Tal como lo comenta Rosario Vergara, directora y gestora de la Corporación La casa de la Cigarra, se evidencia que, si bien no hay una estructura definida, los colectivos se constituyen organizaciones, independientemente de su forma asociativa, en tanto se generan sistemas de trabajo con acuerdos comunes, que tienen como propósito principal la producción de obras teatrales y la generación de procesos artísticos en sus territorios.

Ahora bien, se hizo evidente que la gestión de los colectivos de forma independiente implica cierta inestabilidad en los procesos. En primer lugar, existe una incertidumbre respecto a la financiación de las agrupaciones, lo cual se hace evidente en que más del 90% de las organizaciones afirmara que casi nunca o nunca perciben el dinero necesario para asegurar la sostenibilidad del colectivo. Según los agentes, es muy complejo lograr la generación de suficientes recursos propios que resulten de las actividades de las agrupaciones, por lo que es necesario acudir a incentivos y programas de estímulo ofertados por las entidades públicas (**Ilustración 4-5**).

Dentro de los factores que mencionaron las personas entrevistadas, se encuentra el bajo consumo cultural en los municipios, la insuficiencia de espacios para la circulación o

entidades a las cuales ofertar las producciones y otros elementos que finalmente, convierten al Estado en la principal fuente de financiación, bien sea por los programas ofertados, por la compra de obras o pago de servicios, por intercambios o asistencias logísticas, entre otros.

“La gente todavía tiene la sensación de que no se puede hacer teatro en Cundinamarca y hay convicción, hay experiencias que demuestran que sí. Lo que pasa es que hay que mantenerse con un pie en la independencia y el otro pie en el negocio de muchos, que es entrar a comerciar con el principal comprador de sus obras que sigue siendo el Estado a través de administraciones.” (J. Ramírez)

Aun así, la insuficiencia de recursos sigue siendo una situación que tiene efectos importantes en la gestión de los colectivos, llevando a situaciones en las que, por ejemplo, los miembros de las agrupaciones asumen los costos de funcionamiento con su capital personal, o la imposibilidad de dedicarse exclusivamente a la actividad artística puesto que no es un oficio rentable, lo cual termina afectando los resultados de sus procesos.

La sostenibilidad de las organizaciones teatrales en los municipios se ve afectada no solo por factores económicos, sino por asuntos como la carencia de espacios y escenarios en los territorios y, por ende, el hecho de tener que asumir la adecuación y acomodación por los colectivos; la producción suficiente y continua de obras teatrales para mantener una dinámica de intercambio, venta y circulación o una programación constante; la formación de públicos, la creación o vinculación con espacios de exhibición y la articulación con las agendas culturales de los territorios; y finalmente la permanencia en el territorio, puesto que se evidencia una tendencia al desplazamiento de los artistas fuera de los municipios, debido precisamente a las dificultades mencionadas para continuar con su quehacer.

No obstante, alejándose del contexto municipal y hablando desde de una perspectiva departamental, se generan otros espacios que repercuten en las prácticas artísticas y, por ende, en el acceso a la vida cultural. Uno de los elementos con mayor incidencia tiene que ver con las formas de agremiación que, si bien no son comunes a nivel municipal por la baja presencia de agrupaciones, al menos en los municipios vinculados a esta investigación, si han surgido como escenarios de asociatividad departamental.

Según Juan Ramírez, cofundador del espacio, sumado a otras opiniones, la Red de Teatro de Cundinamarca surge precisamente de la necesidad de generar mecanismos de

integración, participación y reconocimiento mutuo en el campo teatral del departamento. De esta forma, se da inicio hace aproximadamente cuatro años, a un proceso de convocatoria e identificación de agentes y agrupaciones del sector teatral, con el propósito de constituir una organización de carácter privado proveniente de la iniciativa de la sociedad civil.

“Hicimos lo primero que se nos ocurrió, que fue trabajar por nodos y por región. La gente de las regiones se reunía y nombraba a unos delegados, como unos voceros más bien, para que hablaran a nombre de cada una de las regiones. Así empezó, se escribió un manifiesto de teatro cundinamarqués y se consolidó de manera simbólica la red de teatros del departamento.” (J. Ramírez)

Esta agremiación que actualmente cuenta con más de 50 integrantes, entre representantes de agrupaciones y agentes del sector, ha permitido un reconocimiento mutuo, así como generar herramientas de consulta interna y mecanismos de participación. La cofradía teatral del departamento se ha transformado principalmente en una herramienta para visibilizar los procesos que se adelantan en cada territorio y entablar modos de comunicación entre agentes, lo cual facilita la circulación y los intercambios.

Sin embargo, los entrevistados coinciden al opinar que esta red debe enfocarse en ser un escenario más estratégico y decisivo, de tal forma que permita generar acciones concretas, asumir posturas y tener mayor incidencia en el diseño de políticas culturales. Una de las principales dificultades tiene que ver con la gestión del mismo espacio, puesto que son los artistas quienes han asumido la labor de consolidar, identificar y recopilar la información, labor que requiere tiempos, recursos y conocimientos específicos. Hasta el momento se ha dado inicio a ejercicios de caracterización, sin que tengan resultados publicados.

Así mismo sucede con la divulgación y convocatoria de la red, un ejercicio de carácter permanente que se ve interrumpido y limitado, entre otras razones por las características espaciales y de acceso del departamento. Muestra de ello, se encontró que cerca del 73% de los colectivos identificados en esta investigación, no están activos o no hacen parte de la Red de Teatro de Cundinamarca.

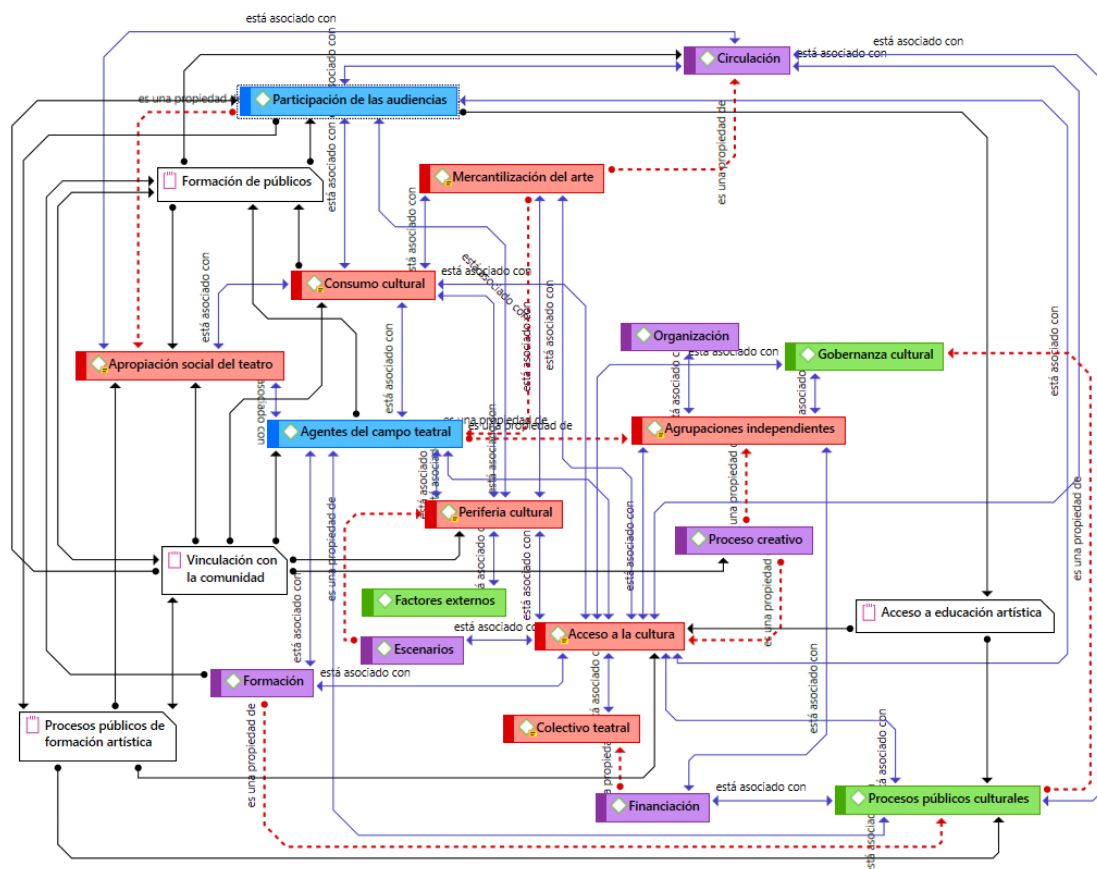
Aun así, este espacio de agremiación, permite hablar en un primer momento de la existencia de un “movimiento” teatral departamental, en tanto hay unos procesos y rasgos comunes, incluyendo la posibilidad de concebir el público a nivel regional. La gestión de

los colectivos teatrales está ligada al convivio y las posibilidades de intercambio con sus pares, por lo que la identificación de nichos artísticos y experiencias con resultados óptimos en los territorios, genera otras dinámicas en el departamento.

### 4.2.2 Acceso y consumo de las expresiones teatrales

A partir de la información obtenida en la caracterización de los colectivos y las argumentaciones de las personas entrevistadas, se identificaron algunos factores relacionados con el acceso y disfrute de las obras teatrales por parte de la comunidad en sus municipios de funcionamiento, dentro de los cuales se encuentran los consumos culturales, los referentes simbólicos y estéticos, la oferta cultural y los procesos de formación de públicos en los territorios (**Ilustración 4-20**).

