



Culturas

ANUARIO ESTADÍSTICO 2023

Ley de Espectáculos Públicos
de las Artes Escénicas
(1493 de 2011)



Foto de cubierta: © Leoqueen



Anuario Estadístico 2023

Ley de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas (1493 de 2011)

MINISTRO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y LOS SABERES
JUAN DAVID CORREA ULLOA

VICEMINISTRA DE LOS PATRIMONIOS, LAS MEMORIAS Y LA GOBERNANZA CULTURAL
SAIA MARIA VERGARA JAIME

VICEMINISTRA DE LAS ARTES Y LA ECONOMÍA POPULAR Y CREATIVA
YANNAI KADAMANI FONRODONA

SECRETARIA GENERAL
LUISA FERNANDA TRUJILLO BERNAL

DIRECTORA DE ARTES
ÁNGELA MARCELA BELTRÁN PINZÓN

JEFE OFICINA ASESORA DE PLANEACIÓN
ALFREDO RAFAEL GOENAGA LINERO

COORDINADORA GRUPO DE GESTIÓN FINANCIERA Y CONTABLE
DIANA PATRICIA MONTENEGRO BELTRÁN

COORDINADORA GRUPO DE GESTIÓN DE SISTEMAS E INFORMÁTICA
MARY SOL RAMÍREZ CALDERÓN

EQUIPO LEY DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS

Felipe Hoyos Nuñez
Alejandra Segura Tenjica
Angie Tatiana Beltrán Rojas
Diana Carolina Avella Rodríguez
Damaris Johanna Romero Díaz
Giselle Paola Brochero Sánchez
Gladys Rubio Ceballos
Juan Carlos Moncayo Benavides
Laura Milena Basto Espinel
Leidy Andrea Pulido Arias
Raul Ernesto Casas Valencia
Ricardo Guerrero García-Herreros
Ruby Calderón Castellanos
Sandra Lucía Arenas Hernández

Fotografías: Propiedad del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.

Introducción - Alberto Sierra Restrepo /
1. Portada - Leoqueen / **2. Bandera** - Lina Rozo /
2.2 Bandera - Leoqueen / **2.3 Contenido** - Alberto Sierra Restrepo / **3. Presentación** - Lina Rozo /
3.1 Objetivos - Fotomilton / **4. Marconormativo** / **5. Siglas y acrónimos** - Lina Rozo / **5.1 Siglas y acrónimos** - Fotomilton / **6. Deficiones - conceptos** - Lina Rozo / **7. Evento firma Pacto Tumaco** - Laura Gonzalez / **8. Formalización y registro** - Leoqueen / **9. Escenarios** - Leoqueen / **10. Eventos** / **11. Recaudo** - Lina Rozo / **12. Giros** - Alberto Sierra Restrepo / **13. Ejecución** - Lina Rozo / **14. Cierre** - Leoqueen / **16. Perspectiva de Juan Sánchez** - Fotomilton / **17. Una Reorganización para la ciudad.**

Diseño y diagramación:
Taller de Edición Rocca SAS

Proceso estadístico
Certificado - DANE

NTC PE 1000:2017

23 - PE - 35



Foto: © Lina Rozo

ÍNDICE



INTRODUCCIÓN	8
Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes	
1. PRESENTACIÓN	11
1.1 ANTECEDENTES	12
1.2 OBJETIVOS Y MEDIDAS DE LA LEY 1493 DE 2011	13
2. MARCO NORMATIVO	17
3. SIGLAS Y ACRÓNIMOS	21
4. DEFINICIONES Y CONCEPTOS PARA LA COMPRESIÓN DE LA LEY 1493 DE 2011	23
4.1 PRODUCTOR DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS	24
4.2 OPERADOR DE BOLETERÍA EN ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS	25
4.3 ESCENARIOS PARA LAS ARTES ESCÉNICAS Y ESCENARIOS HABILITADOS	25
4.4 ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS	26
4.5 CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL	27
5. INTRODUCCIÓN	29
1. REGULA LOS ESPECTÁCULOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS. SI DESEA REALIZAR UN EVENTO DE ESTA ÍNDOLE DEBE INSCRIBIRLO OBLIGATORIAMENTE EN EL PULEP	30
2. ¿QUÉ BENEFICIOS TRAJO LA LEY?	31
2.2 CREÓ LA CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL	31
2.3 CADA AÑO SE PRESENTA A LA CIUDADANÍA LOS DATOS DE LA OPERACIÓN ESTADÍSTICA DEL SECTOR DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS	31
2.4 LOS CIUDADANOS Y PRODUCTORES DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS PODRÁN CONOCER DIFERENTES RESULTADOS OBTENIDOS DE LA LEY DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS Y DILIGENCIAR LA ENCUESTA DE SATISFACCIÓN QUE SE ENCUENTRA EN: HTTPS://PULEP.MINCULTURA.GOV.CO/PAGINAS/AVANCESYLOGROS.ASPX	32
6. INFORME ESTADÍSTICO	35
6.1. PRODUCTORES DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS	36
6.1.1 REGISTRO DE PRODUCTORES	36
6.1.2 REGISTRO POR TIPO DE PRODUCTOR, 2018-2023	37
6.1.3 REGISTRO POR TIPO DE PERSONA, 2020-2023	37
6.1.4 REGISTRO POR FORMATO	38
6.1.5 TOP 3 DE REGISTRO DE PRODUCTORES POR MUNICIPIO	39
6.1.6 REGISTRO DE PRODUCTOR POR TIPO DE ESPECTÁCULO AL QUE SE DEDICA EL PRODUCTOR	40
6.2 OPERADORES DE BOLETERÍA EN LÍNEA AUTORIZADOS	42
6.2.1 OPERADORES AUTORIZADOS Y ACTIVOS EN 2023	43
6.2.2 OPERADORES DE BOLETERÍA EN LÍNEA AUTORIZADOS POR CATEGORIA	44
6.2.3 OPERADORES DE BOLETERÍA EN LÍNEA AUTORIZADOS POR MUNICIPIO	44
6.3 ESCENARIOS REGISTRADOS EN EL PULEP	46
6.3.1 ESCENARIOS POR MUNICIPIO	46
6.3.2 ESCENARIO SEGÚN LA NATURALEZA DEL INMUEBLE	47
6.3.3 ESCENARIOS SEGÚN TIPO	47
6.3.4 ESCENARIOS POR TIPO DE TITULARIDAD	48

6.4 REGISTRO DE EVENTOS EN EL PULEP	50
6.4.1 EVENTOS REGISTRADOS POR AÑO	50
6.4.2 EVENTOS REGISTRADOS POR AÑO Y POR MES	51
6.4.3 EVENTOS REGISTRADOS POR AÑO Y POR MUNICIPIO	52
6.4.4 EVENTOS REGISTRADOS POR AÑO Y POR TIPO DE PRODUCTOR	54
6.4.5 EVENTOS REGISTRADOS POR AÑO Y POR TIPO DE ESPECTÁCULO	55
6.4.6 EVENTOS REGISTRADOS POR AÑO Y POR TIPO DE ARTISTA	56
7. RECAUDO DE LA CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL	59
7.1 RECAUDO ANUAL	60
7.2 RECAUDO MENSUAL	61
7.3 RECAUDO POR MUNICIPIO	62
7.4 TOP 10 DE MUNICIPIOS CON MAYOR RECAUDO	63
7.5 RECAUDO POR TIPO DE ESPECTÁCULO	64
7.6 RECAUDO POR TIPO DE ARTISTA	65
7.7 EVENTOS SUJETOS AL PAGO DE CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL REGISTRADOS POR AÑO	66
7.8 EVENTOS SUJETOS AL PAGO DE CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL REGISTRADOS POR MUNICIPIO Y POR AÑO	67
7.9 EVENTOS SUJETOS AL PAGO DE CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL REGISTRADOS POR TIPO DE ESPECTÁCULO	68
7.10 EVENTOS SUJETOS AL PAGO DE CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL REGISTRADOS EVENTOS POR TIPO DE ARTISTA	69
8. GIRO DE LOS RECURSOS DE LA CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL	71
9. EJECUCIÓN DE LOS RECURSOS DE LA CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL DE LOS ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS	75
9.1 EJECUCIÓN DE RECURSOS DE LA CONTRIBUCIÓN Y OTRAS FUENTES	76
9.2 CONSOLIDADO DEL GIRO Y DE LA EJECUCIÓN	76
9.3 PROYECCIÓN DE LA EJECUCIÓN DE LOS RECURSOS DE LA CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL POR LÍNEA DE INVERSIÓN	77
PERSPECTIVAS CRUZADAS SOBRE EL ESPECTÁCULO DE LAS ARTES ESCÉNICAS	79
Clarisa Ruiz Correal	
UNA REORGANIZACIÓN PARA LA CIUDAD Y PARA EL SECTOR DEL ESPECTÁCULO PÚBLICO DE LAS ARTES ESCÉNICAS: CÚCUTA 2020-2023	85
Olga Patricia Omaña Herrán	
ENTREVISTA A JUAN SÁNCHEZ. TEATRO PABLO TOBÓN, 2023	89
Juan Carlos Sánchez Restrepo	
ANEXOS	93
1. ESTUDIO DE LA GESTIÓN DE LAS ENTIDADES TERRITORIALES DEL PROCESO DE INVERSIÓN DE LOS RECURSOS LEP	95
2. DIAGNÓSTICO REGIONAL SOBRE ESQUEMAS DE PRODUCCIÓN Y BRECHAS DE CAPACIDADES EN LOS OFICIOS DE PRODUCCIÓN ESCÉNICA EN COLOMBIA	129





INTRODUCCIÓN

Los espectáculos artísticos permiten el encuentro a través de lenguajes que convocan lo humano y conectan nuestras identidades mediante conciertos, puestas en escena, música, circo, magia, teatro y danza. En estos espacios de circulación artística vive la memoria geográfica, territorial e histórica, narrada desde la acción creativa.

La Ley de Espectáculos Públicos es la ruta propuesta para formalizar a los productores de artes escénicas en vivo, facilitando la inversión en la construcción, dotación, mejoramiento y adecuación de infraestructuras culturales, tanto públicas como privadas. Además, busca fortalecer la producción y circulación de las artes en el país.

Este anuario presenta, con precisión, el reporte de las cifras de registro, recaudo, giro y ejecución de la contribución parafiscal cultural, elemento central de la Ley. Este documento conecta los datos cuantitativos con las condiciones materiales y sociales que fomentan y animan la creación artística de manera digna y equitativa. Asimismo, traza una ruta de análisis sobre los espectáculos, los recursos económicos generados y los beneficios que se generan para los municipios.

Por primera vez desde su creación, el anuario incluye dos documentos: “Estudio de la gestión de las entidades territoriales del proceso de inversión de los recursos LEP” y “Diagnóstico regional sobre esquemas de producción y brechas de capacidades en los oficios de la producción escénica en Colombia”. Estos estudios analizan la incidencia de la inversión de los recursos parafiscales de la Ley, su apropiación, ejecución y seguimiento por parte de las autoridades locales, así como reflexionan sobre los oficios de producción de espectáculos públicos y las brechas en la formación en este campo.

Finalmente, el anuario visibiliza las voces de gestoras culturales de Medellín y Cúcuta, así como una breve memoria sobre el nacimiento de la Ley desde la perspectiva de la maestra Clarisa Ruiz.

Comprender y divulgar esta información nos convierte en partícipes de la democratización de las artes, un camino que dialoga con el cambio que vive actualmente el país, reconociendo la fuerza transformadora de la cultura y dignificando las condiciones de vida de miles de colombianos a través del arte.

Esperamos seguir optimizando las normativas, los trámites y los procesos para que nuestros municipios dialoguen con la creación cultural y preserven los escenarios comunitarios y los teatros, garantizando que Colombia siga siendo un epicentro latinoamericano de diversas expresiones artísticas.



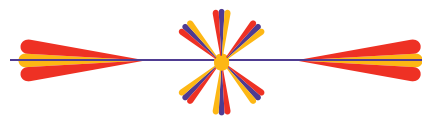
1. PRESENTACIÓN

1.1 ANTECEDENTES

A partir de las necesidades identificadas en el campo de la producción de las artes escénicas en Colombia, así como la formalización de los agentes pertenecientes a este campo, el fortalecimiento de la oferta cultural, su infraestructura y el acceso de la población a las actividades artísticas y culturales, el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes definió en 2011 una agenda legislativa en la que uno de sus proyectos prioritarios fue la formulación, concertación y expedición de la Ley 1493 del 26 de diciembre de 2011.

Antes de la expedición de la Ley de Espectáculos Públicos y las Artes Escénicas (LEP), la producción escénica, la infraestructura cultural y la relación de los proyectos territoriales de adecuación y circulación en Colombia, presentaba grandes retos y un panorama de desatención por parte de las entidades de orden nacional. Soportaba también una carga tributaria excesiva y anacrónica; su actividad se veía obstaculizada por trámites numerosos y onerosos; era discriminado frente al tratamiento que el Estado otorgaba a otros sectores económicos; la infraestructura para las artes escénicas era insuficiente y mostraba grandes rezagos en su dotación y adecuación, con el agravante de que no se contaba con recursos para mejorar los escenarios públicos y privados destinados a la circulación de las artes representativas tales como el teatro, música, danza, magia y circo sin animales y todas sus posibles prácticas derivadas o creadas a partir de la imaginación, sensibilidad y conocimiento del ser humano.

En este sentido; la Ley 1493 del 2011 ha permitido destinar recursos para actividades específicas con el objetivo de fomentar la infraestructura, la circulación y la dotación del sector de las artes escénicas.



1.2 OBJETIVOS Y MEDIDAS DE LA LEY 1493 DE 2011

En respuesta a estos retos identificados como resultado de los estudios socioeconómicos y jurídicos realizados, la Ley 1493 se ha convertido en el mejor escenario para el estímulo, la formalización de los espectáculos públicos de las artes escénicas y el desarrollo de su infraestructura en el país. Sus principales medidas se pueden organizar en cinco componentes:

1. LOS INCENTIVOS FISCALES: se derogaron los siguientes tributos: a) impuesto a espectáculos, con destino al deporte (gravamen nacional); b) impuesto a juegos de azar y espectáculos (municipal/distrital); c) impuesto unificado de fondo de pobres (municipal/distrital). De esta manera se redujo hasta en un 30% la carga tributaria que recaía sobre la boletería de espectáculos públicos de las artes escénicas.

En segundo lugar, se excluyó del pago de IVA a los servicios artísticos (aquellos en los que prima la creatividad y el arte) prestados para la realización del espectáculo y se disminuyó del 33% al 8% la retención en la fuente para extranjeros no residentes que presten sus servicios artísticos en espectáculos públicos realizados en Colombia. Con estas medidas se han visto beneficiadas las organizaciones culturales, especialmente las medianas y pequeñas, que han visto reducida a prácticamente cero la carga tributaria específica que antes gravaba la boletería de su actividad. Al mismo tiempo, Colombia es uno de los escenarios que cuenta con la presencia de artistas de reconocimiento internacional; además de la producción de relevantes ecosistemas culturales, a través del desarrollo de festivales como Estéreo Picnic, La Solar, el Carnaval de Barranquilla, el Festival Iberoamericano de Teatro; propuestas interdisciplinarias como Carpa Delirio Circo Orquesta, Show Disney, el Circo del Sol, artistas como Paul McCartney, Madonna, Lady Gaga, Karol G, One Direction, Metallica, J. Balvin, The Rolling Stones, Cold Play, Maroon 5, Guns and Roses, U2, Daddy Yankee y Maluma entre muchos otros, hacen parte de las puestas en escena que fortalecen la ejecución de la Ley de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas (LEP).

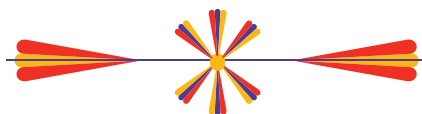
La LEP también otorgó un incentivo fiscal, consistente en una deducción del 100% en la retención en la fuente a título de impuesto sobre la renta, por las inversiones que se realicen en infraestructura de las artes escénicas, con el ánimo de favorecer y estimular la inversión privada en este tipo de escenarios, previa calificación del proyecto por el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.

2. MAYORES RECURSOS PARA EL SECTOR: la Ley de Espectáculos Públicos creó la contribución parafiscal cultural, que grava las boletas y los derechos de asistencia con un precio igual o superior a 3 Unidades de Valor Tributario (UVT) (\$78.147 en 2012, \$80.523 en 2013, \$82.455 en 2014, \$84.837 en 2015, \$89.259 en 2016, \$95.577 en 2017, \$99.468 en 2018, \$102.810 en 2019, \$106.821 en 2020, \$108.924 en 2021, \$114.012 en 2022 y 127.236 en 2023). El Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes recauda este tributo en todo el país y gira los recursos a los municipios y distritos en los que se generan, con el fin de que los inviertan en la construcción, adecuación, mejora y dotación de escenarios para la presentación de espectáculos públicos de las artes escénicas. A partir del año 2020, parte de estos recursos de la contribución parafiscal se pueden destinar adicionalmente a fomentar actividades de producción y circulación del sector. Posteriormente, realiza el seguimiento para verificar que los recursos se inviertan en la destinación específica prevista en la Ley.

3. REGISTRO Y FORMALIZACIÓN: la Ley de Espectáculos Públicos creó el registro de productores de espectáculos públicos de las artes escénicas, la autorización de operadores de boletería en línea, y con la puesta en marcha en 2016 del Portal Único Ley de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas (PULEP), se incluyó también el registro de escenarios. De este modo, se cuenta con información precisa para identificar, caracterizar y analizar los agentes, organizaciones y espacios de circulación de las artes escénicas en Colombia.

4. SIMPLIFICACIÓN DE TRÁMITES Y REQUISITOS: se estandarizan siete requisitos para la autorización de espectáculos públicos de las artes escénicas a cargo de las alcaldías, se crea la figura del escenario habilitado para la circulación de las artes escénicas, se ordena la creación de la ventanilla única de atención a productores de este tipo de eventos en las capitales de departamento, se facilitan y regulan las condiciones para el préstamo de parques, estadios y escenarios deportivos para la realización de espectáculos públicos de las artes escénicas. Con estas medidas se racionalizan los trámites y requisitos, con lo cual se disminuyen los costos de transacción asociados a la organización de estos eventos.

5. COMPETENCIAS SOBRE LAS SOCIEDADES DE GESTIÓN COLECTIVA DE DERECHOS DE AUTOR Y CONEXOS: se fortalecen las competencias de inspección, vigilancia y control de la Dirección Nacional de Derecho de Autor sobre estas entidades, con el fin de buscar un mejor control del Estado en el desarrollo de sus funciones.







2. MARCO NORMATIVO

El objetivo del marco normativo es dar a conocer las diferentes disposiciones legales como se reconoce, formaliza, fomenta, incorpora y regula los espectáculos públicos de las artes escénicas en el territorio colombiano.



LEY 1493 DE 2011: “Se toman medidas para formalizar el sector del espectáculo público de las artes escénicas, se otorgan competencias de inspección, vigilancia y control sobre las sociedades de gestión colectiva y se dictan otras disposiciones”.

DECRETO 1080 DE 2015: “Esta versión incorpora las modificaciones introducidas al Decreto Único Reglamentario del Sector Cultura a partir de la fecha de su expedición”.

DECRETO 2380 DE 2015: “Por el cual se modifica el Decreto Único Reglamentario del Sector Cultura, Decreto 1080 de 2015, en lo que hace referencia al registro de productores de espectáculos públicos de las artes escénicas de que trata la, Ley 1493 de 2011 y se dictan otras disposiciones”.

RESOLUCIÓN 3650 DE 2015: “Por la cual se prescriben los formularios para la declaración y pago de la contribución parafiscal de los espectáculos públicos de las artes escénicas, y la declaración y pago de retenciones de la contribución parafiscal de los espectáculos públicos de las artes escénicas, se modifica la Resolución número 3969 de 18 de diciembre de 2013 expedida por el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, y se dictan otras disposiciones”.





RESOLUCIÓN 313 DE 2016: “Por la cual se imparten instrucciones para el registro como productor de espectáculos públicos de las artes escénicas en cumplimiento del Decreto 2380 de 2015 y se dictan otras disposiciones”.

DECRETO 537 DE 2017: “Por el cual se reglamenta la Ley 1493 de 2011, se modifica el Decreto 1080 de 2015 único reglamentario del sector cultura”.

RESOLUCIÓN 2890 DE 2017: “Por la cual se imparten instrucciones para el registro como productor de espectáculos públicos de las artes escénicas, la facturación y el control de boletería electrónica para los espectáculos públicos de las artes escénicas, la inversión y el seguimiento de la contribución parafiscal cultural, en cumplimiento del Decreto 537 de 2017 y se dictan otras disposiciones”.

DECRETO 2106 DE 2019: “Por el cual se dictan normas para simplificar, suprimir y reformar trámites, procesos y procedimientos innecesarios existentes en la administración pública”.

LEY 2070 DE 2020: “Por la cual se modifica el Artículo 13 y se adicionan los artículos 13.1 y 13.2, en la Ley 1493 de 2011, la cual crea una nueva línea de inversión de los recursos para actividades de las artes escénicas de producción y circulación”.

DECRETO 639 DEL 2021: “Por el cual se reglamenta parcialmente la Ley 2070 de 2020, en lo que se refiere a la destinación específica de la contribución parafiscal de los espectáculos públicos de las artes escénicas y se modifican los artículos 2.9.2.4.2, 2.9.2.4.3 y 2.9.2.5.2 del Decreto 1080 de 2015, Decreto Único Reglamentario del Sector Cultural”.





3. SIGLAS Y ACRÓNIMOS

CPC: Contribución Parafiscal Cultural

DIAN: Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales

EPAE: Espectáculo Público de las Artes Escénicas

MINCULTURAS: Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes

PULEP: Portal Único Ley de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas

SIC: Superintendencia de Industria y Comercio

UVT: Unidad de Valor Tributario







4. DEFINICIONES Y CONCEPTOS PARA LA COMPRESIÓN DE LA LEY 1493 DE 2011

4.1 PRODUCTOR DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS

La Ley 1493 de 2011 define a los Productores de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas como los “empresarios de espectáculos públicos de las artes escénicas, las entidades sin ánimo de lucro, las instituciones públicas y las empresas privadas con ánimo de lucro, sean personas jurídicas o naturales que organizan la realización de espectáculos públicos en artes escénicas” (Artículo 3, numeral B).

Los productores se dividen en:

- A. *PRODUCTORES PERMANENTES*. Son productores permanentes quienes se dedican de forma habitual a la realización de uno o varios espectáculos públicos de las artes escénicas.
- B. *PRODUCTORES OCASIONALES*. Son productores ocasionales quienes eventual o esporádicamente realizan espectáculos públicos de las artes escénicas, deben declarar y pagar la contribución parafiscal una vez terminado cada espectáculo público.

De acuerdo con el Artículo 2° del Decreto 2380 de 2015, por el cual se adiciona el Artículo 2.9.1.2.2 al Decreto 1080 de 2015, serán considerados como permanentes los productores que realicen diez (10) o más espectáculos públicos de las artes escénicas en un período de dos (2) años, o aquellos que en un período igual o inferior a dos (2) años produzcan festivales o temporadas de espectáculos públicos de las artes escénicas que involucren veinte (20) o más eventos, funciones o presentaciones.

El Artículo 2 del Decreto 537 de 2017 establece que la clasificación de productores ocasionales y permanentes será la siguiente:

- A. GRAN FORMATO: aquellos que cuenten con un patrimonio líquido superior a los mil quinientos cincuenta y dos (1.552) salarios mínimos legales mensuales vigentes.
- B. MEDIANO FORMATO: aquellos productores que cuenten con un patrimonio líquido entre doscientos un (201) y mil quinientos cincuenta y un (1.551) salarios mínimos legales mensuales vigentes.
- C. PEQUEÑO FORMATO: aquellos productores que cuenten con un patrimonio líquido inferior a doscientos (200) salarios mínimos legales mensuales vigentes.



4.2 OPERADOR DE BOLETERÍA EN ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS

El Decreto 1080 de 2015 define a los operadores de boletería como “las personas naturales o jurídicas, que contratan los productores de espectáculos públicos las artes escénicas para la comercialización de las boletas o entregas de derechos de asistencia, a través de las herramientas informáticas, sistemas en línea y los diferentes canales de venta y entrega implementados para tal fin” (Artículo 2.9.2.2.2).

Los operadores de boletería son agentes de retención de la contribución parafiscal cultural (Artículo 9° de la Ley 1493 de 2011). Para el caso de los operadores de boletería que operan por el sistema en línea, el Decreto 1080 de 2015 establece en su Artículo 2.9.2.2.3 que deben estar autorizados por el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.

4.3 ESCENARIOS PARA LAS ARTES ESCÉNICAS Y ESCENARIOS HABILITADOS

Los escenarios para los espectáculos públicos de las artes escénicas son “aquellos lugares de reunión cuya vocación principal es la presentación y circulación de espectáculos públicos de las artes escénicas y que tienen un carácter de escenario abierto al público” (Decreto 1080 de 2015, Artículo 2.9.2.4.5).

El Portal Único de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas (PULEP), ha dispuesto un módulo para que todos los responsables de escenarios en los que se realizan espectáculos públicos de las artes escénicas en el país, ingresen la información técnica y de contacto del lugar, de modo que se facilite su conocimiento por parte de los productores y organizadores de espectáculos públicos de las artes escénicas. De este modo, en este registro pueden inscribirse escenarios convencionales (teatros, salas de concierto, carpas de circo, espacios para la circulación de la danza), y no convencionales (parques, estadios, escenarios deportivos, entre otros) en los que de manera permanente u ocasional se realicen este tipo de eventos.

Por su parte, los escenarios habilitados para las artes escénicas son “aquellos lugares en los cuales se puede realizar de forma habitual espectáculos públicos y que cumplen con las condiciones de infraestructura y seguridad necesarias para obtener la habilitación de escenario permanente por parte de las autoridades locales correspondiente” (Ley 1493 de 2011, Artículo 3, literal f). Los requisitos para que un escenario sea habilitado por parte de la Alcaldía competente, se encuentran establecidos en el Artículo 16° de la Ley 1493 de 2011.



4.4 ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS

La Ley 1493 de 2011 definió los Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas (EPAE), como las “representaciones en vivo de expresiones artísticas en teatro, danza, música, circo, magia y todas sus posibles prácticas derivadas o creadas a partir de la imaginación, sensibilidad y conocimiento del ser humano que congregan a la gente por fuera del ámbito doméstico” (Artículo 3, literal a).

Por lo tanto, para efectos de esta Ley, no se consideran espectáculos públicos de las artes escénicas “los cinematográficos, corridas de toros, deportivos, ferias artesanales, desfiles de modas, reinados, atracciones mecánicas, peleas de gallos, de perros, circos con animales, carreras hípicas, ni desfiles en sitios públicos con el fin de exponer ideas o intereses colectivos de carácter político, económico, religioso o social” (Artículo 3, párrafo 1).

El marco normativo de la Ley de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas establece que los productores de espectáculos deben registrar sus eventos de manera previa a la publicitación y comercialización de los mismos, en la plataforma tecnológica establecida por el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes para tal fin. Lo anterior fue regulado mediante los artículos 2.9.1.2.5 y 2.9.1.2.6 del Decreto 1080 de 2015 Único Reglamentario del Sector Cultura, adicionados por el Decreto 2380 de 2015.

Tras la inscripción de los eventos, el Portal Único Ley de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas (PULEP), genera un código único, el cual identifica al espectáculo frente a las autoridades competentes como el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales, la Superintendencia de Industria y Comercio, alcaldías distritales y municipales, entre otros.



4.5 CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL

Por medio de la Ley 1493 de 2011 se establecieron medidas para formalizar y fortalecer el sector del espectáculo público de las artes escénicas en Colombia y, en particular, se crea la contribución parafiscal cultural (Artículo 7), cuyo hecho generador es la boletería de espectáculos públicos de las artes escénicas del orden municipal y distrital, equivalente al 10% del valor de la boleta o el derecho de asistencia, cualquiera sea su denominación o forma de pago, que tenga un precio o costo individual o superior a 3 UVT (\$ 78.147 en 2012, \$ 80.523 en 2013, \$ 82.455 en 2014, \$84.837 en 2015, \$89.259 en 2016, \$95.577 en 2017, \$99.468 en 2018, \$102.810 en 2019, \$106.821 en 2020, \$110.424 en 2021, \$114.012 en 2022 y 127.236 en 2023).

La Ley 1493 de 2011, a su vez, estableció que la contribución parafiscal se destinará al sector cultural de las artes escénicas del correspondiente municipio o distrito en el cual se realizó el evento o espectáculo público (Artículo 8, Ley 1493 de 2011), y que los recursos de la contribución serán recaudados por el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes y entregados en su totalidad a los entes territoriales para su administración e inversión.

La contribución parafiscal cultural tenía una destinación específica hasta el 2020 para “inversión en construcción, adecuación, mejoramiento y dotación de la infraestructura de los escenarios para los espectáculos públicos de las artes escénicas” a partir de la expedición, mediante la Ley 2070 de 2020 se crea una nueva línea de inversión de estos recursos para el fomento de actividades de producción y circulación en el sector de las artes escénicas (Ley 1493 de 2011, Artículo 13).





Culturas



5. INTRODUCCIÓN

Desde la expedición de la Ley de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas 1493, del 26 de diciembre de 2011, el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, implementa medidas que garantizan el fortalecimiento de los circuitos culturales, sus agentes y procesos, con el fin de impulsar, estimular y fomentar las actividades culturales que tienen el objetivo de reconocer, formalizar, fomentar y regular la industria del espectáculo público de las artes escénicas e invertir en la construcción, dotación y mejoramiento de la infraestructura de los escenarios culturales del país (Ley 1493 de 2011).

Por lo anterior, se hace fundamental registrar, analizar y difundir la información en el anuario estadístico de la Ley de Espectáculos Públicos, que presenta los insumos cuantitativos suministrados por los agentes que hacen parte de la producción de Espectáculos Públicos de las Artes escénicas (EPAE), a través de los registros administrativos que presentan en detalle el comportamiento económico de los espectáculos de teatro, danza, música, circo sin animales, magia y todas sus posibles prácticas derivadas, registrados en el Portal Único Ley de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas (PULEP), y la información consolidada de los recursos girados y asignados a proyectos culturales provenientes de la contribución parafiscal cultural presentados ante la DIAN.

Los registros presentados en este anuario son el resultado de la información alojada en el PULEP del año 2023, la cual es consolidada y analizada partiendo desde el registro de los productores, pasando por autorización de operadores, el registro de eventos, el registro de escenarios, el recaudo de la Contribución Parafiscal Cultural (CPC), el giro y la ejecución de los recursos que hacen parte de esta contribución.

A continuación, le explicamos cinco aspectos que debe tener en cuenta sobre esta ley.

1. REGULA LOS ESPECTÁCULOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS. SI DESEA REALIZAR UN EVENTO DE ESTA ÍNDOLE DEBE INSCRIBIRLO OBLIGATORIAMENTE EN EL PULEP

El PULEP es una plataforma gratuita administrada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes; se creó con el objetivo de sistematizar y unificar la información y los procedimientos correspondientes a todo tipo de espectáculo público en el país.

Además, permitirá que la labor de inspección, vigilancia, y control, de la Superintendencia de Industria y Comercio a los espectáculos públicos sea más efectiva. Y pretende disminuir los costos de transacción y facilitar a los productores y operadores de boletería de los EPAE, la realización de los trámites y procedimientos de este tipo de eventos.

Esto se debe a que en el sitio www.pulep.mincultura.gov.co se podrá obtener toda la información necesaria sobre los mismos y sus posibles correcciones, cancelaciones y modificaciones que el empresario lleve a cabo. Lo anterior, acompañado por el objeto de generar transparencia y coordinación intersectorial en esta materia.

2. ¿QUÉ BENEFICIOS TRAJÓ LA LEY?

Se derogaron los siguientes tributos: a) impuesto a espectáculos, con destino al deporte (gravamen nacional); b) impuesto a juegos de azar y espectáculos (municipal/distrital); c) impuesto unificado de fondo de pobres (municipal/distrital). De esta manera se redujo hasta en un 30% la carga tributaria que recaía sobre la boletería de espectáculos públicos de las artes escénicas.

En segundo lugar, se excluyó del pago de IVA a los servicios artísticos (aquellos en los que prima la creatividad y el arte) prestados para la realización del espectáculo y se disminuyó del 33% al 8% la retención en la fuente para extranjeros no residentes que presten sus servicios artísticos en espectáculos públicos realizados en Colombia.

La Ley de Espectáculos Públicos también otorgó un incentivo fiscal, consistente en una deducción del 100% en la retención en la fuente a título de impuesto sobre la renta, por las inversiones que se realicen en infraestructura de las artes escénicas, con el ánimo de favorecer y estimular la inversión privada en este tipo de escenarios, previa calificación del proyecto por el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.

