

Las Industrias culturales y el ejercicio de un teatro independiente.

Caso Teatro Experimental de Cali

Cultural industries and the exercise of an independent theater. Case of the Teatro Experimental de Cali

Dayra Yanitza Restrepo Castañeda

*“El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma”
(B. Brecht)*

Resumen

Este artículo aborda la problemática de la inserción de las políticas de industrias culturales en Colombia y las implicaciones de éstas en el entorno teatral de Cali. En esta línea a través del análisis de la historia del TEC, Teatro Experimental de Cali, con 60 años de trayectoria, se analizará la conceptualización de las industrias culturales.

El teatro como parte de las artes escénicas ocupa un lugar particular dentro de la economía de la cultura (Aguado, Palma, & Pulido, 2017), y algunos aspectos como los sustentados por Dubatti (2007) acerca del convivio lo alejan de lo considerado industrias culturales.

Palabras clave

Industrias culturales, teatro independiente, TEC, cultura, arte.

Abstract

This article approaches the problematic of the insertion of the policies of cultural industries in Colombia and the implications of these in the theatrical environment of Cali. In this line through the analysis of the history of the TEC, Teatro Experimental de Cali, with 60 years of experience, will analyze the conceptualization of cultural industries. Theater as a part of the performing arts occupies a particular place within the culture economy (Aguado, Palma, & Pulido, 2017), and some aspects such as those espoused by Dubatti (2007) Cultural industries

Key words

Cultural industries, independent theater, TEC, culture, art.

Dayra Y. Restrepo

(Cali, Colombia). Actriz, músico y pedagoga. Egresada del Bachillerato Artístico en Teatro, obteniendo reconocimiento artístico con una Beca para iniciar estudios superiores en la Licenciatura en Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes (Cali), recibiendo con mención meritoria por su trabajo de actuación e investigación acerca de la Relación entre música y teatro a través del trabajo actoral en la puesta en escena "Romances", actualmente en repertorio con funciones en Colombia y Argentina. Pedagoga especialista en Diseño de Ambientes de Aprendizaje (Bogotá). Fundadora del Grupo Tranvía Teatro merecedor de distinciones del Teatro Municipal de Cali y el Ministerio de Cultura de Colombia. Maestrando de Gestión Cultural e investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA – Buenos Aires) dirigido por Jorge Dubatti. Como músico ha realizado giras nacionales e internacionales con reconocidas orquestas de salsa acompañando a Yolandita Rivera y Gilberto Santa Rosa, por Estados Unidos, México, Ecuador, Perú.

El Teatro Experimental de Cali –TEC– es reconocido como el grupo de teatro independiente más antiguo de Colombia, con una trayectoria de 60 años de producción teatral, giras internacionales, construcción de sala propia y grupo estable de actores. La política de fomento de Industrias culturales en Colombia incluye a las artes escénicas (Cali, 2013) dentro de su clasificación. El TEC no se considera parte de ellas, a causa de su naturaleza artística y organizativa.¹ Sin embargo, en éste país la forma de presentación ante el sector cultural del fomento y sostenibilidad del arte y la cultura, ha fundamentado su proyección sobre el tema de las industrias culturales. Este documento analiza los criterios sobre los cuales el TEC no se considera parte de estas industrias, situación aplicable a todos aquellos grupos que en su naturaleza constitutiva se denominan grupo de “teatro independiente”.

María Fukelman (2015) en su artículo “El concepto del teatro independiente y su relación con otros términos”, plantea que hablar de teatro independiente es referirse a un teatro caracterizado por el tratamiento de temas sobre el momento social e histórico, la militancia artística, la gestión de públicos, la relación horizontal en los modos de producción de su entorno inmediato. Expone que, con el tiempo, este tipo de grupos de teatro fueron cambiando en algunos de sus postulados, sin embargo, afirma que “su esencia fundamental persiste” (Fukelman, 2015). Esta “esencia” puede interpretarse desde planteamientos estéticos, los cuales aún continúan siendo los protagonistas de las puestas en escena del teatro independiente.