**Ilustración 4-20:** Red semántica: acceso y disfrute del teatro- públicos.



Fuente: elaboración propia.

Destacan estos aspectos, aclarando que no son los únicos, en tanto están directamente relacionados con los procesos y actividades lideradas por los colectivos teatrales. Luego

---

entonces, se evidencia una correspondencia y unos efectos sobre la apropiación social del teatro, así como la construcción de vínculos entre las agrupaciones y su contexto inmediato.

Según los agentes del sector, la oferta de producciones teatrales en los municipios incluidos en el análisis, suele ceñirse al quehacer de las agrupaciones y a los programas de carácter institucional. Teniendo en cuenta la presencia de colectivos teatrales y la producción de obras en los entes territoriales, esto quiere decir que, en la mayoría de los casos, las posibilidades que tiene la población de tener contacto con las artes escénicas en su territorio son muy limitadas y poco frecuentes, lo cual está directamente relacionado con las dinámicas de apropiación cultural.

“En el teatro lo que pasa es que en general, se dice que las artes son para todos, y a veces se debe reconocer que no funciona tan fácil. Por eso la tarea de la casa de La Cigarra es ampliar, y yo lo digo mil veces, ampliar los referentes estéticos de Mesitas del Colegio. Porque si usted solo escucha cierto tipo de música, se va a quedar ahí, pero si usted tiene un universo más amplio es posible que en algún momento escoja otro tipo de cosas, entonces hay una guerra muy fuerte con romper esos esquemas”  
(R. Vergara)

Lo anterior implica que las prácticas y consumos culturales suelen estar asociados con otro tipo de expresiones artísticas y manifestaciones, en tanto no hay un reconocimiento del teatro como ejercicio creativo que involucre la participación o diálogo con las comunidades. De esta forma, los colectivos que surgen en los municipios se ven enfrentados en un primer momento a un distanciamiento entre el espectador y la obra de arte.

A partir de estas condiciones, la labor que realizan las agrupaciones genera otro tipo de posibilidades de acceso cultural, en tanto logre convocar nuevas audiencias y establezca una correspondencia con las comunidades que finalmente, son sus espectadores, de tal manera que se identifiquen y reconozcan con los valores y la propuesta estética que se plantea en escena.

Los miembros de los colectivos teatrales advierten que la oferta cultural de carácter institucional en los municipios, como las escuelas de formación, los festivales y encuentros artísticos, entre otros, pueden tener incidencia en la disposición del público ante la

circulación de obras teatrales. En particular, los procesos públicos de formación no solo generan aptitudes artísticas, sino que forjan una apropiación y aportan saberes y experiencias que conciben mayor cercanía con el arte.

Por otro lado, los procesos de formación de públicos diseñados por las agrupaciones son de suma importancia en el proceso, puesto que, más allá de ampliar la oferta teatral, tienen como objetivo generar hábitos, gustos y preferencias por las artes escénicas. Una de las estrategias más implementada por los colectivos se trata de llevar las obras de teatro a escenarios no convencionales o al espacio público, de tal forma que las comunidades puedan entrar en contacto con los artistas y las producciones en medio de la cotidianidad.

“En el municipio no hay espacios aptos para el teatro, lo que nos ha llevado a crear, a pensar y adecuar los espacios. Presentar y mostrar obras, nuestras y de otras agrupaciones, hace un tiempo tuvimos la oportunidad de traer una obra de Brasil que tuvo 200 niños como espectadores, ahí estamos formando públicos porque están entrando en contacto con el teatro. El llevar el teatro a otros espacios, si la gente prefiere otras cosas entonces hay que pensar uno cómo las seduce, cómo se genera también una conciencia sobre el valor del trabajo del artista, lo que nos ha llevado a implementar estrategias diferentes por el pago o intercambio en las funciones” (F. Aldana)

De esta forma, los colectivos teatrales utilizan tácticas como la formación artística, articulación con entidades educativas, talleres y conversatorios con los espectadores, difusión por redes sociales, entre otras actividades, que tienen por objetivo incidir en alguna medida en los esquemas de apropiación simbólica, a partir de experiencias que transformen la percepción que tiene la comunidad respecto a la práctica y consumo del teatro.

Otro factor que mencionaron los artistas recurrentemente sobre la relación que establecen con los públicos, tiene que ver con el nivel artístico, la complejidad y la novedad con que se realizan las obras. Se trata de generar una conexión discursiva, pero también estética que atraiga a los públicos, que a la vez identifique a los colectivos y los distancie de los procesos de formación en términos de resultados.

“Entonces a veces también ha pasado que hemos estado un poco olvidados de que la comunidad si no recoge y no se siente cercana a los procesos, puede ser que sean

sus hijos, sus primos, o sus tíos los que están allá en el escenario, pero si no me hablan a mí pues no voy a estar defendiendo eso y el teatro seguirá estando extramuros” (J. Ramírez)

Según los entrevistados, todas estas variables, y reconociendo la influencia de factores estructurales, confluyen, determinan y modifican el acceso a las artes y el consumo cultural en los municipios. Si bien se reconocen unas transformaciones y logros importantes, persiste una preocupación generalizada por la baja asistencia a las salas y escenarios teatrales. Esta información coincide con los resultados obtenidos en la encuesta sobre el promedio de porcentaje de audiencia que asiste a las presentaciones y eventos organizados por los colectivos incluidos en la encuesta (**Ilustración 4-14**), en donde se evidencia que en la mayoría de los casos asiste la mitad o menos del total de público esperado.

Si bien esta es una preocupación generalizada en el campo teatral que no se discutirá en este apartado, para efectos del presente análisis es importante mencionar que, en el caso de los colectivos teatrales ubicados en municipios de categoría 6°, hay un elemento en particular que incide en el impacto que tienen las agrupaciones en sus contextos. Como ya se mencionaba, se trata de la clase de relación que se construye entre las agrupaciones y las comunidades de los territorios, en términos creativos o discursivos al interior de las salas o escenarios, pero también en los objetivos y el impacto social que pueda llegar a generar su accionar en el municipio.

Los efectos de emprender un colectivo teatral en un territorio con un acceso cultural condicionado, son perceptibles dentro y fuera de los escenarios. Se trata de generar transformaciones simbólicas a través del tiempo y lograr una apropiación social del teatro por parte de las comunidades. Este proceso se hace aún más notorio en casos en los que las agrupaciones tienen como objetivo principal atender distintas problemáticas sociales en sus contextos, mediante el arte como mecanismo de sensibilización, reflexión y escucha.

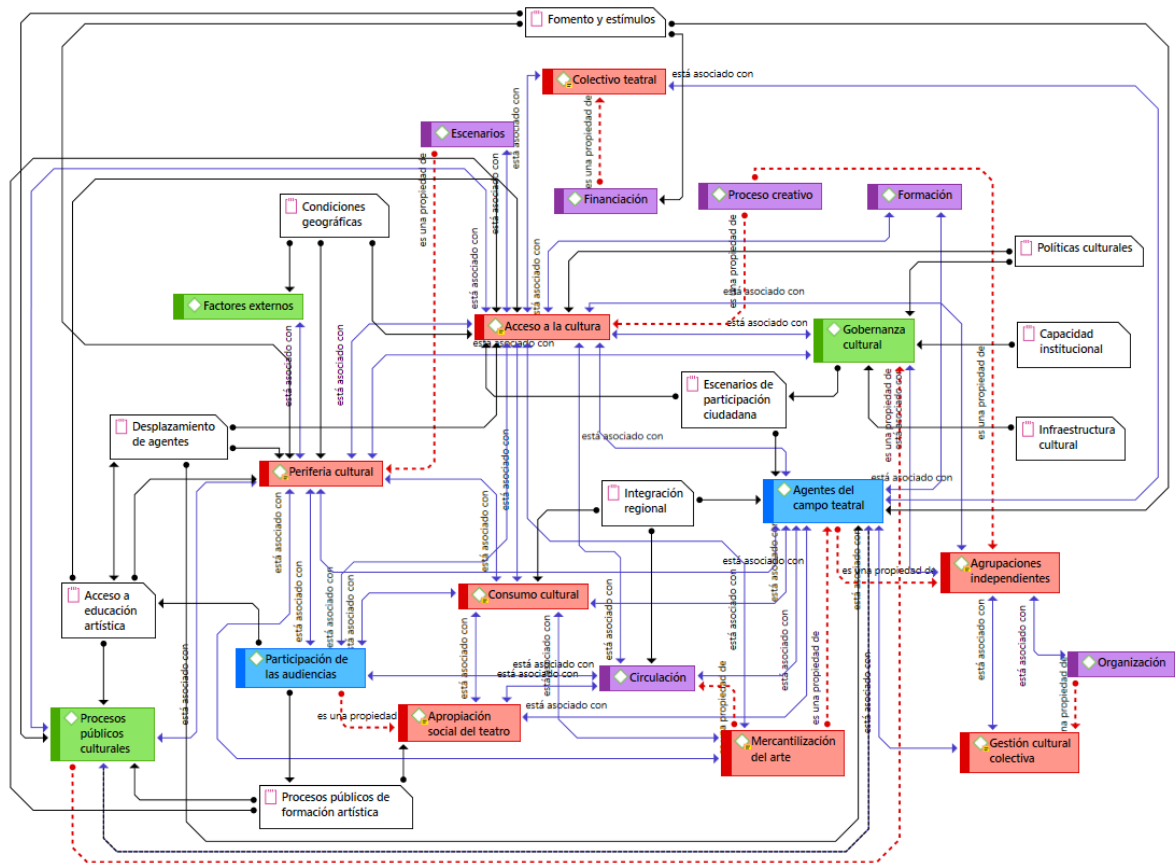
En todo caso, los agentes aseguran que la presencia del quehacer teatral de forma constante en el territorio, conlleva a unas transformaciones en el tiempo respecto a la perceptibilidad y comprensión que tiene la comunidad y las audiencias sobre el arte y la

cultura. Como la anagnórisis en las tablas, se llega a producir un acto de identificación en los actos del otro, de tal forma que el espectador se reconoce en la obra y en el artista.