2.2 CREÓ LA CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL

El Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, desde la implementación de la Ley 1493 de 2011, es responsable de gravar los derechos de asistencia y boletería igual o superior a 3 Unidades de Valor Tributario (UVT), el tributo recaudado es girado a los municipios y distritos donde se generan para los proyectos de infraestructura en escenarios, circulación y producción. El Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes realiza el seguimiento para verificar que los recursos se inviertan en la destinación específica de la Ley.

2.3 CADA AÑO SE PRESENTA A LA CIUDADANÍA LOS DATOS DE LA OPERACIÓN ESTADÍSTICA DEL SECTOR DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Esta publicación se denomina Anuario Estadístico de la Ley de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas. Actualmente el Ministerio de las Culturas las Artes y los Saberes presentó la séptima versión en el [Portal Único Ley de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas \(PULEP\)](#).

2.4 LOS CIUDADANOS Y PRODUCTORES DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS PODRÁN CONOCER DIFERENTES RESULTADOS OBTENIDOS DE LA LEY DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS Y DILIGENCIAR LA ENCUESTA DE SATISFACCIÓN QUE SE ENCUENTRA EN: [HTTPS://PULEP.MINCULTURA.GOV.CO/PAGINAS/AVANCESYLOGROS.ASPX](https://pulep.mincultura.gov.co/paginas/avancesylogros.aspx)

En cada uno de los capítulos dispuestos en el presente anuario se podrán conocer las cifras que evidencian el crecimiento y formalización del sector de la producción de las artes escénicas en el país, así como la inversión en infraestructura, producción y/o circulación de acciones culturales. El texto acercará a los procesos y procedimientos que los productores y municipios transitan para la preproducción, producción y posproducción de las grandes puestas en escena, y conocerá estudios y documentos de carácter cualitativo, que desde el relato y la caracterización conectan las cifras con las experiencias culturales de quienes viven, crean y circulan las artes en Colombia.



<https://pulep.mincultura.gov.co/paginas/avancesylogros.aspx>









6. INFORME ESTADÍSTICO

6.1. PRODUCTORES DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS

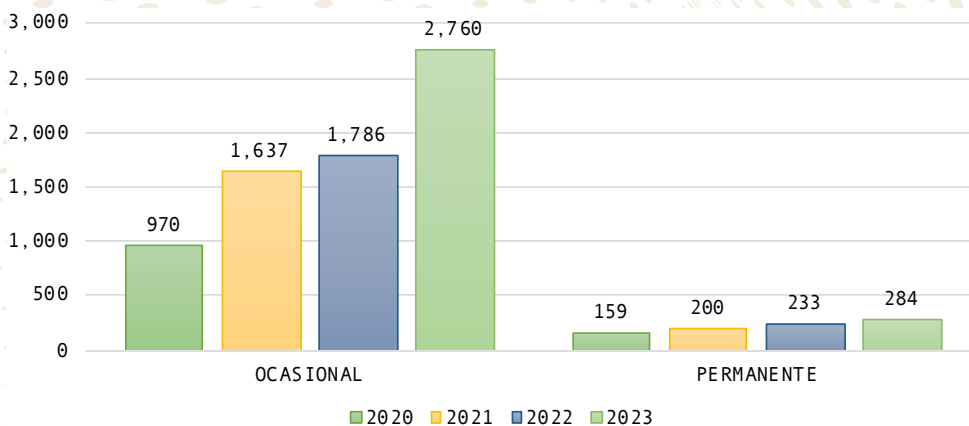
6.1.1 REGISTRO DE PRODUCTORES

PRODUCTORES REGISTRADOS	REGISTRADOS EN AÑOS ANTERIORES Y ACTUALIZADOS EN 2022	REGISTRADOS POR PRIMERA VEZ EN 2022	TOTAL PRODUCTORES CON REGISTRO VIGENTE Y ACTUALIZADO AL 31 DICIEMBRE DE 2022	REGISTRADOS EN AÑOS ANTERIORES Y VIGENTES EN 2023	REGISTRADOS POR PRIMERA VEZ EN 2023	TOTAL PRODUCTORES CON REGISTRO VIGENTE Y VIGENTE AL 31 DICIEMBRE DE 2023
TOTAL	1,254	765	2,019	2,261	783	3,044
	62%	38%	100%	74%	26%	100%

Observación: El Ministerio de las Culturas con corte al 31 de diciembre de 2023 contaba con 3.044 productores de espectáculos públicos de las artes escénicas autorizados, de los cuales el 74% (2.261) eran productores aprobados por primera vez en vigencias anteriores pero que realizaron la actualización del registro en 2022 y el 26% (783) corresponden a productores autorizados por primera vez por parte del Ministerio.

Para la vigencia 2022 se contaba con un total de 2.019 productores lo que muestra un incremento importante del 51% en la cantidad de productores con registro vigente en 2023.

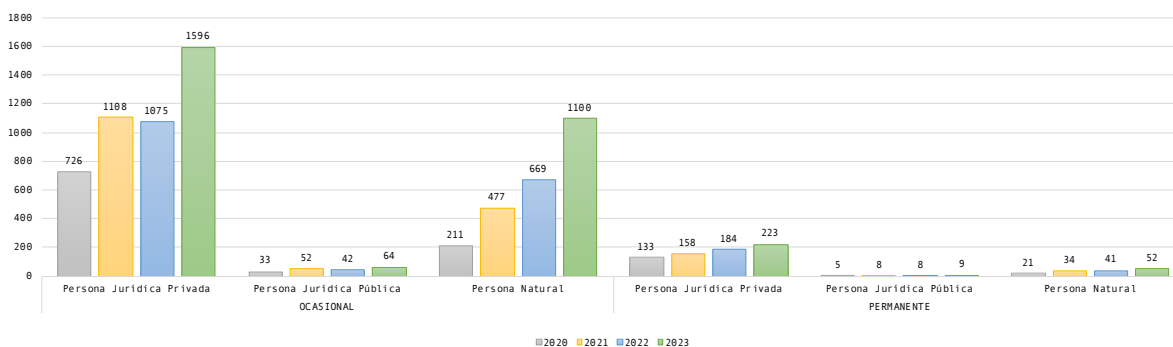
6.1.2 REGISTRO POR TIPO DE PRODUCTOR, 2018-2023



Observación: Para el año 2023 se registraron un total de 2.760 productores ocasionales representando estos el 91% del total de productores y el 9% (284) eran productores permanentes, mientras que en el 2022 el 88% pertenecían a la categoría de productor ocasional (1.786) y el 12% a la categoría de permanentes (233). Lo que muestra una variación del 55% en los años 2022 a 2023 en productores ocasionales registrados en un 55% y una variación del 22% en el registro de productores permanentes.

Cabe resaltar que cada dos años (comenzando en 2016, 2018, 2020, 2022 y así sucesivamente) todos los productores deben actualizar el registro de productor.

6.1.3 REGISTRO POR TIPO DE PERSONA, 2020-2023

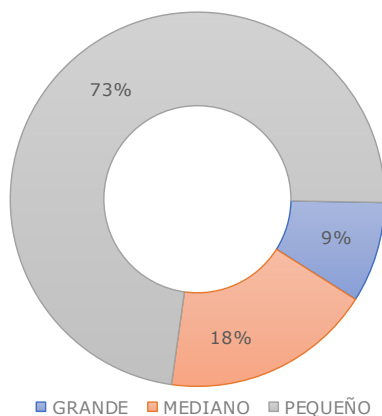
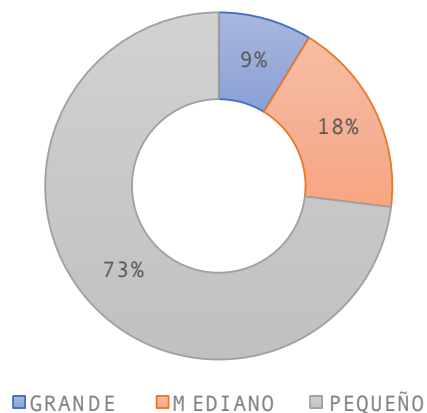


Observación: En esta vigencia, de los 2.760 productores ocasionales el 52% (1.596) son persona jurídica privada, el 33% (1.100) corresponden a personas naturales y el 2% (64) a persona jurídica pública, mientras que de los 284 productores permanentes el 7% (223), son personas jurídicas privadas, el 2% (52) persona natural y el 0,3% (9) persona jurídica pública.

Para el 2023, el tipo de productor ocasional con mayor registro pertenece a la categoría de persona natural con un 36% para dicho año y una variación del 64% frente al año 2022.

6.1.4 REGISTRO POR FORMATO

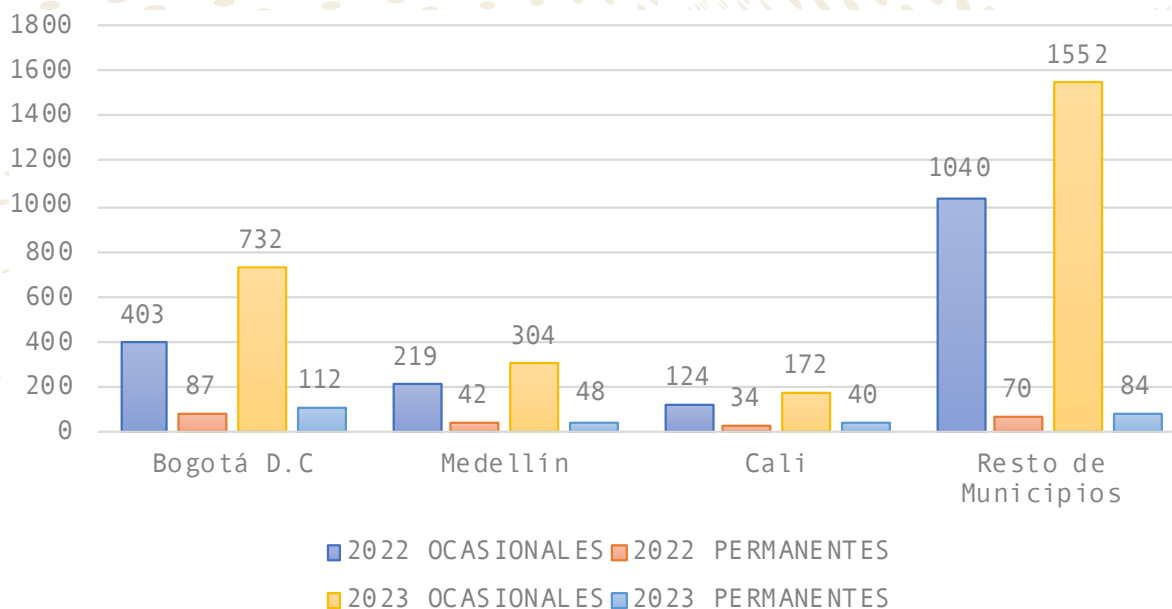
% PARTICIPACIÓN PRODUCTORES POR FORMATO, 2023



Observación: En esta vigencia, de los 2.760 productores ocasionales el 52% (1.596) son persona jurídica privada, el 33% (1.100) corresponden a personas naturales y el 2% (64) a persona jurídica pública, mientras que de los 284 productores permanentes el 7% (223), son personas jurídicas privadas, el 2% (52) persona natural y el 0,3% (9) persona jurídica pública.

Para el 2023, el tipo de productor ocasional con mayor registro pertenece a la categoría de persona natural con un 36% para dicho año y una variación del 64% frente al año 2022.

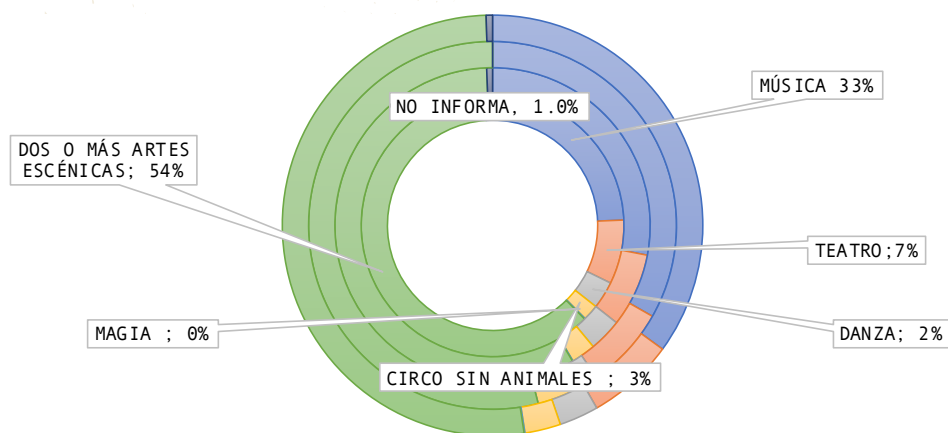
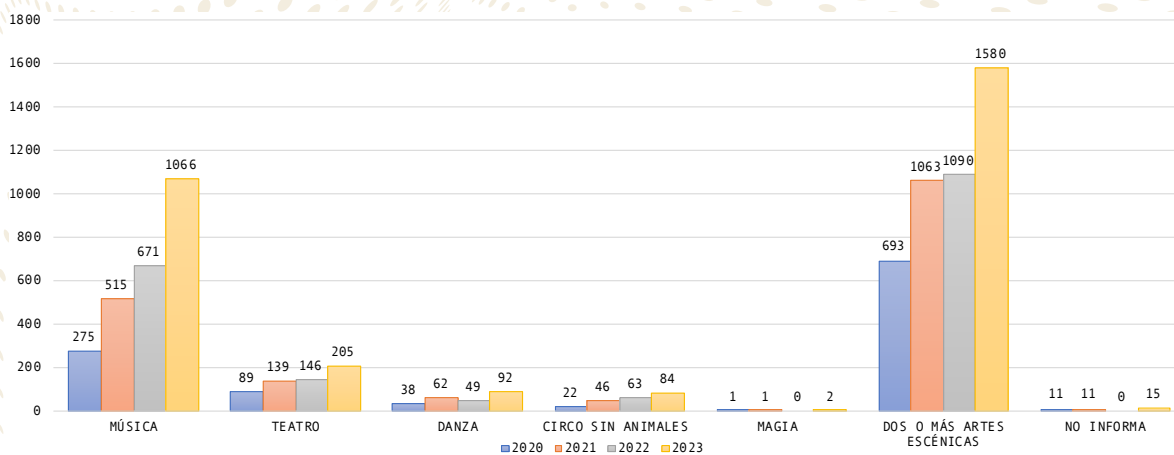
6.1.5 TOP 3 DE REGISTRO DE PRODUCTORES POR MUNICIPIO



Observación: Durante el 2023, el municipio con mayor registro de productores, fue Bogotá con 844 equivalente al 28% del total de productores registrados y actualizadas hasta la vigencia 2023, seguido de Medellín con 352 productores, que representa un 12% y Cali con 212 productores correspondiente al 7%. El resto del país representa el 54% del registro de productores.

Frente a la vigencia anterior (2022) Bogotá registro una variación del 72%, Medellín del 35% y Cali del 34% y el resto del país del 47%, Para más detalle consultar anexos.

6.1.6 REGISTRO DE PRODUCTOR POR TIPO DE ESPECTÁCULO AL QUE SE DEDICA EL PRODUCTOR



■ MÚSICA ■ TEATRO ■ DANZA ■ CIRCO SIN ANIMALES ■ MAGIA ■ DOS O MÁS ARTES ESCÉNICAS ■ NO INFORMA

Observación: De los 3.044 productores registrados y aprobados en 2023, el 35% se dedicaban exclusivamente a realizar espectáculos públicos de música, el 7% realizaron exclusivamente de teatro, el 3% exclusivamente de danza, el 3% exclusivamente de circo sin animales, el 0.1% de manera exclusiva en magia, y el 52% de los productores se dedicaban a realizar dos o más tipos de espectáculos de las artes escénicas.

Asimismo, frente al registro de productores realizado en el 2022 por tipo de espectáculo, se presenta un incremento del 88% en danza, del 59% en música, el 45% en dos o más tipos de espectáculos, el 40% en teatro y el 33% en circo sin animales.

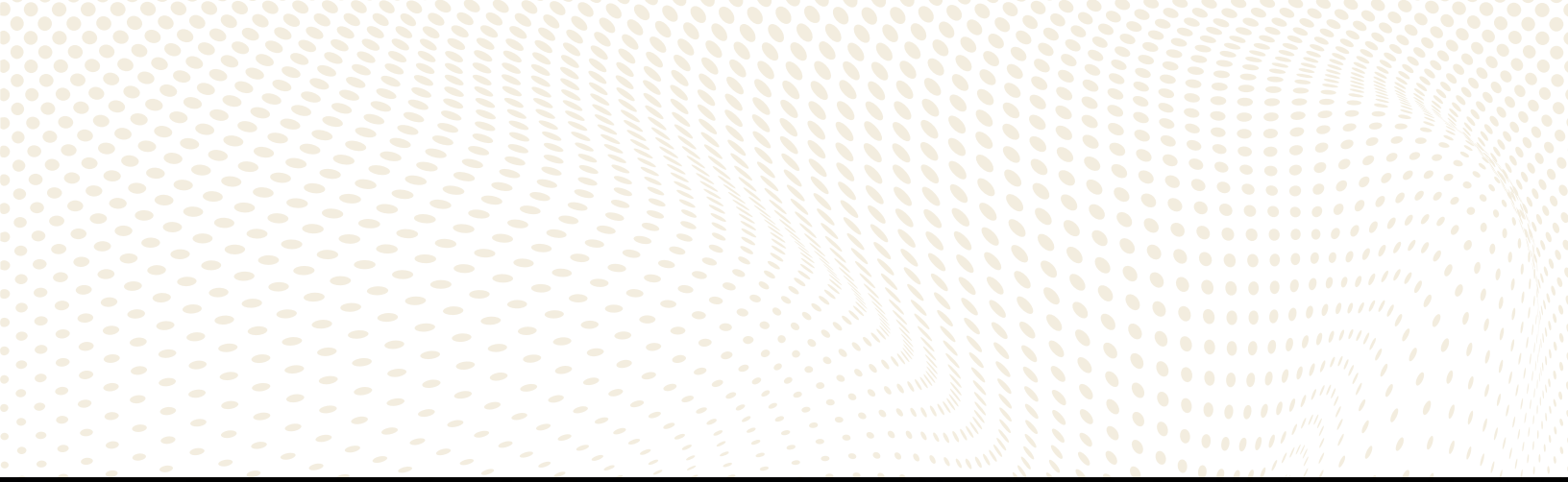


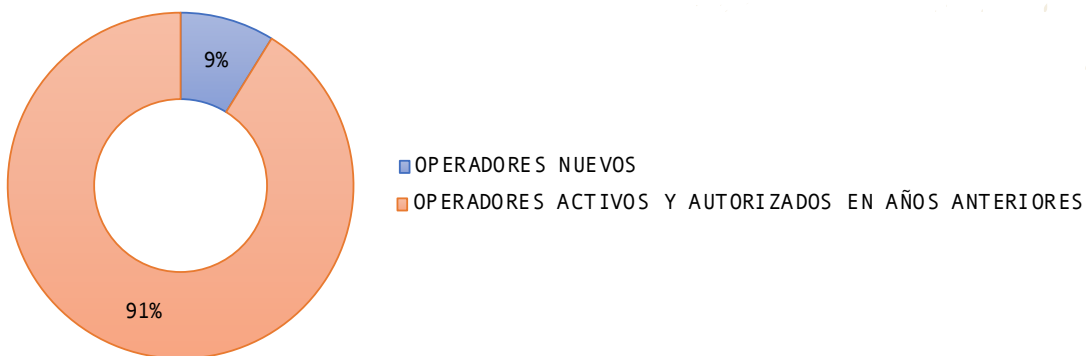
Foto: © Fotomilton

6.2 OPERADORES DE BOLETERÍA EN LÍNEA AUTORIZADOS

RAZÓN SOCIAL OPERADOR	NO. DE RESOLUCIÓN	CATEGORÍA	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	NUEVO
APERTHURA TICKETS SAS	1433/2023	Local	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
ATRAPALO COLOMBIA S.A.S	1155/2023	Regional	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
BICIQ S.A.S.	0029/2022	Local	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
BOLETA EN MANO S.A.S.	0069/2022	Local	Antioquia	Medellín	NO
CLUBBIN SAS	1488/2023	Local	Bogotá D.C	Bogotá D.C	SI
CORFERIAS INVERSIONES SAS	2069/2022	Local	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
EASY TICKETS S.A.S	0104/2022	Local	Atlantico	Barranquilla	NO
ENDURANCE COLOMBIA SAS	2480/2022	Local	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
EVENTOS Y ESCENARIOS DE OCCIDENTE SAS	0932/2022	Local	Valle del Cauca	Cali	NO
FUNDACION TEATRO NACIONAL	0168/2022	Local	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
GEMA TOURS S.A.	2480/2022	Regional	Bolivar	Cartagena	NO
JOINNUS S.A.S.	2274/2022	Local	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
LA TIQUETERA SAS	0008/2023	Nacional	Antioquia	Itagui	NO
MASEVENTOS S.A.S	0178/2022	Local	Valle del Cauca	Cali	SI
MIDNIGHT VIP ENTERTAINMENT SAS	0485/2023	Local	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
PUBLITICKETS S.A.S.	2063/2022	Local	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
PUNTOCOMEDIA SAS	2480/2022	Local	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
QUBIT LABS S.A.S	1033/2022	Local	Valle del Cauca	Cali	NO
QUICK TICKET S.A.S	1154/2023	Local	Caldas	Manizales	NO
SOCIEDAD DE ESPECTACULOS Y SOLUCIONES LOGISTICAS	0391/2023	Local	Norte de Santander	Cúcuta	NO
TAQUI SAS	1454/2023	Regional	Valle del Cauca	Cali	NO
TFG LATINOAMERICA S.A.S./ TIXFORGIGS	0512/2022	Local	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
TICKET COLOMBIA S.A.S.	2380/2022	Nacional	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
TICKET FACTORY EXPRESS LIMITADA	0986/2023	Regional	Antioquia	Medellín	NO
TICKET FAST S.A.S	0107/2023	Nacional	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
TICKET PLATINO S.A.S	1281/2023	Local	Valle del Cauca	Cali	SI
TICKETIANDO COLOMBIA SAS	2275/2022	Local	Antioquia	Envigado	NO

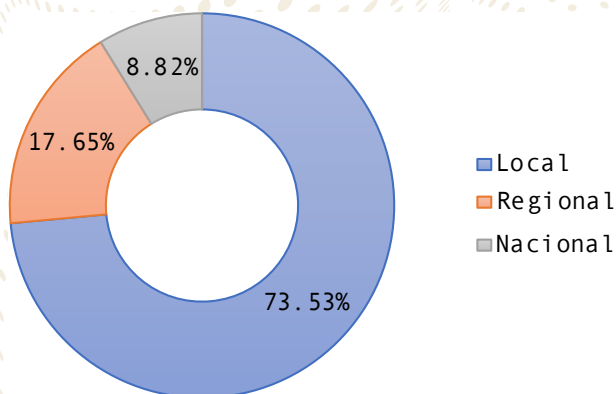
RAZÓN SOCIAL OPERADOR	NO. DE RESOLUCIÓN	CATEGORÍA	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	NUEVO
TUDO FÁCIL SAS	0911/2022	Local	Valle del Cauca	Cali	NO
TU TICKET Y EXPERIENCIAS S.A.S	2064/2022	Local	Atlantico	Barranquilla	NO
VIP TICKET SAS	0105/2022	Local	Valle del Cauca	Cali	NO
VIVE TU SAS	1345/2023	Regional	Valle del Cauca	Cali	NO
W ARENA SAS	1487/2023	Regional	Valle del Cauca	Cali	NO
WELCU COLOMBIA S.A.S.	0926/2022	Local	Bogotá D.C	Bogotá D.C	NO
WS TICKETING S.A.S	0501/2023	Local	Antioquia	Medellín	NO

6.2.1 OPERADORES AUTORIZADOS Y ACTIVOS EN 2023



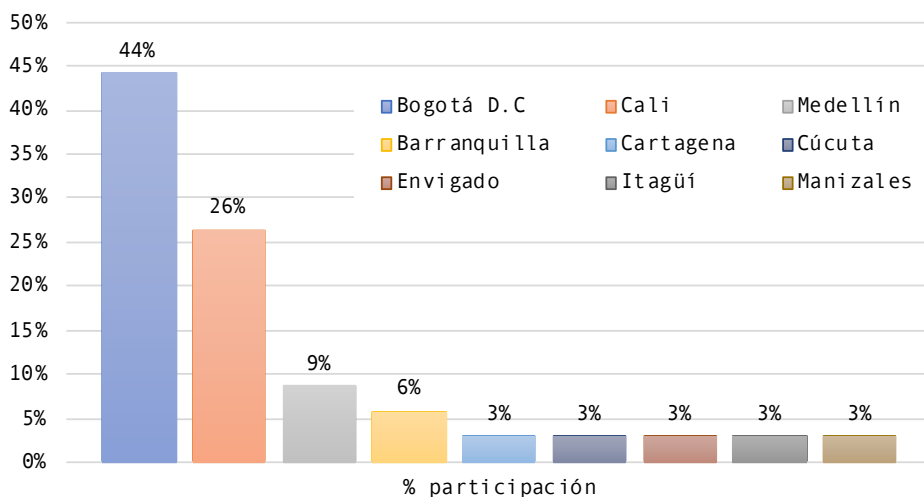
Observación: El Ministerio de las Culturas para el 2023 contaba con un total de 34 operadores de boletería en línea autorizados, de los cuales el 9% corresponden a operadores de boletería en línea nuevos (3) y el 91% (31 operadores) venían activos de autorizaciones de años anteriores.

6.2.2 OPERADORES DE BOLETERÍA EN LÍNEA AUTORIZADOS POR CATEGORÍA



Observaciones: De los 34 operadores de boletería en línea autorizados y activos en el 2023; el 73,5% pertenecen a la categoría local (25 operadores), 17,6% a la categoría regional (6 operadores) y el 8,8% a la categoría nacional (3 operadores de boletería en línea).

6.2.3 OPERADORES DE BOLETERÍA EN LÍNEA AUTORIZADOS POR MUNICIPIO



Observación: De los 34 operadores autorizados en la vigencia 2023, el 44% su domicilio fiscal es en Bogotá (15 operadores), el 26% en Cali y el 9% en Medellín (3 operadores).

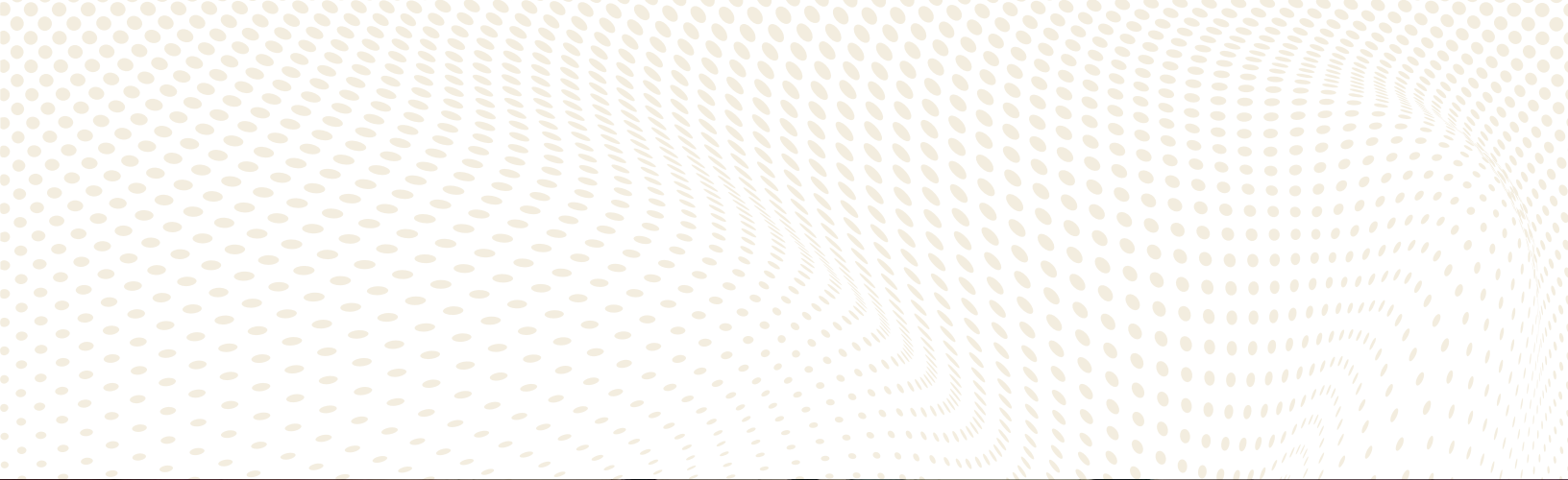


Foto: © Lina Roza

6.3 ESCENARIOS REGISTRADOS EN EL PULEP

6.3.1 ESCENARIOS POR MUNICIPIO

MUNICIPIO	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	TOTAL ESCENARIOS REGISTRADOS
Bogotá	26	27	22	12	11	10	4	9	121
Cúcuta	3	2	0	0	0	2	2	7	16
Palmira	1	4	0	0	1	0	0	2	8
Resto de Municipios	55	93	50	33	16	23	42	34	346
Total general	85	126	72	45	28	35	48	52	491

Observación: Desde la puesta en marcha del PULEP (23 de Febrero de 2016) hasta el 31 de Diciembre de 2023, se han registrado un total de 491 escenarios.

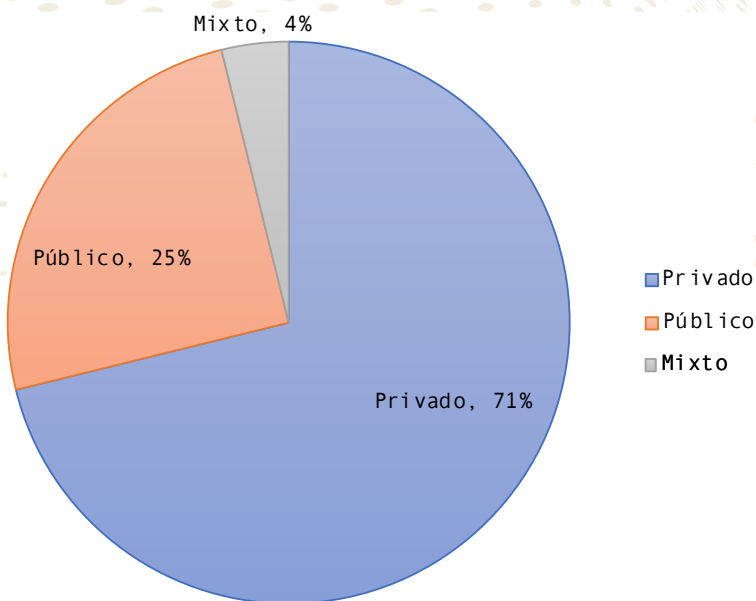
Entre el 2016 y 2022 se contaba con un registro un total de 439 escenarios en 84 municipios del territorio nacional.

En 2023 se registraron un total de 52 escenarios en 35 municipios y en 2022 se registraron 48 escenarios en 32 municipios, es decir, se presentó una incremento del 8% de registro de escenarios en el PULEP, cabe aclarar que dicho registro no es obligatorio.

Para los escenarios registrados en la vigencia 2023, el 17% de los escenarios (9) están ubicados en Bogotá, el 13% en Cúcuta y Palmira con 4% de escenarios.

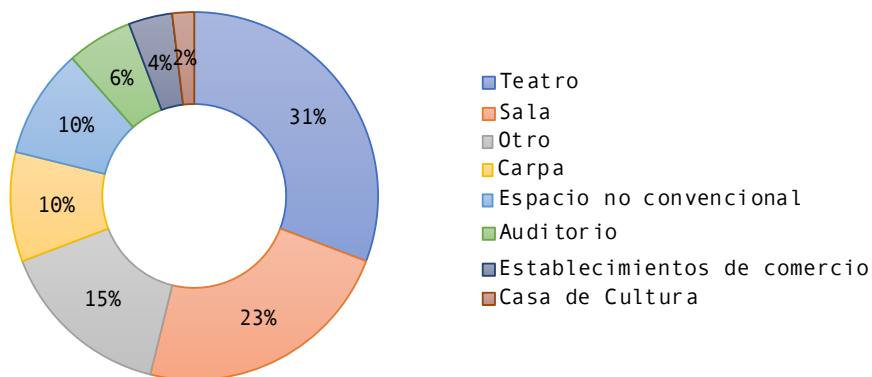
Nota: El cuadro relaciona los tres municipios que durante la vigencia 2023 registraron el mayor número de escenarios, para más detalle consultar anexos xxxxx

6.3.2 ESCENARIO SEGÚN LA NATURALEZA DEL INMUEBLE



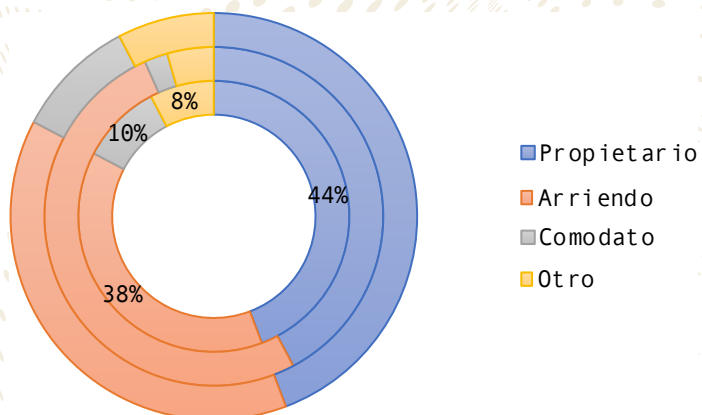
Observación: De los 52 escenarios registrados en el PULEP en 2023, el 71% son de naturaleza privada, el 25% de naturaleza pública y el 4% es mixto.