¹Afirmación realizada por el Director General del TEC, Esteban Amezcúta, Economista de la Universidad del Valle. Entrevista privada, realizada el 20 de enero de 2017.

Algunos de los aspectos fundamentales era la posición política de izquierda que estos grupos militaban en los años 50 y 80 – momento en que se desarrolla y obtiene su auge el teatro independiente en Latinoamérica. Dichas características dominantes se transformaron en las décadas siguientes. Hoy se lleva a cabo el ejercicio de un teatro comprometido con su entorno social.

Desde lo estético podemos plantear, que en estos años la preocupación de los artistas latinoamericanos se direccionaba sobre “cómo articular el arte con los problemas de la revolución” (Parra, 2015). Planteamientos que se venían estudiando en la teoría y práctica teatral de Bertolt Brecht y que desarrolla Walter Benjamin en su texto el Autor como productor (2004), donde se cuestiona el papel del artista en los sistemas de producción y en sociedad, en este aspecto podemos traer a Ranciere (2005) quien aborda la temática sin colocarse del lado del arte o de la política y plantea:

La estética relacional rechaza las pretensiones a la autosuficiencia del arte como si fueran sueños de transformación de la vida por el arte, pero reafirma sin embargo una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. (Ranciere, 2005, pág. 16)

Hoy el teatro independiente se ubica en este tipo de reflexiones, donde ya no se considera el arte como “transformador” de la realidad sino como espacio que proporciona la posibilidad del encuentro de miradas que contribuyen a potenciar la significación de las posibilidades relacionales entre uno y otros, entre unas ideas y otras. Es en la postura ideológica y política donde se ha detallado los cambios más

significativos del teatro independiente. Hoy se dirige hacia la militancia de lo relacional, del convivio (Dubatti, 2007).

Enrique Buenaventura² afirma:

El TEC ha sido siempre y sigue siendo un teatro polémico. (...) Ello ha sido posible porque el TEC ha defendido siempre y seguirá defendiendo la autonomía del discurso artístico. Aún en las épocas en que el discurso político se imponía al artístico, con todas las secuelas positivas y negativas que ello tuvo para el teatro en este país y en el mundo, el TEC mantuvo su posición con respecto a la especificidad del discurso artístico. Obras como SOLDADOS³ fueron atacadas por sus implicaciones políticas, pero se mantuvieron y siguen vivas por la complejidad del discurso artístico que las sustenta. (Buenaventura, Ensayo de Dramaturgia Colectiva, 1980)

El teatro que se realizó en estos años se consolidó como movimiento de Nuevo Teatro Latinoamericano. “Nuevo” por su calidad de renovación (Rizk, 1987), de cambio, búsquedas que iban en contravía del teatro costumbrista que se realizaba en la época. De este teatro costumbrista, muchos autores coinciden en afirmar que fue un teatro que no logró mayor desarrollo, puesto que una vez comenzaron a

llegar las vanguardias y con ella la representación de grandes obras de autores como: Pirandello, Brecht, Lorca, los creadores y artistas locales direccionaron su mirada sobre las problemáticas sociales y políticas del continente y sus propios países, buscando maneras de abordar lo teatral desde la realidad que los circundaba.

En el siglo XX tuvo ocasión los enfrentamientos bélicos más fuertes por el poder y el descontento social, que cobraron gran cantidad de víctimas en el mundo entero. Acerca de ello el investigador Carlos José Reyes plantea:

A lo largo del convulsionado siglo XX tuvieron lugar las dos guerras mundiales más desastrosas de la historia humana, y la polarización de ideologías políticas radicales. Durante la segunda post-guerra, esto desembocó en una temible guerra Fría entre las potencias de occidente y los países donde habían tenido lugar las revoluciones marxistas. (...)