Por su puesto, este proceso depende de las formas organizativas, la sostenibilidad, las acciones y el diálogo que establezcan las agrupaciones con sus contextos. Se trata de un ejercicio de escucha mutuo, en el que los colectivos comprenden los gustos y necesidades de las comunidades, así como la cooperación y reconocimiento del trabajo artístico que surge de la población en cada territorio.

### 4.3 Factores asociados a la periferia

Ilustración 4-21: Red semántica Factores asociados a la periferia



Fuente: Elaboración propia.

Ahora bien, teniendo en cuenta la información recolectada, se identificaron tres aspectos principales asociados a las dinámicas de periferia que inciden en el acceso cultural de los municipios en los que hacen presencia los colectivos teatrales incluidos en la muestra, así

como en el campo teatral del departamento en general. Lo anterior, partiendo del concepto de periferia planteado en las referencias teóricas de la presente investigación, en el que se establece una relación de dependencia entre un centro hegemónico y una periferia en condiciones de desigualdad (**Ilustración 4-21**).

En primer lugar, es necesario iniciar este apartado contextualizando brevemente la relación entre el departamento de Cundinamarca y la ciudad de Bogotá, teniendo en cuenta los aspectos externos y panorama general, que inciden en el quehacer teatral y que fueron descritos por los participantes en el análisis. Luego se enuncian algunas condiciones de relacionamiento regional, teniendo en cuenta tanto a los agentes como la participación de las audiencias, así como temas concernientes a la gobernanza cultural y las políticas públicas de competencia para el sector. Es importante mencionar que, si bien hay otros factores que pueden intervenir en la dinámica de periferia cultural, para efectos de esta investigación solo serán abordados aquellos asuntos señalados por los encuestados y entrevistados.

### **4.3.1 Entorno y concentración de la actividad teatral.**

En primer lugar, partiendo de la conceptualización de periferia asociada al contexto y ubicación de los municipios, es importante tener en cuenta el tamaño y distribución geográfica de Cundinamarca. En el mapa de calor del departamento de Cundinamarca (**Ilustración 4-22**), elaborado a partir de la categoría de los 116 municipios que lo conforman, se puede observar la ordenación del territorio. Según la Contaduría General de la Nación<sup>10</sup>, 95 municipios de Cundinamarca pertenecen a categoría 6°, lo que representa el 81,9% de los entes territoriales que lo conforman.

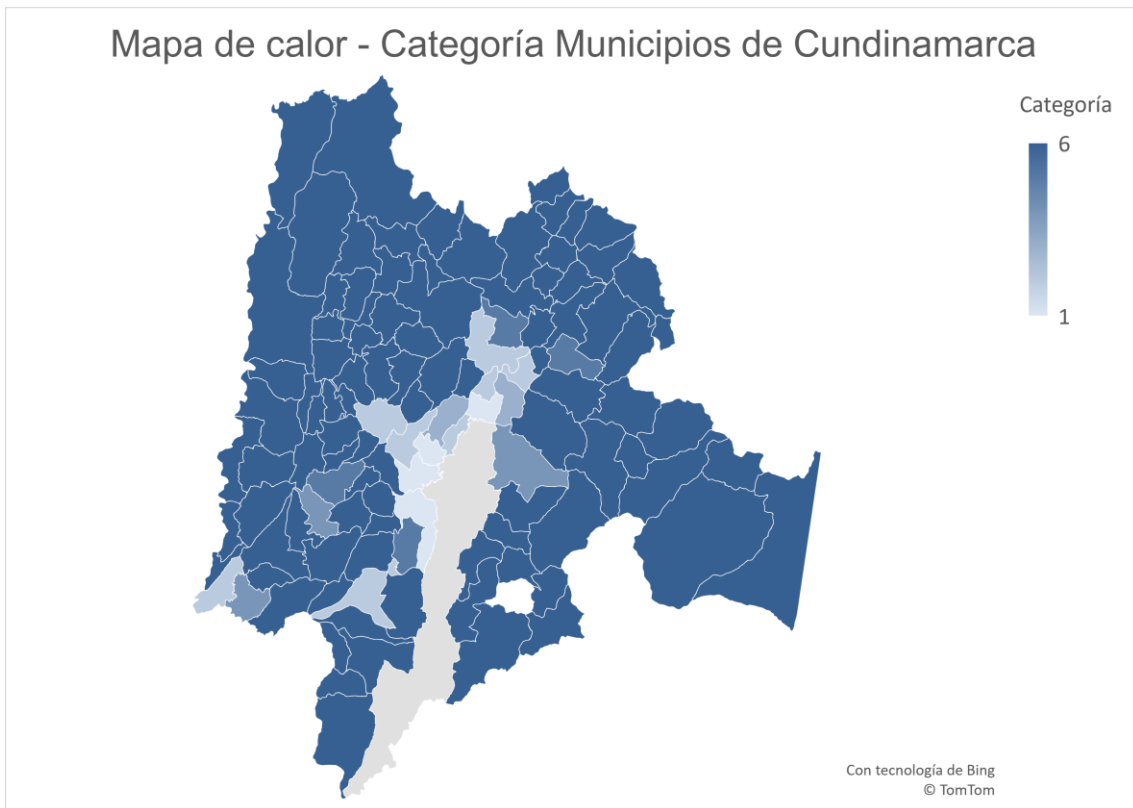
La ciudad de Bogotá se encuentra ubicada en el centro del departamento, pero no hace parte administrativamente de Cundinamarca, en tanto se rige bajo la figura de distrito capital. Sin embargo, se considera la capital del departamento y la mayor parte de sus

---

<sup>10</sup> La categorización de los entes territoriales en Colombia se determina por la Contaduría General de la Nación, teniendo en cuenta el número de habitantes, los Ingresos Corrientes de Libre Destinación (ICLD) y los gastos de funcionamiento. Consultar parámetros en <https://www.contaduria.gov.co/documents/20127/38126/CIRCULAR+EXTERNA+No.+002+DE+2020+-+Categorizaci%C3%B3n.pdf/7e76f7f7-cb9d-e741-d747-f35fc867c400>

entidades estatales se encuentran ubicadas en la ciudad. Adicionalmente, es de notar que la gran mayoría de los municipios que no son de categoría 6°, son colindantes o cercanos a Bogotá, resultado de distintos fenómenos demográficos que transforman la dinámica social de dichos territorios a partir de su relación con grandes urbes, como en este caso. Según el Departamento Administrativo Nacional de Estadística DANE, para el año 2021 la ciudad de Bogotá tiene 7.592.871 de habitantes, mientras Cundinamarca tiene un total de 3.085.522 habitantes, de los cuales 954.077 residen en los municipios de categoría 6°.

**Ilustración 4-22:** Mapa de calor por categoría de los municipios de Cundinamarca



Fuente: elaboración propia según datos reportados por la Contaduría General de la Nación 2021.

Estos datos resultan importantes a la hora de mencionar la dinámica teatral de la ciudad de Bogotá y el departamento, aclarando que esta comparación no implica per se la existencia de una brecha en términos de acceso, sino que permite en un primer momento tener un panorama más claro sobre las diferencias en cada territorio.

En el caso de Bogotá, según el reporte del Instituto Distrital de Turismo IDT, para el año 2016 se registró un total de 127 entidades de artes escénicas especializadas en el teatro,

incluyendo 56 salas de teatro, concentradas principalmente en las localidades de Teusaquillo, Santa Fe, Chapinero y Candelaria. (Anzola, 2020, pág. 56)

En Cundinamarca no se encontró un registro o estudio oficial que permita saber a ciencia exacta cuantas organizaciones teatrales hacen presencia en el departamento. Sin embargo, como ya se mencionó en el apartado anterior, en entrevista con Juan Ramírez, uno de los abanderados de la Red de Teatro de Cundinamarca, se estimó que hay aproximadamente 50 agrupaciones vinculadas a este espacio de agremiación, aclarando que algunas de ellas no están activas y que hasta el momento no se ha realizado un ejercicio de caracterización que cuente con información consolidada al respecto.

Así mismo, según información suministrada por Alexander Nieto en entrevista, miembro del IDECUT, esta entidad tiene identificadas 14 salas de teatro en el departamento. Sin embargo, en el Primer Encuentro de Salas de Cundinamarca 2021, organizado por la Corporación Cultural Exosto del municipio de Madrid, se contó con la participación de 15 escenarios ubicados en los municipios de Madrid, Soacha, Chía, El Colegio, La Calera, Mosquera, Facatativá, Anolaima, Zipaquirá, Funza, Sopó, entre otros.

Por otro lado, partiendo de la información obtenida de la caracterización de los colectivos, solo 7 de las 17 agrupaciones identificadas afirmaron hacer parte activa de la Red. Esta información permite inferir que, aproximadamente, menos del 20% de las organizaciones inscritas en la Red de Teatro Departamental se encuentran ubicadas en los municipios de categoría 6°, de los cuales solo el 18% cuenta con presencia de agrupaciones teatrales en su territorio.