6.3.3 ESCENARIOS SEGÚN TIPO



Observaciones: Del total de escenarios registrados en el PULEP en 2023, el 31% (16 escenarios) corresponden a teatro, el 23% a salas (12), el 15% son otros espacios (8), el 10% son carpas (5), espacios no convencionales son el 10% (5), Auditorios el 6% (3 escenarios), los establecimientos de comercio representan el 4% (2), y casas de la cultura representan el 2% con un escenario.

6.3.4 ESCENARIOS POR TIPO DE TITULARIDAD



Observación: De los escenarios registrados en el PULEP para la vigencia 2023, el 44% (23 escenarios) tienen titularidad de propietario, el 38% están en arrendamiento (20 escenarios), el 10% (5 escenarios) está en comodato, el 8% tienen otro tipo de titularidad (4).

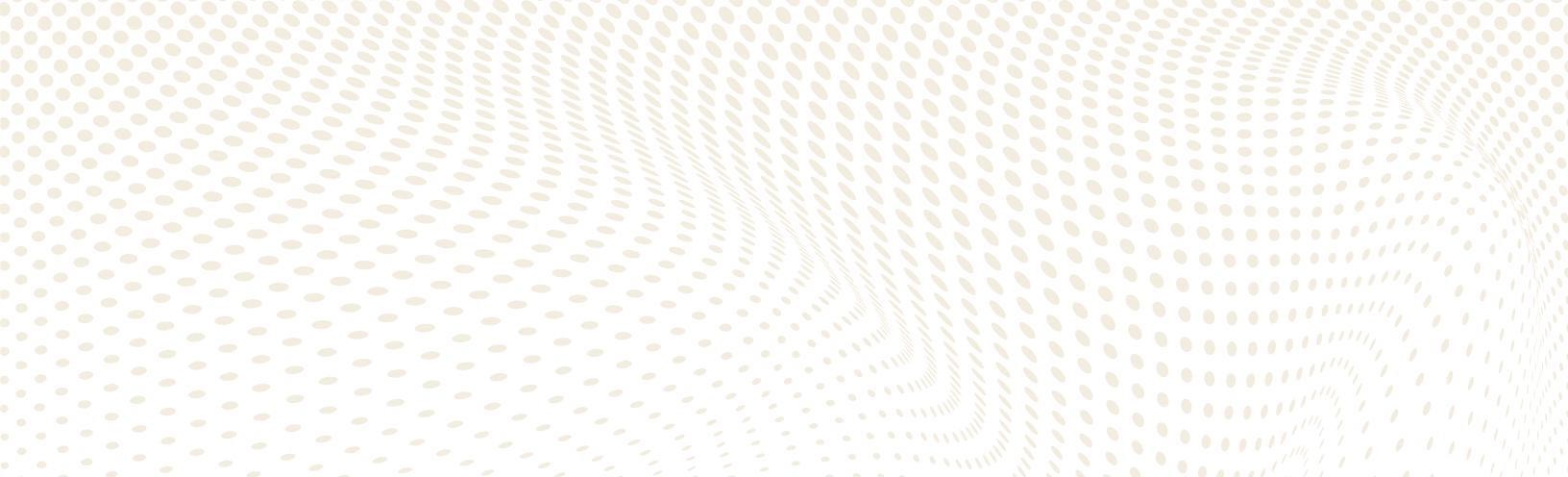
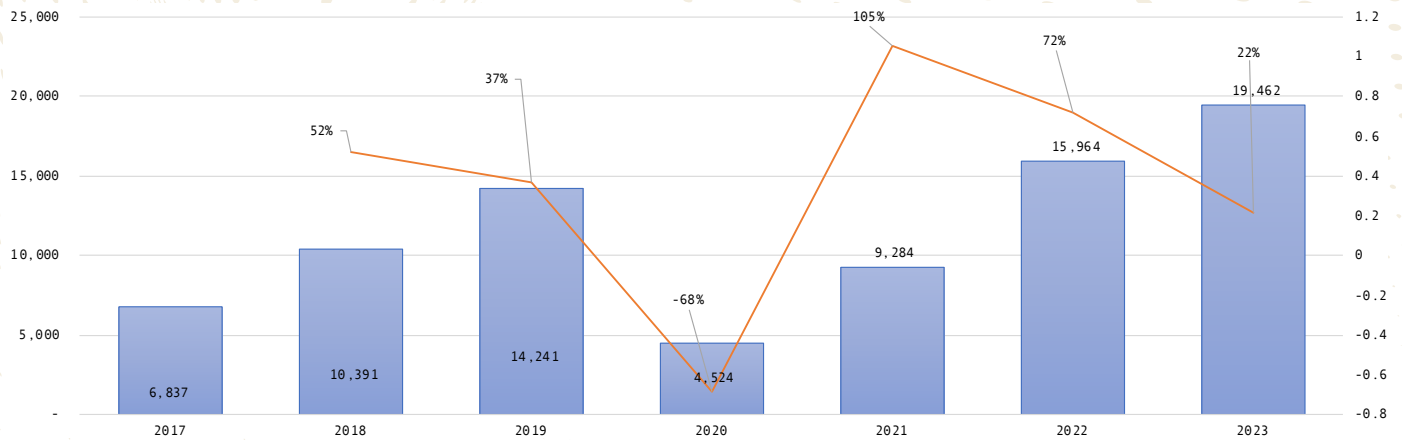


Foto: Propiedad del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes

6.4 REGISTRO DE EVENTOS EN EL PULEP

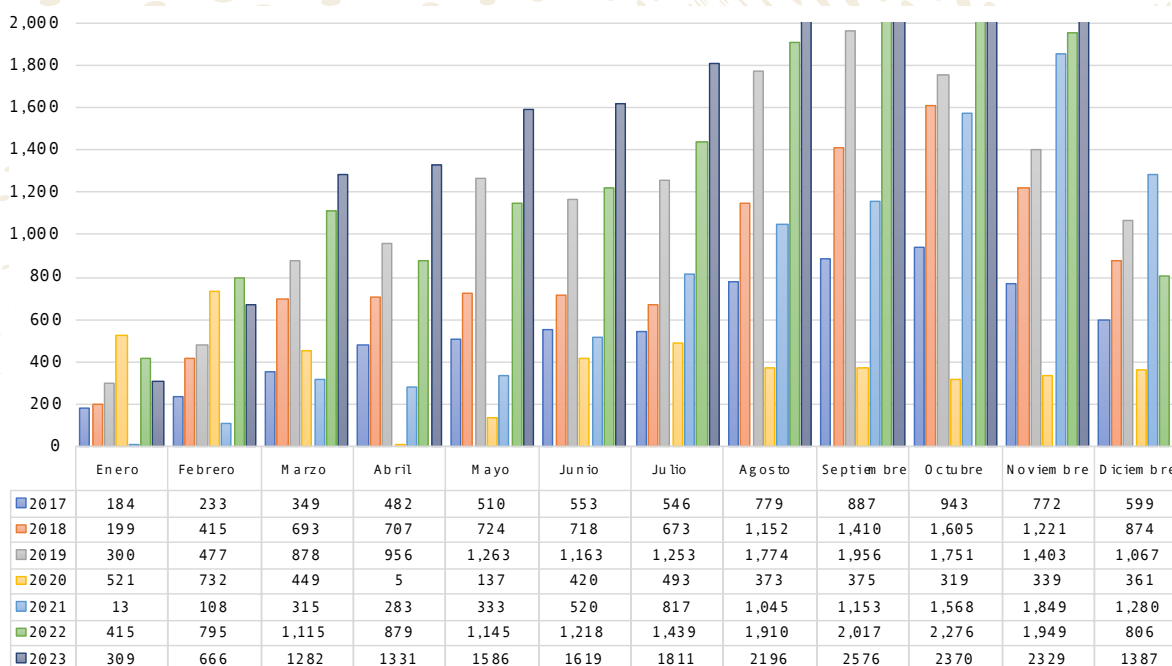
6.4.1 EVENTOS REGISTRADOS POR AÑO



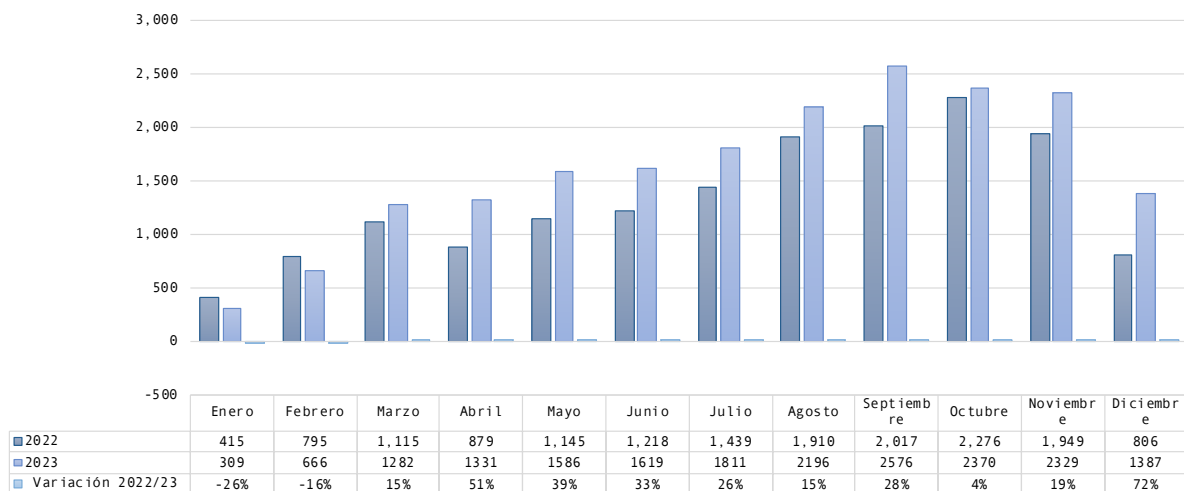
Observaciones: En el año 2023 se registraron en el PULEP un total de 19.462 eventos presentando teniendo un incremento del 22% frente a la vigencia anterior (2022) donde se registraron 15.964 espectáculos públicos de las artes escénicas.

Nota: Estos datos pueden variar por novedades que puedan sufrir los eventos y que son reportadas por los productores en el PULEP.

6.4.2 EVENTOS REGISTRADOS POR AÑO Y POR MES



PARTICIPACION DE EVENTOS REGISTRADOS POR AÑO Y POR MES, VARIACIONES 2022 Y 2023

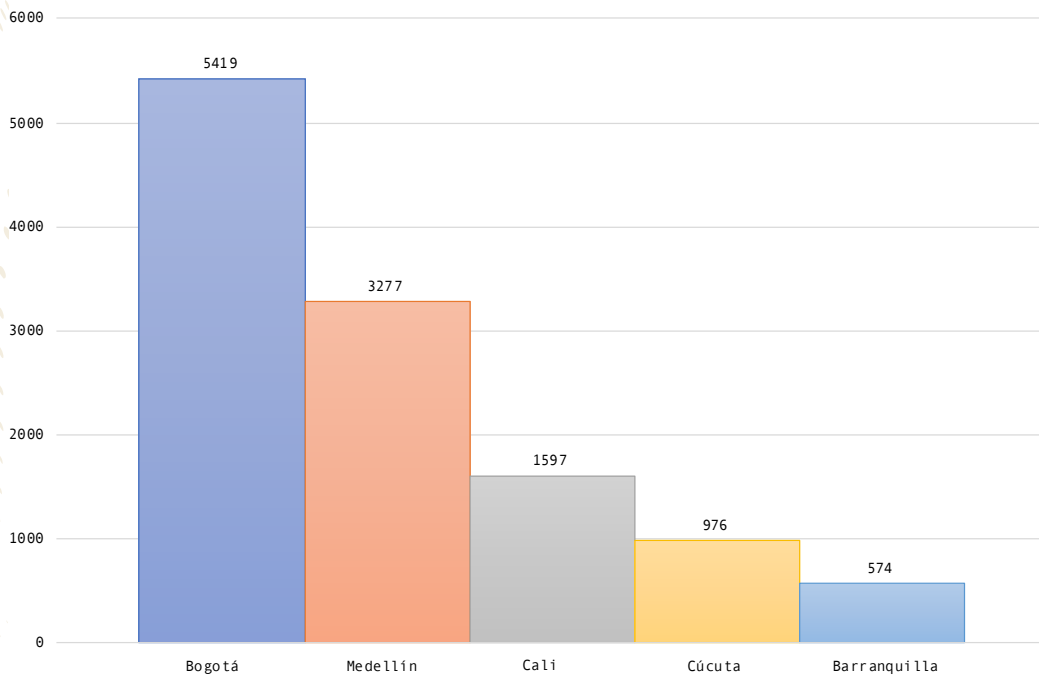


Observaciones: "En la vigencia 2023, se encontró que los meses donde se presentó la mayor cantidad de registros de espectáculos públicos de las artes escénicas fueron septiembre con 2.576 eventos que representa el 13%, seguido de octubre con 2.370 (12%) y noviembre con 2.329 (12%)".

El registro de eventos para el año 2023 presentó una variación del 72% para el mes de diciembre frente al 2022, y del 51% para el mes de abril.

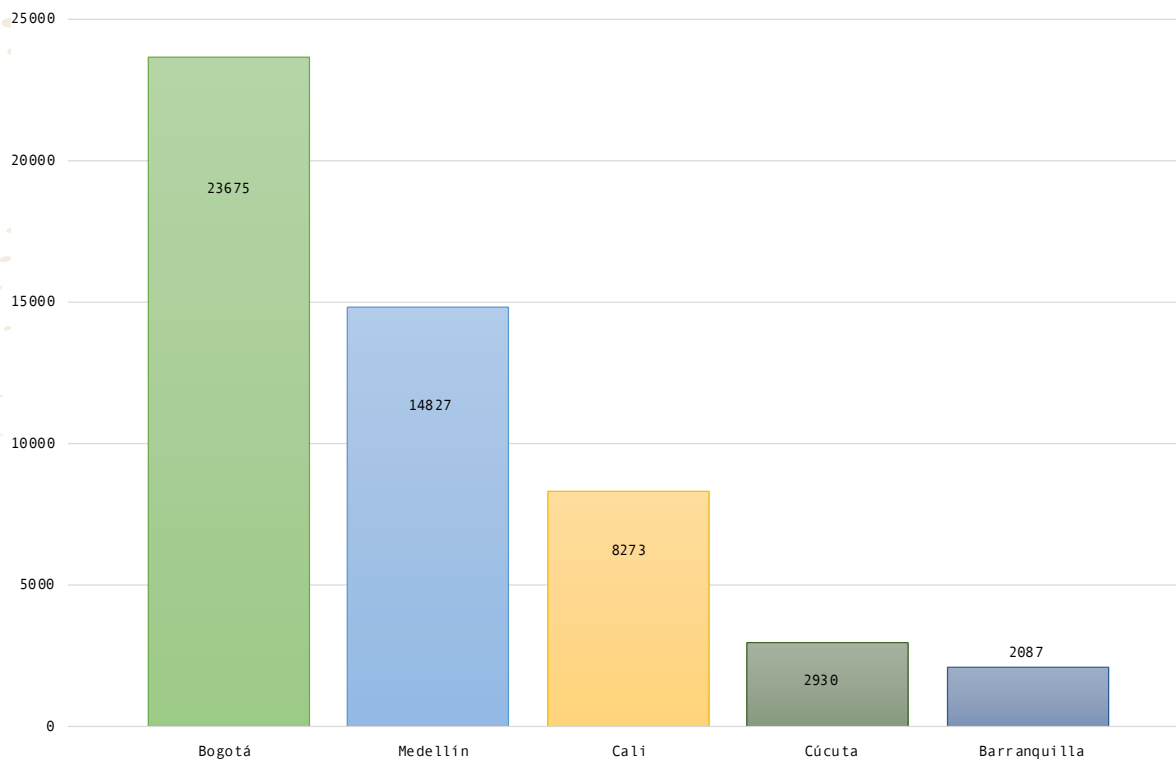
6.4.3 EVENTOS REGISTRADOS POR AÑO Y POR MUNICIPIO

TOP 5 DE CIUDADES CON MAYOR DE EVENTOS REGISTRADOS 2023



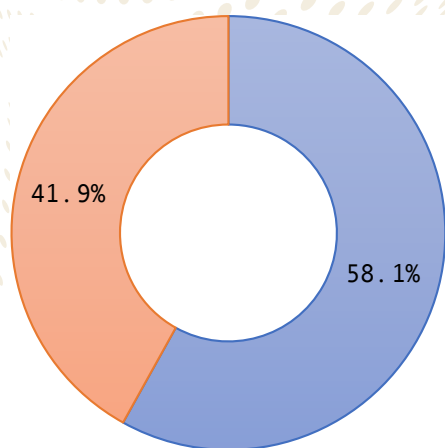
Observaciones: Las ciudades donde se registraron mayor cantidad de eventos en el 2023 fueron: Bogotá con 5.419 eventos (28%), seguido de Medellín con 3.277 eventos (17%) y Cali con 1.597 (8%), las cuales coinciden con las ciudades con mayor recaudo de la Contribución Parafiscal Cultural. (consultar anexos).

TOP 5 DE CIUDADES CON MAYOR DE EVENTOS REGISTRADOS EN EL PULEP
2017 - 2023

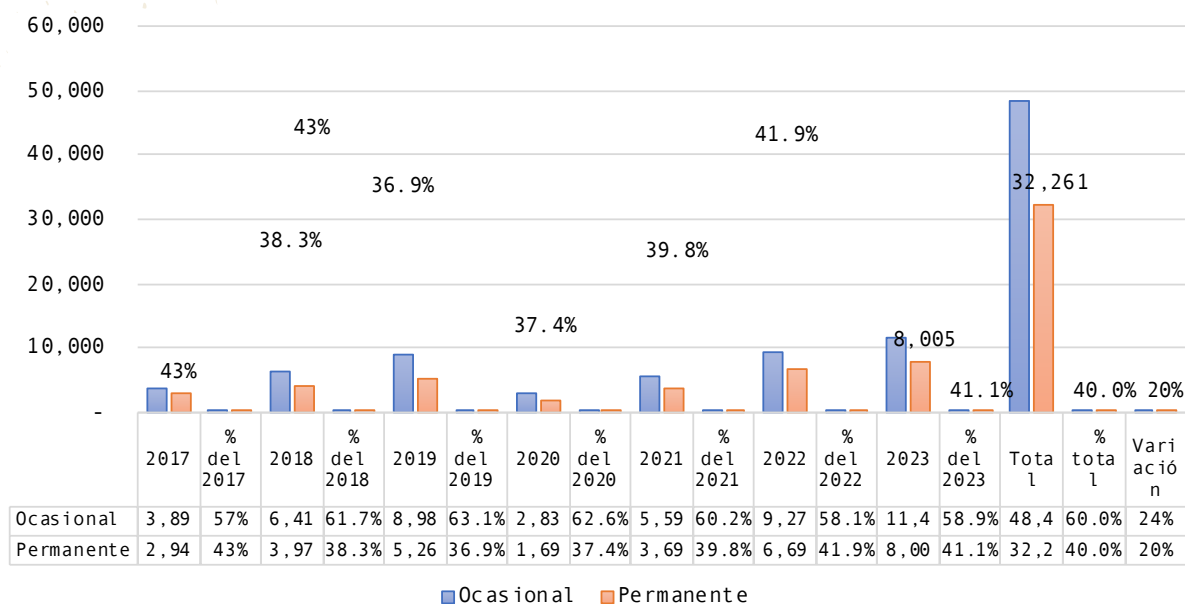


Observaciones: Durante la vigencia 2017 al 2023 fueron: En la ciudad de Bogotá se han registrado 23.675 eventos (29,3%), seguido de Medellín con 14.827 eventos (18,4%) y Cali con 8.273 (10,3%). (consultar anexos).

6.4.4 EVENTOS REGISTRADOS POR AÑO Y POR TIPO DE PRODUCTOR



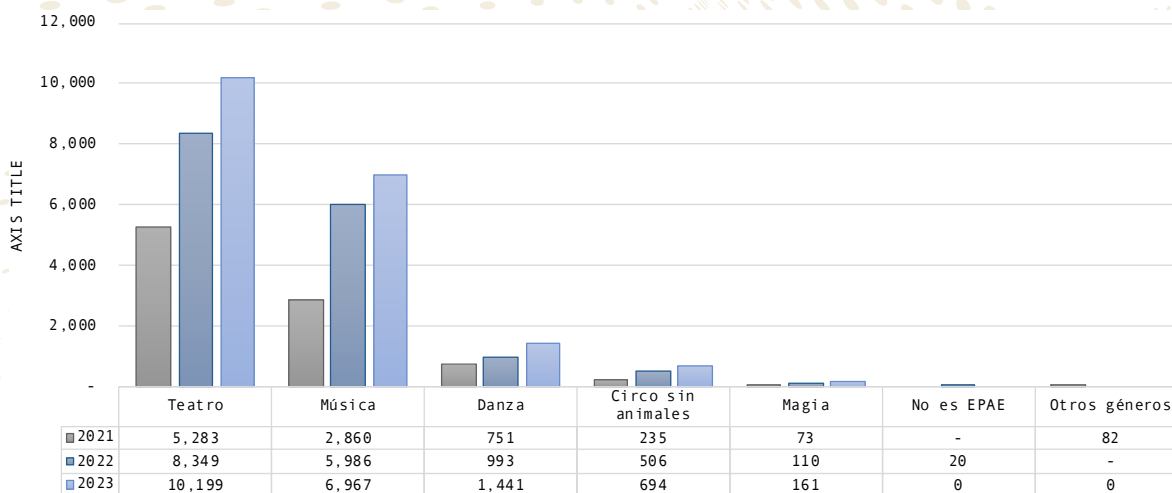
■ Ocasional ■ Permanente



Observaciones: Los productores ocasionales para el 2023 registraron en el PULEP 11.457 eventos teniendo una participación en este ítem del 58,9% del total del número de eventos registrados mientras que la participación de los productores permanentes fue del 41,1%, teniendo un registro de 8.005 eventos.

Es importante resaltar que productores ocasionales tuvieron un incremento del 24% en el registro de eventos y los permanentes en un 20%.

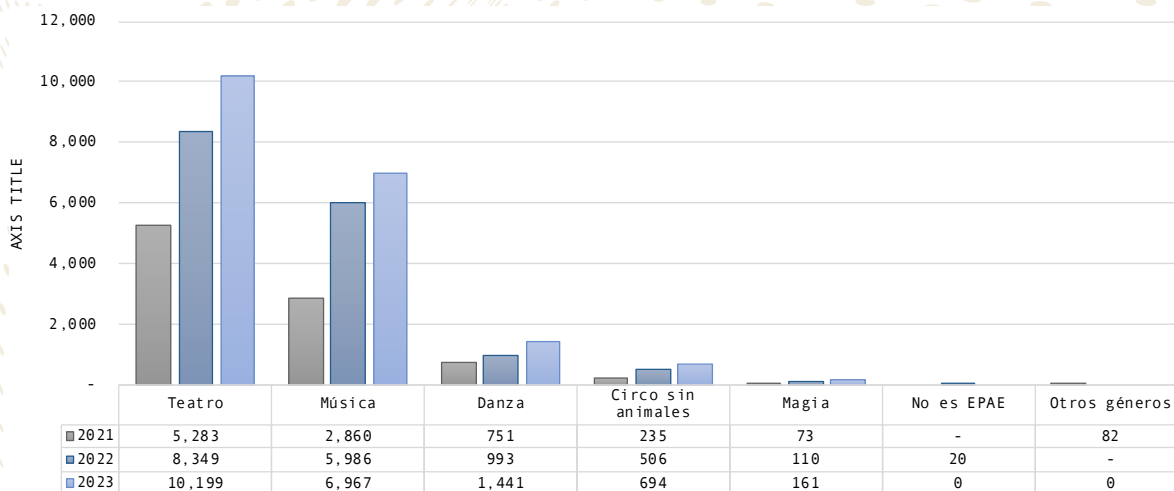
6.4.5 EVENTOS REGISTRADOS POR AÑO Y POR TIPO DE ESPECTÁCULO



Observaciones: En 2023, el 52% de los eventos registrados son de teatro (10.199), seguido por el 36% de música (6.967), el 7% de Danza (1.441), el 4% circo sin animales (694), el 1% de los eventos corresponde al tipo de espectáculo de magia (161).

Cabe resaltar que los eventos dedicados a espectáculos de teatro ha venido teniendo un incremento en la inscripción ante el PULEP pasando de 8.349 eventos registrados en el año 2022 a 10.199 en el 2023 y que así mismo el registro de eventos dedicados a la música han repuntado para esta vigencia (2023) como se aprecia en la línea de tiempo desde 2017 a 2023. El tipo de espectáculo denominado Magia presentó un incremento en el registro en el PULEP del 46% frente a la vigencia anterior, asimismo, la Danza aumento la inscripción para el 2023 en un 45% frente al año 2022.

6.4.6 EVENTOS REGISTRADOS POR AÑO Y POR TIPO DE ARTISTA



Observaciones: En 2023 se registraron un total de 16.271 eventos que involucran la participación de artistas nacionales equivalente al 84%, 1.931 eventos con artistas internacionales es decir el 10% y 1.260 eventos que involucraban artistas tanto nacionales como internacionales. Cabe recalcar que, los artistas nacionales son los que han tenido mayor participación en los eventos registrados a lo largo del tiempo.

Adicionalmente, es importante mencionar que, del 2022 al 2023 se presentó un incremento en 577% en el registro de eventos con artistas nacionales e internacionales

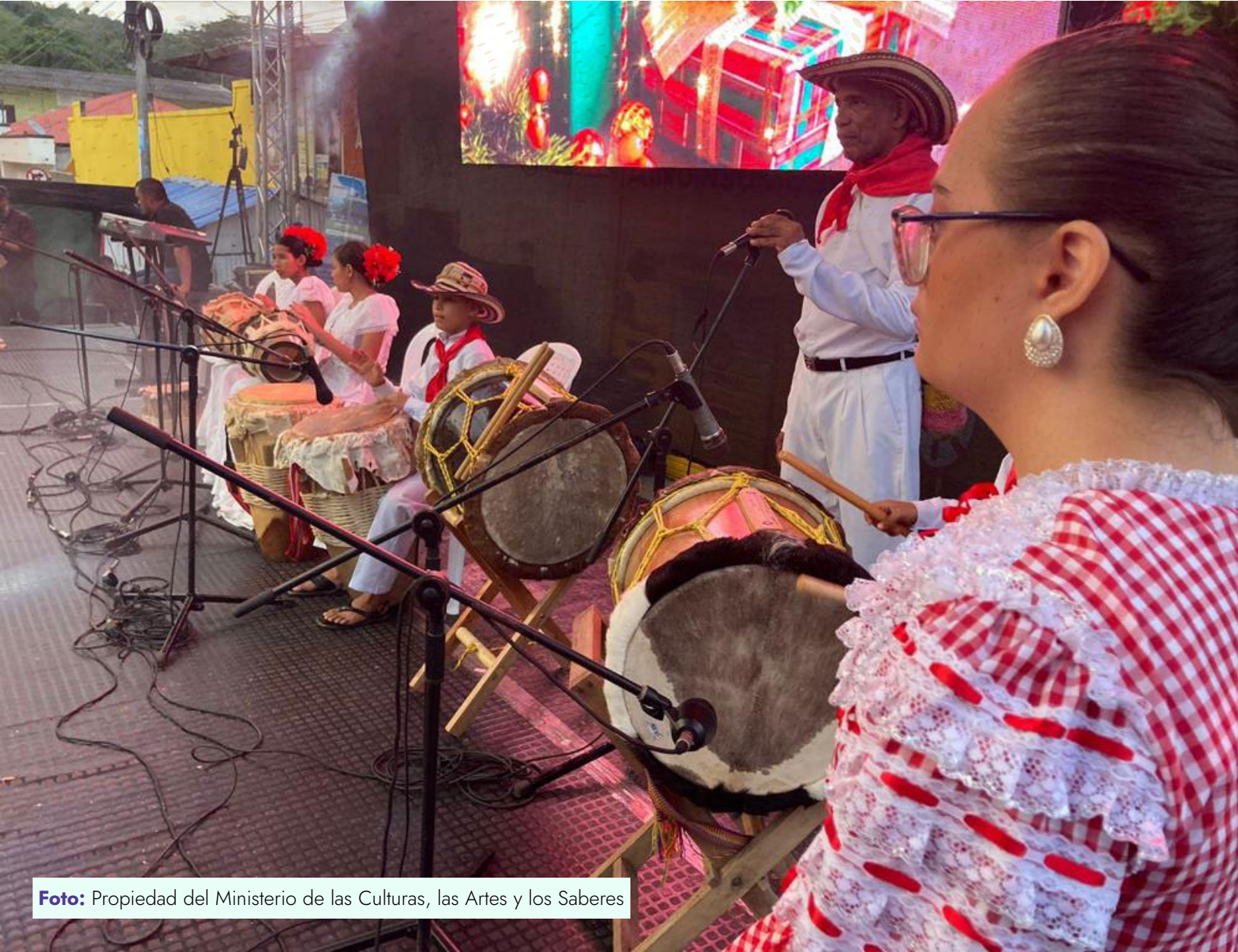
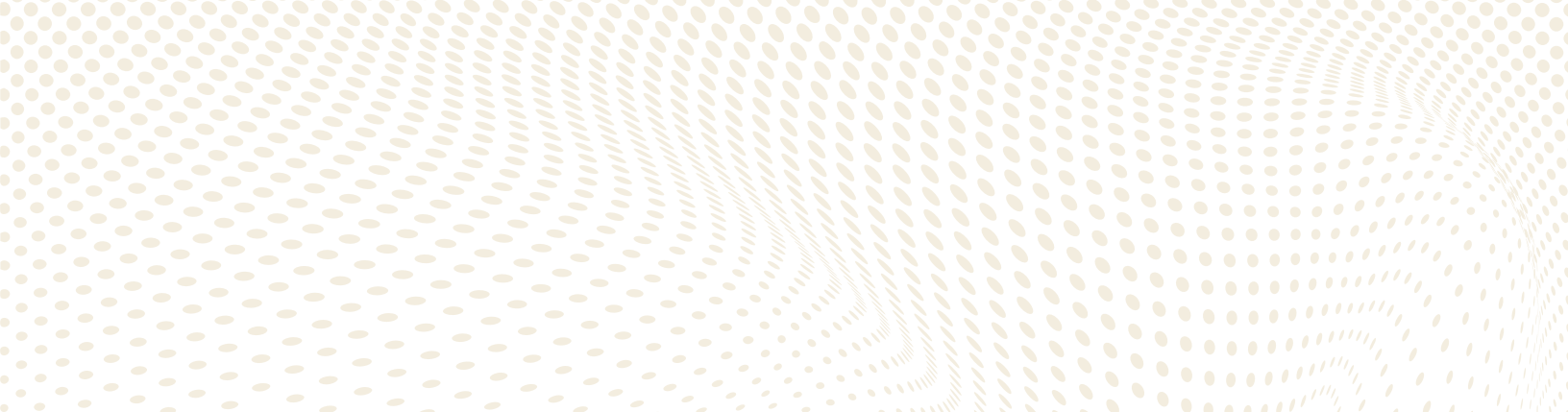


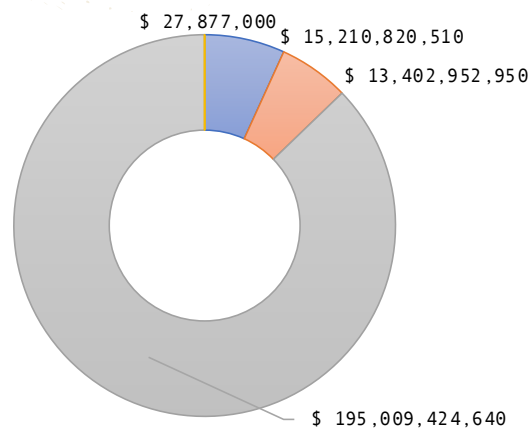
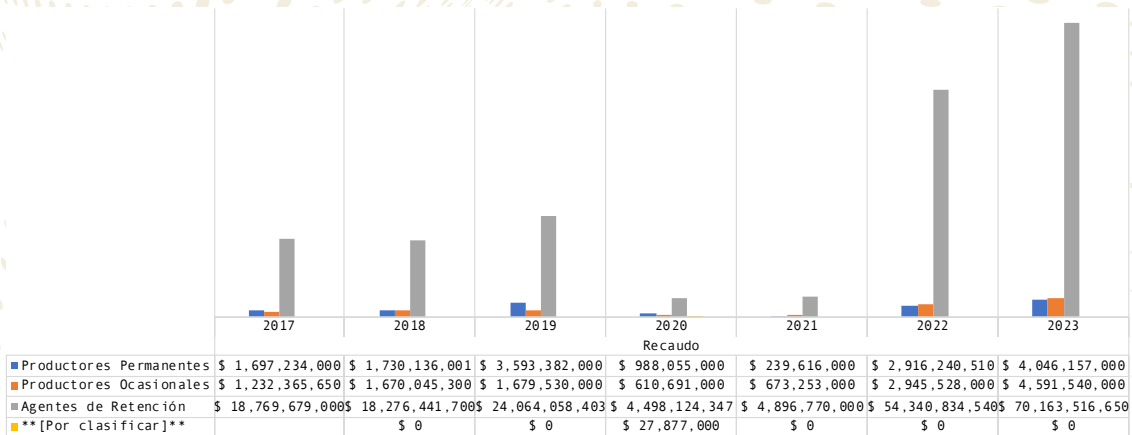
Foto: Propiedad del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes





7. RECAUDO DE LA CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL

7.1 RECAUDO ANUAL



■ Productores Permanentes ■ Productores Ocasionales ■ Agentes de Retención ■ **[Por clasificar]**

Observaciones: El recaudo de la contribución parafiscal cultural entre 2012-2023 corresponde a un total de 299.911.510.237 millones de pesos que fueron generados por 161 municipios y distritos.