La diversidad de conflictos producidos en el campo y la ciudad durante todo el siglo XX, con algunas treguas momentáneas, ha dado lugar a la creación de una gran cantidad de obras teatrales que evocan historias del pasado y del origen de muchos de los conflictos que persisten en el presente. (Reyes, 2013)

La ideología de trabajo estético que movió la creación teatral en los grupos nacidos durante el movimiento de teatro independiente en Colombia, siendo el TEC el más antiguo de ellos, conserva con férrea postura los fundamentos que le dieron nacimiento y su estructura organizativa. Enrique Buenaventura (1977) plantea como la organización de los grupos de teatro son diferentes a la de las compañías comerciales de

²Enrique Buenaventura. Pintor, músico, dramaturgo, director y actor fundador del Teatro Experimental de Cali. En conjunto con el colectivo de actores crearon una metodología propia de trabajo denominada Creación Colectiva, la cual les brindo el reconocimiento internacional, tanto por el método en si como por la calidad de sus obras. Precursor del movimiento de Nuevo teatro en Colombia y Latinoamérica.

³Buenaventura afirma: “Soldados” es la contradicción del soldado, a la vez pueblo e instrumento de represión del pueblo. En cada acción y en todo el discurso verbal de la pieza está ese elemento de contradicción. (Buenaventura, Ensayo de Dramaturgia Colectiva, 1980)

actores. Los grupos de teatro independiente están en contra de la dependencia económica y cultural donde para éstos “el éxito en el mercado” es de vital importancia (Buenaventura, Que és la C.C.T., 1977) y delimita las búsquedas creativas y estéticas. Jackeline Vidal, directora de las puestas en escena del TEC plantea que su organización no depende de los dineros del Estado, con el objetivo de mantener su autonomía artística y la libertad de asumir el tratamiento de los temas desde todas las miradas que los encuentros creativos con el colectivo le permitan.⁴

Santiago García⁵ (1977) caracteriza la organización de los grupos de teatro de la época, planteando que el desarrollo social y económico de un país, va requiriendo la generación de organizaciones sociales que cada vez tengan mayor grado de utilidad para la sociedad, en especial en los sectores menos favorecidos, de manera que éstas se hacen necesarias “por su capacidad de resolver necesidades concretas de la sociedad” (García, 1977).

En cuanto a las afirmaciones anteriores, Néstor García Canclini (2000) aborda la problemática de la desresponsabilización del Estado respecto al manejo y dirección de las Industrias Culturales, en tanto lo que ha sucedido es que las grandes industrias editoriales y de comunicaciones se han posicionado, tomando las industrias de éste tipo en los países latinoamericanos, de manera que

⁴Conversación con Jackeline Vidal, esposa de Enrique Buenaventura y actual directora artística del TEC. Sostenida el 20 de enero de 2017.

⁵Dramaturgo, actor, director y teórico del teatro colombiano con amplio reconocimiento internacional. Fundador del Teatro La candelaria, el segundo grupo de teatro independiente de mayor trayectoria de Colombia. Sus publicaciones acerca del trabajo de creación colectiva de la Candelaria y su dramaturgia son las más recordadas por el público con obras como Guadalupe años Cincuenta.

la producción endógena se ha debilitado. Estas reflexiones planteadas por Canclini en el 2000 y los análisis de Santiago García en 1977, redundan en la misma problemática, acerca del objetivo político y económico de “industrializar” el sector cultural para la generación de autosostenibilidad, empleo, fortalecimiento de cadena de valores, etc. En tanto estas industrias producen bienes y servicios que posibilitan “una vida mejor” a los individuos, dejando la responsabilidad en las organizaciones del orden de industrias culturales y/o de bienes y servicios culturales.