Así, esta distribución espacial y la condición geográfica del departamento han sido uno de los factores externos que se ha mencionado por los agentes, como una problemática a la hora de generar procesos de diálogo, circulación o intercambio entre las agrupaciones, al igual que un mayor acercamiento entre los miembros de la red. La distancia entre los colectivos dificulta realizar encuentros entre los procesos de manera frecuente por la logística y costo que eso implica, pero también, se trata de un asunto que envuelve unas dinámicas y contextos diferentes que hacen que cada agrupación obedezca a intereses y objetivos particulares en sus territorios y que, en algunas situaciones no confluyen.

Por otro lado, en el proceso de conversación con los miembros del movimiento teatral del departamento, han surgido algunos asuntos puntuales que develan con mayor claridad,

una relación de dependencia y una brecha cultural entre la ciudad de Bogotá y los municipios de Cundinamarca.

En primer lugar, se reconoce que la cercanía con la ciudad de Bogotá genera en los municipios unas dinámicas y unos procesos demográficos, sociales, políticos y económicos que permiten acercarse al ejercicio de las artes de forma más sostenible, en tanto la oferta y demanda de servicios culturales es mayor. Así mismo, el distanciamiento con la ciudad, implica más dificultades en términos de acceso a educación artística, portafolios de estímulos, escenarios y menos posibilidades de circulación, intercambio de experiencias y consumo de las artes escénicas, además de políticas culturales y una oferta institucional mucho más limitada.

“Tenemos una tradición de lo que dice y la forma de hacer teatro en Bogotá, así como las formas organizativas, que definitivamente son muy diferentes a las que tenemos en los municipios. Entonces, eso también ha llevado a que aquí, en cierta medida, esos polos definan unas formas de hacer que puede que funcionen a medias, pero que todavía no encauzan un decir “somos una forma del teatro independiente de Cundinamarca”. Esto no es uniforme, entre los mismos grupos tenemos diferencias, es difícil, y en los municipios más pequeños y más alejados se vuelve un asunto todavía más complicado, porque en ciertos municipios “grandes” o, más bien, que tienen una plaza y una cercanía con Bogotá, hay un ideario de cómo debe ser la independencia y de por qué es necesaria.” (J. Ramírez)

En esa misma dirección, teniendo en cuenta los planteamientos de la teoría de la dependencia, se menciona que, en alguna medida, la expansión e impulso del movimiento teatral de Bogotá, se debe a su consolidación como un centro hegemónico que se nutre en diferentes vías de los procesos que se dan en las periferias dependientes. En primer lugar, se evidencia un alto desplazamiento de artistas a la ciudad, con bajas probabilidades de retorno, puesto que la permanencia en los territorios los pone en una condición de desventaja y dificulta su sostenibilidad o ascenso en el campo artístico.

“Si se pudiese realizar una caracterización, seguramente encontraríamos que un buen porcentaje del capital humano que resulta alimentando ese gran movimiento cultural y artístico independiente de Bogotá, proviene de la periferia. La cuestión es que se quedan allá y no hay un retorno a los territorios” (A. Nieto)

Así mismo, los agentes del campo teatral que operan desde los municipios del departamento, mencionan que esta relación cercana con la ciudad Bogotá los pone en una situación de competencia desproporcionada constante, puesto que se tiene la percepción de que las producciones provenientes de la ciudad tienen mayor calidad, atractivo, por ende, mayor valoración, lo que les permite ofertar e intercambiar sus servicios con facilidad en los territorios, especialmente con programas y en eventos ofertados por entidades públicas. En el sentido contrario, las posibilidades son limitadas en cuanto a procesos de circulación y acceso a escenarios ubicados en la ciudad, por parte de las agrupaciones del departamento.

“Tenemos una mentalidad todavía muy colonizada, tenemos una mirada de que todo lo que viene de afuera es bueno, y cuando la mirada está tan cerca, cuando Bogotá está tan encima, entonces todo se vuelve un problema. Los recursos no aguantan, los festivales no son suficientes, porque resulta que toca darles plata a los festivales de Bogotá, de los recursos de aquí, para traer otras agrupaciones” (J. Ramírez)

En cuanto al consumo cultural sucede algo muy similar, en tanto que, según los entrevistados, los públicos que cuentan con una disposición al teatro en los territorios y tiene la posibilidad de elección, muestran una predisposición y mayor valoración por las producciones provenientes de la ciudad. Una visión que en varias ocasiones se refuerza desde las decisiones de las administraciones públicas, quienes ocasionalmente buscan incluir este tipo de espectáculos en sus actividades, festivales y similares, basados en lograr mayor reconocimiento. Esto demuestra que hay una predisposición y apreciación de las artes escénicas según su origen, incluso sin conocer los procesos y contenidos.

Por supuesto, los agentes del campo teatral del departamento también reconocen una serie de beneficios de la relación con la ciudad, en tanto pone a su disposición una serie de mecanismos, programas, ofertas institucionales y posibilidades de acceso, con las que no se cuenta en otras regiones del país. Así mismo se proponen unas posibles acciones que a futuro, permitan pensar en un intercambio de experiencias y el desarrollo de políticas enmarcadas en una visión metropolitana y ecuaníme entre los entes territoriales, con la prevención de que las organizaciones provenientes de la ciudad pueden obtener mayores beneficios.

### 4.3.2 Gobernanza y políticas culturales

Uno de los factores con mayor mención en cuanto a las condiciones del sector cultural que generan una brecha de acceso a las artes, tanto en el ejercicio como en la apreciación, tiene que ver la con la gobernanza cultural que, según la UNESCO, abarca por un lado los marcos normativos y las políticas públicas y, por otro lado, las capacidades institucionales y las infraestructuras culturales en un contexto determinado. (UNESCO, 2014, p.64)

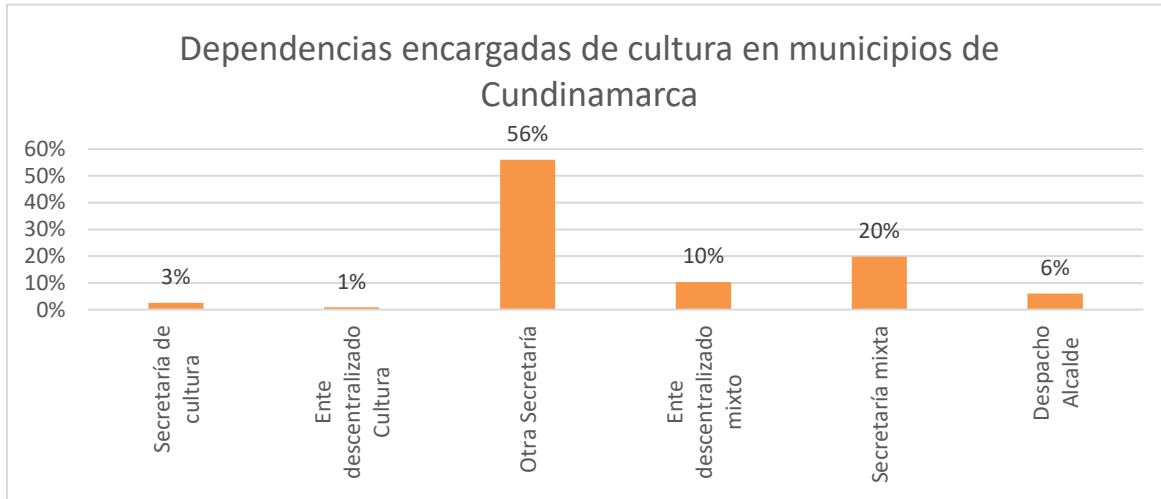
Aclarando que no se trata de una caracterización a profundidad de las instancias culturales, puesto que no es un objetivo de esta investigación, a continuación, se presentan algunos datos que permiten contextualizar los resultados obtenidos respecto a la capacidad institucional de los municipios y el departamento, las políticas públicas que inciden en el sector teatral, la oferta de procesos y estímulos culturales, así como la infraestructura a disposición de los colectivos, siendo temáticas que han asociado los agentes del sector con las brechas de acceso cultural desde los territorios con respecto a la ciudad de Bogotá.

Con relación a la capacidad de gestión desde la institucionalidad pública, en la ciudad de Bogotá el sector cultural está a cargo de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, la cual cuenta con diferentes entidades adscritas como el Instituto Distrital de las Artes-IDARTES, la cual es encargada de la gestión de todos los asuntos relacionados con las prácticas artísticas en la ciudad, que para el caso del teatro cuenta con la Gerencia de Arte Dramático. En el caso de Cundinamarca, el Instituto Departamental de Cultura y Turismo IDECUT, es la instancia encargada de la gestión cultural, la cual cuenta con un área de trabajo encargada para las artes y la cultura, incluyendo el componente de artes escénicas<sup>11</sup>.

En cuanto a los municipios del departamento, al consultar la plataforma SIFO con respecto al tipo de dependencia encargada de la gestión pública de la cultura en los territorios, se encontró que el 56% de las instancias encargadas del sector corresponden a secretarías de otra área, mientras que menos del 5% cuentan con secretarías o entes descentralizados con una misionalidad específica para la cultura (**Ilustración 4-23**).

---

<sup>11</sup> Para consultar las líneas de trabajo y estructura de las entidades mencionadas a mayor profundidad, visitar <https://www.idartes.gov.co> y <https://www.idecut.gov.co>

**Ilustración 4-23:** Dependencias encargadas de cultura en municipios de Cundinamarca

Fuente: elaboración propia a partir de información reportada en SIFO <http://sifo.mincultura.gov.co>

Teniendo en cuenta esta información, los participantes comparan la capacidad de gestión en los territorios, mencionando diferentes situaciones que inciden en las dinámicas de acceso cultural. En primer lugar, los comentarios aluden que en los municipios no hay una capacidad institucional que permita atender las necesidades del sector teatral, en tanto las dependencias no cuentan con los recursos técnicos y económicos para diseñar programas y políticas que abarquen toda la población.