El mayor recaudo se obtuvo en la vigencia 2023 el cual asciende a los \$78.801 millones de pesos, seguido del 2022 con \$60.202 millones de pesos; el comportamiento del recaudo presenta un crecimiento importante en los últimos años, frente a la vigencia anterior se presentó un crecimiento del 31% frente al 2022, año que ha tenido el recaudo más importante desde la creación de la Ley 1493 de 2011.

Con relación al Decreto 818 de 2020, el cual permite realizar reembolsos o devoluciones por venta de boletería y derechos de asistencia a espectáculos públicos de las artes escénicas cancelados durante la declaratoria de emergencia ocasionada por la COVID-19; En tal sentido, para la vigencia 2021 se realizaron devoluciones por \$18.6 millones, para el 2020 fueron por \$474. millones, para la vigencia 2022 se realizaron reintegros por valor de \$14 millones y en 2023 \$15 millones por eventos cancelados por los productores y/o por pagos en exceso de eventos declarados.

7.2 RECAUDO MENSUAL

Mes	2019	2020	2021	2022	2023	Total
Enero	\$ 2,726,055,000.00	\$ 2,579,757,332.00	\$ 12,669,000.00	\$ 5,181,051,000	\$ 7,329,094,000	\$ 17,828,626,332
Febrero	\$ 1,174,272,000.00	\$ 1,443,995,800.00	\$ 991,000.00	\$ 3,688,332,000	\$ 7,054,131,000	\$ 13,361,721,800
Marzo	\$ 1,747,476,000.00	\$ 1,667,530,850.00	\$ 39,072,000.00	\$ 3,404,233,000	\$ 10,295,575,000	\$ 17,153,886,850
Abril	\$ 3,121,634,750.00	\$ 139,204,750.00	\$ 57,258,000.00	\$ 3,032,084,000	\$ 6,078,660,000	\$ 12,428,841,500
Mayo	\$ 2,291,621,000.00	\$ 15,334,000.00	\$ 10,347,000.00	\$ 6,163,443,000	\$ 5,802,217,000	\$ 14,282,962,000
Junio	\$ 3,202,930,000.00	\$ 13,042,000.00	\$ 23,482,000.00	\$ 8,139,259,000	\$ 4,768,536,000	\$ 16,147,249,000
Julio	\$ 2,150,543,000.00	\$ 28,452,000.00	\$ 57,715,600.00	\$ 4,556,059,200	\$ 5,189,901,000	\$ 11,982,670,800
Agosto	\$ 2,392,529,000.00	\$ 2,054,000.00	\$ 117,790,000.00	\$ 4,412,405,000	\$ 2,536,630,650	\$ 9,461,408,650
Septiembre	\$ 2,861,285,000.00	\$ 42,903,000.00	\$ 572,919,000.00	\$ 5,353,603,481	\$ 6,401,774,000	\$ 15,232,484,481
Octubre	\$ 3,073,313,000.00	\$ 34,933,000.00	\$ 1,195,224,000.00	\$ 6,343,408,430	\$ 6,221,430,000	\$ 16,868,308,430
Noviembre	\$ 2,447,999,053.00	\$ 136,015,130.00	\$ 1,501,277,400.00	\$ 6,003,341,940	\$ 10,772,467,000	\$ 20,861,100,523
Diciembre	\$ 2,147,312,600.00	\$ 21,525,485.00	\$ 2,220,894,000.00	\$ 3,925,383,000	\$ 6,350,798,000	\$ 14,665,913,085
Total	\$ 29,336,970,403	\$ 6,124,747,347	\$ 5,809,639,000	\$ 60,202,603,050	\$ 78,801,213,650	\$ 180,275,173,450

Observaciones: En la vigencia 2023 el recaudo más alto se registró en noviembre siendo este el recaudo mensual más alto desde la implementación de la Ley 1493 de 2011, con \$10.772. millones, seguido del mes de febrero con \$10.296 millones.

7.3 RECAUDO POR MUNICIPIO

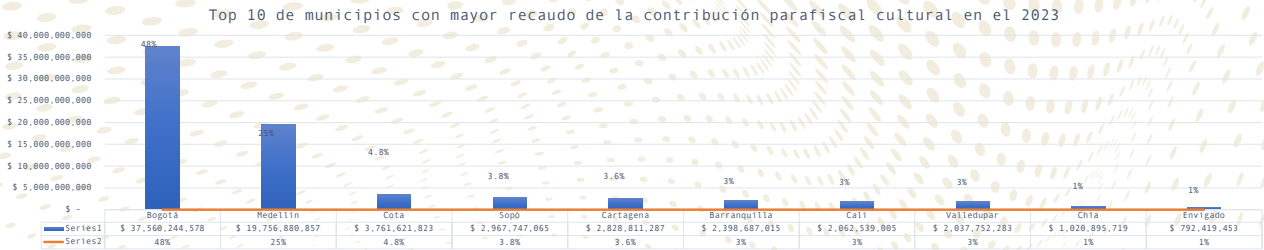
Municipio	2019	2020	2021	2022	2023	Participación 2023
Bogotá	\$ 14,167,644,479	\$ 2,261,443,737	\$ 1,518,842,900	\$ 26,363,278,720	\$ 37,560,244,578	48%
Medellín	\$ 5,633,538,684	\$ 738,032,600	\$ 2,117,260,013	\$ 13,044,178,587	\$ 19,756,880,857	25%
Cota	\$ -	\$ 184,680,000	\$ (26,694,500)	\$ 6,104,369,965	\$ 3,761,621,823	5%
Sopó	\$ 1,627,772,723	\$ 300,889,400	\$ 490,645,600	\$ 3,362,100,526	\$ 2,967,747,065	4%
Cartagena	\$ 692,936,516	\$ 274,988,512	\$ 107,094,900	\$ 793,842,300	\$ 2,828,811,287	4%
Barranquilla	\$ 1,546,393,117	\$ 977,699,492	\$ 218,107,788	\$ 2,017,343,886	\$ 2,398,687,015	3%
Cali	\$ 1,436,089,322	\$ 172,538,303	\$ 64,919,500	\$ 3,439,532,599	\$ 2,062,539,005	3%
Valledupar	\$ 465,261,669	\$ 39,475,000	\$ 120,153,800	\$ 345,904,325	\$ 2,037,752,283	3%
Chía	\$ 794,316,687	\$ 232,001,832	\$ 620,328,152	\$ 1,149,976,137	\$ 1,020,895,719	1%
Envigado	\$ 180,751,000	\$ 3,321,000	\$ -	\$ 261,591,020	\$ 792,419,453	1%

Observaciones: Cabe destacar que los municipios y distritos manifiestan una creciente tendencia a aportar al recaudo de la contribución parafiscal cultural. En efecto, entre junio de 2012 y diciembre de 2023, el número de municipios y distritos que han generado recursos, por lo menos una vez, por concepto de contribución parafiscal aumentó de 28 a 161 municipios.

En 2023, 92 municipios y/o distritos generaron el recaudo de la contribución parafiscal cultural y en 2022 lo generaron 97 municipios.

Para la realizar la consulta integral ingrese a xxxxxxxx.

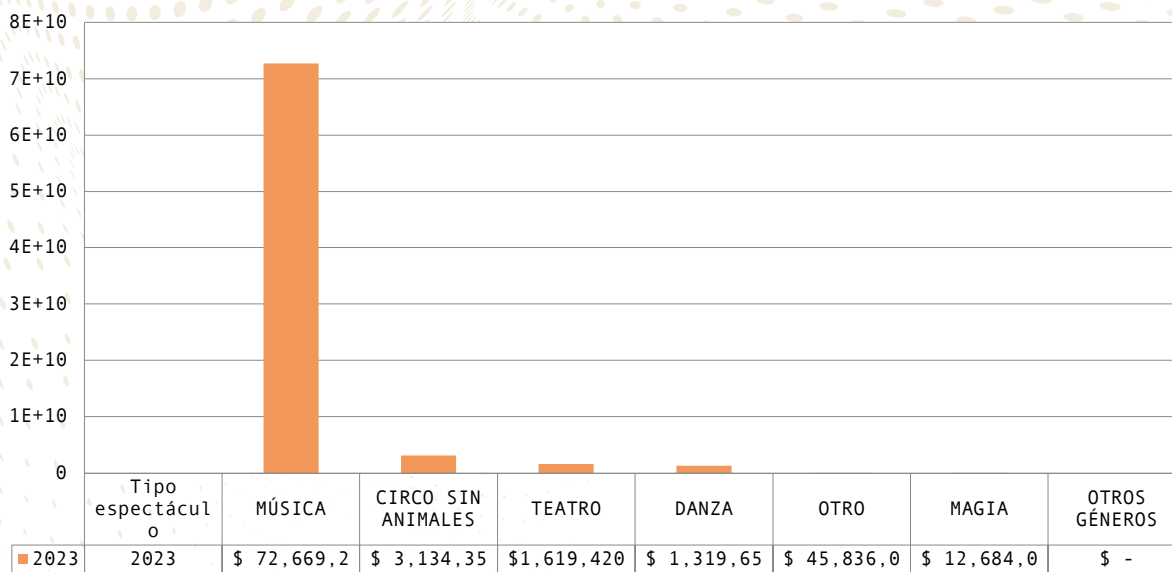
7.4 TOP 10 DE MUNICIPIOS CON MAYOR RECAUDO



Municipio	2023	%
Bogotá	\$ 37,560,244,578	48%
Medellín	\$ 19,756,880,857	25%
Cota	\$ 3,761,621,823	4.8%
Sopó	\$ 2,967,747,065	3.8%
Cartagena	\$ 2,828,811,287	3.6%
Barranquilla	\$ 2,398,687,015	3%
Cali	\$ 2,062,539,005	3%
Valledupar	\$ 2,037,752,283	3%
Chía	\$ 1,020,895,719	1%
Envigado	\$ 792,419,453	1%
Total top 10	\$ 75,187,599,085	95.4%
Total 2023	\$ 78,801,213,650	

Observaciones: Los 10 municipios con mayor recaudo en 2023, representan el 95.4% del recaudo anual, es decir, acumulan un total de \$75.187 millones de pesos del recaudo. El municipio con mayor recaudo es Bogotá (que representa el 48% del recaudo total acumulado), seguido de Medellín (25%), Cota (4.8%).

7.5 RECAUDO POR TIPO DE ESPECTÁCULO



Tipo espectáculo	2019	2020	2021	2022	2023	Total acumulado	% año 2023
MÚSICA	\$ 22,753,101,513.86	\$ 5,570,925,006.20	\$ 5,551,434,532.80	\$ 58,687,115,997	\$ 72,669,262,718	\$ 165,231,839,768	92.2%
CIRCO SIN ANIMALES	\$ 2,800,742,870.00	\$ 9,732,000.00	\$ -	\$ -	\$ 3,134,354,540	\$ 5,944,829,410	4.0%
TEATRO	\$ 1,909,168,788.94	\$ 146,940,831.60	\$ 97,988,432.20	\$ 387,465,799	\$ 1,619,420,535	\$ 4,160,984,387	2.1%
DANZA	\$ 1,604,903,330.20	\$ 368,878,509.20	\$ 118,849,035.00	\$ 1,121,561,254	\$ 1,319,655,857	\$ 4,533,847,985	1.7%
PENDIENTE CLASIFICAR*	\$ 46,116,250.00	\$ 394,000.00	\$ 41,367,000.00	\$ 6,460,000	\$ 45,836,000	\$ 140,173,250	0.1%
MAGIA	\$ 222,937,650.00	\$ -	\$ -	\$ -	\$ 12,684,000	\$ 235,621,650	0.0%
OTROS GÉNEROS	\$ -	\$ 27,877,000.00	\$ -	\$ -	\$ -	\$ 27,877,000	0.0%
Total	\$ 29,336,970,403	\$ 6,124,747,347	\$ 5,809,639,000	\$ 60,202,603,050	\$ 78,801,213,650	\$ 180,275,173,450	100.0%

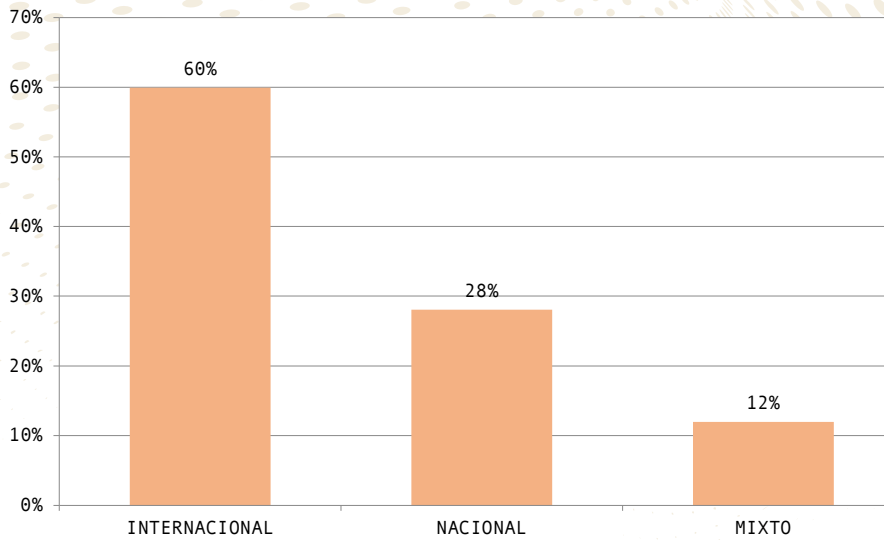
* Pendiente por clasificar: La declaración presentada no da la suficiente información de la naturaleza del evento, para realizar la correcta clasificación de la congregación del espectáculo.

Observaciones: En 2023, el tipo de espectáculo con mayor recaudo de la contribución parafiscal cultural es Música con el 92% de participación en el valor del recaudo; seguido de Circo sin animales con el 4% y teatro con el 2,1%.

Por otra parte, en el recaudo acumulado 2017-2023, la música es el tipo de espectáculo con mayor recaudo con \$199.917 millones, seguido de circo sin animales con \$10.184 millones.

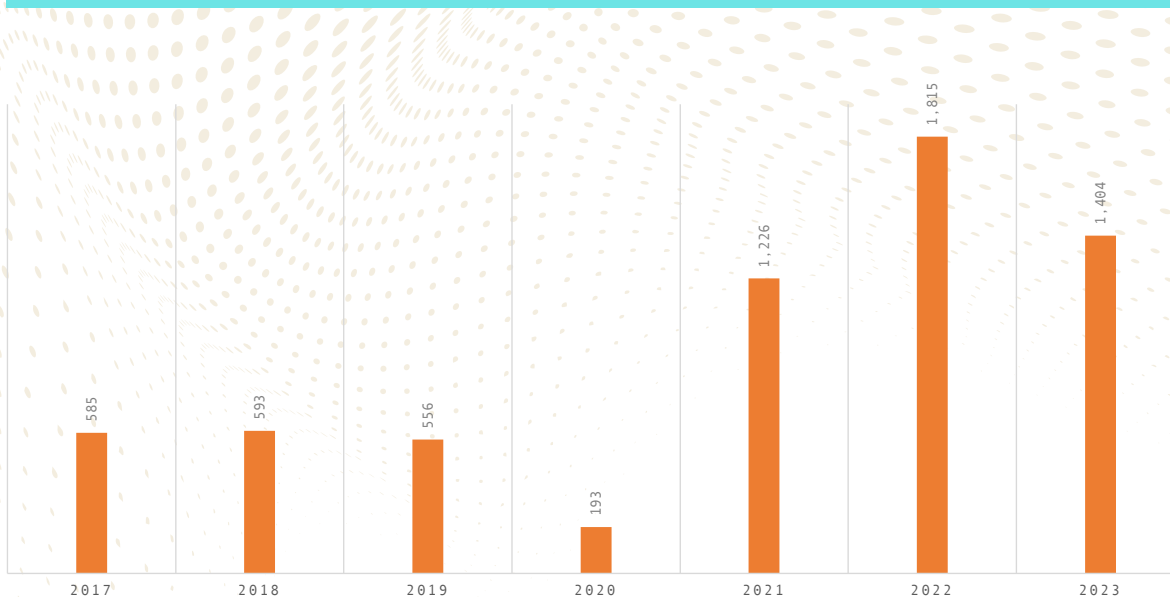
Es importante aclarar que, la categoría denominada "OTROS GENEROS" corresponde a pagos de la contribución parafiscal cultural con inconsistencias y la información reportada, o aquellos realizados por el productor pero sin presentación de la declaración tributaria, razón por la cual, el Ministerio de las Culturas se encuentra realizando la gestión para la clasificación de la información.

7.6 RECAUDO POR TIPO DE ARTISTA



Observaciones: Para la vigencia 2023, los eventos con presencia de artistas internacionales fueron los que generaron un mayor recaudo de la contribución parafiscal cultural con \$47.233 millones teniendo una participación de 60% del total del valor recaudado en el 2023, mientras que los eventos con artistas nacionales representan el 28% del valor del recaudo.

7.7 EVENTOS SUJETOS AL PAGO DE CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL REGISTRADOS POR AÑO



Observaciones: En 2023 se registraron un total de 1.404 espectáculos de las artes escénicas con una boletería mayor o igual a 3 UVT y que han aportado al recaudo de la contribución parafiscal, frente a los 1.815 eventos registrados en 2022.

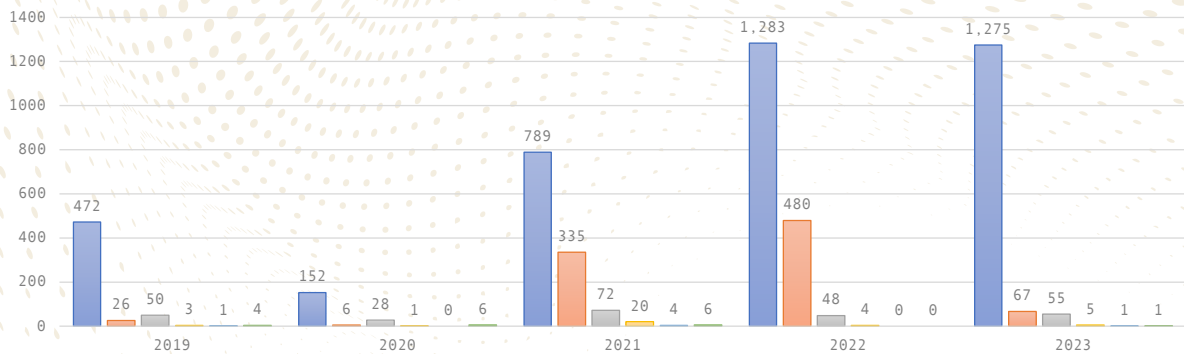
Es importante precisar que estos eventos registrados no necesariamente aportaron a la contribución parafiscal en el mismo año de su realización. Por ejemplo, eventos que se realizaron en 2023, comenzaron su etapa de preventa en vigencias anteriores, por consiguiente, parte del recaudo de la contribución parafiscal de dicho evento ingresó para esa vigencia. Igualmente, gracias a los procesos de control al recaudo (remisión de oficios preventivos en caso de presunta omisión o inexactitud) y al programa de fiscalización que se realiza en conjunto con la DIAN, se recuperan recursos de la contribución parafiscal cultural que puede ingresar años después de la realización de un evento, razón por la cual la cantidad de eventos aquí reportados pueden variar en el tiempo.

7.8 EVENTOS SUJETOS AL PAGO DE CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL REGISTRADOS POR MUNICIPIO Y POR AÑO

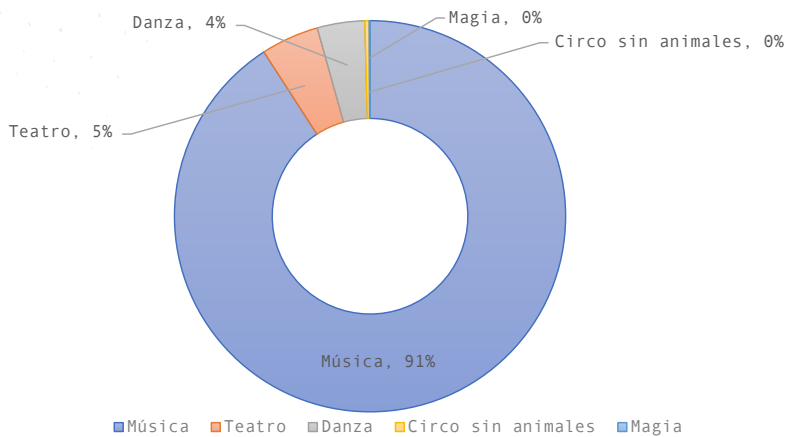
Municipio	2019	2020	2021	2022	2023	Total	% participación
BOGOTÁ	212	53	418	795	437	2100	31%
MEDELLÍN	72	24	256	285	254	982	18%
CALI	33	11	96	123	110	443	8%
BARRANQUILLA	27	15	24	63	76	221	5%
CARTAGENA	27	14	18	46	52	179	4%
YUMBO	18	25	38	64	40	208	3%
VALLEDUPAR	10	1	10	19	38	95	3%
DOSQUEBRADAS	10	2	28	18	27	97	2%
BUCARAMANGA	5	1	23	22	25	80	2%
CÚCUTA	8	2	19	16	22	73	2%

Observaciones: El municipio donde se realiza la mayor cantidad de eventos con boletería mayor o igual a 3 UVT es Bogotá con 5541 eventos realizados entre el 2017 y 2023, correspondiente al 35%, seguido por Medellín con 1.902 eventos acumulados teniendo una participación del 19% y Cali con 1048 eventos y una participación porcentual del 10%.

7.9 EVENTOS SUJETOS AL PAGO DE CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL REGISTRADOS POR TIPO DE ESPECTÁCULO

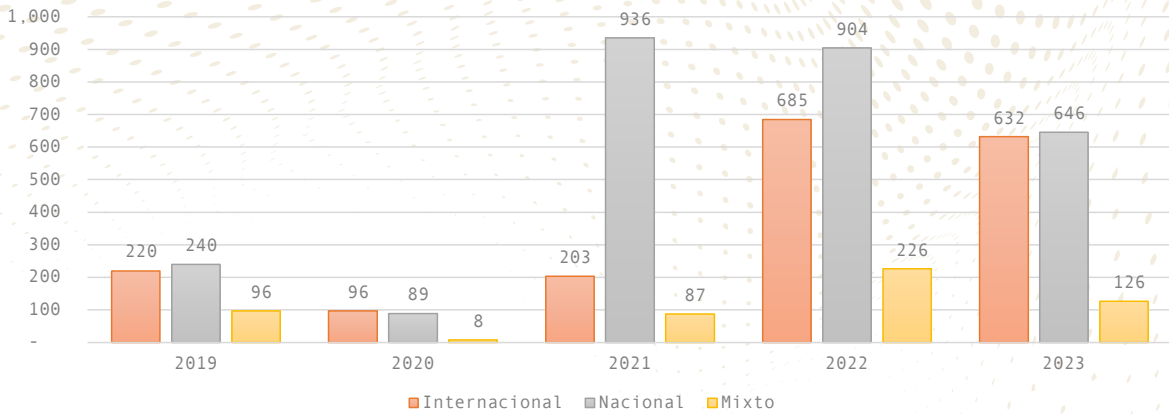


Participación de eventos por tipo de espectáculos que aportaron a la Contribución Parafiscal Cultural

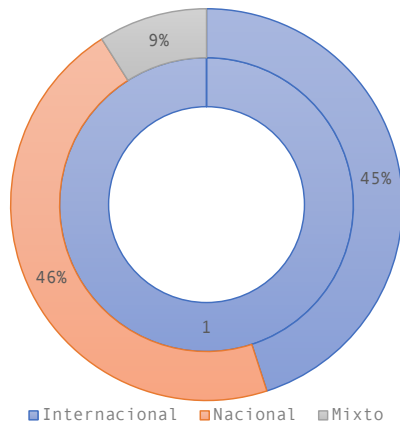


Observaciones: En 2023 los eventos que registraron con aporte a la contribución parafiscal cultural, el 91% pertenecen a música, el 5% a teatro y el 4% son de danza.

7.10 EVENTOS SUJETOS AL PAGO DE CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL REGISTRADOS EVENTOS POR TIPO DE ARTISTA



Participación de eventos por tipo de artista que aportaron a la Contribución Parafiscal Cultural

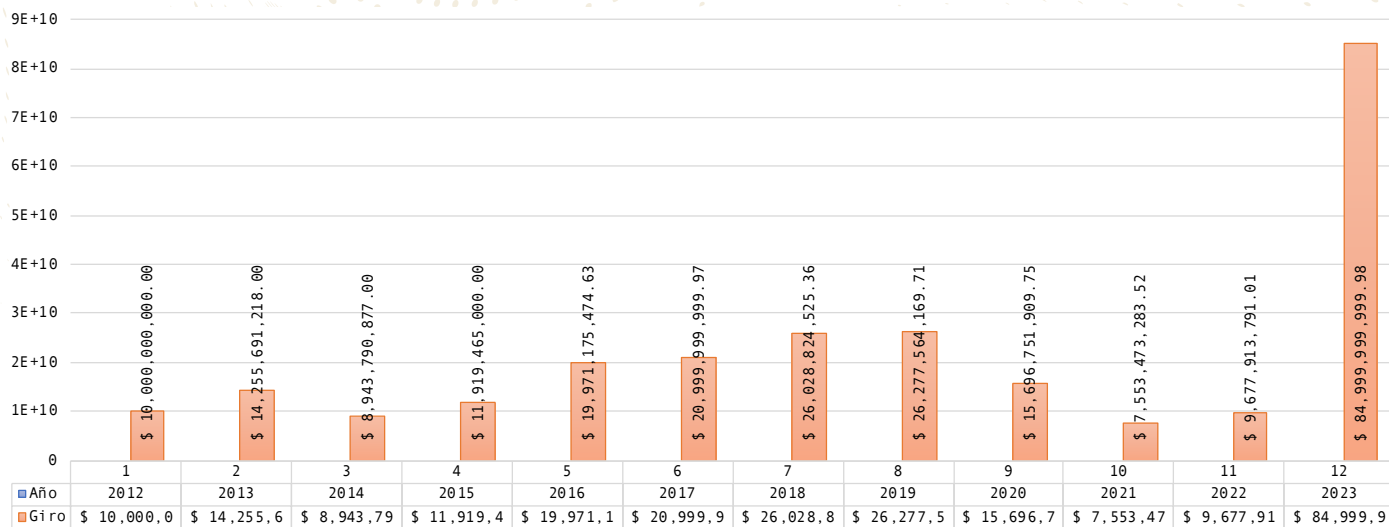


Observaciones: De los eventos registrados con boletería superior a 3 UVT en 2023, el 45% presencia de artistas internacionales, el 46% de los eventos tuvieron presencia de artistas nacionales, EL 9% tuvieron participación tanto artistas nacionales como internacionales.





8. GIRO DE LOS RECURSOS DE LA CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL



Observación: El Ministerio de las Culturas ha girado un total de \$256.324 millones de pesos a los municipios y distritos del territorio nacional donde se han realizado espectáculos públicos de las artes escénicas. El año con mayor es el 2023, en el que se giraron \$84.999 millones de pesos, seguido del 2019 con \$26.277 millones de giro. Lo anterior, teniendo en cuenta la apropiación presupuestal de la vigencia, cuando se agotan los recursos el excedente se gira en los tres primeros meses de la siguiente vigencia (Decreto 1080 de 2015, art. 2.9.2.1.1., párrafo)



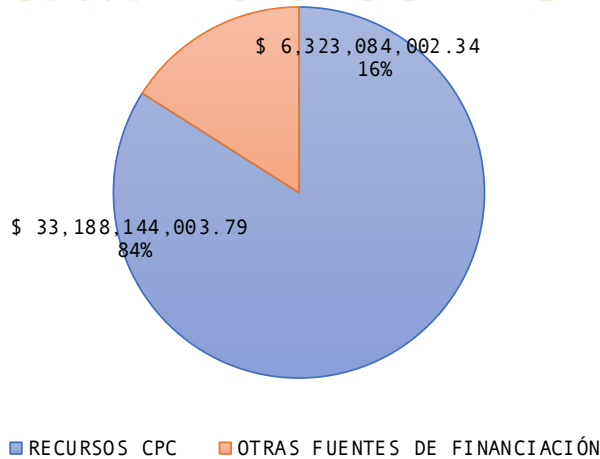
Foto: Propiedad del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes



9. EJECUCIÓN DE LOS RECURSOS DE LA CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL DE LOS ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Para el presente análisis, se tendrán en cuenta las cifras consolidadas de las vigencias 2012 al 2023 para los recursos girados y se centra en la ejecución proyectada de los recursos de la contribución parafiscal cultural de la vigencia 2023.

9.1 EJECUCIÓN DE RECURSOS DE LA CONTRIBUCIÓN Y OTRAS FUENTES



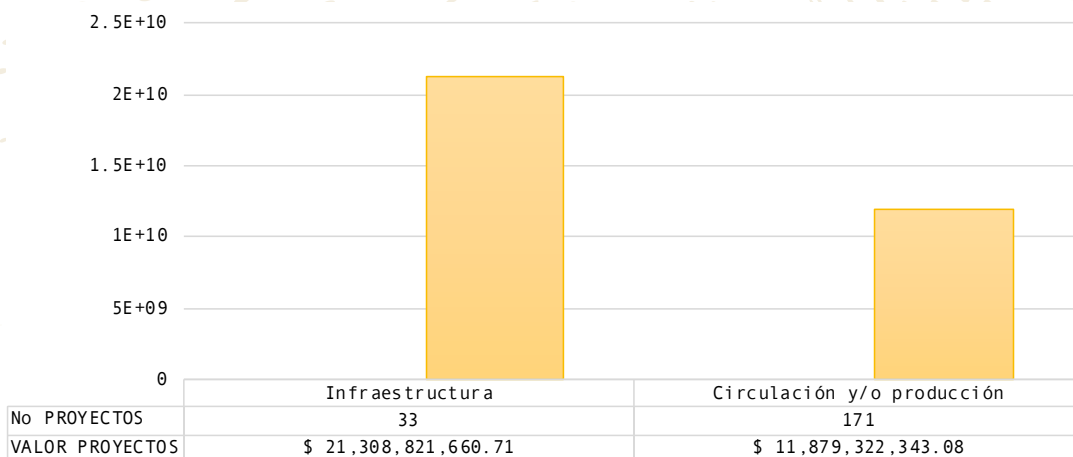
Observación: En la vigencia 2023, las Alcaldías registraron los proyectos de inversión en el PULEP, frente a lo cual se puede evidenciar que del total de recursos ejecutados (recursos de la Contribución parafiscal cultural más recursos provenientes de otras fuentes), el 32% de estos proyectos fueron financiados con otros recursos tales como recursos propios, regalías y otros recursos. Así mismo, se encontró que el 68% de estos proyectos se proyectan ser financiados con los recursos generados por la Ley 1493 de 2011.