Teóricos del campo de la economía como Alfred Marshall, estudiaban lo que en ese momento comenzaba a gestarse como una especialidad de la economía, la economía política, y en ella se abordaban discusiones acerca de “la consecución y uso de los requisitos materiales del bienestar”(Marshall, 1953, 8ed) es aquí donde la rama de la economía de la cultura avanzó y se consolida en reconocer como parte susceptible de análisis económico, todas aquellas actividades que requieren producción, distribución y consumo, que van en favor del bienestar inmaterial de las personas. Marshall, Baumol y Bowen coincidían en afirmar que el Estado debía financiar las artes y la cultura, en tanto contribuían al afianzamiento de la propia identidad y el desarrollo local (Aguado & Palma, 2010). A su vez hubo otras miradas acerca de los inconvenientes del financiamiento del Estado hacia el arte en esta época, dado que se vuelve difícil controlar la producción creativa, ya que la posición crítica del arte frente al sistema no era de conveniencia para el Estado.

Palma y Aguado realizan una caracterización que logra dar luces sobre las problemáticas que ha abordado el campo de la economía de la cultural,

siendo fundamental el aporte que brindan frente a la claridad de la evolución que el área ha tenido respecto a la concepción de las relaciones económicas intangibles que se pueden analizar en el campo de la cultura.

El interés suscitado, en las últimas décadas, por observar las industrias culturales tiene entre sus objetivos, la necesidad de potenciar el crecimiento económico en base a la innovación y la creación. Estos talentos se encuentran, generalmente, en los espacios independientes de laboratorio y experimentación de las artes y de la cultura. Sin embargo, el teatro, en este aspecto guarda ciertas tensiones, si bien, en el ámbito de lo independiente el teatro trabaja con temas de orden social y político de un espacio - tiempo en particular, los participantes de éstos no se encuentran con mayor interés en frecuentar industrias como la televisión o el teatro comercial. Estos “semilleros” dan a conocer nuevos talentos (actores, cantantes, músicos, escritores, investigadores, etc.) que pueden llegar a dinamizar algunas de las industrias culturales, pero no es ésta la finalidad en el caso de los grupos de teatro independiente.

Dentro de la economía de la cultura observamos unos ámbitos de análisis propuestos por Palma y Aguado (2017) donde los bienes y servicios son: Artes escénicas, Artes Visuales, Patrimonio material, Patrimonio inmaterial, Industrias culturales y Políticas culturales. Esta relación permite observar, la manera cómo las artes escénicas (teatro, danza, música) no se comprenden en el área de las industrias culturales, exponiendo una clara diferencia. Las Artes escénicas presentan dos aspectos fundamentales de análisis respecto de la “Brecha de Participación” haciendo referencia al alcance

de público que éstas tienen y la “Brecha de ingresos” refiriéndose a los costos de producción sobre la productividad, es decir que con el tiempo las presentaciones de éstos espectáculos van cobrando menos públicos, conservando los mismos costos de producción que crecen lentamente, pero se elevan sobre los ingresos por venta de boletería. A este nivel las inquietudes de los analistas se concentran sobre el aumento del público y/o las formas de financiación con la finalidad que no se desvanezcan este tipo de organizaciones. Mientras en el campo de las industrias culturales, el análisis recae sobre el “consumo masivo, reproducible y copiable” (Aguado, Palma, & Pulido, 2017, pág. 218). Desde esta perspectiva el teatro independiente se afirma por fuera de las industrias culturales.

Lucy Bolaños⁶, fundadora del Teatro la Máscara (Cali, Colombia), uno de los grupos independientes de mayor trayectoria del país y que fue incluida en el portafolio de empresas de las Industrias Culturales de Cali (Perafan, 2013), expresa que se les “ha metido a todos en la misma bolsa” refiriéndose a los grupos independientes, además afirma vehementemente que hoy sufren de la enfermedad de “proyectitis”, ya que para lograr sostenibilidad, deben estar presentando proyectos a “cuanta convocatoria saca el gobierno”, cada año.