Adicionalmente, se indica que en muchos casos los encargados de cultura no tienen conocimiento sobre el sector o el movimiento teatral en sus municipios; caso contrario ocurre en algunos municipios o el departamento, cuando se posesionan gestores con conocimientos y experiencia adquirida en Bogotá u otras ciudades pero que no tienen conciencia sobre el contexto del departamento, o se intenta adaptar y reproducir programas o políticas culturales sin tener en cuenta las diferencias estructurales entre los territorios. Así mismo, aseguran que no hay continuidad en los procesos y programas culturales debido a los cambios administrativos y dinámicas electorales en los territorios, situación que también ha afectado a algunas agrupaciones a partir de su afinidad y vinculación (o no) con bandos políticos.

Este tipo de percepciones indican que, a diferencia de urbes con una institucionalidad más robusta, las municipalidades se constituyen en periferia en tanto hay situaciones que

afectan la garantía y el ejercicio de los derechos fundamentales, así como el diseño y ejecución de políticas culturales. Por supuesto, no se desconoce la existencia de situaciones similares en los centros urbanos de mayor tamaño, sin embargo, la ausencia de procesos y entidades directamente involucradas y responsables del sector, es un factor que, según los testimonios, tiende a agudizar dichas problemáticas.

Con respecto a las políticas públicas, tanto Bogotá como el departamento de Cundinamarca cuentan con Planes Decenales de Cultura vigentes<sup>12</sup>, sin embargo, las estrategias y oferta de procesos culturales difieren sustancialmente según los agentes, especialmente en asuntos relacionados con la educación artística y cultural, los portafolios de estímulos y concertación, así como en los mecanismos de participación ciudadana. Para el caso de Bogotá, se diseñó el plan estratégico “Bogotá Teatral y Circense”<sup>13</sup> que contempla líneas estratégicas enfocadas en la oferta del Programa Distrital de Estímulos, Programa Distrital de Salas Concertadas, Programa Distrital de Apoyos Concertados y la realización del el Festival de Teatro y Circo de Bogotá, además de contar con programas como “Crea” que se encarga de implementar estrategias de formación artística en la ciudad, sin contar la amplia presencia de entidades privadas que ofertan servicios y programas artísticos.

Al indagar respecto a los programas y estrategias implementadas por el IDECUT que cobijan al sector teatral, se encontró la estrategia de articulación e impulso de los procesos formativos en los municipios del departamento, así como el Plan Departamental de Estímulos para el sector cultural. Alexander Nieto, contratista encargado de la gestión de procesos formativos en artes escénicas en el departamento señala:

“En torno a las acciones que están beneficiando al sector, en primer lugar, se está trabajando por llegar a más municipios con la oferta formativa, generar semilleros

---

<sup>12</sup> Para la ciudad de Bogotá se encuentra vigente el Plan Decenal de Cultura 2012-2021, que contempla un subcampo específico para el fortalecimiento de las artes (Plan Decenal de Cultura Bogotá D.C. 2012-2021). Cundinamarca cuenta con el Plan decenal de Cultura 2016-2026, el cual propone acciones transversales sin referirse directamente al sector artístico. (Plan decenal de Cultura 2016-2026 del Departamento de Cundinamarca)

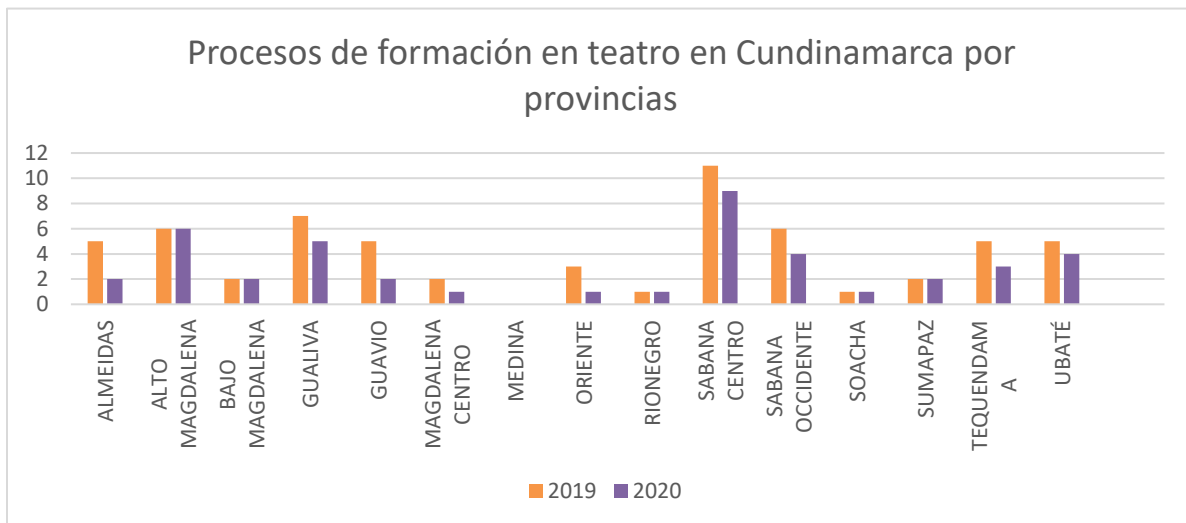
<sup>13</sup> Programa liderado por La Gerencia de Arte Dramático del Instituto Distrital de las Artes – Idartes. (<https://www.idartes.gov.co/es/areas-artisticas/arte-dramatico/quienes-somos>)

que hagan crecer el gremio teatral, esa es nuestra principal apuesta. Por otro lado, se busca apalancar proyectos de la industria de las artes escénicas mediante los ADN territoriales, una acción de la mano con el gobierno nacional. De igual forma, el modelo de gestión pública reconoce al sector teatral y busca generar procesos de caracterización y acceso a la información, pero más que todo está enfocado en fortalecer la oferta formativa... A treves de estímulos se han direccionado algunos recursos para apalancar las salas de teatro posterior a la pandemia” (A. Nieto, comunicación personal, 03 de agosto de 2021)

Teniendo en cuenta que estos elementos influyen en la capacidad de acción, en las libertades y condiciones de bienestar de los agentes del sector teatral y de la población en general, se evidencia una relación centro- periferia en tanto se condensan algunos beneficios y, por ende, se crea una dependencia entre los municipios del departamento y Bogotá en términos de oferta y acceso cultural.

En el caso de la educación artística en el departamento de Cundinamarca, la mayor parte de la oferta corresponde a procesos de formación artísticos de carácter público, los cuales se desarrollan de manera informal, a excepción de algunos procesos técnicos ubicados en municipios de mayor categoría. Un alto porcentaje de formadores presentes en territorio,

**Ilustración 4-24:** Procesos de formación en teatro en Cundinamarca por provincias



Fuente: elaboración propia a partir de información reportada en SIFO <http://sifo.mincultura.gov.co>

se encuentran vinculados directamente con el IDECUT, quien se encarga de enviarlos a los municipios teniendo en cuenta las necesidades previamente identificadas.

Dentro de las dificultades y condicionantes en los municipios para el desarrollo de procesos formativos de teatro, se identificó el acceso y desplazamiento a los municipios, la ausencia de espacios y escenarios culturales y la baja cobertura en las zonas rurales. Así mismo, se menciona que en muchos casos la continuidad y planeación de los programas depende de voluntades políticas, por lo que no mantienen un currículo y objetivo claro.

Como se vio en la caracterización de las agrupaciones teatrales, el acceso a portafolios de estímulos y concertación es un tema de suma importancia para garantizar la sostenibilidad de los colectivos. En entrevista con Guillermo Delgado, consejero departamental de teatro y gestor del Teatro La Baranda- La Calera, comentó que, a diferencia de la gestión de teatros en Bogotá en donde se pueden generar otras estrategias, garantizar un punto de equilibrio para las organizaciones en Cundinamarca depende del acceso a estímulos y apoyos estatales.

“Diría yo que las dificultades económicas son mucho más grandes en el municipio, si no se reciben apoyos del Estado, tener una sostenibilidad con recursos propios es muy difícil, puesto que llegamos a una población que no tienen poder adquisitivo de pagar una boleta para poder sostener un teatro, entonces ahí si necesitamos definitivamente de ese apoyo del Estado” (G. Delgado, comunicación personal, 31 de mayo de 2021)

Las participaciones al respecto mencionan como dificultad la insuficiencia de recursos, la oferta limitada, requisitos que limitan el proceso creativo y que obedecen a intereses de la institucionalidad más no al impulso de los procesos, así como el hecho de que por lo general en los municipios de categoría 6° no hay portafolio de estímulos. Adicionalmente, en el departamento no hay programas diseñados para la creación e impulso de las salas de teatro, las cuales históricamente han tenido baja participación en los programas de Concertación Nacional, a excepción del presente año en el que, según el reporte del Encuentro Departamental de Salas de Teatro, 6 salas de Cundinamarca fueron merecedoras de dicho estímulo.

Por otro lado, resulta importante mencionar que, aunque el IDECUT busca impulsar el desarrollo de Áreas de Economía Naranja ADN<sup>14</sup> en el departamento, reconocen que en la mayoría de los municipios no se cuenta con la capacidad y proyección para la generación de espectáculos de gran formato como los que requiere la convocatoria.