9.2 CONSOLIDADO DEL GIRO Y DE LA EJECUCIÓN

DESCRIPCIÓN	TOTAL RECURSOS
Giros totales 2021-2023 (recursos ejecutables)	\$ 117,928,138,984.26
Ejecución total 2023 (Proyectada)	\$ 33,188,144,003.79
% de ejecución	28%

Observación: Del total de recursos disponibles para la ejecución en la vigencia 2023 (giros 2021-2023), las entidades territoriales ejecutaron en el 2023 el 13% del total de los recursos.

9.3 PROYECCIÓN DE LA EJECUCIÓN DE LOS RECURSOS DE LA CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL CULTURAL POR LÍNEA DE INVERSIÓN



Observación: En 2023 se proyecta una ejecución de 33 proyectos de infraestructura por \$21.308 millones que representa el 64% y 171 proyectos en la línea de Circulación y Producción por \$11.879 millones que representa el 36% sobre el total de la ejecución proyectada.



Culturas




Perspectivas cruzadas sobre el espectáculo de las artes escénicas

*Qué otra cosa puede ser un artista que
un hacedor de otras realidades,
un forjador con su ilusión y sus manos,
de sueños y universos posibles.*

SANTIAGO GARCÍA

Ya entrado el nuevo siglo, hacia 2004, mensualmente, en el escritorio de la oficina de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura, en el corazón de la capital, reposaba un arrume de papeles de unos 30 a 45 centímetros de alto, esperando la firma del tercer y último funcionario, para que así, un empresario lograra alcanzar la exoneración del impuesto a los espectáculos públicos que reducía al menos en 10 por ciento la alta carga tributaria que pesaba sobre el desarrollo de los Espectáculos Públicos en Artes Escénicas en el país. Un buen día me vi citada por la Fiscalía a dar declaración jurada ante un juez ya que mi firma había sido falsificada en el Meta. Recuerdo también vivamente, haber atendido, por una parte, las llamadas de los alcaldes furiosos porque dábamos la exoneración a apetecidos conciertos de estrellas de la canción que prometían una jugosa entrada al flaco erario de la ciudad, y por la otra, ver a los empresarios en la sala de espera del altiplano, atentos a la salida de la exoneración. En efecto, desde el Ministerio conocíamos de conciertos con artistas globales, cuyas boletas alcanzaban precios millonarios, al tiempo que contábamos con un precario presupuesto para atender las múltiples necesidades de un sector que trataba de convertirse en un hábito de la vida cotidiana de los ciudadanos. Los expertos tributaristas convocados a ayudarnos a salir del magno enredo, lo denominaron una estructura tributaria de impuestos específicos antitécnica y rezagada en el tiempo, proveniente, en gran medida, de legislaciones realizadas al inicio del siglo pasado. Así fue como aprendí que no hay nada más político que los impuestos.

Cuando iniciamos en 2004 la búsqueda de una racionalización de este entramado tributario y del absurdo centralismo, apenas imaginábamos lo largo que sería el camino. Definir bien el problema, era una necesidad que requería investigación. Sabemos que la inversión en este campo de las políticas públicas culturales suele ser mínima. Así fue como comenzó una larga cadena de estudios para los cuales llamamos inicialmente a Julio Roberto Piza, abogado exdirector de la DIAN, quien, reduciendo sus honorarios, puso los primeros ladrillos de esta construcción. Era una apuesta que muchos daban por perdida, pero el respeto por el consultor y la contundencia de los resultados, animó a que, con un objetivo ya más claro, se continuara en una segunda etapa para la cual también se contó





con el entusiasmo de consultores que dieron garantía de excelencia técnica y de respaldo político; ellos fueron, inicialmente, Miguel Urrutia, exministro de Hacienda, director de Planeación Nacional y director del Banco de la República y, para cerrar el ciclo, Fernando Zarama, exdirector de la DIAN. La alianza con el Distrito se consideró estratégica, recogiendo las lecciones que dejaba la demanda contra la Ley del Cine por parte de la Secretaría de Hacienda, y fue gracias a Adriana Hurtado, directora de estudios jurídicos y control social, que el doctor Zarama llegó al problema para beneficio de muchos, siendo de su autoridad la propuesta de generar una Ley de Incentivos Cruzados. Esto resolvía la dualidad que surgió frente a la propuesta del representante Simón Gaviria cuya preocupación era la de hacer llegar los grandes conciertos a Colombia. Finalmente se logró el acuerdo político y el proyecto de Ley, de inclusión, racionalización y promoción de la industria y la escena local, fue radicado en 2009. Sin embargo sobrevino la ruptura con el liberalismo, y a pesar de haber pasado por tres ministras y lograr el reconocimiento del sector, el proyecto quedó congelado. Quiso la fortuna que llegara al Ministerio una persona conocedora del campo cultural y que conocía el valor de la Ley para que en un año esta saliera a flote.

La historiadora Marina Lamus Obregón, quien fue cercana a este proceso y al de la restauración y ampliación del Teatro Colón, recogía en su libro *Teatro en Colombia: 1831-1886. Práctica teatral y sociedad*, cómo eran los masones productores generosos. Por una parte, al caer la noche abrían veladas que hoy denominaríamos “interdisciplinarias”. Y por otra, en el día, del recaudo de la noche anterior, donaban limosna para los pobres. Es oportuno recordar algunas reflexiones recogidas en la publicación de septiembre de 2009 que recogía las consideraciones del proyecto de ley No. 278/09/C.

Las cargas impositivas al espectáculo público actualmente existentes en Colombia toman raíz en una particular concepción del oficio del comediante como algo superfluo, marginal y propio de la oscuridad, donde se cobijan los desafueros del ser humano. Seguramente las limosnas masónicas no eran fruto de una *mala conciencia*, sino de un sincero sentimiento e ideología de cooperación e igualdad social. Sin embargo, los impuestos específicos al espectáculo cristalizan una concepción según



la cual estos servicios serían asimilables a bienes suntuarios, o a consumos que deberíamos evitar para bien de la salud como el alcohol o el cigarrillo. Una concepción del arte y la cultura como apéndices sociales de los cuales es necesario prescindir en ocasiones.

Hace más de medio siglo asistimos a un cambio de paradigma que hace insostenible considerar el consumo y la práctica del arte como un mundo aparte, del que la sociedad puede prescindir. Por el contrario, la Constitución Política reconoce a la cultura como base de la nacionalidad que la institucionalidad pública debe fomentar, y como uno de los factores sociales de bienestar y producción de riqueza. La cultura y las artes son campos en los que se expresan y reconstituyen, en una gran dinámica, las identidades. La cultura y las artes son formas de conocimiento que reflejan y generan significados del mundo. Conjugando goce y conocimiento, son experiencia que todos podemos ejercer, a la que todos podemos acceder. Las sociedades, entonces, se caracterizan por el grado de libertad de expresión que logran poner en juego. Estamos hablando de principios básicos de nuestra Constitución, que la Ley General de Cultura y el Plan Decenal de Cultura Hacia una Ciudadanía Democrática Cultural, concretan en líneas de acción.

Es en la construcción de esta democracia artística y cultural que se sitúa el proyecto de ley que formaliza el espectáculo público en artes escénicas y se dictan otras normas que lo fomentan, proyecto actualmente en curso en el Congreso. En efecto, la LEP (Ley del Espectáculo **Público en Artes Escénicas**), comienza por derogar los impuestos específicos que gravan las actividades artísticas del campo escénico, propone incentivos para los agentes del sector y propone establecer un fondo de solidaridad o fondo parafiscal, al cual cotizan los agentes del sector, con el fin de apoyar el fortalecimiento de dicho sector en Colombia. Un conjunto de incentivos cruzados que impactan al conjunto de la cadena de valor de la actividad. Sólo una lectura rápida del articulado permitiría afirmar que la Ley tiene como objetivo apoyar a los grandes empresarios, y no el fortalecimiento integral del sector de las artes escénicas con el fin de potenciar la oferta local en Colombia incluyendo sus diferentes tamaños, propósitos y géneros; cobijando a artistas, programadores y públicos, además de otras actividades y servicios conexos como pueden ser los de la educación, el turismo y la logística. La LEP busca dotar a Colombia de una herramienta que le permita robustecer las capacidades propias en este campo (creación, infraestructura, formación, diversidad, circulación, acceso) y recibir la oferta internacional en condiciones que beneficien a nuestros públicos, programadores y artistas.

En efecto, el sector de las artes escénicas o artes vivas, cobija una gran gama de manifestaciones y prácticas necesarias para la constitución simbólica de la sociedad que van desde el teatro comunitario y experimental, el concierto de cámara, hasta el gran carnaval, los festivales de arte o los conciertos para multitudes. El que su reconocimiento, a través de una legislación efectiva y acorde a los tiempos, no haya sido más temprano, es posible atribuirlo, además de a la raíz ideológica que mencionamos al inicio, a que se trata de artes efímeras, orales, no relacionadas directamente a los medios masivos y cuyos públicos en Colombia son más cercanos a las comunidades locales y diversas. Pensemos no más en la dificultad que tiene el ciudadano de las grandes capitales para escuchar músicas tradicionales. Sin embargo, estas artes esenciales basadas en el cuerpo y la vitalidad, representan hoy en día la otra cara de la industria cultural basada en las nuevas tecnologías. Las estadísticas mundiales demuestran que el consumo de espectáculo en vivo se mantiene vigente en correlación con los nuevos productos culturales de la sociedad digital, y que grandes conglomerados transnacionales se constituyen para ofrecer circulación de artistas en vivo por todo el planeta. Es pues, urgente contar con una legislación que pueda responder a los retos tecnológicos y de una democracia fortalecida.

Más de una década después de su implementación, la LEP permite recoger en su trayecto logros y muchas enseñanzas, entre ellas, las dificultades de trascender las disciplinas y lograr autonomía, agremiación y real participación del sector y la ciudadanía en la orientación y asignación de la inversión de los recursos, lo cual debilita el principio de los incentivos cruzados.

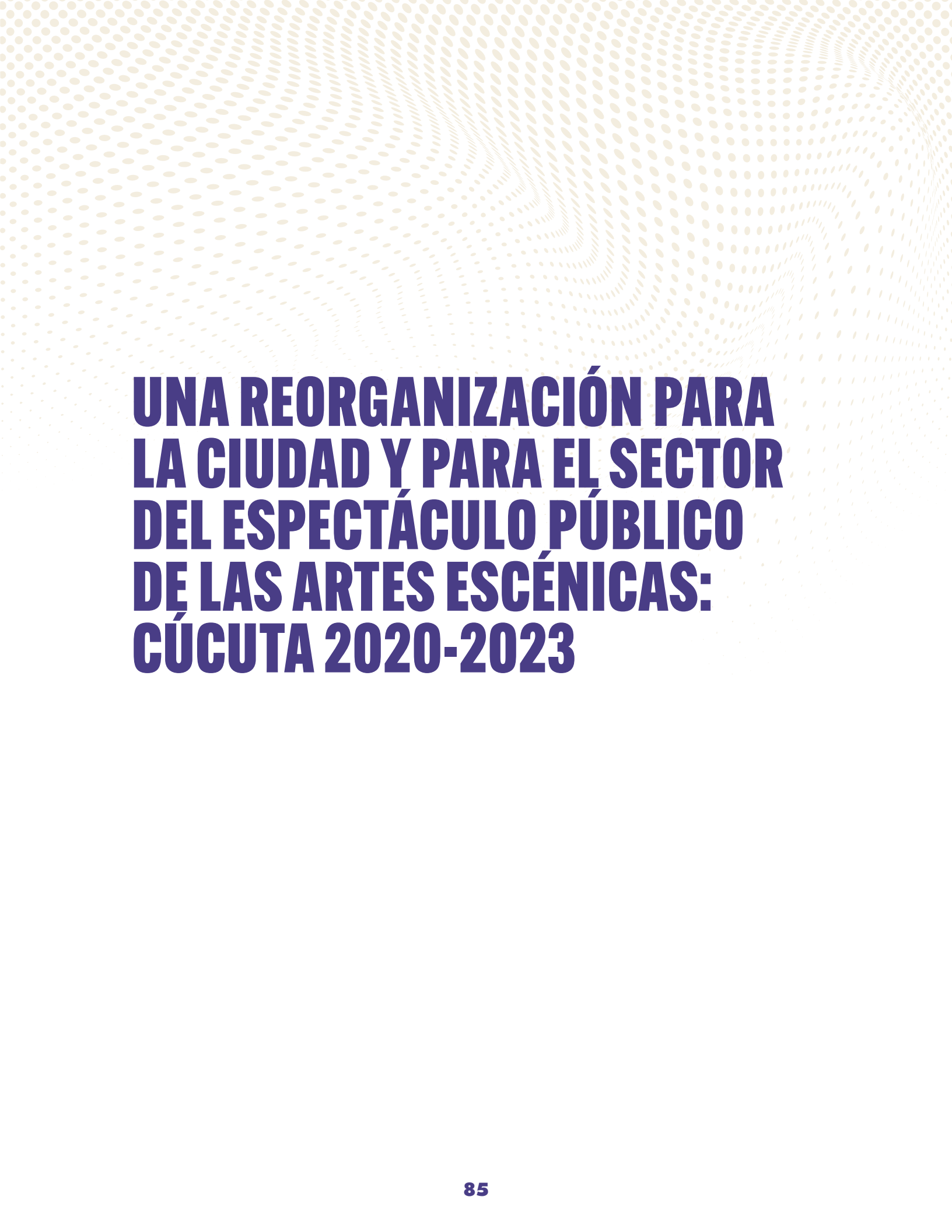
El cuidado de no sustituir las obligaciones del Estado, asunto que fue inevitable durante la pandemia, y el esfuerzo de desarrollar la infraestructura física, debe considerar el impacto de las nuevas tecnologías y de la emergencia climática en el espectáculo en vivo; la necesidad de creaciones más robustas en inversión pero más sostenibles en el tiempo; el imperativo de salir del centralismo, y la urgencia de alcanzar la proximidad y la ciudadanía aficionada, los colectivos juveniles, la participación que ya no se reduce al acceso y a ser un buen público. Seguramente un programa como este requiere investigación, detenido examen, para no reducir el espectáculo de las artes escénicas a sainete de entretenimiento sino promoverlo como generador de nuevos mundos posibles.

Clarisa Ruiz Correal

Ex Secretaria de Cultura







**UNA REORGANIZACIÓN PARA
LA CIUDAD Y PARA EL SECTOR
DEL ESPECTÁCULO PÚBLICO
DE LAS ARTES ESCÉNICAS:
CÚCUTA 2020-2023**



La ciudad con la frontera más activa de Colombia, Cúcuta, en este período (2020-2023) transformó y reorganizó los procedimientos internos para acceder a las bondades que otorgan las leyes 1493 de 2011, la 2070 de 2020, y los decretos reglamentarios que fortalecen los escenarios culturales y apropian a todos los actores que intervienen en el proceso, con difusiones y actualizaciones permanentes para acceder bajo criterios unificados desde la creación, participación, puesta en escena y circulación del poder transformador de la cultura en las artes escénicas.

A lo largo de estos meses se ha despertado el interés especial del sector tanto en la gestión, como en la estructuración de todas las fases de los procesos destinados a la implementación y aprovechamiento eficiente de los recursos de la Ley de Espectáculos Públicos (LEP), visibilizando e informando a la cadena productiva sobre cada uno de los pasos adelantados, desde el recaudo por parte de los productores, la adecuada consignación, la unificación de las cuentas existentes en una sola, arduo trabajo articulado con Tesorería y la devolución de los excedentes a las cuentas originales, entre otros pasos.

Asumiendo como estrategia la información permanente que los cambios implementados no son producto del arbitrio sino del estricto acatamiento de la norma.

Una vez retomada la destinación del recaudo, ya en post pandemia, se han logrado articular en dos años todos los procesos culturales con un modelo de gestión basado en los pilares de la capacitación permanente, la formalización del sector, la caracterización de los escenarios culturales, la apertura de convocatorias públicas para el acceso a los recursos de la contribución parafiscal y la consolidación de un marco normativo local, estructurado y ajustado a las dinámicas culturales del municipio.

Si hacemos un breve paralelo de la data histórica encontramos que, se ha incrementado el registro de eventos en los primeros diez años de la promulgación de la Ley de Espectáculos Públicos frente a los registros los dos últimos años, como el aumento de los productos registrados en el Portal Único de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas (PULEP); generando un efecto positivo y optimista en el sector, evidenciado en el surgimiento de nuevos escenarios culturales registrados en dicha plataforma. Lo que se constituyen en indicadores de impacto del avance en la implementación normativa, la apertura post pandemia, pero, sobre todo, la credibilidad del sector en los procedimientos públicos, el acceso y transparencia de la información, mediante un ejercicio permanente de divulgación.

Todo ello conjugado permitió el lanzamiento de la primera convocatoria pública de recursos parafiscales, cuyo objetivo fue la dotación de cinco escenarios culturales.

Hoy podemos dar noticia de que tenemos un sector estructurado, fortalecido y en pleno crecimiento, consciente del rol predominante en el desarrollo artístico y cultural, incentivado en darle el lugar que le corresponde a la circulación artística e incidiendo en el desarrollo socioeconómico y sociocultural del municipio.

En el ejercicio de empalme de esta ya saliente administración, al indagar la clave del éxito, la respuesta fue breve y sencilla: “aplicar la norma y no soltar la mano del Ministerio”; de seguir en esta línea se vislumbra un futuro prometedor para el sector cultural escénico de Cúcuta.

La adaptación de enfoques de gestión, la colaboración continua y el trabajo en red entre entidades y artistas, el compromiso institucional a la mejora constante de las condiciones, allanan el camino de desarrollo para una comunidad cultural más activa e influyente.

Olga Patricia Omaña Herrán

Secretaria de Cultura y Turismo Municipal 2019-2023
Cúcuta, Norte de Santander







Entrevista a Juan Sánchez. Teatro Pablo Tobón, 2023



¿Considera que Ley 1493 de 2011 transformó el sector de los espectáculos públicos de las artes escénicas en Colombia?

R/

La implementación de la ley, sin lugar a duda, ha permitido formalizar y tecnificar la relación de todos los agentes de la cadena de valor de la industria del espectáculo en el país; gestores y creadores reconocemos mayor justicia tributaria y nuevas y mayores posibilidades de acceso a líneas de financiación para mejorar nuestras capacidades locativas, técnicas y operativas en nuestros escenarios de programación artística. Desde Antioquia, reconocemos la apuesta por la democratización y la probidad en el manejo de los recursos públicos generados y ejecutados por la ley. En *términos de implementación de política pública* sí hubo transformación.



¿Considera que la Ley de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas aumentó la oferta cultural y consolidó el Sector?

R/

Es indudable que, *aún* con el impacto de la pandemia, la masificación de la oferta cultural en las principales ciudades del país es una realidad; sin embargo, todavía se tiene el desafío de crear, potenciar y sostener mayor oferta cultural en municipios de categoría 5 y 6, y en territorios rurales. Todavía estamos recorriendo un camino de consolidación del sector, donde el fortalecimiento del portafolio de estímulos a la creación y circulación, el mejoramiento de la infraestructura municipal y regional de las artes, el fortalecimiento de los procesos de gestión de públicos y un ambicioso plan de formación artística en los 32 departamentos, serán hitos y retos institucionales fundamentales para desarrollar nuestro sector y la sostenibilidad económica y social de creadores, gestores y agentes de la industria.



¿Cuáles son los beneficios que el Teatro Pablo Tobón Uribe tuvo con la Ley 1493 de 2011?

R/

Los recursos que hemos obtenido, gracias a ley, nos han permitido elevar nuestros estándares de producción de espectáculos en Antioquia; esto, asociado a que hoy tenemos mayores capacidades operativas, técnicas y tecnológicas, las cuales han incidido en el mejoramiento de los procesos creativos y de circulación de artistas de diferentes municipios del departamento, que desarrollan y presentan sus procesos creativos en nuestros diferentes escenarios de programación. Cada peso que ingresa a nuestra institución, por recursos de la LEP, se reinvierte directamente en los propios artistas de la ciudad y la región, pues estos acceden a estas capacidades y herramientas que les permiten mejorar la calidad de sus proyectos artísticos. En nuestro caso particular, los recursos de la LEP nos han permitido crear y sostener nuestro Teatro Escuela, proyecto en el que desarrollamos formación técnica permanente en oficios varios del arte escénico, cualificando el oficio de mujeres y hombres que tomaron la decisión de guiar su proyecto de vida laboral en el ámbito del sonido, la iluminación y el montaje de espectáculos. Los recursos LEP nos han permitido desarrollar más y mejores competencias humanas y laborales para dinamizar la economía regional desde la industria del espectáculo.



¿Cambiaría, mejoraría o eliminaría algún aspecto de la Ley de Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas?

R/

Haríamos un llamado para fortalecer la pedagogía de inspección en diferentes entes territoriales, propiciando mayor recaudo, control a la evasión y socializando las bondades de la ley para todas las personas e instituciones que hacemos parte de la cadena de valor de los espectáculos artísticos en Colombia.

Juan Carlos Sánchez Restrepo

Director general del Teatro Pablo Tobón Uribe
Medellín, Antioquia







ANEXOS



Foto: Propiedad del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes



Foto: Propiedad del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes



Foto: © Fotomilton



Foto: Propiedad del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes

Estudio de la gestión de las entidades territoriales del proceso de inversión de los recursos LEP

Septiembre de 2022

Contenido

Introducción	3
Consideraciones metodológicas.....	3
Consideraciones conceptuales	5
Economía Institucional.....	6
Economía de la cultura	8
Capítulo 1. Factores que inciden en la inversión de los recursos de la contribución parafiscal	13
▶ Nivel de desarrollo de los municipios vs niveles de inversión de los recursos	14
▶ Capacidades procedimentales y de gestión de las instituciones públicas culturales	16
▶ Ecosistema cultural de los municipios	18
▶ Infraestructura para las artes escénicas e inversión de los recursos en los municipios	19
▶ Oferta de artes escénicas de los municipios.....	21
Capítulo 2. Nivel de cumplimiento de la LEP por parte de los municipios	27
▶ Estructura administrativa.....	27
El comité de la contribución parafiscal.....	28
▶ Capital humano y capacidad de gestión.....	29
Hallazgos, buenas prácticas y recomendaciones	31
Índice de Tablas	
Tabla 1 Participación en el recaudo por ciudad-región.....	15
Tabla 2 Participación en el recaudo vs participación en la ejecución	20
Tabla 3 Eventos realizados por municipio	24
Tabla 4 Matriz de análisis del cumplimiento de la LEP	27
Índice de figuras	
Figura 1 Metodología de trabajo propuesta.....	4
Figura 2 Agrupación de los municipios según el comportamiento frente a la ejecución de la contribución parafiscal.....	5
Figura 3 Relación de rendición	6
Figura 4 Gestión de recursos territoriales.....	8
Figura 5 Modelo de cadena de valor en el sector cultural y creativo	9
Figura 6 Ciclos de circulación de bienes y servicios culturales	11
Figura 7 Factores que inciden en la inversión de los recursos de la contribución parafiscal ...	13

Introducción

El documento que se presenta a continuación tiene por objetivo explicar los factores que inciden en la inversión de los recursos parafiscales de la Ley del Espectáculo Público y las posteriores normas que la reglamentaron, de igual manera profundizar en los incentivos y desincentivos que tienen los municipios para cumplir la norma. Cada uno de estos objetivos se presenta en el capítulo 1 y el capítulo 2, respectivamente. Adicionalmente en la introducción se presenta las bases conceptuales tenidas en cuenta a la hora del análisis y construcción del documento y un capítulo final que da cuenta de los hallazgos, recomendaciones y buenas prácticas.

Consideraciones metodológicas

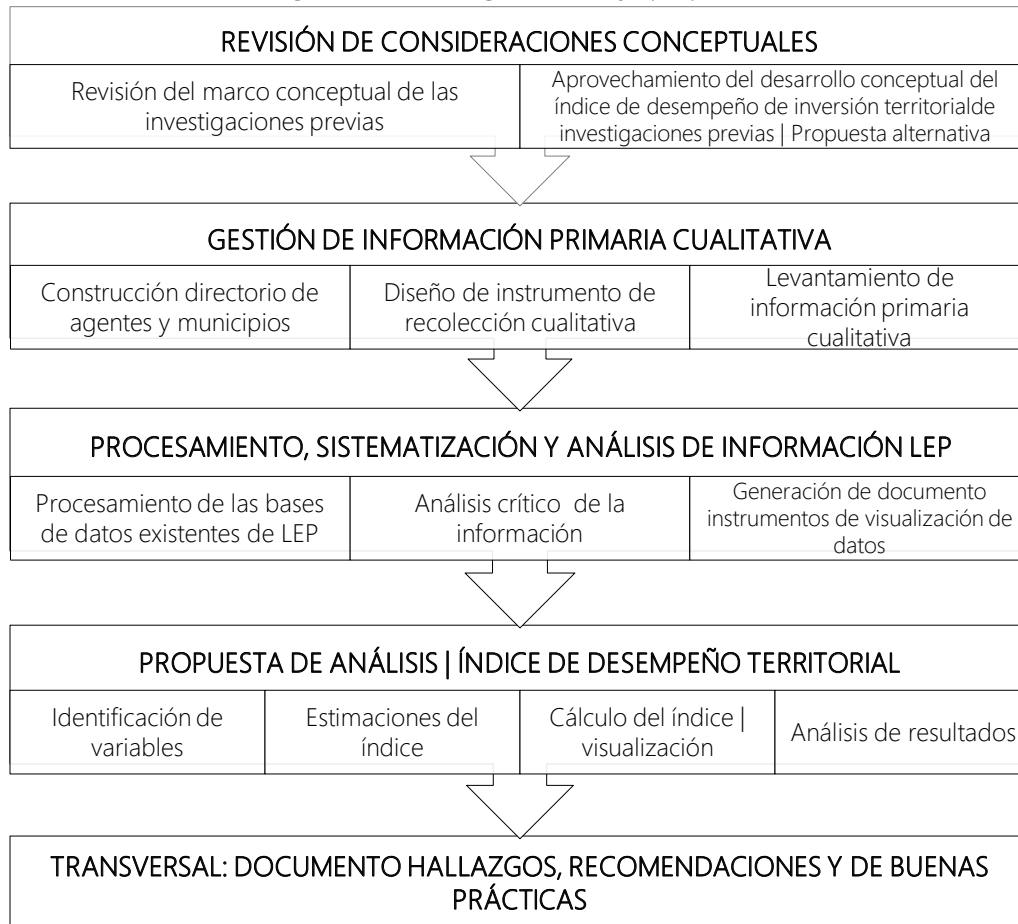
Para esta investigación se privilegió el aprovechamiento de información existente (registros administrativos) y análisis previos (estudios), de tal manera, las fuentes de información fueron provistas por el Ministerio de Cultura. Este estudio, a diferencia de los que lo anteceden, no tuvo el alcance de recolectar información primaria de los municipios a través de encuestas o de estimar modelaciones con variables macroeconómicas para aproximarse a la caracterización y comportamiento socioeconómico de los municipios, pero hace aprovechamiento de las modelaciones econométricas y económicas previamente construidas para contextualizar el análisis que se presenta en este informe. La información primaria recolectada fue cualitativa, a través de entrevistas en profundidad con municipios de diversas características en la composición de su ecosistema cultural (15 en total). Esta información fue cotejada con la información cualitativa recolectada en 2018 para analizar los patrones y cambios de comportamiento de las instituciones a cargo de la ejecución de la LEP, entre otros comportamientos.

Para el desarrollo de esta consultoría se establecieron tres etapas de trabajo: la generación, la sistematización y el procesamiento de la información pertinente para la construcción, contextualización y análisis del desempeño territorial de la inversión de los recursos de la LEP. A Partir de este trabajo fueron generados los insumos requeridos para documentar las buenas prácticas realizadas por los municipios que han logrado, por un lado, un óptimo nivel de ejecución de los recursos de la contribución parafiscal y, por otro, que de manera activa cumplen los requerimientos establecidos por la LEP. A continuación, se describen los pasos de la metodología propuesta para desarrollar este trabajo:

Revisión de consideraciones conceptuales. En esta etapa fueron revisados los estudios previos y se consultó literatura adicional para profundizar en las relaciones entre la economía de la cultura (desde la perspectiva de intermediación cultural, redes de intermediación y

sostenibilidad) y economía institucional, ambos determinantes para la comprensión de los territorios y sus dinámicas (fiscales y culturales). Las consideraciones conceptuales sobre las que se fundamenta este trabajo son presentadas en el siguiente acápite de la introducción y permiten identificar, formular y analizar las variables que explican los niveles de ejecución de la contribución parafiscal por entes territoriales municipales.

Figura 1 Metodología de trabajo propuesta

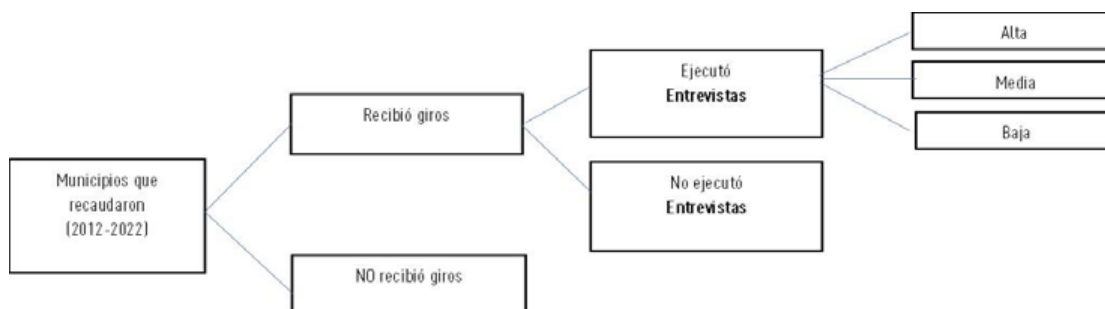


Gestión de información primaria cualitativa. Para esta etapa se construyó la metodología que permitió la generación y gestión de la información primaria para la construcción del modelo conceptual, el índice y la documentación de las buenas prácticas de los municipios que ejecutan los recursos de la contribución parafiscal. Fueron realizadas tres actividades principales: I. Identificación de actores y construcción de un directorio, II. Diseño de instrumentos de recolección de entrevistas cualitativas III. Procesamiento y sistematización de la información. A continuación, se describe detalladamente cada una de las actividades:

- ✓ Identificación de municipios y construcción de directorios: A partir de los registros administrativos de la LEP, junto con el equipo técnico del Ministerio de Cultura fueron identificados 15 municipios, con los respectivos agentes encargados para la realización de las entrevistas en profundidad. (Anexo 1)

- ✓ Diseño de instrumentos y recolección de información cualitativa: Fue diseñado un instrumento de recolección de información y realizadas 15 entrevistas en profundidad a los responsables de la implementación y seguimiento de la LEP en los municipios seleccionados, que han sido divididos a su vez en tres categorías: de alta ejecución, ejecución media y de baja.

Figura 2 Agrupación de los municipios según el comportamiento frente a la ejecución de la contribución parafiscal



Procesamiento, sistematización y análisis de las bases del Ministerio de Cultura. En esta etapa se generarán dos documentos. El primero, dará cuenta de las causas, los factores de contexto y las correlaciones que inciden en la ejecución de los recursos de la contribución parafiscal por parte de las entidades territoriales. El segundo, explicará los patrones del cumplimiento de la norma por parte de los entes territoriales en el proceso de inscripción y ejecución de los proyectos aprobados por el comité.

Las bases de datos suministradas por el Ministerio de cultura para el análisis central fueron depuradas, procesadas y sistematizadas en un visualizador de información. En este enlace esta la información utilizada para el análisis:

<https://public.tableau.com/app/profile/lado.b.sas/viz/PULEP2022/Story1>

Consideraciones conceptuales

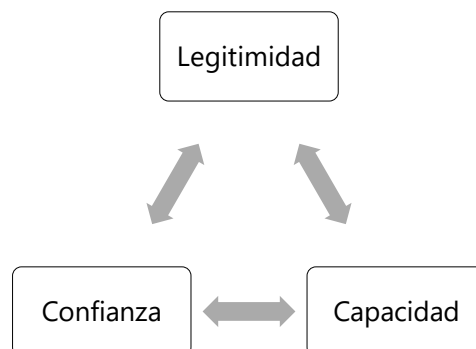
El marco conceptual propuesto busca establecer los parámetros teóricos que fundamenten el análisis de los hallazgos del trabajo. Este se basa en cuatro pilares fundamentales: economía institucional; economía de la cultura; relación de las actividades culturales con el territorio y determinantes de la eficiencia en el gasto público. Se busca que los elementos derivados de los antecedentes teóricos incidan sobre el planteamiento del modelo de análisis de la inversión de los recursos LEP. En este mismo sentido, estos conceptos delimitan las entrevistas y el trabajo a realizar en campo en los municipios. Adicionalmente, se presentan las consideraciones conceptuales utilizadas en las investigaciones previas realizadas por el Ministerio de Cultura, en el 2014 y 2018, que son pertinentes para esta investigación y que aportan a la interpretación de los resultados y las recomendaciones.