Lo expuesto para observar como el teatro independiente es un espectáculo en vivo, “actividad artesanal, prototípica, asimilable a la investigación: no se puede pretender entonces entrar en un proceso de industrialización y por lo tanto de reducción de sus costos unitarios a

⁶Conversación con Lucy Bolaños, fundadora y directora por más de 40 años del grupo de teatro independiente La Máscara. sostenida el 30 de enero de 2017.

través de la producción masiva” (Dupuis, 2007, pág. 172) que definida de esta manera demuestra cómo ésta actividad cultural, da cuenta de un saber artístico en particular, engendrado en unas condiciones históricas específicas. Es un bien con valor simbólico, del cual las personas inquietas por él acudirán a su consumo, situación que enriquece el capital cultural de cada individuo. Estas relaciones descritas pretenden evidenciar como las características de producción de los espectáculos del teatro independiente los hace únicos e irreproducibles y así mismo los trata la Economía de la cultura analizando sus relaciones y aportes al capital cultural de la humanidad.

Conclusiones

En Colombia las políticas de las industrias culturales, han pretendido involucrar en un mismo llamado a todo tipo de expresión, llámese cultural, creativa y/o artística, presentado un lenguaje que ha llevado a muchos de los nuevos artistas a intentar vincularse directamente a las industrias culturales en lugar de entrar en la indagación de sus propios intereses estéticos, es decir, las formas de comunicación y promoción de las industrias culturales, ha “vendido” la idea del “deber ser – parte” de las industrias culturales y como requisito el involucrarse en las dinámicas del mercado cultural, cuando las industrias culturales, en la actualidad, han definido su campo de acción y sus objetivos de manera clara, al igual que la economía de la cultura ha ido delimitando sus campo de estudio.

El teatro independiente genera una experiencia artística y cultural que producen satisfacción y placer, sin ser de consumo masivo, salvo casos particulares de puestas de gran acogida por el público.

Según Robbins (1932) (Aguado & Palma, 2010), el bienestar que se provoca en el acto representativo y que es un bienestar intangible hacia el cuerpo y la mente, es un generador de una riqueza no material y que incluso se alcanzan con “escasos recursos”. Por tanto el teatro independiente contribuye a la economía de la cultura dada la evolución de la concepción del área del conocimiento hasta nuestros días.

El bien cultural que corresponde a las artes escénicas puede ser copiable, sin embargo, no es reproducible, nunca será igual una representación en vivo a otra, aunque puede trabajar el mismo texto dramático pero su montaje escénico corresponderá a las necesidades expresivas de cada director y grupo de actores. En el caso que estamos tratando no puede ser de otra manera, por más que sean los mismos actores, una representación no será igual noche tras noche, dado que en el “convivio” cada público tiene formas diferentes de recibir el espectáculo y así mismo se crea cierta interacción con el actor que, aunque tiene una partitura escénica preestablecida, deja permear sus acciones por las respuestas que generan los asistentes a la sala.

Si bien el margen de generación de esa “riqueza” cultural beneficia sólo a los que se acercan a experimentarla, aún con bajos índices de aporte a la economía del país en tanto riqueza material, estas situaciones siguen siendo objeto de estudio para la economía.

La experiencia cultural como actividad que va en beneficio del “buen vivir”, del “bien-estar”, que generalmente se consumen en los espacios de tiempo “improductivo” de las personas, y se reconoce actualmente como “tiempo de ocio” (Aguado, Palma, & Pulido, 2017, pág. 211). En

este espacio de tiempo se generan relaciones de consumo de bienes y servicios que hoy son analizados en tanto se ha identificado que estos hacen parte del sector del arte, la creatividad, las manifestaciones de la cultura tradicional, el deporte etc. Aspectos que llaman la atención de los analistas económicos especialistas en la cultura de la actualidad.