Finalmente, respecto a la participación ciudadana, entendida como los mecanismos y escenarios para garantizar el acceso a las instancias del sector desde iniciativas de la sociedad civil, el sector teatral cuenta con un representante ante el Consejo Departamental de Cultura. Sin embargo, este escenario pareciera no gozar de legitimidad para la agremiación teatral del departamento, puesto que históricamente no ha sido un espacio que permita incidir de forma contundente en el diseño de las políticas y programas, o que genere un diálogo con la institucionalidad, según lo señalan los entrevistados.

“Ahora que fui elegido como consejero de teatro en Cundinamarca, que por si vale la pena mencionar, fue elección con una muy pequeña convocatoria... Eso me dio a entender que cuando las convocatorias que se hacen desde el Estado no tienen la fortaleza que deberían tener, así estén buscando beneficios. Yo considero que hay una incredulidad desde los artistas hacia los trabajos y desarrollos y propósitos del Estado” (G. Delgado)

Muestra de esto es la ausencia de articulación entre el IDECUT y la Red Departamental de Teatro, un mecanismo de asociatividad que es conocido por la entidad gubernamental, que ha logrado interpelar y presentar solicitudes, pero que no se vincula en una agenda de trabajo o que se consulta permanentemente para la toma de decisiones. De esta forma, la suma de los factores enunciados en este apartado, exhibe la concentración de los beneficios de intercambios culturales entre Bogotá y sus alrededores, puntualizando que no es una relación hegemónica simple, en tanto involucra procesos de desigualdad complejos en términos simbólicos, sociales, económicos, entre otros.

---

<sup>14</sup> Las ADN surgen por el artículo 179 de la Ley 1955 de 2019, en el decreto reglamentario 697 del 2 de mayo de 2020. Se definen como espacios geográficos que se reconocen mediante decisiones administrativas, con el objetivo de integrar a artistas, emprendedores y equipamientos culturales para impulsar procesos de creación, producción, circulación cultural. Actualmente hay 23 registradas en el Cundinamarca, de las cuales solo 6 están ubicadas en municipios y el restante pertenece a la ciudad de Bogotá. <https://economianaranja.gov.co>

## 5. Conclusiones y recomendaciones

Sin duda, el concepto de colectivos ha estado ligado a distintas percepciones y formas de abordar el quehacer teatral, especialmente en términos estéticos. En este caso, el análisis de la información obtenida ha permitido constatar unas condiciones de funcionamiento que autorizan hablar de modelos de gestión cultural en colectivo, teniendo en cuenta las formas de división del trabajo, la reafirmación de una postura de independencia, la filiación con problemáticas y asuntos sociales, así como la vinculación con la comunidad en que están inmersas las agrupaciones. Sin embargo, también ha permitido identificar aspectos que condicionan la autonomía de los colectivos ubicados en los municipios de 6° categoría, en tanto suelen gozar de libertad estética y discursiva, pero dependen en gran medida de la oferta y financiación de entes institucionales para alcanzar una sostenibilidad.

Por otro lado, desde un ejercicio interpretativo se ha evidenciado que efectivamente el acceso a la cultura en los municipios y en el departamento de Cundinamarca, refiere a un asunto de garantía derechos, en tanto se aseguren las condiciones para que las poblaciones puedan ser partícipes y artífices de la vida cultural. Pero también se ha demostrado que se trata de una cuestión que responde a los consumos culturales, siendo un proceso condicionado por las estructuras simbólicas y las formas de apropiación de capital cultural, que ciertamente están atravesadas por brechas sociales y condiciones de desigualdad.

En esa dirección, la labor de los colectivos teatrales y su permanencia en los municipios tiende de por sí a resignificar el acceso cultural, ya que se trata de iniciativas y formas organizativas que surgen desde la sociedad civil como un ejercicio de participación y contribución a la vida cultural, a partir de la creación de manifestaciones artísticas en sus comunidades, que a su vez generan posibilidades de contacto entre las poblaciones y las artes escénicas.

En este sentido resulta importante preguntarse por las condiciones de acceso cultural desde una perspectiva diferencial en los municipios estudiados, puesto que se evidencia una menor presencia de colectivos en contextos de ruralidad, así como la especificidad de proyectos por grupos poblacionales. Lo anterior teniendo en cuenta que en esos territorios la oferta teatral estaría supeditada a las actividades de uno o dos colectivos, además de los procesos de carácter institucional, lo cual de por sí ya develaría un acercamiento limitado e intermitente con este tipo de expresiones artísticas para la población en general.

Este es uno de los aspectos que permiten hablar de la incidencia y persistencia de la condición de periferia en los procesos artísticos liderados por las organizaciones, al igual que las limitaciones en sus lugares de funcionamiento. En términos generales, se han señalado distintas situaciones que ubican a Bogotá como punto que condensa diversos procesos y posibilidades de producción, formación y circulación, lo cual inevitablemente tiene efectos en la dinámica teatral en Cundinamarca.

En esa dirección, se puede concluir que la sostenibilidad y el mejoramiento de las condiciones de existencia de los colectivos teatrales que han sido parte de esta investigación, así como de la actividad teatral del departamento en general, requiere diseñar estrategias de gestión cultural que correspondan puntualmente al contexto y diagnóstico del teatro en Cundinamarca y cada municipio, reconociendo su relacionamiento con la ciudad de Bogotá y las oportunidades o retos que esto implica. En consecuencia, a continuación, se enuncian algunas alternativas que han surgido de esta investigación y que pueden aportar progresivamente a impulsar el movimiento teatral en el departamento, así como ciertas recomendaciones a tener en cuenta para abordar esta problemática en otras oportunidades.

## **5.1 Posibilidades de gestión y sostenibilidad de los colectivos teatrales**

Como primera medida, se sugiere plantear algunas alternativas que partan de aunar esfuerzos y poner en diálogo a los actores del sector teatral del departamento, la institucionalidad y el sector privado, generando así escenarios de articulación que impulsen las organizaciones culturales y que aporte a los intereses de otros estamentos que se vean involucrados en el proceso.

En ese sentido, es importante repensar las formas de emprender en el teatro bajo el contexto planteado en la investigación, de tal forma que los proyectos sean sostenibles en el tiempo y brinden las garantías para que sus equipos sean retribuidos y puedan subsistir por su labor. En primer lugar, se ha mencionado la importancia de optimizar los niveles de servicio y la calidad de los procesos creativos y producciones, de tal forma que los contenidos dialoguen con las comunidades o sean llamativos para otro tipo de consumidores, sin sacrificar los objetivos de cada colectivo; la asesoría en términos de planeación y formulación estratégica de proyectos resulta vital para asegurar congruencia entre los objetivos, las acciones, los posibles involucrados, los costos y las fuentes de financiación, de tal forma que se logre el impacto y las retribuciones deseadas; igualmente resulta necesario contemplar estrategias de divulgación y comunicación permanentes, logrando mantener una vigencia y presencia en el territorio, así como buscar escenarios de venta y comercialización de servicios dentro y fuera del contexto inmediato.

Por otro lado, los espacios de agremiación departamental y regional tienen un gran potencial en tanto permiten actuar en conjunto, intercambiar experiencias y dialogar con otros sectores e instituciones a partir de acuerdos. Las experiencias incluidas en el análisis mencionan la necesidad de generar mayor articulación, de tal forma que estas redes puedan posicionarse, interpelar y ser partícipes en la toma de decisiones y el diseño de políticas culturales que respondan a esas necesidades o retos compartidos. Igualmente son espacios propicios para aumentar y continuar la creación de circuitos teatrales y pensar un público común en el departamento, partiendo del objetivo de posicionar cada vez más el teatro en la agenda cultural de los territorios, beneficiando así a las diferentes agrupaciones; además, se ha propuesto el diseño de eventos y espacios de socialización e intercambio de experiencias exitosas que ya han sido implementadas por algunas organizaciones y que pueden servir de referencia o apalancamiento para las demás agrupaciones.

Por su puesto, se han evidenciado unas condiciones y problemáticas estructurales, en términos operacionales y de financiamiento, que limitan el rango y posibilidades de acción e impacto que tiene el Estado en estos territorios, por lo que urge que la institucionalidad tanto a nivel municipal, departamental y nacional se ocupe de ampliar y modificar las políticas públicas de manera participativa, de tal forma que responda a las necesidades del sector teatral, priorizando asuntos relacionados con la cobertura y acceso a programas de formación cultural, portafolios de estímulos, espacios para la cultura, así como la

circulación y producción artística. Esto teniendo como parámetros el conocimiento de los subsectores y los territorios, la descentralización de los programas y recursos, la articulación de diferentes sectores y la generación de espacios propicios para la integración regional.

Ahora bien, surge el cuestionamiento sobre la participación y responsabilidad de las entidades privadas o educativas en este tipo de procesos. Si bien se ha manifestado que en algunos municipios no hay una presencia importante de asociaciones o empresas con las cuales dialogar, si se propone entablar un vínculo con organizaciones a nivel departamental, nacional o incluso internacional, que faciliten por ejemplo la creación de fondos de apoyos intermunicipales, así como el diseño de proyectos artísticos que puedan trabajar articuladamente e impactar positivamente en sectores como el turismo, el deporte, las tecnologías de la información, la publicidad, el desarrollo social, entre otros.

Por supuesto es necesario pensar y adaptar cada una de estos modelos teniendo en cuenta los objetivos de cada colectivo, puesto que no se trata de ir en contravía de los intereses organizacionales, artísticos o sociales que pueda tener cada agrupación, sino de buscar otras posibilidades que propicien las condiciones adecuadas de funcionamiento y potencialicen el impacto deseado.