Economía Institucional

Economía Neo-institucional | Institucionalidad: North (1991: 97) presenta una definición general adoptada en toda la literatura institucional: "las instituciones son restricciones diseñadas por el hombre que estructuran la interacción política, económica y social. Consisten en restricciones informales (sanciones, tabúes, costumbres, tradiciones y códigos de conducta), así como reglas formales (constituciones, leyes, derechos de propiedad). North continúa en el mismo párrafo: "A lo largo de la historia, las instituciones han sido diseñadas por el hombre para crear orden, y reducir la incertidumbre en el intercambio. Junto con las restricciones económicas standard, definen el conjunto de escogencia y, por tanto, determinan los costos de transacción y producción y así la rentabilidad y la factibilidad de comprometerse en una actividad económica." Mantzavinos et al. (2009, p. 8) reiteran este aspecto: "Las instituciones son un medio para superar la ignorancia que los individuos enfrentan cuando interactúan entre ellos. Las instituciones, como reglas del juego, estabilizan las expectativas y reducen la incertidumbre de los agentes." La incertidumbre es parte de la acción humana y las instituciones traen un orden y contribuyen a minimizar los costos de transacción. (Econometría, 2014)

Capacidades institucionales: Matos-Castaño et al (2014, p. 54) recogen tres estudios sobre las capacidades institucionales y sus interacciones. Primero, una mayor capacidad administrativa mejora las oportunidades para un gobierno (governance) democrático (definiendo capacidad de gobierno como la medida en cual la forma de gobierno resuelve problemas de la sociedad y administrativos que son reconocidos como legítimos por la sociedad). Segundo, hay una relación entre esta capacidad y la legitimidad. Tercero, se encuentra una relación entre rendición de cuentas legal o legitimidad y confianza. Estos autores presentan la siguiente figura:

Figura 3 Relación de rendición



Los resultados de una política o de la implementación de una Ley dependen de más de una institución y de una interacción compleja entre 1. La conducta de los individuos. 2. Resultados

institucionales. 3. Las instituciones mismas. 4. Factores externos, como la geografía y la historia. (Econometría, 2014)

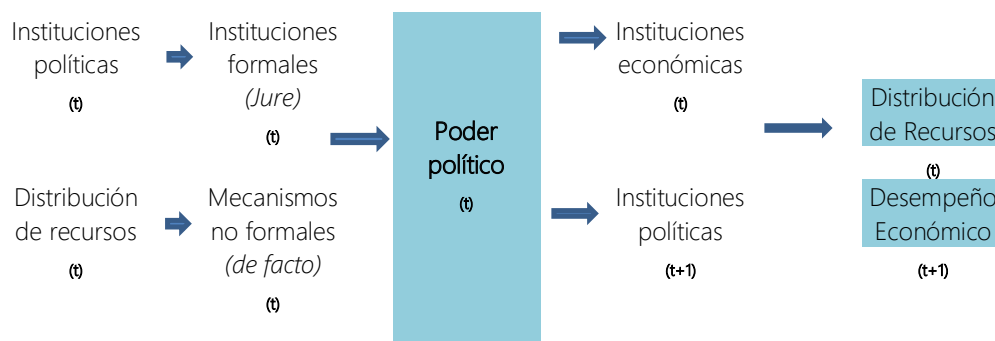
Cooperación recíproca: La cooperación es una “señal” que unos jugadores les envían a otros como incentivos para estos para que los llamen a participar en juegos. La generación de señales puede ser costosa, por lo que las personas deben decidir cuándo les es beneficioso enviar las señales de cooperación. Los conceptos anteriores pueden ser utilizados para entender la situación de cuándo las personas o empresas prefieren formalizarse, pagar sus impuestos y aportar a un fondo (como el previsto en la Ley 1493 de 2011). Cooperarán si esto les trae ventajas de ser llamadas a participar de manera más activa en el mercado de espectáculos públicos; aportar al fondo será la señal de estar dispuestos a cooperar más decididamente. Obsérvese el supuesto implícito en el argumento anterior: se coopera previendo que el mercado no tendrá barreras de entrada (o salida) y que el mercado les dará mayores oportunidades de obtención de ganancias privadas. (Econometría, 2014)

Causas de la diferencia en la capacidad de gestión de recursos territoriales: La literatura reciente de economía política del desarrollo (ver por ejemplo los trabajos de Daron Acemoglu y Simon Johnson de MIT, y James Robinson de Harvard) ha identificado tres posibles causas de la diferencia en la capacidad de gestión de recursos: la geografía, la cultura y las instituciones mismas, siendo estas últimas las que mejor explican las diferencias. De esa forma, si se parte de la hipótesis de que las instituciones son el determinante fundamental de las brechas regionales en la ejecución de recursos, es posible determinar qué diferencias entre estas últimas, son las causantes específicas de las dificultades y por esa vía proponer mecanismos que generen oportunidades de mejora. Acemoglu y otros (2005) proponen un marco conceptual para entender cómo las instituciones (políticas y económicas) determinan el desempeño económico de largo plazo y por qué estas persisten, pero también cuáles son sus fuentes de cambio. Dicho marco se resume en el siguiente esquema, donde el poder político es una combinación entre el poder de las instituciones políticas formales (poder político de jure) y la capacidad de los grupos en el poder de influenciar la toma de decisiones y la distribución de los recursos, por mecanismos no formales (poder político de facto). Visto de manera dinámica, el poder político en el momento (t) determina la escogencia de las instituciones económicas, así como las instituciones políticas que estarán vigentes en el momento t+1. Esas instituciones a su vez determinarán tanto la forma en que se distribuirán los recursos como el desempeño económico futuro.

Visto así, los recursos, y su distribución, que se generen de manera exógena, no entrarán en la lógica de la toma de decisiones, salvo por razones coercitivas que apunten a los responsables de estos, o porque se perciba que aquellos son una fuente remanente de poder en el esquema convencional, al permitir el redireccionamiento de otros recursos. De esa forma, serán las instituciones políticas en el momento t+1 quienes decidirán por los recursos de destinación específica que se generen en el espacio temporal previsto.

Esto muestra un esquema cíclico por el cual las élites en el poder van a escoger las instituciones políticas (toma de decisiones) que les permitan conservar ese poder en el futuro, así como las instituciones económicas que les garanticen poder político de facto a partir de una distribución de los recursos en la que ellos salen favorecidos. Esto hace que las instituciones perpetúen sus formas en el tiempo y que en coyunturas específicas puede suceder que estos decidan modificarlas para que los favorezcan en el momento $t+1$, en sus pretensiones de poder político. En nuestra opinión, un nuevo marco normativo suprarregional rompe, pero no inmediatamente, esas lógicas. (AAIC, 2018)

Figura 4 Gestión de recursos territoriales



Fuente: Adaptado de Acemoglu et al (2005).

Factores asociados con la institucionalidad pública: Las instituciones se definen como las reglas de juego o restricciones que estructuran la interacción social (Mantzavinos et al, 2003). Estas reglas definen el marco de incentivos bajo los cuales los agentes establecen relaciones entre ellos, y por lo tanto inciden en la toma de decisiones individuales y colectivas. Desde el punto de vista económico, los institucionalistas buscan dar razón de cómo los términos de intercambio comercial, competencia, cooperación y acumulación de conocimiento se adaptan a los parámetros institucionales, tanto formales como informales. Los autores institucionalistas postulan que el desempeño económico es el resultado de un proceso complejo de interacción entre agentes, los cuales se dan bajo los límites de las instituciones.

Economía de la cultura

En el marco de esta consultoría, se analizan los procesos de creación, producción, distribución y comercialización de los bienes y servicios prestados por las empresas bajo los conceptos y definiciones que se presentan a continuación. Desde esta perspectiva es realizado el diagnóstico que hace una revisión detallada de los componentes que inciden en el desarrollo de los sectores y su potencial de internacionalización con el objeto de entender cuáles son los aspectos que hay que fortalecer en cada uno de ellos y las acciones de política pública necesarias para el fomento de la internacionalización de los sectores priorizados en esta consultoría.

Cadena de valor de los sectores creativos. Todos los sectores de la economía están conformados por diversos agentes y organizaciones que interactúan entre sí en diferentes etapas, con el fin de crear un bien o servicio. En principio, cada participante de la cadena debe incorporar un valor adicional al bien o servicio que recibe del participante que incorporó valor en una etapa anterior. Estas interacciones que conforman un sector económico pueden conceptualizarse a través de la Cadena de Valor (Porter, 1984), la cual está compuesta por eslabones, funciones, agentes, roles y el tipo de valor generado por cada uno de ellos. Como lo sugiere De Voldere et al (2017), la cadena de valor de los sectores culturales y creativos contienen de forma genérica cuatro eslabones o funciones centrales: la creación, la producción, la diseminación y comercialización, la exhibición (recepción y transmisión) y adicionalmente cuentan con tres funciones de soporte: la preservación, la educación o el entrenamiento y la gerencia o/y la regulación).

Según esta propuesta cada eslabón de las funciones centrales se define de la siguiente forma:

- *Creación:* Incluye actividades relacionadas con la conceptualización y elaboración de contenido e ideas artísticas.
- *Producción:* Se refiere a las actividades que transforman una idea o contenido a un bien terminado o servicio disponible.
- *Diseminación/Comercialización:* Contempla las actividades que toman de un bien terminado o servicio para hacerlo disponible en el mercado (ya sea consumidores o exhibidores) y dependiendo del caso, su actividad incluye el mercadeo del bien o servicio.
- *Exhibición/Recepción/Transmisión:* Incluye las actividades relacionadas con la presentación de experiencias culturales en vivo a las audiencias.

Figura 5 Modelo de cadena de valor en el sector cultural y creativo



Fuente: Adaptado de DeVoldere et al (2017)

Tradicionalmente el consumo no se considera como un eslabón dentro de la cadena de valor, no obstante, el consumidor muchas veces genera insumos para la generación de nuevo contenido (ver flecha que conecta 'Consumo' con 'Funciones Centrales'). Esta relación se puede ver más específicamente en la digitalización de los productos creativos donde, por ejemplo, el consumidor toma una obra digital (canción, fotografía) y la modifica para un fin comercial. También puede tomar la forma de un intermediario cultural (dentro de la Función de Soporte de 'Gerencia/Regulación) que, a través de su estatus como crítico en portales de calificación de los bienes o servicios (ej. Rotten Tomatoes, IMDB) o blogs personales, puede influir sobre la decisión de compra de otros consumidores potenciales.

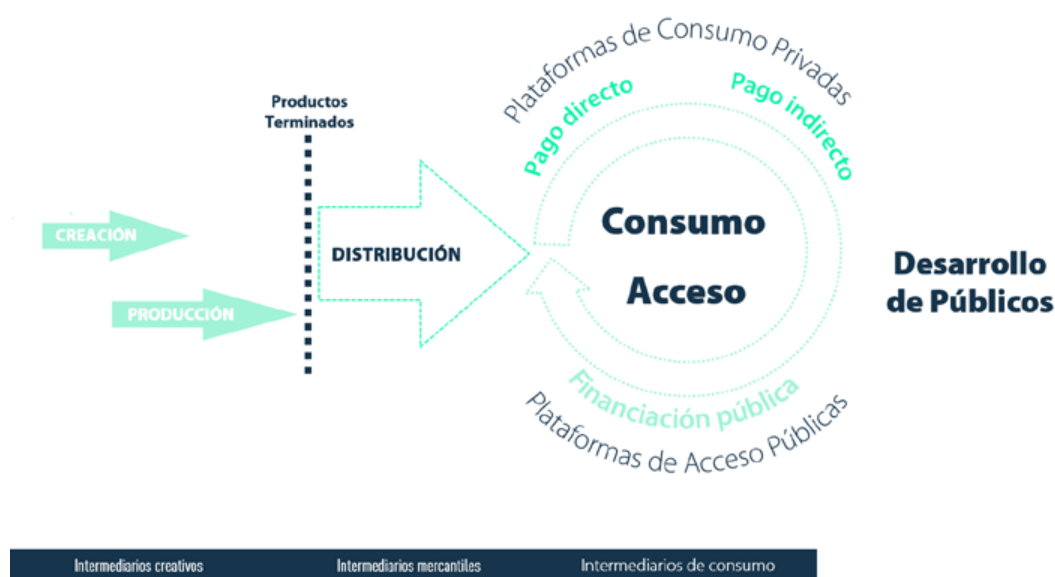
En cuanto a las *funciones de soporte* se caracterizan de la siguiente forma:

- *Preservación*: Consiste en aquellas actividades dedicadas a la conservación, protección, restauración y mantenimiento del patrimonio cultural, incluida la digitalización.
- *Educación/Capacitación*: Se refiere a las actividades relacionadas con el desarrollo y transmisión de capacidades, englobadas como educación formal y no formal en el sector cultural.
- *Gerencia/Regulación*: Incluye actividades desarrolladas por instituciones u organizaciones públicas o privadas, cuyo fin es generar un contexto favorable para el desarrollo de las actividades culturales.

Adicionalmente, los productos y servicios conexos y auxiliares a la cultura hacen parte de la cadena de valor, ya que, aunque no están directamente asociados con el contenido cultural, facilitan la realización de las actividades netamente culturales o creativas.

Circulación de bienes y servicios creativos. Se entiende por circulación el proceso largo que atraviesa un producto o servicio cultural desde que culmina su desarrollo creativo y de producción hasta que se encuentra con los públicos para los cuales ha sido concebido. En este proceso pueden distinguirse las siguientes instancias fundamentales: la distribución, las plataformas de consumo y acceso y el desarrollo de los públicos. Aunque el proceso no necesariamente es cronológico, la distribución suele anteceder a las otras dos instancias. Estas últimas, por su parte, pueden suceder simultáneamente.

Figura 6 Ciclos de circulación de bienes y servicios culturales



Fuente: Estrategia de fomento de la circulación de bienes y servicios creativos en Colombia: hallazgos de investigación y parámetros para la toma de decisiones (Lado B, 2017)

Intermediación e intermediarios cultural. Los intermediarios culturales son agentes económicos que producen valor simbólico y facilitan la producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales.

“Estos agentes han sido estudiados como puntos de conexión entre eslabones de la cadena de producción de un sector específico; algunos los han definido como agentes económicos que compran determinado producto a un creador y posteriormente lo revenden a un comprador, o se convierten en facilitadores entre la oferta y la demanda (Spulber, 1996). Sin embargo, el rol de un intermediario no puede limitarse únicamente a un aspecto de coordinación (Sarkar, Butler & Steinfield, 1995). Su actividad se puede clasificar en tres grandes categorías, utilizando diez actividades principales propuestas por Sarkar et al. (1995): a. La relación entre intermediarios y consumidores. b. La relación entre intermediarios y productores. c. La gerencia e integración de la relación entre oferta y demanda”.¹

Su estudio es primordial si se quiere comprender con mayor profundidad los flujos económicos y la circulación de los bienes y servicios culturales, de tal manera, los intermediarios culturales no tienen como única función la conexión entre oferta (producto ya terminado) y demanda, sino que ocupan distintos lugares en la cadena de valor de la producción cultural y cumplen funciones primordiales en los flujos económicos y culturales. De Propriis & Mwaura (2013) establecen que pueden ser tres tipos de intermediarios los que participan en la cadena de valor: los “intermediarios creativos” que influyen en la

¹ Intermediarios culturales en las cadenas de producción de las industrias culturales. LADO B, 2016.

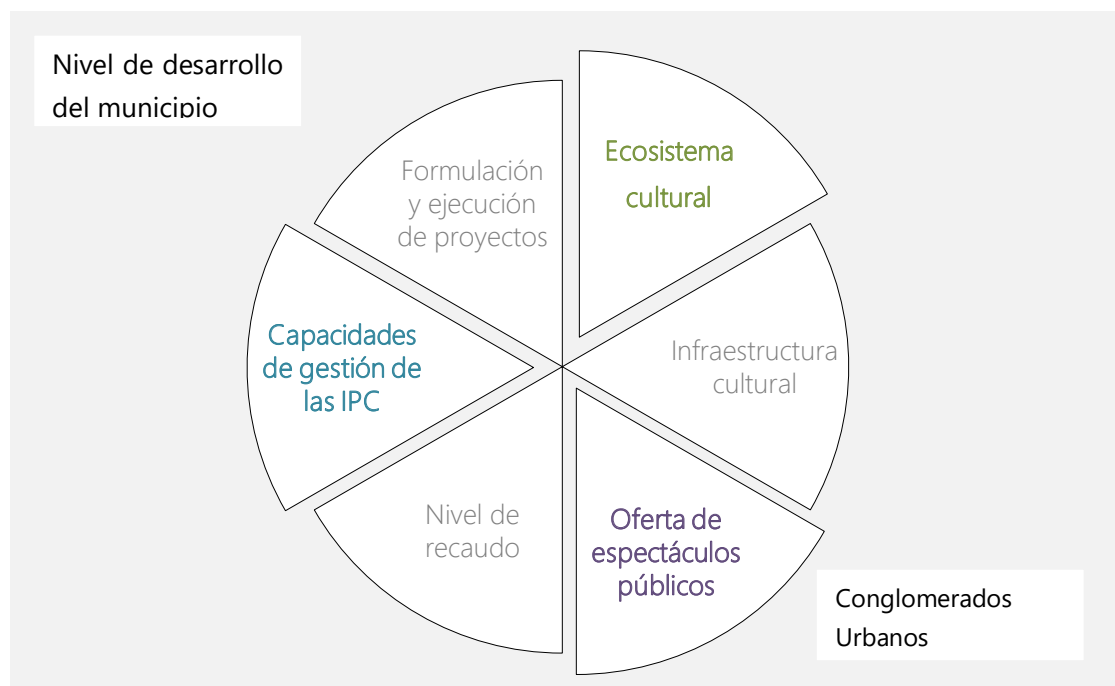
transformación de una idea en la imaginación hacia una pieza única. Los "intermediarios mercantiles" son aquellos encargados de tomar la expresión artística (ya como producto) y distribuirla con el fin de que entre en el mercado y haga parte efectiva de cadenas de intercambio. Finalmente, los "intermediarios de consumo" conectan el producto cultural con los consumidores y facilitan que estos últimos realicen de forma apropiada el consumo (utilidad cultural).

Capítulo 1. Factores que inciden en la inversión de los recursos de la contribución parafiscal

La inversión de los recursos de la contribución parafiscal está determinada por la suma de factores y condiciones con las que cuenta el municipio en materia cultural, institucional y socioeconómica de la población. No hay un único factor con la capacidad de explicar, de manera transversal, las realidades diversas de los municipios en cuanto a los niveles de inversión de estos recursos. De hecho, al analizar la información del recaudo y la ejecución de los municipios es una norma encontrar excepciones que no cumplen los patrones. Por ejemplo, que los municipios con *desarrollo robusto* (las ciudades principales de departamento) invierten más los recursos que las de *desarrollo intermedio*; estas son afirmaciones que se cumplen de manera parcial y que se requieren de más elementos de análisis para comprender los procesos y gestión de inversión de los recursos.

En la Figura 7 se reconocen algunos de los factores que inciden en la inversión de los recursos en los municipios:

Figura 7 Factores que inciden en la inversión de los recursos de la contribución parafiscal



► Nivel de desarrollo de los municipios vs niveles de inversión de los recursos

Existen diferencias (brechas) en el desarrollo socioeconómico de los municipios del país, por tanto, entre los municipios que recaudan recursos de la LEP. Los estudios previos (Econometría, 2014 y AAIC, 2018) consideran este factor como un determinante que explica en buena medida el comportamiento de los municipios frente a la ejecución de los recursos, de hecho, el análisis de los niveles de inversión está en función del nivel de desarrollo de los municipios, al respecto AAIC (2018) argumenta que:

“esta es una constante y sugiere que hay que tener en cuenta algún tipo de dimensión relativa al tamaño de los conglomerados urbanos, para determinar la forma en que la introducción de instrumentos de política pública, tendrán efecto sobre la población y en qué tiempos. En ese orden de ideas, si se tiene en cuenta que los procesos de urbanización y aglomeración generan importantes economías de escala, su ausencia o insipiencia inciden negativamente en la transmisión de los efectos esperados con casi cualquier iniciativa de política, y tratándose de la intermediación institucional en el territorio, habla de las limitaciones de esta”

Esto sugiere principalmente que las capacidades institucionales están determinadas por el nivel de desarrollo del municipio y por consiguiente las instituciones encargadas de la gestión de la LEP en los municipios son “el determinante fundamental de las brechas regionales”² en la ejecución de los recursos y por tanto la falla de mercado que al corregir puede generar oportunidades de mejora.

La información obtenida en este estudio es consecuente con esta afirmación, pero la robustez del municipio de manera paralela también determina otros factores como la cantidad de infraestructura del municipio, los ingresos promedio de la población, los niveles de educación, la disponibilidad de recursos para el campo cultural, entre otros factores que tienen un rol importante en el desarrollo del ecosistema cultural del municipio y por tanto de sus posibilidades de inversión.

Poniendo en el centro del análisis al sector cultural, el nivel de desarrollo de un municipio, relativo a la presencia de conglomerados urbanos tiende a favorecer la circulación de las artes escénicas. Es de esperar que municipios con estas características cuenten con más infraestructura cultural pública y privada (teatros, *venues* y bares), una mejor dotación de infraestructura de la ciudad (aeropuerto, sistema de transporte, hoteles, restaurantes, entre otras); espacios públicos para eventos masivos, empresas de servicios de logística y equipos técnicos, capital humano especializado, promotores y productores de eventos, más capital

² AAIC (2018). Pág. 13.

financiero para invertir (o hacer alianzas de inversión público- privadas); y una población (audiencias) dispuestas a pagar por ver a artistas con boletas mayores a tres UVT y una plaza que se vuelve competitiva para los promotores a nivel nacional e internacional. En resumen, un ecosistema de las artes escénicas más nutrido también está relacionado con la presencia de conglomerados urbanos.

Tabla 1 Participación en el recaudo por ciudad-región

% por ciudad región	Municipio	Recaudo 2018-2021	% Participación por municipio
56%	Bogotá	28.930.246.095	45,7%
	Chía	3.795.267.671	6,0%
	Sopó	2.772.180.023	4,4%
	Cajicá	62.240.000	0,1%
18%	Medellín	11.265.426.653	17,8%
	Envigado	195.744.840	0,3%
	Itagüí	85.480.525	0,1%
7%	Cali	3.332.568.490	5,3%
	Yumbo	1.237.390.981	2,0%
7%	Barranquilla	3.779.056.998	6,0%
	Puerto Colombia	538.811.281	0,9%
1%	Bucaramanga	126.578.955	0,2%
	Girón	402.417.975	0,6%
	Floridablanca	138.105.000	0,2%
	Bucaramanga	126.578.955	0,2%
3%	Cartagena	1.631.389.758	2,6%
3%	Valledupar	1.585.172.392	2,5%
2%	Cúcuta	289.910.958	0,5%
	Santa Marta	254.534.096	0,4%
	Pasto	173.148.100	0,3%
	Pereira	154.493.625	0,2%
	Tunja	102.616.600	0,2%

El **96%** del recaudo lo generan **22** municipios |

El restante **4%** lo generan **89** municipios

Nota: Municipios que generaron más de 100 millones de pesos de recaudo en el periodo 2018-2021.

Sin embargo, buena parte de los municipios que actualmente genera un importante recaudo, no de igual manera una oferta de eventos constante, hacen parte de la ciudad región o son cabeceras de conglomerados urbanos más robustos. Este tipo de municipios ha consolidado su recaudo en el tiempo debido a que su proximidad a la ciudad y a las menores barreras para la realización de eventos, dos condiciones que los convierten en plazas deseables para los promotores de grandes espectáculos. Estos eventos movilizan desde las ciudades principales la infraestructura, equipos de trabajo técnicos, servicios logísticos y proveedores de alimentos; y lo más importante las audiencias.

De tal manera son municipios que se caracterizan por generar recaudos que no son consecuentes con las posibilidades de inversión en el ecosistema cultural propio, debido a que son pequeños y con infraestructura limitada. En contraprestación han tenido que consolidar equipos técnicos y comités capaces de generar estrategias para el uso de estos recursos, es decir fortalecer las capacidades institucionales para gestión de la norma. Este es el caso de Chía que generó más recaudo que ciudades principales como Cali y Barranquilla durante el periodo de análisis.

En conclusión, las mejores capacidades de las instituciones para la gestión de la LEP y la presencia de un ecosistema nutrido de las artes escénicas confluyen en municipios con conglomerados urbanos, dos condiciones que explican el porqué, por ejemplo, Bogotá desde el inicio de la implementación de la LEP presenta las participaciones más altas en oferta de eventos, niveles de recaudo y niveles de inversión y número de proyectos realizados. Desde esta perspectiva los conglomerados urbanos tienen mayores posibilidades de aprovechar la LEP para fortalecer el ecosistema de las artes escénicas en la ciudad, dado que se cumpla la primicia de contar con capacidades institucionales para gestionar la LEP. Sin embargo, hay municipios con menor densidad poblacional e inclusive en áreas rurales, que, de manera esporádica, han logrado generar recaudo e invertir los recursos de acuerdo con la norma. Este tipo de excepciones a la regla muestra que en gran medida la voluntad de las instituciones culturales y del gobierno de turno son un factor crucial para la inversión de los recursos LEP.

► **Capacidades procedimentales y de gestión de las instituciones públicas culturales**

La norma es un mecanismo transversal que establece una serie de requisitos para su debido cumplimiento, desde esta perspectiva unos actores centrales son las instituciones culturales encargadas de la gestión de la inversión de la contribución parafiscal, que pasa por: la articulación con otras instituciones locales, el Ministerio de Cultura y actores privados del sector; la gestión para el desarrollo, formulación y postulación de proyectos de inversión, el trámite ante el Ministerio de Cultura, la apropiación de los recursos y la implementación de los proyectos aprobados; adicionalmente la gestión de información y la consolidación de reportes que den cuenta de la ejecución. Sin duda los procedimientos y la gestión de la norma, requiere de funcionarios capacitados al interior de las instituciones culturales (o encargadas), y dependiendo del volumen de recursos de la consolidación de equipos técnicos; del conocimiento de la norma por parte de las otras instituciones locales involucradas (secretarías de hacienda) y de la voluntad política de los alcaldes y gobiernos de turno.

De manera complementaria, las capacidades de las instituciones culturales no están limitadas a la gestión de la norma en el municipio, es igual de importante para la inversión de los recursos el conocimiento que la institución tenga sobre el ecosistema cultural, como, en inventarios o mapeos de infraestructura potencial para la producción de las artes escénicas;

como de agentes creativos, de producción y comercialización de las artes escénicas (intermediarios culturales) y el entendimiento de las preferencias y comportamiento de las audiencias locales (inclusive nacionales e internacionales). La gestión del conocimiento sobre el sector de las artes escénicas, relativo a cada municipio, es una herramienta necesaria que permite la formulación de proyectos de inversión que tengan un impacto efectivo en el fortalecimiento de los ecosistemas culturales. La capacidad de estas instituciones de generar información sobre el estado de las artes escénicas, por ejemplo, para las instancias de participación establecidas por la norma como los son los *comités*, nutre las discusiones y permite mejorar los procesos de toma de decisiones y la planeación en el mediano y largo plazo.

Los municipios que han incorporado información (mapeos, diagnósticos, caracterizaciones, entre otras) en la toma de decisiones, a través de los comités, han podido generar proyectos de inversión de mayor alcance (más estratégicos) para fortalecer la infraestructura, y de manera paralela el ecosistema cultural del municipio. De tal manera la comprensión de los roles que juega el municipio en la oferta de las artes escénicas le servirá al comité y la institución pública para tomar decisiones más acertadas.

Finalmente, en cuanto a las capacidades de la institución pública encargada del campo cultural en municipio, puede estar condicionada por la solidez de las instituciones públicas del municipio en su conjunto y por la voluntad política de los gobiernos de turno, estas condiciones limitaran el accionar de esta institución, adicionalmente el desarrollo de capacidades está relacionado con las posibilidades de conformar equipos que puedan dar tránsito a los requisitos establecidos por la norma y gestionar el conocimiento de un gobierno a otro. Esta tarea, de acuerdo con las entrevistas realizadas y la información revisada de investigaciones anteriores (AAIC (2018)) señala que la generación de capacidades específicas sobre la norma y la gestión del conocimiento desarrollado ante los cambios de gobierno se pierde con facilidad, con excepción de las principales ciudades del país como Bogotá, que han logrado consolidar equipos y proyectar planes de inversión en el largo plazo. Este punto este desarrollo con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

“De esa forma, los recursos que se generan en el territorio cuando no están mediados por un esfuerzo fiscal endógeno, sino que devienen de la aplicación de normas de carácter general, no necesariamente pueden reinvertirse de forma expedita, pues en su génesis y gestión no se tienen en cuenta las diferencias institucionales subyacentes, que se manifiestan en diferencias en términos de presencia y capacidad del Estado y gobernabilidad. La respuesta inmediata a los mandatos de la norma implica una organización institucional flexible, adaptable a los nuevos requerimientos.” AAIC (2018)

► Ecosistema cultural de los municipios

Como fue explicado en las consideraciones conceptuales, el proceso de circulación de los bienes culturales es un proceso de conexión de actores que va desde el proceso creativo hasta el consumidor final. La intervención de cada uno de los actores en el proceso de circulación le añade valor, de ahí que lo conozcamos como la cadena de valor. Adicionalmente, cada proceso tiene un conjunto de actores, o redes, por ejemplo, los procesos creativos en las artes escénicas se caracterizan por requerir un amplio número de personas y conocimientos, desde los creadores, los productores, hasta los equipos profesionales que acompañan el proceso de montaje de las artes escénicas, estos actores se conocen como intermediarios creativos (entre otros los vestuaristas, *Vjs*, luces, sonido...).

Como en cualquier otro bien cultural, una vez el producto escénico se termina, viene el proceso de comercialización. Este proceso requiere de una serie de actores que tienen el conocimiento de la oferta de las artes escénicas y se conectan con programadores de *venues* que podrían, de acuerdo con las audiencias que han logrado consolidar con los años, interesarles para programarlo en su espacio (teatro, *venues*, festivales, bares). Este actor que consolida la oferta se conoce como el *booker* y cumplen el rol del intermediario mercantil, se encarga de buscar fechas para presentar el proyecto escénico y conectan la oferta de un ciudad o país con programadores locales o internacionales. El programador y el espacio al que representa es conocido como el intermediario de consumo, el definidor del gusto o el portero de entrada (*gatekeeper*), su rol es el de seleccionar en una amplia oferta de proyectos artísticos una muestra que dialogue con los intereses de los públicos que pueden ser masivos, como para un festival o de nicho como para un teatro o un bar, indistintamente si sin de carácter público o privado.

En cada eslabón de esta cadena se gestan redes: redes creativas, redes de intermediación mercantil o redes de intermediación de consumo, que se conectan entres si por nodos central o actores para que el proceso de circulación se consolide. Estas conexiones entre actores responden a intereses recíprocos o valores conjuntos, principalmente juegan un rol importante el valor estético y el valor económico. Los municipios con presencia de muchas de estas redes y de actores que las conectan (a nivel local, nacional e internacional) se pueden asociar a ecosistemas nutridos de las artes escénicas en donde los procesos creativos y la oferta cultural crece proporcionalmente a los públicos y a su disposición de pago. Este tipo de ecosistemas tienen una mayor presencia en los conglomerados urbanos, este es el caso de las principales ciudades del país, que, por un lado, tienen mayor oferta artística, más actores capaces de conectarla con los circuitos locales, nacionales e internacionales y cuentan con públicos para una oferta diversa. Estas condiciones facilitan el trabajo de los intermediarios de conectar las ciudades con el circuito nacional e internacional, bien sea para posicionar la oferta local o para atraer artistas internacionales. Cabe resaltar que para esto se requiere un desarrollo maduro de los proyectos.

“Bogotá juega un papel dominante en el país como escenario para la realización de espectáculos artísticos (el 51% del recaudo total corresponde a eventos realizados en esta ciudad). Adicionalmente, los productores bogotanos juegan un rol determinante en la producción y la circulación de eventos artísticos en el resto del país: el 59% del recaudo total corresponde a eventos de productores bogotanos; esta proporción se ha mantenido relativamente constante en los últimos siete años” (Lado B, 2019)

En conclusión, la circulación también puede darse con pocas conexiones de valor en la cadena. Este es el caso de los proyectos artísticos autogestionado que cuando el producto escénico está consolidado son ellos quien establecen contacto con los programadores o inclusive autogestionan espacios para llegar a sus públicos. Por otro lado, están los promotores de eventos que no están asociados a un espacio físico, sino que hacen uso de la infraestructura existente, inclusive generan espacios efímeros para hacer eventos, como es el caso de los festivales. En este caso es usual que los promotores busquen municipios cercanos a los conglomerados urbanos, que cuenten con espacios adaptables para hacer eventos y con mayor flexibilidad para el cumplimiento de los requisitos asociados a eventos masivos. Este fenómeno explica porque municipios con ecosistemas culturales incipientes generan recaudos importantes, al nivel de ciudades capitales de departamento.