Los grandes momentos de participación de público en el TEC obedeció a los esfuerzos y estrategias que el grupo llevó a cabo en los años de mayor auge de su trabajo, permitiéndoles realizar giras por Europa y todo el continente americano. En ese momento todavía no se hablaba de formación de públicos y mucho menos de la “formación del gusto” (Aguado, Palma, & Pulido, 2017, pág. 214), donde este valor puede llegar a imponerse hacia el mayor acercamiento a estas expresiones culturales. En conversaciones sostenidas con Luis Fernando Aguado⁷, afirma la necesidad de crear una infraestructura capaz de sostener las relaciones de producción que se tejen en el entramado de la oferta y la demanda de la experiencia cultural, más allá de crecer en las industrias culturales es también de vital importancia el crecimiento de la infraestructura del Estado, que permita la formación temprana en el campo de lo cultural – artes escénicas, artes visuales, patrimonio, etc. – que brinde las herramientas suficientes para los niños que un día serán adultos hacia el reconocimiento de su identidad, diversidad, participación cultural y el valor que ello implica para sus vidas.

⁷Entrevista con Luis Fernando Aguado, Posdoc en Economía, Sociedad y construcción del conocimiento en el Mundo Contemporánea. Director Departamento de Economía. Pontificia Universidad Javeriana de Cali. Miércoles 1 de febrero de 2017.

Bibliografía

- Aguado, L., & Palma, L. (2010). Economía de la Cultura. Una nueva área de especialización de la Economía. *Economía Institucional*, 12 (22), 129-165.
- Aguado, L., Palma, L., & Pulido, N. (2017). 50 años de Economía de la Cultura . *Cuadernos de Economía*, XXXVI (70), 197-225.
- Alonso, J., Gallego, A., & Rios, A. (2010). Industrias Culturales de Santiago de Cali: Caracterización y cuentas económicas. Cali: Proyecto Industrias Culturales de Cali.
- Benhamou, F. (1997). La economía de la cultura. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Benjamin, W. (1966). *Ensayos y Conversaciones*. Montevideo: Arca.
- Benjamin, W., & Echevarria, B. (2004). El autor como productor. Itaca.
- Buenaventura, E. (1977). Que és la C.C.T. *Cuadernos de Teatro* (7).
- Buenaventura, E. (1980). *Ensayos de Dramaturgia Colectiva*. Conjunto, 21.
- Cali, A. d. (2013). Comfandi. (P. I. Cali, Ed.) Obtenido de Comfandi -Ctura: <https://www.comfandi.com.co/persona/cali/servicios-culturales/cadenas-de-valor>
- Canclini, N. G. (2000). Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina. *Estudios internacionales*, 90 - 111.
- CONPES, 3. (2010). Observatorio, cultura y economía. (MINCULTURA, Ed.) Recuperado el 5 de 10 de 2016, de Observatorio, cultura y economía: <http://culturayeconomia.org>.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro*. Buenos Aires: Atuel.
- Dupuis, X. (2007). El análisis de tres modalidades de gestión: Una clave para el análisis de un espectáculo en vivo. En C. M. Elias, *La Economía del Espectaculo*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Economicas, Universidad de Buenos Aires.
- Fukelman, M. (2015). El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos. *Revista Colombiana de las artes escénicas*(9), 160-171.
- García, S. (1977). Promotor Creador Administrador. *Cuadernos de Teatro*(7).
- Parra, M. N. (2015). *A teatro camaradas*. Medellín: Fondo Editorial FCSH Universidad de Antioquia.
- Perafan, R. V. (2013). *Portafolio de Empresas*. Proyecto de Industrias Culturales de Cali. Cali: Proyecto Industrias Culturales de Cali.
- Proyecto de Industrias Culturales de Cali. (2013). *Análisis de las cadenas de valor de cuatro sectores en las Industrias Culturales de Cali*. Cali: Proyecto industrias culturales de Cali.

Ranciere, J. (2005). Sobre Políticas Estéticas.

Barcelona : Universidad Autónoma de Barcelona.

Rizk, B. (1987). El Nuevo Teatro Latinoamericano, una Lectura Histórica. Minneapolis: The Prisma Institute.

Reyes, C. J. (2013). Teatro y Violencia en Dos Siglos de Historia de Colombia. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura .

Yudice, G. (2002). El recurso de la cultura. En El recurso de la cultura (págs. 23-55). Barcelona: Gedisa.