## **5.2 Recomendaciones**

Para finalizar, es importante realizar algunas sugerencias frente al proceso investigativo, que pueden ser de utilidad para abordar esta misma problemática o similares en el futuro. En primer lugar, teniendo en cuenta que no existe información consolidada al respecto, resultaría conveniente ampliar el objeto de estudio de tal forma que se puedan incluir aquellas experiencias organizativas del teatro ubicadas en todo el departamento, lo cual permitiría analizar su estructura y realizar una comparación con los resultados obtenidos en este estudio.

A sabiendas de que hay una presencia importante de salas y organizaciones teatrales en los municipios colindantes con la ciudad de Bogotá, surgen cuestionamientos respecto a la persistencia o no, de los retos que han sido mencionados por los colectivos teatrales ubicados en los municipios de 6° categoría, así como la identificación de otras

---

problemáticas y oportunidades que puedan derivar de su contexto, así como de otras formas de relacionamiento con el movimiento teatral en la ciudad de Bogotá.

Otro aspecto a considerar es la realización de un análisis multivariado a futuro, partiendo de las características ya descritas en este documento, sumado con otras fuentes de información que permitan ampliar la perspectiva y consolidar un diagnóstico cada vez más nutrido, lo cual excedía los objetivos de esta investigación teniendo en cuenta que, a la fecha, no se encontró un registro o proceso de caracterización o diagnóstico que permitiera contrastar datos, sin primero realizar una identificación y seguimiento de los procesos que hacen presencia en los municipios.

Así mismo, se reconoce la necesidad de realizar procesos de investigación que aborden e incluyan la perspectiva de la comunidad y las audiencias en los territorios, siendo otra categoría dirigida específicamente a indagar frente a las formas en que se da el acceso y consumo cultural, especialmente en el caso del teatro. Este tipo de ejercicios podrían ser de gran utilidad para proponer otro tipo de acciones desde la gestión cultural que atiendan las necesidades, gustos y percepciones del público, generando una mayor apropiación social del teatro, así como organizaciones culturales mejor estructuradas e información de base para el diseño de programas y políticas culturales.

## A. Anexo: Encuesta

A continuación, se puede observar el modelo del formulario de encuesta utilizado en esta investigación, el cual se aplicó de manera virtual a través de la herramienta Google Formularios ubicado en el siguiente link: <https://forms.gle/tmvhr1xu7qtgtmTR9>

### CARACTERIZACIÓN ORGANIZACIONES TEATRALES EN CUNDINAMARCA

La siguiente encuesta busca obtener información relevante que permita caracterizar las agrupaciones teatrales del departamento de Cundinamarca, a partir de datos sobre su forma de organización, proceso creativo, exhibición y circulación.

Por favor leer cuidadosamente las indicaciones y diligenciar de acuerdo a la información de su agrupación.

DATOS GENERALES			
1. Nombre de la agrupación			
2. Municipio		3. Sector	Urbano____ Rural____
4. Dirección			
5. Nombre del representante			
6. Teléfono		7. Correo electrónico	
8. Redes sociales	Facebook ____ Instagram ____ Twitter ____ Otra ____	¿Cuál? _____	
ORGANIZACIÓN			
Marque con una X las opciones o indique en número las cantidades según las características de su organización			
9. N.º de integrantes		10. Años de experiencia	
11. Tipo de organización	1. Entidad sin ánimo de lucro (Asociación, corporación, fundación) p. jurídica		
	2. Organización con ánimo de lucro- p. jurídica		
	3. Organización informal		
	4. Otra:		
	1. Creación y circulación de espectáculos escénicos		

<b>12. Actividades que realiza la organización</b> Seleccione las actividades que ha realizado su agrupación por lo menos en los últimos 5 años	2. Talleres o formación artística	
	3. Formulación y ejecución de proyectos artísticos con enfoque social	
	4. Organización de eventos, festivales y encuentros artísticos	
	5. Alquiler de escenarios o venta de artículos relacionados con las artes escénicas	
	6. Investigación y documentación de las artes escénicas	
	7. Otra:	
	<b>13. Fuentes de financiación</b> Seleccione las dos principales fuentes de financiación de su organización.	1. Venta de boletería o ingreso a funciones teatrales
2. Venta de obras o servicios artísticos a particulares		
3. Programas de Concertación Cultural Nacional		
4. Ingresos por oferta de procesos formativos		
5. Patrocinios		
6. Estímulos económicos municipales o departamentales		
7. Otra:		
<b>14. ¿Los ingresos que percibe su organización son suficientes para cubrir inversión y gastos de funcionamiento en el año?</b>	Siempre ____ Casi siempre ____ Casi nunca ____ Nunca ____	
<b>15. ¿Alguno de los miembros de su organización cuenta con formación técnica, profesional o especializada en artes escénicas, pedagogía artística, gestión cultural o áreas relacionadas?</b>	SI ____ NO ____	
<b>16. Afectaciones por COVID 19</b> Indique cuáles de las siguientes situaciones ha enfrentado su organización a causa de la pandemia de COVID 19	1. Pérdida de espacios, escenarios y/o elementos de trabajo	
	2. Pérdida de integrantes y/o equipo humano de trabajo	
	3. Cancelación de eventos	
	4. Pérdida de fuentes de financiación	
	5. Pausa o cancelación de su proceso creativo	
	6. No sufrió consecuencias	
	7. Otra:	
<b>PROCESO CREATIVO</b> Marque con una X las opciones que correspondan al proceso creativo de su organización		
<b>17. Tipo de creación</b> Seleccione las opciones que corresponden al tipo de proceso creativo de su organización en los últimos 5 años	1. Teatro de sala	
	2. Teatro de títeres o marionetas	
	3. Teatro de calle (comparsas, batucadas, zancos o similares)	
	4. Teatro para espacios no convencionales	
	5. Circo	
	6. Otro:	
<b>18. Montajes por año</b> Seleccione la opción que corresponda al promedio anual de montajes realizados por su organización en los últimos 5 años	1. Un montaje o menos	
	2. Entre 2 y 4 montajes	
	3. Entre 5 y 9 montajes	
	4. Más de 10 montajes	
<b>19. ¿Su organización ha ofertado procesos de formación artística y cultural en los últimos 5 años?</b>	SI ____ NO ____	
<b>20. ¿Su organización cuenta con obras escritas o puestas en escena de autoría propia?</b>	SI ____ NO ____	

<b>21. ¿Su organización suele documentar sus creaciones?</b>		Siempre _____ Casi nunca _____	Casi siempre _____ Nunca _____
<b>22. Temática de sus creaciones</b>  Seleccione de las siguientes opciones, aquellas que son frecuentes en las temáticas de los montajes realizados por su organización	1. Conflicto armado y violencia en Colombia		
	2. Medio ambiente y defensa del territorio		
	3. Desigualdad y discriminación (machismo, racismo, clasismo, entre otros)		
	4. Problemáticas puntuales de su municipio		
	5. Dinámicas políticas en Colombia		
	6. Ninguna de las anteriores		
<b>EXHIBICIÓN</b> Marque con una X las opciones que correspondan al proceso de exhibición y circulación de su organización			
<b>23. Espacio de trabajo</b> Indique en qué tipo de espacio o escenario funciona su organización	1. Espacio propio		
	2. Espacio en arriendo		
	3. Espacio en calidad de préstamo		
	4. Espacio en comodato		
	5. No cuenta con espacio de trabajo		
	6. Otro:		
<b>24. Capacidad</b> Sí cuenta con espacio o escenario de funcionamiento, indique su capacidad máxima de audiencia	1. 10 personas o menos		
	2. Entre 11 y 20 personas		
	3. Entre 21 y 30 personas		
	4. Más de 30 personas		
<b>25. Equipamiento</b> Seleccione los elementos con los que cuenta su organización	1. Equipos de iluminación		
	2. Equipos audiovisuales		
	3. Telas escénicas y telones		
	4. Tramoya y estructuras para escenario		
	5. Suelos especiales para escenario		
	6. Vestuario y utilería		
	7. Ninguno de los anteriores		
	8. Otro:		
<b>26. ¿En su municipio existen escenarios aptos para las artes escénicas de carácter público?</b>		SI _____	NO _____ NO SABE _____
<b>28. Audiencia</b> En funciones gestionadas por su organización, indique el porcentaje de audiencia promedio que suele asistir a sus espectáculos teniendo en cuenta el máximo esperado.	1. Menos del 25%		
	2. Entre el 26% y 50%		
	3. Entre el 51% y 75%		
	4. Entre el 76% y 100%		
<b>29. Sistemas de ingreso</b> Seleccione los dos sistemas de ingreso para público más frecuentes que ha utilizado su organización en los últimos 5 años	1. Venta de boletería		
	2. Intercambio de productos o servicios		
	3. Ingreso gratuito		
	4. Aportes voluntarios		
	5. Otro		
<b>30. Valor por boletería</b>	1. Menos de \$10.000		
	2. Entre \$10.000 y \$20.000		