Adicionalmente, por lo general los eventos que cuentan con la participación de artistas internacionales reportan los niveles de recaudo más altos. En Colombia al menos el 50% del recaudo corresponde a eventos con artistas internacionales, en Bogotá este porcentaje de participación llegó hasta un 68% en el 2019 y para lo que va corrido del 2022 (septiembre) un 74%.

Por otro lado, la participación de artistas internacionales explica el alto recaudo de municipios que no tienen un ecosistema cultural robusto, no cuentan con infraestructura pero que pueden hacer aprovechamiento de los públicos de los conglomerados urbanos, como es el caso de Chía, donde gran parte del público que asiste a eventos que se realizan ahí son de Bogotá, la oferta es principalmente internacional (50% para el 2022), nacional (50%) y no se evidencia participación de artistas del municipio.

► **Infraestructura para las artes escénicas e inversión de los recursos en los municipios**

La existencia de infraestructura para las artes escénicas en los municipios incide en los niveles de inversión. Antes de la pandemia la ley estableció que los parafiscales estaban destinados al fortalecimiento de la infraestructura de las artes escénicas, por lo que los municipios debían conducir los proyectos a la dotación, mejoramiento, compra, diseño y estudios y construcción de dicha infraestructura. Los rubros en los que más invirtieron los municipios, sin importar su

tamaño, fueron en orden de participación en dotación (32%), mejoramiento (30%) y construcción (28%). Sin embargo, dado la capacidad de generar recaudo de los municipios, en buena medida por condiciones preexistentes a la LEP como la dotación de infraestructura (como la existencia de infraestructura, un ecosistema cultural funcional y la consolidación de oferta artística) es al mismo tiempo lo que le brinda ventajas a la hora de invertir los dineros del recaudo. Sin duda Bogotá es un claro ejemplo de este ciclo virtuoso de los recursos parafiscales, tienen las condiciones para generar un importante recaudo (el 45,7 % del total nacional) y tienen las posibilidades de invertir los recursos de la contribución en la infraestructura existente en la ciudad (57,5% de la inversión nacional), de hecho los proyectos de inversión más importantes de la ciudad han estado en función de la dotación y el mantenimiento, solo hasta el 2020 la construcción ocupó el primer lugar en la inversión de los recursos. La ciudad que le sigue a Bogotá, dado su capacidad de recaudo y de inversión es Medellín que concentró el 11% y Cali el 4,7%.

Tabla 2 Participación en el recaudo vs participación en la ejecución

% por ciudad región en el recaudo	% Participación por municipio en el recaudo (2018-2021)	Municipio	% del total de inversión realizada en infraestructura (2013-2021)	% de Inversión por ciudad región
56%	45,7%	Bogotá	57,5%	63%
	6,0%	Chía	3,4%	
	4,4%	Sopó	1,9%	
	0,1%	Cajicá		
18%	17,8%	Medellín	11%	12%
	0,3%	Envigado	1,2%	
	0,1%	Itagüí		
7%	5,3%	Cali	4,7%	6%
	2,0%	Yumbo	1,2%	
7%	6,0%	Barranquilla	3,3%	4%
	0,9%	Puerto Colombia	0,6%	
1%	0,2%	Bucaramanga	0,9%	1%
	0,6%	Girón	0,2%	
	0,2%	Floridablanca		
3%	2,6%	Cartagena	3,1%	3%
3%	2,5%	Valledupar	3,5%	4%
1%	1,1%	Manizales	2,0%	2%
2%	0,5%	Cúcuta	0,3%	3%
	0,4%	Santa Marta	0,1%	
	0,3%	Pasto	0,2%	
	0,2%	Pereira	0,9%	
	0,2%	Tunja	0,1%	
	0,1%	Ibagué	1,8%	

En orden después están Valledupar, Chía, Barranquilla, Cartagena, municipios que tienen en común la voluntad política para gestionar los recursos parafiscales e invertirlos en el ecosistema cultural de municipio. De hecho, tienen niveles de desarrollo socioeconómico y capacidades institucionales distintas, así como redes culturales que responden a distintos valores, en el caso de Valledupar, por ejemplo, el patrimonio inmaterial es el principal activo y en el caso de Chía su cercanía a Bogotá.

Con la llegada de la pandemia en el primer semestre del 2020 y las restricciones establecidas para mantener el control de la expansión del virus, todas las actividades de aglomeración quedaron suspendidas. Esto fue un choque directo a la demanda de espectáculos en vivo y sin duda alguna fue el sector más afectado de las industrias culturales y creativas a nivel mundial. En este escenario las problemáticas del sector de las artes escénicas cambiaron y el foco de inversión de los recursos también, desde la política pública de orden nacional se apoyó la sostenibilidad de los procesos y proyectos artísticos fortaleciendo tres etapas centrales de la cadena de valor de las artes escénicas: la creación (54%), la producción (22%) y la distribución y comercialización (8%; circulación) y una función de soporte: la formación (45%), de acuerdo a la cadena expuesta en las consideraciones conceptuales. La creación y la formación fueron las opciones de inversión más utilizadas en el 2020 y 2021 por los municipios para invertir en el ecosistema cultural. Esto se explica porque existen más agentes asociados en los municipios a estas redes y porque la experticia de las instituciones culturales es la generación de convocatorias y estímulos para estos segmentos. Esto hizo que se descentralizara la inversión de los recursos LEP de Bogotá y que otros municipios adquirieran mayor participación e inclusive ejecutaran recursos municipios por primera vez. Para los dos años que lleva el Decreto 475 vigente.³

► **Oferta de artes escénicas de los municipios**

La capacidad de oferta de eventos de las artes escénicas está determinada por distintos factores del municipio. Si tomamos como eje de partida la cadena de circulación presentada en las consideraciones conceptuales, el primer elemento estaría asociado a los procesos creativos en los municipios y a la existencia de prácticas y manifestaciones culturales, en algunos casos relacionados con el patrimonio inmaterial. El segundo elemento es la capacidad de producir espectáculos escénicos, que depende principalmente de la disponibilidad de capital humano, la existencia de infraestructura para el desarrollo de estos eventos (bien sea infraestructura permanente o efímera) y la disponibilidad de equipamientos y tecnología. El tercero, la normatividad y disposición de las entidades territoriales para otorgar los permisos y facilitar la seguridad requerida para eventos de aglomeración masiva, adicionalmente la oferta de servicios complementarios, como la operación logística. Finalmente, un elemento

³ <https://public.tableau.com/app/profile/lado.b.sas/viz/PULEP2022/Story1>

indispensable es que el municipio tenga la capacidad de consolidar audiencias con la disposición a pagar por estos bienes culturales (demanda). Adicionalmente, hay otros elementos que inciden en facilitar la oferta de este bien cultural, entre otras: la infraestructura existente para la realización de eventos, el transporte (para llegar al municipio e interno en las ciudades), la red de hotelería, la oferta gastronómica, la seguridad. Desde esta perspectiva, las ciudades capitales de los departamentos cumplen con varias de estas condiciones para generar una oferta diversa y constante lo que puede explicar que la oferta de eventos se concentre en estos municipios como veremos en este apartado.

Para este estudio la oferta de eventos hace referencia a la circulación de las prácticas artísticas de música, danza, teatro y circo sin animales en escenarios expuestos a públicos, nombrados en la LEP como espectáculos públicos, es el número de eventos realizados. Adicionalmente dicha oferta, para este caso, está restringida a aquella que es apropiada por un consumidor final (espectadores o audiencia) en plataformas de pago directo (teatros, festivales, *venues*, entre otros) con boletas mayores a tres UVT⁴. Desde esta perspectiva, tomando los últimos cinco años (2017-2021) como base de análisis de la oferta de eventos de las artes escénicas, según la información del *Anuario de la LEP*, en este quinquenio los **eventos registrados** fueron 45.334 en el país. Si bien 410 municipios por lo menos registraron un evento en este periodo, el 90% de los eventos se realizaron en treinta municipios, que corresponde al 7% de los municipios que tuvieron actividad. Pero la brecha en la oferta es aún más pronunciada entre esos treinta municipios, porque la realidad muestra que el 75% de los registros lo explican diez municipios del país: Bogotá, Medellín, Cali, Manizales, Cúcuta, Barranquilla, Pereira, Tunja, Pasto y Palmira. Dentro de este grupo tres municipios explican el 60% de la oferta y solo Bogotá explica la mitad.

En comparación, los **eventos realizados** en el periodo 2018-2021, fueron 1517 y se realizaron en 95 municipios (con boletas de más de tres UVTS). El 90% de estos eventos fueron realizados en 23 municipios y el 50% solo en dos: Bogotá (512) y Medellín (223). Cabe resaltar que Bogotá dobla la oferta de eventos de estas características respecto a la Medellín la segunda plaza más importante del país. Con base en estas evidencias es posible construir tres categorías de municipios, sobre la muestra de los 95 municipios que registraron por lo menos un evento en el periodo 2018-2021:

Grupo 1 Aquellos que participan en el 70% de la realización de eventos:

Está conformado por municipios de *desarrollo robusto (A)*⁵ que se caracterizan por ser conglomerados con alta concentración de población y características urbanas. Estos municipios participan activamente de la economía nacional y como se ha visto, concentran gran parte de la población del país, tienen alta conectividad interregional y con el exterior, operan como polos de desarrollo, los niveles de calidad de vida de sus habitantes están por

⁴ Para septiembre de 2022 este valor corresponde a \$114.012 pesos (USD \$ 24,71)

⁵AAIC (2018)

encima del promedio nacional y las condiciones de seguridad están influenciadas básicamente por delincuencia común.

En este grupo confluyen dos tipos de oferta, la que está asociada a las características socioeconómicas de las ciudades, la infraestructura y capital humano disponible como es el caso de Bogotá y Medellín, que se posicionan como plazas importantes para eventos internacionales de gran envergadura y puntos nodales para la gira de artistas internacionales; y la oferta de las ciudades que tienen menores niveles socioeconómicos e infraestructura que se han consolidado como sedes principales de manifestaciones culturales que con el tiempo se han proyectado como eventos de ciudad, inclusive con escala internacional, siendo tractores para incrementar la oferta artística local y nacional y por tanto el recaudo de la LEP, es el caso de Barranquilla con el carnaval, de Cartagena como sede del Festival de Música Clásica y Cali con la Feria de Cali y el Festival Petronio Álvarez, sin embargo, estas ciudades no son nodos de giras internacionales de gran envergadura por tener menor población y menos infraestructura cultural.

Grupo 2 Aquellos que participan en el 20% de la realización de eventos:

Está conformado por municipios de *desarrollo robusto (B)* que se caracterizan por tener menor participación en la economía del país y tener menor población que el grupo anterior, pero tener indicadores socioeconómicos de alto nivel (institucionales, urbano regionales, económicos, calidad de vida, seguridad y medio ambiente).

En este grupo entran municipios con un menor desarrollo socioeconómico (municipios con desarrollo intermedio), pero que tienen la ventaja de ser ciudades capitales de departamento o estar cerca de ciudades principales, como es el caso de Chía y Dosquebradas que se benefician de una oferta artística que no se realiza en las ciudades vecinas por las barreras normativas propias de cada ciudad, son los promotores que buscando disminuir las barreras movilizan la oferta a estos municipios y generan infraestructuras efímeras para cumplir con las condiciones del evento, que por lo general son festivales que hacen parte de la escena internacional.

En este grupo entran municipios de desarrollo intermedio debido a que cuentan con prácticas y manifestaciones culturales solidas que a través de los años han sido escenificadas, este es el caso Valledupar que se consolidó como el epicentro de la oferta de la música vallenata y cuenta con el Festival de la Leyenda Vallenata.

Estos dos grupos son ciudades del país, con población superior a 100.000 habitantes, mayoritariamente concentrados en la cabecera y con altas densidades poblacionales. Adicionalmente cumplen con varias de estas condiciones para generar una oferta diversa y constante como se explicó anteriormente, principalmente asociada a la infraestructura cultural, un ecosistema de las artes escénicas que cuenta con promotores.

Tabla 3 Eventos realizados por municipio

Categoría por número de eventos	Número de municipios	Concentración	Municipio	Eventos realizados	% de participación	
Más de 500	Uno	33%	Bogotá	512	33%	70% de los eventos realizados por 6 municipios
Más de 100	Dos	23%	Medellín	223	14%	
			Cali	134	9%	
Más de 50	Tres	14%	Cartagena	77	5%	
			Yumbo	77	5%	
			Barranquilla	70	4%	
Desde 20	Seis	12%	Chía	46	3%	20% de los eventos realizados por 14 municipios
			Dosquebradas	34	2%	
			Valledupar	34	2%	
			Manizales	33	2%	
			Villavicencio	21	1%	
			Cúcuta	20	1%	
Desde 10	Ocho	7%	Girón	18	1%	
			Santa Marta	17	1%	
			Popayán	17	1%	
			Bucaramanga	12	1%	
			Puerto Colombia	12	1%	
			Pasto	11	1%	
			Armenia	10	1%	
			Pereira	10	1%	
Desde 5	Doce	5%	Ibagué, Neiva, Floridablanca, Riohacha, Salento, Montería, Ocaña, Yopal, Envigado, Sincelejo, Sopo, Villeta		10% de los eventos realizados por 75 municipios	
Más de uno	Veintiséis	5%	Itagüí, Arauca, Cajicá, Piedecuesta, Rionegro, Melgar, Palmira, Barbosa, Buenaventura, Cartago, Duitama, Florida Paicol, Ricaurte, Rivera, Tuluá, Los patios, Agrado, Chaparral, Espinal, Guadalajara de Buga, Paipa, Sogamoso, Tunja, Villanueva, Villa vieja			
Uno	Treinta y siete	2%	El santuario, Guatapé, Jericó, Nemocón, Baranoa, Barrancabermeja, Candelaria, Facatativá, Florencia, Garagoa, Girardot, Granada, Guamo, Jamundí, La dorada, La mesa, La plata, Los santos, Málaga, Marinilla, Muzo, Necoclí, Nobsa, Palermo, Pitalito, Planeta Rica, Purificación, Retiro, Sabaneta, Saldaña, San Gil, Santander de Quilichao, Soacha, Tocancipá, Tumaco, Tuta, Villanueva – Casanare.			

- Municipios con entorno de desarrollo robusto (A)
- Municipios con entorno de desarrollo robusto (B)
- Municipios con entorno de desarrollo intermedio (C)

Corresponde a las tipologías municipales construidas en AAIC, 2018 para la identificación de las causas y los factores de contexto que inciden en la ejecución de la contribución parafiscal.

Grupo 3 Aquellos que participan en el 10% de la realización de eventos.

Son ciudades pequeñas con relevancia en las economías departamentales por su condición de capitales departamentales o por tratarse de comunidades que históricamente han funcionado como centralidades, con importantes brechas en sus indicadores sociales y poca capacidad de sus administraciones locales para la generación de recursos o para atraer inversiones en su jurisdicción. Tiene altas concentraciones de población en su cabecera y mantienen una estrecha relación con las actividades agropecuarias y niveles de densidad poblacional inferiores a los de las ciudades. En cuanto a la oferta artística es reducida, entre uno y tres conciertos en promedio al año (con una boleta paga de tres UVT), esta es una oferta inconstante probablemente asociada a iniciativas de promotores que movilizan artistas nacionales y ven en estos municipios oportunidades para consolidar públicos de artistas de géneros populares.

En conclusión, la capacidad de oferta de un municipio determina los niveles de recaudo. Es de esperar que la capacidad de una oferta de eventos de las artes escénicas amplia, diversa y constante este explicada, en buena medida, por unas buenas condiciones socioeconómicas ofrecidas por las ciudades a los promotores de eventos y a la ciudadanía (públicos). No en vano son estas ciudades las que se consolidan como los principales nodos para la oferta de artistas internacionales que incrementan considerablemente el recaudo por evento.

Pero otros factores adicionales deben tenerse en cuenta, por ejemplo, las políticas públicas promovidas por las ciudades para facilitar la realización de eventos, esto está directamente conectado con instituciones fuertes y normatividades consecuentes con el sector de la producción de eventos. Adicionalmente la oferta está condicionada por una variada infraestructura que permita la segmentación de las aglomeraciones en función de las propuestas artísticas y el nicho objetivo.

En cuanto a la inversión de los recursos de la contribución parafiscal una oferta amplia, diversa y constante favorece la inversión de los recursos, en la medida en la que, por un lado, los municipios con *entorno de desarrollo robusto* cuentan con más infraestructura que requiere de inversión para prestar un servicio de calidad (por ejemplo teatros), al tiempo que requieren desarrollar y dotar infraestructura que permita la recepción de diversos tamaños de aglomeración (venues, bares, entre otros). Por otro lado, dada la operación del sector cultural es más probable que cuente con instituciones sólidas con la capacidad de operar los recursos parafiscales de acuerdo con la norma. Sin embargo, esto no excluye que municipios con entorno de desarrollo intermedio y una oferta de eventos reducida ejecute oportunamente los recursos, pero está limitado por las opciones de inversión y por los costos institucionales de ejecutar bajos presupuestos.

Finalmente, la alta concentración en municipios del Grupo1, principalmente en Bogotá, se explica por qué desde que la LEP fue implementada estos municipios contaban con una

dotación inicial de infraestructura y oferta de eventos que le permitió generar un alto volumen de recaudo, que desde un inicio demandó una consolidada operación institucional para invertir los recursos en la infraestructura existente. Mejor infraestructura y condiciones del ecosistema de las artes escénicas de los municipios atraen ventos y como consecuencia mayores recaudos. Es un ecosistema que crece y genera más recursos y requiere mayores recursos de inversión para mejorar constantemente las condiciones que ofrece, este es el caso de Bogotá.

Capítulo 2. Nivel de cumplimiento de la LEP por parte de los municipios

Desde la perspectiva de la economía institucional, se puede entender el desempeño del ecosistema escénico como el resultado de las interacciones complejas de los agentes territoriales, enmarcadas en las normas propuestas por las instituciones. En este caso en particular, la LEP funciona como esa institución formal diseñada para fortalecer la infraestructura cultural de los municipios del país. Sin embargo, el cumplimiento de los objetivos propuestos en la LEP depende de dos componentes principales, en primer lugar, de la estructura administrativa de los entes territoriales y distritales, en segundo lugar, del capital humano de los equipos de trabajo y su capacidad de gestión.

Para entender el funcionamiento institucional de los distritos y municipios en lo relacionado con el cumplimiento de la LEP, se aplicó una entrevista semi estructurada a profesionales de las entidades responsables de cultura en 10 municipios del país, así mismo, se tiene en cuenta la información registrada en las bases de datos del PULEP, provista por el Ministerio de Cultura. De igual manera se retoman los hallazgos del informe *"Identificación, análisis y documentación de las dificultades, oportunidades y los resultados del proceso de ejecución de los recursos de la contribución parafiscal cultural por parte de los municipios y distritos"* realizado por AAIC en el 2018. A continuación, se muestra la matriz de análisis correspondiente a los problemas encontrados en el estudio cualitativo.

Tabla 4 Matriz de análisis del cumplimiento de la LEP

Componentes	Problema	Descripción
Estructura administrativa	Organización institucional	Adaptación del modelo administrativo para hacer frente a los requerimientos de la norma
	Relación interinstitucional	Forma en las instituciones se relacionan con la entidad responsable del Manejo de la LEP
	Comités	Conformación y funcionamiento de los comités de la contribución parafiscal cultural de los espectáculos públicos
Capital humano	Capacidades técnicas de gestión	Capacidades técnicas de los equipos de trabajo encargados de la gestión de la LEP
	Conocimiento de la norma	Conocimientos del equipo humano para hacer frente a los retos relacionados con la aplicación de la LEP

► Estructura administrativa

El funcionamiento de las entidades responsables de cultura depende de los lineamientos definidos por las administraciones locales, es decir que dependiendo de la priorización que se le dé al sector cultural, se conformará un equipo más o menos sólido. Asimismo, la asignación

de las actividades de la gestión de la LEP en la entidad va a depender del tamaño del recurso percibido por la contribución parafiscal, la complejidad y las necesidades del sector escénico. En el caso de los distritos y los municipios grandes, las actividades administrativas de la LEP son más exigentes, dando como resultado la conformación de equipos completos enfocados en el cumplimiento de la normatividad y la gestión asociada a los recursos de la contribución parafiscal, dando pie a la creación de dependencias específicas para la adaptación y ejecución de la LEP. Sin embargo, en los municipios donde el ecosistema escénico tiene menor nivel de desarrollo, la gestión de la LEP resulta asignada como componente adicional de las actividades contractuales de los funcionarios o simplemente se amplían las oficinas misionales para incorporar personal a estas funciones. Este resultado es similar al ilustrado en el informe 2018 de AAIC, donde se muestra como las administraciones municipales han modificado su estructura institucional, no solo cambiando las actividades de los funcionarios, sino también migrándolos desde otras dependencias; no obstante, el proceso de adaptación se ha visto mejor resuelto en las grandes ciudades, y en los municipios con centros metropolitanos. Por el contrario, los municipios rurales aun presentan dificultades en la adaptación y organización. Si bien la ubicación de la LEP en la institución y la estructura administrativa que soporta estas actividades determina el nivel de ejecución de los recursos de la contribución y cumplimiento de la norma, es importante resaltar que la relación entre las instituciones municipales juega un importante papel en la correcta aplicación de la ley y sobre todo en la óptima ejecución de los recursos, pero es en este punto donde surgen las dificultades de gestión.

De acuerdo con las entrevistas realizadas, los entrevistados perciben inconvenientes en las decisiones administrativas a pesar de la autonomía administrativa de los entes territoriales, ya que las actividades relacionadas con la recaudación y ejecución de los recursos necesitan de la validación de múltiples instancias, lo cual alarga el proceso de ejecución. Este *cuello de botella* es más evidente en los municipios más pequeños, donde la capacidad de gestión del recurso LEP es más reducida, conduciendo así a la aparición de incentivos al incumplimiento de la norma, afectando la confianza institucional, ya que no se tienen claras las funciones de las entidades participantes y se crea un vacío en las responsabilidades, dando como resultado una pérdida en la confianza institucional. Esta pérdida de la confianza institucional desemboca en un doble esfuerzo por parte del Ministerio de cultura, por una parte, en continuar con su función de seguimiento de la ejecución de los recursos LEP, por otro lado, subsanando los inconvenientes generados por el incumplimiento de la norma. De otro modo, cuando existe una armonía entre las entidades institucionales, se puede llegar a mejorar la implementación de la norma en cuanto al cumplimiento, conocimiento y retroalimentación de la normatividad e incluso optimización y procesos de seguimiento.

El comité de la contribución parafiscal

Justamente la LEP tiene un mecanismo para favorecer la coordinación entre entidades territoriales a través de la conformación de la contribución parafiscal cultural de los espectáculos públicos. El decreto 537 de 2017 establece la conformación de esa instancia en

la jurisdicción municipal, con el objetivo de definir en cada vigencia el monto de los recursos de la contribución destinados a escenarios de las artes escénicas de naturaleza pública, privada o mixta, de igual manera, determinará cuales son los proyectos beneficiarios de la contribución. De acuerdo con la normatividad actual, los comités estarán conformados mínimo por el alcalde del municipio o distrito, el secretario de Hacienda, el responsable de cultura en el municipio o distrito o sus respectivos delegados, un representante del Consejo de Cultura del respectivo municipio o distrito, un representante de los productores de espectáculos públicos en el municipio o distrito y finalmente un representante local del sector.

Aunque la normatividad es clara en la conformación del comité de la contribución parafiscal, la elección de los representantes de productores y de los sectores escénicos no está reglamentada en la ley, es decir que los municipios tienen plena autoridad para determinar la elección de los participantes del comité. En la mayoría de los municipios existe una intención de conformar un comité representativo, para el caso de los representantes del sector y de los productores, se busca la participación a través de convocatorias públicas. Como resultado de esta medida se espera que los municipios respondan a las necesidades del sector escénico y como institución se brinde confianza, además de garantizar la capacidad de gestión de los recursos.

A pesar de lo mencionado, la realidad es distinta sobre todo en los municipios con un alto grado de ruralidad ya que el reducido ecosistema escénico no cuenta con las condiciones suficientes para satisfacer los requerimientos de las convocatorias. Por ejemplo, el municipio de Cajicá diseñó una convocatoria pública para la selección de los representantes a productores teniendo en cuenta la información registrada en la plataforma PULEP; sin embargo, el único productor con la información actualizada era la misma entidad responsable de cultura en el municipio, es decir que el instituto de cultura y turismo de Cajicá jugó como representante y como secretaría técnica en el comité de la contribución. Otro ejemplo claro es el caso de Granada pues plantea un panorama con amplias oportunidades de mejora debido a que, al momento de realizar la entrevista, el entrevistado indicó que el municipio desconocía el funcionamiento de la LEP y no había conformado el comité. Por otro lado, Bogotá tiene un caso particular ya que el comité de la ciudad es el más nutrido del país, cuenta con la participación de más entidades que las establecidas en la norma.

► **Capital humano y capacidad de gestión**

El nivel de cumplimiento de la norma, como se vio anteriormente está sujeto a las estructuras administrativas institucionales, no obstante, son las capacidades de gestión y la calidad del capital humano de las entidades lo que determinan el correcto funcionamiento de la LEP y su oportuna aplicación. En otras palabras, el nivel de cumplimiento de la LEP depende directamente del conocimiento del equipo humano y del entendimiento que éste tenga de la normatividad vigente.

Como muestran los resultados del estudio cualitativo, se mantiene el hallazgo de AAIC (2018), donde se evidencia una relación inversa entre el tamaño de los municipios y las limitaciones

relacionadas con el capital humano disponible. En las grandes ciudades se percibe un mejor funcionamiento de los grupos de trabajo, sin embargo, en los demás municipios hay una necesidad de personal para cumplir con los requerimientos de la norma.

Como se menciona anteriormente, el proceso de adaptación administrativa para la gestión de la LEP está estrechamente relacionado con las condiciones políticas de los municipios, así como con la coyuntura que estos presenten. En otras palabras, los equipos técnicos están sujetos a las decisiones administrativas de los municipios, por lo que se presenta una periodicidad en la contratación de los funcionarios que dificulta la continuidad de las actividades de gestión de la LEP. Esta situación se agrava en los municipios donde la gestión de la LEP se asigna como actividades adicionales en los contratos de los funcionarios responsables de cultura, puesto que el periodo de aprendizaje puede requerir un esfuerzo mayor. En cambio, en las ciudades y municipios donde la adaptación administrativa se dio de manera resuelta, la estructura administrativa es lo suficientemente sólida para soportar la coyuntura política de la institución, manteniendo una continuidad en los equipos técnicos, siendo menos propensos a la pérdida de conocimiento adquirido. El desconocimiento de la norma por la pérdida de conocimiento adquirido no exime a los equipos de trabajo del cumplimiento de la ley, por el contrario, requiere un doble esfuerzo enfocado en el entendimiento de la ley, y por otro, en la subsanación de los errores cometidos, por equipos de trabajo anteriores.

Por lo que el ministerio de cultura ha tenido que modificar su rol social respecto a la implementación de la LEP. Además de la realización del seguimiento a los recursos LEP, el Ministerio ha tenido que actuar como ente de control de los procesos de inscripción y gestión de las actividades relacionadas con la implementación de la ley, de igual manera, ha tenido que desempeñar actividades de reconstrucción histórica de la información, a causa del mal manejo de los registros por parte de los municipios.

En resumen, el nivel de cumplimiento de la normatividad está estrechamente relacionado con el tamaño del municipio y la cantidad de recaudo de la contribución parafiscal, ya que esto va a determinar la conformación de los equipos técnicos de los entes de cultura de los territorios, así mismo, la constante exposición de los funcionarios a las actividades de gestión permite un mejor entendimiento de la norma y propician un trabajo entre instituciones más ágil y oportuno.

Una de las mayores dificultades que tienen los entes de cultura municipales y distritales recae en la pérdida del conocimiento técnico por parte de los funcionarios encargados, cuando los puestos de trabajo de los responsables de cultura son de alta rotación. En estos casos son las demás entidades locales o el ministerio de cultura quienes tienen que hacer un mayor esfuerzo para sensibilizar y recordar la normatividad a los responsables de cultura, propiciando así un escenario con incentivos a incumplir a cabalidad con lo establecido por la ley.

Hallazgos, buenas prácticas y recomendaciones

En este capítulo se presentan los principales hallazgos de la investigación, algunas recomendaciones para tener en cuenta y las buenas prácticas identificadas que han permitido una mejor inversión de los recursos parafiscales en los municipios.

Concentración del recaudo y la inversión de los recursos parafiscales en pocos municipios. Desde los inicios de la LEP en 2012, había condiciones preexistentes en los municipios que facilitaban el nivel de recaudo, como la infraestructura, que a la vez también ampliaba las posibilidades de la inversión de los recursos de la contribución parafiscal. Este ciclo virtuoso de los recursos LEP este asociado a los conglomerados urbanos que se caracterizan por tener ecosistemas culturales robustos, concentrar los niveles de recaudos, la inversión de los recursos y disponer de mejores capacidades institucionales para asegurar la ejecución. Este ciclo virtuoso ha generado una alta concentración de los recursos en Bogotá, seguido por Medellín y Cali (con una amplia brecha entre los tres municipios). Contrario a estos municipios están aquellos que se benefician de manera esporádica de los eventos que hacen los promotores y generan recaudo al municipio, en la mayoría de estos casos los montos de recaudo son bajos (inferiores a diez millones de pesos), las posibilidades de inversión escasas y las capacidades institucionales débiles, sin embargo, hay evidencias de municipios que han logrado invertir los recursos, un mérito asociado a la voluntad del funcionario público a cargo. En la mitad de estos dos extremos, están aquellos municipios que tienen presencia de los factores determinantes de la inversión explicados en el primer capítulo (un ecosistema cultural activo, una oferta y audiencia modesta, presencia de infraestructura, capacidades institucionales) pero con escalas proporcionales al tamaño del municipio. En este grupo las brechas entre los municipios son amplias y no hay una característica común que explique su comportamiento frente a la inversión de los recursos, pero una característica transversal está asociada con la voluntad política y de gestión de los funcionarios públicos responsables.

Limitadas capacidades institucionales para la implementación de la LEP. Sin importar el tamaño o el nivel de desarrollo del municipio, todos los municipios requieren generar y fortalecer las capacidades en la implementación y uso de la norma. No puede suponerse que los conglomerados urbanos por su robustez invierten los recursos en la misma proporción que recauda, sin embargo, si se puede afirmar que tienen mejores posibilidades (mayores oportunidades) por el tamaño y desarrollo del ecosistema cultural. Asimismo, no puede afirmarse que los pequeños municipios no pueden implementar la norma, pero si tienen menores posibilidades de inversión. De tal manera las capacidades institucionales parecen ser una condición necesaria, más no suficiente para la inversión de los recursos, el nivel de desarrollo de los ecosistemas culturales también incide en la inversión.

Inexistente gestión de información de los ecosistemas culturales para la elaboración de los proyectos de inversión. Sin importar el tamaño o el nivel de desarrollo de los municipios, todos requieren información del ecosistema cultural para saber con qué infraestructura cuentan, el estado de esta infraestructura, la sostenibilidad y gestión de los espacios culturales, las apuestas de programación, la recepción de los públicos a la oferta presentada; así como el estado de los procesos creativos, las capacidades de los agentes e intermediarios (existencia). La información a manera de diagnóstico, caracterización o mapeo permite diseñar estrategias para la inversión de los recursos en función del fortalecimiento del ecosistema local y no solo de la infraestructura. Esta información es indispensable para las decisiones.

Dependencia de la oferta internacional para generar un alto nivel de recaudo. La oferta internacional representa al menos el 50% del recaudo del país. El nivel de recaudo de los ecosistemas de los municipios de conglomerados urbanos se nutre principalmente de la oferta internacional. Los promotores que logran conectar la ciudad con esta oferta atraen más recursos, lo que incrementa las posibilidades de inversión y a su vez genera mayor infraestructura por tanto más posibilidades para los artistas internacionales. El caso de Bogotá es el círculo virtuoso del fortalecimiento de un ecosistema, que por su dotación inicial se favoreció de la norma y ha podido robustecer el ecosistema. (Con la inversión de lo público) Esto explica por qué Bogotá duplica a Medellín en posibilidades, por ejemplo.