Indique el rango de precio que suele tener la boletería por persona para funciones gestionadas por su organización.	3. Entre \$20.000 y \$30.000	
	4. Más de \$30.000	
	5. No suele vender boletería para ingreso a funciones	
<b>31. ¿Su organización ha gestionado la realización de festivales teatrales o encuentros artísticos en su municipio durante los últimos 5 años?</b>	SI _____ NO _____	
<b>32. ¿En su municipio se suelen realizar festivales teatrales gestionados por otras organizaciones, entidades públicas o privadas?</b>	SI _____ NO _____ NO SABE _____	
<b>33. ¿Con qué frecuencia suele participar su organización en festivales teatrales o encuentros artísticos durante un año normal de funcionamiento?</b>	Una vez _____ Máx. 3 _____ Máx.5 _____ Más de 5 _____ Nunca _____	
<b>34. ¿Con qué frecuencia suele presentar sus obras en teatros o escenarios ubicados en la ciudad de Bogotá</b>	Siempre _____ Casi siempre _____ Casi nunca _____ Nunca _____	
<b>35. ¿Su organización ha implementado estrategias para la formación de públicos en su municipio durante los últimos cinco años?</b>	SI _____ NO _____	
<b>36. Sí su respuesta a la pregunta anterior fue SI, explique brevemente en qué consisten dichas estrategias.</b>		

**MUCHAS GRACIAS POR SU TIEMPO**

## Bibliografía

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Sudamericana.  
[https://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/adorno\\_horkheimer.pdf](https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf)
- Altamirano, C. (2002). *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Paidós.
- Anzola, Y. J. O. (2020). *Hacia un mapeo de la industria cultural en Bogotá*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Bang, C. (2013). El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. *Creatividad y Sociedad*, 81.  
[https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/3608/CONICET\\_Digital\\_Nro.4839\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/3608/CONICET_Digital_Nro.4839_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Barba, E. (2009). *Elogio del incendio*. (A. Woolf, Trad.). Paso de Gato.  
<https://odinteatret.dk/media/3816/2008-buenos-aires-univ-sp-discurso-honoris-causa.pdf>
- Benito, K. (2007). Metáforas de la cultura independiente. *Instituto de Investigaciones Gino Germani*, 22.
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Bonet, L. (2011). *La gestión de festivales escénicos: Conceptos, miradas y debates* (Primera edición). Bissap Consulting.
- Bonet, L., Colomer, J., Cúbeles, X., de Gregorio, A., Herrera, R., & Tarrida, T. (2008). Análisis económico del sector de las artes escénicas en España. *Red Escena*, 135.
- Bonetto, M., & Piñero, M. T. (2003). Latinoamérica y la recuperación de la tradición crítica. *Centro de Estudios Avanzados- Universidad de Cordoba*, 21-31.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos*. Aurelia Rivera.  
<http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2101/files/2009/10/pdf269-1.pdf>
- Bourdieu, P. (2006). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto* (3. ed). Taurus.

- Bourdieu, P. (2015). *Los tres estados del capital cultural*. Siglo XXI editores.
- Bourdieu, P., & Passeron, J. C. (1996). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Fontamara.  
<https://www.uv.mx/mie/files/2012/10/reproduccion.pdf>
- Cardona Garzón, M. (1998). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: Anotaciones históricas sobre su desarrollo. *Innovar*, 11(11), 26-38.
- Cerda Gutiérrez, H. (1991). *Los elementos de la investigación* (1993.<sup>a</sup> ed.). El Búho.
- Collados Alcaide, A. (2014). Laboratorios artísticos colaborativos. Espacios transfronterizos de producción cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(1), 45-64.  
[https://doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2015.v27.n1.43648](https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2015.v27.n1.43648)
- Dalle, P., Boniolo, P., Sautu, R., & Elbert, R. (2005). *Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Desjardins, P. (2012). El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. *Arte y Sociedad. Revista de investigación*, 1.
- Dos Santos, T. (2002). *Teoría de la dependencia. Balance y perspectivas* (Plaza y Janés).  
<http://ru.iiec.unam.mx/3099/1/TeoDep.pdf>
- Espinal Pérez, C. E. (2009). La(s) Cultura(s) Popular(es) Los términos de un debate histórico-conceptual. *Universidad EAFIT, Universitas Humanística*, 223-243.
- Esquivel, C. (2014). *Teatro La Candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano* Universidad Autónoma de Barcelona.
- Forni, P., & De Grande, P. (2020). Triangulation and mixed methods in contemporary social sciences. *Revista Mexicana de Sociología*, 82, 159-189.
- Frederico, C. (2016). De la periferia al centro: Cultura y política en tiempos posmodernos. *Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, 14, 60-75.
- García Canclini, N. (1990). La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. *Sociología y cultura*.
- García Canclini, N. (1993). *El consumo cultural en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.

- García Canclini, N. (2000). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García, T. M., & Marco, E. S. (2013). Los colectivos artísticos: Microcosmos y motor del procomún de las artes. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 10(1), 49-74.
- González Cajiao, F. (1968). *Historia del teatro en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura.
- González, V. (2018). Avatares de la gestión cultural. Acercamientos desde la licenciatura en gestión y promoción de las artes en la UNICACH. *Península*, XIII, 187-212.
- Jaramillo, M. M. (1992). *Nuevo teatro colombiano: Arte y política*. Universidad de Antioquia.
- Ley 0617 de 2000, (2000).  
[http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley\\_0617\\_2000.html](http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0617_2000.html)
- Litvak, L. (2001). *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Fundación de estudios libertarios Anselmo Lorenzo.
- López, P. A., & Mariño Arévalo, A. (2010). Hacia una evolución en el campo del conocimiento de la disciplina administrativa: De la administración de empresas a la gestión de organizaciones. *Revista Facultad de Ciencias Económicas*, 18(2), 75-93. <https://doi.org/10.18359/rfce.2273>
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili S.A.
- Montilla, C. (2004). Del teatro experimental al Nuevo Teatro, 1959-1975. *Revista de Estudios Sociales*, 17, 86-97. <https://doi.org/10.7440/res17.2004.08>
- Muñoz Bellerin, M., & Cordero Ramos, N. (2017). La creación colectiva teatral. Método de acción social y resistencia con el colectivo de personas sin hogar en Sevilla, España. *Estudios Políticos (Universidad de Antioquia)*, 50, 42-61. <https://doi.org/10.17533/udea.espo.n50a03>
- Naciones Unidas. (2009). *Observación general Nº 21, Derecho de toda persona a participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1a), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. ONU: Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (CESCR). <https://www.refworld.org/es/pdfid/4ed35beb2.pdf>

- Ortega Torres, A. M. (2020). *Breve indagación a tres colectivos de teatro y su relación con la gestión teatral, la economía y legislación cultural colombiana*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas- ASAB.
- Parsons, T. (1966). *Estructura y proceso en las sociedades modernas*. Instituto de Estudios Políticos.
- Pereyra, J. E., & Lepira, V. (2014). Prácticas artísticas colectivas. En [tre] el arte y la política. . . Vol., 5, 8.
- Peters, T. (2019). Oferta y consumo cultural. Los desafíos de un concepto sospechoso. En *Conceptos clave de la gestión cultural. Enfoques desde Latinoamérica*. Ariadna Ediciones.
- Prieto de Pedro, J. (2004). Derechos culturales y desarrollo humano. *Pensar Iberoamérica, Revista de Cultura* (07). <https://red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/100706.pdf>
- Plan Decenal de Cultura 2016-2026 del Departamento de Cundinamarca, (2016). <https://doi.org/10.22518/9789588866918>
- Ramírez, J. C., & De Aguas, J. M. (2017). *Configuración territorial de las provincias de Colombia. Ruralidades y redes*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe CEPAL.
- Richard, N. (1993). Alteridad y descentramiento culturales. *Revista Chilena de Literatura*, 42, 209-215.
- Rico de Alonso, A., Alonso, J. C., Rodríguez, A., Díaz, A., & Castillo, S. (2002). *La investigación social: Diseños, componentes y experiencias*. Pontificia Universidad Javeriana. <https://www.javeriana.edu.co/blogs/mlgutierrez/files/Rico-de-Alonso-Et-al-CAP%C3%8DTULO-4-Categor%C3%ADas1.pdf>
- Rifkin, J. (2000). *La era del acceso La revolución de la nueva economía*. Paidós.
- Rodríguez, M. R. (2014). La dialéctica entre centro y periferia, entre forma literaria y proceso social. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 16(1), 247-255. <https://doi.org/10.15446/lthc.v16n1.44334>
- Rojot, J. (2005). *Théorie des Organisations*. Edición Eska.
- Romero Cevallos, R. (2005). *¿Cultura y desarrollo? ¿desarrollo y cultura? Propuestas para un debate abierto*. PNUD -UNESCO.
- Romero Urrego, R. (1998). El desarrollo del conocimiento y el manejo de las organizaciones. *Revista Innovar*, 26-38.

- Santos, B. de S., & Morales de Setién Ravina, C. F. (2014). *Derechos humanos, democracia y desarrollo*.
- Plan Decenal de Cultura Bogotá D.C. 2012-2021, (2012). <https://www.idartes.gov.co/sites/default/files/2018-02/plandecenaldeculturabogotadc2012-2021.pdf>
- Smith, A. (1958). *Investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*. Fondo de Cultura Económica.
- Symonides, J. (2005). Derechos culturales: Una categoría descuidada de derechos humanos. *CODHEM*, 53-64.
- UNESCO. (2014). *Culture for Development Indicators: Methodology Manual*. UNESCO. <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Governanza.pdf>
- Verd Pericás, J. M. (2005). El uso de la teoría de redes sociales en la representación y análisis de textos. De las redes semánticas al análisis de redes textuales. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 10, 129-150.
- Villarroel, M. E. (2001). *Globalización, Cultura y Exclusión Social*. 8.
- Weber, M. (1964). *Economía y sociedad*. Fondo de Cultura Económica. <https://zoonpolitikonmx.files.wordpress.com/2014/08/max-weber-economia-y-sociedad.pdf>
- Zarauza, D. (2016). Pensar el arte como trabajo. *Cuadernos de Antropología*, 44, 83-99.