Dependencia de los promotores para generar recaudo en municipios con ecosistemas culturales incipientes. Los promotores son un intermediario cultural que determina las posibilidades de recaudo de un municipio en función de sus intereses. Los promotores de eventos del país son quienes, con base en su conocimiento de públicos y de la oferta artística, eligen los municipios para llevar a cabo los eventos. En los criterios de selección contemplan la flexibilidad de las normas para hacer eventos masivos, la capacidad de recepción y el precio de los alquileres de los *venues*, la facilidad de los públicos de desplazarse hasta el sitio del evento, entre otros atributos. Los servicios técnicos para la producción del evento y logísticos requeridos usualmente son contratados en las ciudades capitales. En conclusión, los promotores no tienen una relación con el ecosistema cultural del municipio, razón por la que ante una negociación de mejor provecho son espacios fácilmente sustituibles y por tanto el recaudo puede movilizarse. Esto también muestra porque muchos de los municipios que recaudaron en los últimos cinco años, solo lo han hecho una o dos veces, siendo estos recaudos "golondrina".

Los recaudos "golondrina" son difícil de invertir en los municipios receptores. Las evidencias muestran que aproximadamente el 50% de los municipios que realizaron eventos entre el 2018-2021 realizaron menos de dos eventos con una boletería de al menos tres UVT. Estos municipios, deberán generar las instancias de participación, procedimiento y gestión exigida por la norma para poder hacer usos de los recursos, que, según la información del *anuario estadístico*, teniendo en cuenta los 50 municipios de menor recaudo en promedio

tienen 3.735.911 pesos en cuatro años. Es probable que estos municipios encuentren en que invertir estos recursos según la norma, pero tienen pocos incentivos en generar capacidades institucionales permanentes debido a que son recursos ocasionales.

No hay articulación entre los municipios ciudad-región para hacer un aprovechamiento de del recaudo en función de especializar la región. Existe una relación directa entre los municipios que conforman ciudades-región en el que la presencia de una ciudad capital (conglomerado urbano robusto) ofrece beneficios a aquellos municipios cercanos en la medida en la que generan los eventos en el municipio (sin demandar ningún servicio del municipio) y este recibe el recaudo. La problemática que tienen esto es que son los promotores quienes generan todas las condiciones requeridas para hacer el evento y que ante obtener menores costos o barreras normativas en la ciudad principal tienen incentivos en dejar de producir los eventos en estos municipios, quitándoles así una fuente importante de ingresos para robustecer el ecosistema cultural. Podría ser una oportunidad económica para el municipio generar una oferta de servicios conexos por los eventos, buscar inversión privada para consolidar una infraestructura permanente, entre otras.

Las estructuras administrativas de los municipios se han adaptado de manera parcial para la gestión de la LEP. Los municipios grandes han adaptado sus estructuras administrativas de mejor manera para cumplir con los requerimientos de la LEP, migrando personal de otras dependencias o asignando funciones a los contratos de los funcionarios actuales; en menor medida se han creado dependencias para el trabajo específico de la gestión de la LEP. Por el contrario, los municipios pequeños aún tienen en la adaptación de sus equipos de trabajo para la implementación de la norma. Adicionalmente, la periodicidad a la que están sujetos los cargos de los equipos de trabajo dificulta la continuidad de las actividades de gestión de la LEP y propicia la pérdida de conocimiento y de capacidades técnicas.

La falta de comunicación entre entidades es una causa importante en el incumplimiento de la norma. Existe una relación directa entre la capacidad de coordinación de las entidades municipales y el nivel de cumplimiento de la norma. La brecha en la comunicación y la coordinación de las entidades se profundiza por la falta de voluntad de los equipos de trabajo, propiciando la aparición de *cuernos de botella*, los cuales generan incentivos a saltarse la normatividad. La LEP, a través de la conformación de los comités de la contribución parafiscal, propone una herramienta muy útil para mejorar la coordinación entre entidades e instituciones municipales.

Subjetividad en la interpretación de la norma. A diferencia de otros mecanismos del Ministerio de Cultura que fortalecen el ecosistema cultural, la LEP tiene una estructura legal y normativa mucho más compleja, la cual da lugar a interpretaciones subjetivas de la ley por parte de los funcionarios de los municipios. Esta diferencia en la concepción de la ley dificulta el funcionamiento del mecanismo y aumenta la brecha de comunicación entre el Ministerio

de Cultura y las entidades de cultura responsables de cultura, dando como resultado un nivel de incumplimiento más alto del esperado. En estos casos, el ministerio de Cultura ha tenido que hacer un esfuerzo adicional en hacer una reconstrucción histórica del seguimiento de los recursos para subsanar el incumplimiento por parte de las entidades municipales.

Dificultades en la planeación. El mecanismo de la LEP tiene un inconveniente en el diseño en relación con el recaudo y la apropiación de los recursos, ya que las entidades municipales y el ministerio tienen que hacer estimaciones de cuánto se va a disponer del recurso sin tener certeza del nivel de recaudo y los proyectos en los que se puede invertir. Dando como resultado una situación de retraso en la inversión de los recursos, o una situación de incumplimiento de la norma.



Diagnóstico regional sobre esquemas de producción y brechas de capacidades en los oficios de producción escénica en Colombia

Informe final
Febrero de 2024

Presentado a:
El Ministerio de Cultura de Colombia

Equipo de investigación
Javier Machicado
José David Caucalí Medina
Lorenzo Posada
Juana Castro Orejuela
Sasha Canal

Antecedentes

La identificación de brechas de capital humano en la industria de las artes escénicas es un esfuerzo que ha hecho el Ministerio de Cultura, en trabajo conjunto con el Ministerio de Trabajo y el SENA, desde 2018. El documento *Identificación y medición de brechas de capital humano. Sector de las artes escénicas. Subsectores circo, danza y producción de eventos para las artes escénicas (2022)* recoge los resultados de ese esfuerzo. En éste se identificaron cuáles son los cargos que los productores emplean para sus espectáculos; cuáles son los oficios de cada subsector que son considerados críticos, es decir, que son difíciles de conseguir o de alta rotación; cuáles son las tendencias que está viviendo cada subsector en sus propuestas artísticas y cuáles son las falencias que los productores identifican para cada cargo que emplean.

El estudio realizado por el Ministerio de Cultura hace una lista exhaustiva de los oficios que se emplean en las producciones de circo, teatro y danza, y enuncia las brechas de calidad que los productores identificaron para cada uno de esos oficios y menciona las habilidades requeridas para ejercerlos. Ese estudio tuvo una perspectiva que se enfocó principalmente en las regiones que concentran la mayor producción de eventos de artes escénicas, en términos de recaudo. Bajo ese enfoque, la información recolectada surgió principalmente de productores de las áreas metropolitanas de Bogotá, Cali, Medellín y Barranquilla (Ver Diagrama árbol de problemas).

En el presente estudio, Lado B y el Ministerio de Cultura buscan ahondar en los hallazgos consignados en *Identificación y medición de brechas de capital humano (2022)* y ampliar esa perspectiva nacional, al incluir regiones distintas a las cuatro grandes áreas metropolitanas, en las que hay un gran número de eventos de artes escénicas, aunque no representen un porcentaje alto del recaudo, respecto al total nacional.

Aspectos que impactan los oficios de las artes escénicas

Los estudios previos que ha liderado el Ministerio de Cultura permiten identificar la escasez de capacidades de los oficios de las artes escénicas como el principal problema para abordar en este trabajo. Con base en las investigaciones previas, las entrevistas y conversaciones con el equipo del Ministerio de Cultura se enuncian las principales causas y consecuencias. Es importante resaltar, la necesidad del diseño de campo para entender a profundidad la causalidad y la dinámica cíclica en que las consecuencias del problema, que se vuelven a su vez, causas que lo profundizan. Por ejemplo, estudios previos han identificado que el alto grado de informalidad es una de las causas de la escasez de capacidades en la industria, lo que resulta en una alta rotación de personal. La alta rotación de personal, a su vez, se convierte en una causa, al implicar organizaciones culturales informales, con poca capacidad de gestión administrativa, estratégica y limitada gestión de recursos.

Las causas principales de la escasez de capacidades de los oficios de las artes escénicas se pueden agrupar en: características del mercado, características de la oferta educativa, características de las regiones, y características o limitaciones institucionales (Ver Diagrama árbol de problemas). La capacidad de oferta de eventos de las artes escénicas está determinada por distintos factores de las regiones, sin embargo y en primera medida, un elemento indispensable para la programación artística, en cualquier región o municipio, es que tenga la capacidad de consolidar audiencias con la

disposición a pagar por estos bienes culturales (demanda)¹. La capacidad de pago de las audiencias y el nivel de consumo de artes escénicas en un municipio es indispensable para la viabilidad financiera y crecimiento de las organizaciones culturales en las regiones.

En segunda medida, respecto a la oferta educativa, la investigación realizada por Lado B, *Skill gaps and shortages in the cultural sector in Colombia*, resalta que el Ministerio de Educación MEN, ha identificado diez problemas que afecta la educación del sector creativo en Colombia: poca coordinación entre los distintos niveles de educación y entrenamiento; la educación en Colombia se enfoca en una educación terminal y no para el desarrollo continuo de vida; no hay un consejo administrativo o institucional que se enfoque en el desarrollo ocupacional; no hay un vínculo que permita establecer que la oferta educativa satisfaga las necesidades de la industria; históricamente no hay un reconocimiento a la calidad de educación técnica y tecnológica T&T; bajo reconocimiento académico ligado a donde, como y cuando se adquieren habilidades; sistema deficitaria que garantice calidad; carencia de una política pública enfocada al marco nacional de cualificaciones; no hay evidencia que la educación permita un desarrollo profesional progresivo en las artes escénicas; baja cualificación en los programas oferentes en el sector cultural; la oferta académica cultural es baja con países similares.

En tercera medida, las características regionales son factores fundamentales para el desarrollo de capacidades de las organizaciones de artes escénicas. La capacidad de producir espectáculos escénicos, si bien depende de la disponibilidad de capital humano, es indispensable la existencia de infraestructura para el desarrollo de estos eventos (bien sea infraestructura permanente o efímera) la disponibilidad de equipamientos y tecnología. Y Finalmente, relacionado a las características regionales, la normatividad y disposición de las entidades territoriales para otorgar los permisos, facilitar la seguridad requerida para eventos de aglomeración masiva son factores indispensables para la promoción de artes escénicas en los diferentes municipios. Por ejemplo, las políticas públicas promovidas por las ciudades para facilitar la realización de eventos están directamente conectadas con instituciones fuertes y normatividades consecuentes con el sector de la producción de eventos (Lado B, 2022).

¹ Lado B, (2002), Estudio de la gestión de las entidades territoriales del proceso de inversión de los recursos de la LEP (ley de espectáculos públicos)

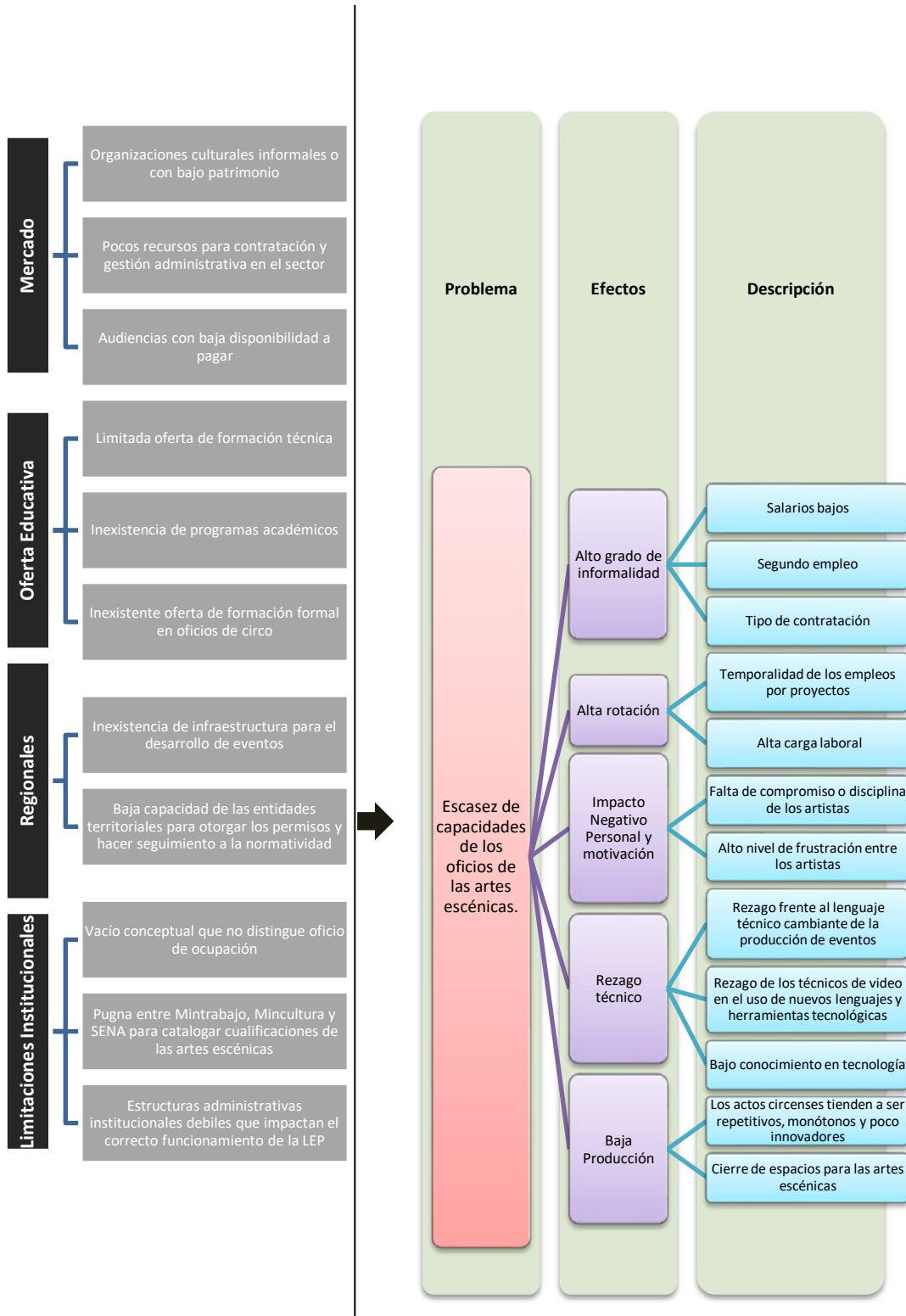
Capacidad Institucional

Gestión de la LEP, un cuello de botella en las regiones

De acuerdo con la investigación, *Estudio de la gestión de las entidades territoriales del proceso de inversión de los recursos de la LEP (ley de espectáculos públicos)*, “los agentes perciben inconvenientes en las decisiones administrativas a pesar de la autonomía de los entes territoriales, ya que las actividades relacionadas con la recaudación y ejecución de los recursos necesitan de la validación de múltiples instancias, lo cual alarga el proceso de ejecución. Este cuello de botella es más evidente en los municipios más pequeños, donde la capacidad de gestión del recurso LEP es más reducida. Esto conduce a la aparición de incentivos al incumplimiento de la norma, ya que no se tienen claras las funciones de las entidades participantes y se crea un vacío en las responsabilidades, lo que resulta en una pérdida en la confianza institucional”.

Según los resultados del estudio cualitativo, en la investigación, se evidencia una relación inversa entre el tamaño de los municipios y las limitaciones relacionadas con el capital humano disponible. En las grandes ciudades se percibe un mejor funcionamiento de los grupos de trabajo. Sin embargo, en los demás municipios hay una necesidad de personal para cumplir con los requerimientos de la norma.” (Lado B, 2022)

Diagrama árbol de problemas



Glosario de conceptos

El siguiente glosario se organiza en tres dimensiones: sector creativo y escénico, gestión cultural y colaboración y capacidades. Estos conceptos iniciales son clave para comprender las diferentes determinantes y características de las necesidades en torno a las capacidades en los oficios de las organizaciones de las artes escénicas, tal como se presentarán en los hallazgos y el análisis de las evidencias del proyecto.

1. Dimensión del sector creativo y escénico

Artes escénicas

Son expresiones de la creatividad humana. Se caracterizan por ser representaciones frente a un público, eventos --más que artefactos u objetos-- y tienen una naturaleza efímera. Las artes escénicas “van desde la música vocal e instrumental, la danza y el teatro, a la pantomima [y] los versos cantados, y [otras] expresiones culturales [...] del patrimonio cultural intangible”.²

Espectáculo público de artes escénicas

Son “las representaciones en vivo de expresiones artísticas en teatro, danza, música, circo, magia y todas sus posibles prácticas derivadas o creadas a partir de la imaginación, sensibilidad y conocimiento del ser humano que congregan la gente por fuera del ámbito doméstico”.

No se consideran espectáculos públicos de las artes escénicas, los cinematográficos, corridas de toros, deportivos, ferias artesanales, desfiles de modas, reinados, atracciones mecánicas, peleas de gallos, de perros, circos con animales, carreras hípicas, ni desfiles en sitios públicos con el fin de exponer ideas o intereses colectivos de carácter político, económico, religioso o social.³

Profesiones en los equipamientos culturales

“En un teatro se pueden distinguir cuatro grandes grupos profesionales de acuerdo con la formación, conocimientos, expectativas y motivaciones:

1. Personal escenotécnico (maquinaria, luz y sonido, utilería, vestuario...)
2. Personal administrativo (gerencia, comunicación, boletería...)
3. Personal de servicios (seguridad, mantenimiento, acomodadores y otros servicios generales)
4. Personal artístico (dirección artística y elencos). En función de la actividad del teatro, el volumen y la configuración de cada grupo cambian.”⁴

Personal escenotécnico

El personal escenotécnico, liderado por el director escénico, es el encargado de la “realización de una puesta en escena de un espectáculo teatral, el rodaje de una película, la grabación de un

² Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (s.f). *Performing arts (such as traditional music, dance and theatre)*. <https://ich.unesco.org/en/performing-arts-00054>, la traducción es nuestra.

³ Ley 1493 de 2011, artículo 3.

⁴ Schargorodsky, H., & Bonet, L. (2023). La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales (Vol. 7). RGC Ediciones.

programa de televisión, la preparación de un set para fotografía, etc., ya que dentro de la realización de cada uno de ellos se integran las artes aplicadas”.

Abarca “la escenografía –que es el arte de proyectar, construir y decorar escenas–, se sirve de la iluminación –arte de diseñar y preparar las luces–, del vestuario –arte de diseñar y realizar los vestidos para la caracterización de los personajes–, la utilería –arte de seleccionar, diseñar y fabricar los elementos de uso en la escena–, del maquillaje, el sonido y, en general, de todo el proceso de montaje, puesto que se complementan.

El escenotécnico – (...) traduce las imágenes tridimensionales en planos, secciones, cortes, alzados y perspectivas isométricas a una escala idónea, teniendo en cuenta los cambios de escena entre actos internos (salas, habitaciones...) o externos (plazas, jardines)”⁵.

2. Gestión cultural y colaboración

Trabajo colaborativo

Es el trabajo de “dos o más personas, involucradas en interactuar entre ellas, en uno o varios momentos, en el trabajo hacia objetivos comunes” (Patel et al. 2012, 1)⁶. Un estudio patrocinado por Verizon y Microsoft encontró que la orientación estratégica de una organización, la turbulencia del mercado y la colaboración son los tres elementos principales que agencian el buen desempeño de un negocio, siendo la colaboración la que mayor peso tiene (Frost & Sullivan 2006). Esto se debe a que el trabajo colaborativo puede generar alguno de los siguientes beneficios (o todos) (Hansen & Nohria):

- Compartir la experticia de las personas de diferentes compañías o áreas de un negocio aumenta las ganancias económicas.
- Compartir buenas prácticas reduce los costos de producción.
- Compartir conocimiento y distintos puntos de vista mejora la toma de decisiones.

Aprendizaje colaborativo

El aprendizaje colaborativo ocurre cuando un grupo pequeño de estudiantes se ayuda entre sí para aprender. Es “un enfoque educativo de enseñanza y aprendizaje en el que grupos de aprendices trabajan juntos para resolver un problema, completar una tarea o crear un producto” (Laal & Laal 2011, 491).

El aprendizaje colaborativo genera varios beneficios, no sólo académicos sino psicológicos y sociales. Estos son algunos de ellos (Johnson 1989, Panitz 1999):

⁵ Ministerio de Cultura de Colombia. *Manual De Escenotecnía*. Ministerio De Cultura. Dirección De Artes-Área De Artes Escénicas Plan Nacional Para Las Artes 2006-2010. Universidad Distrital Francisco José De Caldas Facultad De Artes-ASAB

⁶ Factors of collaborative working: A framework for a collaboration model

Beneficios sociales:

- Genera una red de apoyo para el aprendiz.
- Genera un entendimiento diverso en estudiantes y profesores.
- Desarrolla comunidades

Beneficios psicológicos:

- Aumenta la autoestima de los estudiantes, al centrar el aprendizaje en ellos y no en el profesor.
- La cooperación reduce la ansiedad.
- Genera actitudes positivas hacia los profesores.

Beneficios académicos:

- Promueve el pensamiento crítico.
- Involucra activamente a los estudiantes en el proceso de aprendizaje.
- Mejora el ambiente del salón de clase.
- Las clases grandes pueden ser más personalizadas.

Economía solidaria

“La economía social y solidaria hace referencia a las empresas y organizaciones (cooperativas, mutuales sociales, asociaciones, fundaciones y empresas sociales) que producen bienes, servicios y conocimientos que atienden las necesidades de la comunidad a la que sirven, con objeto de lograr objetivos sociales y medioambientales específicos y de fomentar la solidaridad.” (Organización Internacional del Trabajo)⁷

Economía social

La economía social es el tercer sector de la economía (el primero y el segundo son el sector privado y el público) en el que “emprendimientos sociales y organizaciones voluntarias hacen intercambios activamente entre ellas” (Kay 2005, 168)⁸

Redes de trabajo

“Las redes de trabajo se forman cuando dos o más personas se relacionan para intercambiar información y así avanzar en el desarrollo de su trabajo. Una red es un ambiente de cooperación que permite y favorece el flujo de información. Las personas intercambian información por voluntad propia. La red se mantiene activa en la medida en que la información intercambiada sea relevante a los propósitos de cada participante.” (Echeverría Muñoz, Carlos)⁹

Conceptualización desde la gestión cultural:

<p>Economía social y solidaria: Las acciones de la economía solidaria son iniciativas de base sin ánimo de lucro, no son llevadas a cabo por empresas capitalistas y provee servicios que no son administrados por el gobierno. “Son acciones</p>	<p>Gestión estratégica en proyectos culturales En un proyecto integral de gestión, se conforma y desarrolla en torno a tres proyectos interdependientes:</p>
--	---

⁷ https://www.ilo.org/global/topics/cooperatives/areas-of-work/WCMS_681357/lang-es/index.htm#:~:text=La%20econom%C3%ADa%20social%20y%20solidaria%20hace%20referencia%20a%20las%20empresas,de%20lograr%20objetivos%20sociales%20y

⁸ <https://sci-hub.se/https://doi.org/10.1093/cdj/bsi045>

⁹ <https://www.gestiopolis.com/redes-trabajo-proteccion-social-presentacion/>

<p>empresariales de iniciativa ciudadana que producen y distribuyen bienes y servicios de acuerdo con sus propios procedimientos únicos”. Esto es: son iniciativas de base, no tienen ánimo de lucro, no son llevadas a cabo por empresas capitalistas y la provisión de servicios no es administrada por los gobiernos¹⁰.</p> <p>La confluencia del sector de las artes y el entretenimiento con estos modelos ha contribuido a fomentar la participación comunitaria y el desarrollo local al aumentar la cohesión social y facilitar el acceso a la protección social (como en el caso de DocServizi en Italia), ha incrementado la voz y la representación colectivas de los trabajadores del sector, y ha impulsado la formalización y el crecimiento de las mipymes¹¹</p> <p>Economía plural: De la economía social y solidaria se desprende el concepto de economía plural que significa que los actores “tienen una amplia variedad de motivaciones detrás de la producción y distribución de bienes y servicios que se limitan meramente al interés propio o a una racionalidad enfocada en la optimización”.</p> <p>Empresa social: Es un “negocio con objetivos sociales específicos como propósito principal. Las empresas sociales buscan maximizar sus ganancias al tiempo que maximizan los beneficios para la sociedad y el medio ambiente, y las ganancias son utilizadas, principalmente, para financiar programas sociales”.</p>	<p>Proyecto artístico: Define todos los aspectos relacionados con la programación; La coherencia de la programación de las obras presentadas, de los equipos artísticos y técnicos a cargo, así como del conjunto de actividades paralelas (presentaciones de libros, realización de cursos y seminarios, investigaciones...) o de la programación expandida (acciones con formatos o realizadas en momentos y lugares no convencionales) responden a una finalidad e intencionalidad artísticas singulares.</p> <p>Proyecto de producción: Responsable de todos los aspectos técnicos, logísticos y constructivos de los espectáculos y las demás actividades programadas; Su función consiste en dimensionar el proyecto y coordinar los distintos equipos humanos, las infraestructuras técnicas, los recursos materiales y la logística necesaria para llevar a cabo la programación. Todo ello teniendo en cuenta los recursos económicos y el tiempo disponible, con el fin de ofrecer los espectáculos y el conjunto de actividades programadas a los distintos públicos receptores en condiciones óptimas.</p> <p>Proyecto de desarrollo territorial o comunitario: Vincula al teatro con los distintos territorios (espaciales, virtuales o sociales) del lugar donde está ubicado y que incluye tanto el trabajo con la comunidad, como la función educativa o la dinamización de los colectivos artísticos locales. El proyecto de desarrollo territorial sitúa al teatro en la intersección de las diversas sensibilidades y territorios –no solo físicos sino conceptuales (de la vanguardia o las diversas tradiciones escénicas)– que actúan como referente del equipamiento. Un centro cultural tiene una dimensión simbólica que interactúa con las comunidades que lo rodean y tiene por objetivo hacerlas avanzar. Por ello, una estrategia integral debe asumir que junto al proyecto artístico y de producción se requiere una estrategia de interacción con todas las comunidades –estéticas, sociales o geográficas– que vaya mucho más allá de la comunicación.¹²</p> <p>Se pueden identificar, como mínimo, cuatro grandes estrategias de desarrollo territorial: a) la implicación con las comunidades, b) la creación de nuevos públicos, c) la cooperación con organizaciones similares y d) el desarrollo del sector escénico local (nacional e internacional). (Schargorodsky & Bonet, 2023)</p>
---	--

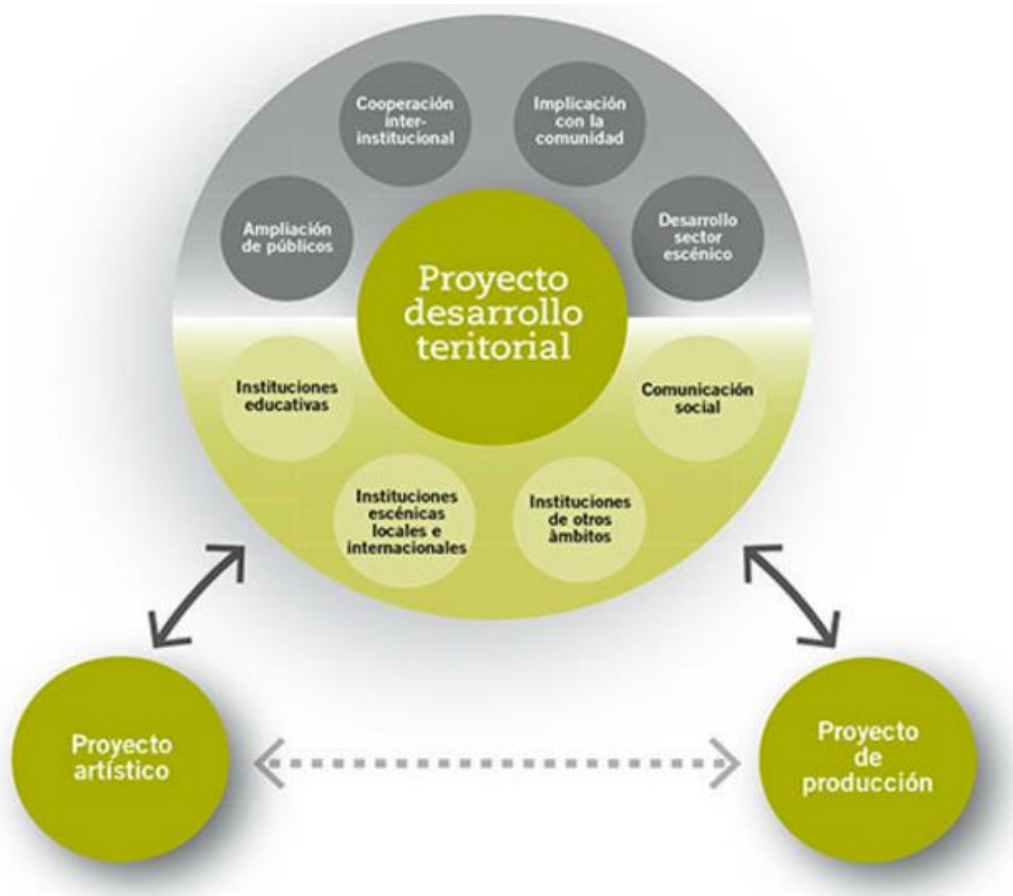
¹⁰ Kabanda, P. (2014). *The Creative Wealth of Nations: How the Performing Arts Can Advance Development and Human Progress*. World Bank Group. <https://openknowledge.worldbank.org/server/api/core/bitstreams/7d35b40f-2380-5e36-ae6a-03e67fa4ccf9/content> (Original work published 2014)

¹¹ Organización Internacional del Trabajo. (2023). *El futuro del trabajo en el sector de las artes y el entretenimiento*. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_dialogue/---sector/documents/publication/wcms_865325.pdf P. 46

¹² Schargorodsky, H., & Bonet, L. (2023). *La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales* (Vol. 7). RGC Ediciones.

Proyecto de desarrollo territorial o comunitario

Gestión estratégica en proyectos culturales



Fuente: Schargorodsky & Bonet, 2023

3. Dimensión de habilidades

Escasez de habilidades

Es un desequilibrio del mercado entre la oferta y la demanda^{13 14} en la que la demanda de trabajadores de un oficio particular es mayor que la oferta de trabajadores que estén calificados, disponibles y dispuestos a trabajar bajo las condiciones impuestas por el mercado.¹⁵

¹³ Arrow, K & Capron, W (1959), 'Dynamic shortages and price rises: The engineer-scientist case', Quarterly Journal of Economics, vol.73, pp.292-308.

¹⁴ Barnow, B. S., Trutko, J., & Lerman, R. (1998). Skill mismatches and worker shortages: The problem and appropriate responses. *Urban Institute Policy Memorandum*. P. 7.

¹⁵ Shah, C., & Burke, G. (2005). Skills shortages: Concepts, measurement and policy responses. *Australian bulletin of labour*, 31(1), 44-71.

Deficiencia de habilidades (skill gaps)

Situación en la que los empleados que desempeñan un trabajo no tienen la cualificación, la experiencia o las habilidades requeridas para hacerlo^{16 17 18}. También se denomina deficiencia interna de habilidades (internal skill gaps) porque no se refiere a un problema necesariamente generalizado del mercado, sino que sucede internamente en una organización^{19 20}.

Habilidades blandas

Son habilidades intra e interpersonales (o socioemocionales) necesarias para aplicar habilidades técnicas y el conocimiento en un trabajo²¹ y esenciales para el desarrollo personal y social y para el éxito laboral²². Las habilidades blandas son útiles en cualquier tipo de trabajo y no son específicas de un oficio o labor²³; no son técnicas sino de naturaleza afectiva y comportamental²⁴. Entre estas habilidades se encuentran la comunicación, el liderazgo, la resolución de conflictos, la adaptabilidad o la capacidad de trabajar en equipos multidisciplinarios^{25 26 27}.

¹⁶ Green et al. (1998). "The meaning and determinants of skills shortages". *Oxford bulletin of Economics and Statistics*. 60(2). 165-187. P. 165.

¹⁷ Wallis, G. (2002). *The effect of skill shortages on unemployment and real wage growth: a simultaneous equation approach*. Office of National Statistics. P. 4

¹⁸ Shah, C., & Burke, G. (2005). Skills shortages: Concepts, measurement and policy responses. *Australian bulletin of labour*, 31(1), 44-71. P. 320.

¹⁹ Wallis, G. (2002). *Íbid.* P. 6.

²⁰ Shah, C., & Burke, G. (2005). *Íbid.* Pp. 320, 326.

²¹ Weber, M. R., Finley, D. A., Crawford, A., & Rivera Jr, D. (2009). An exploratory study identifying soft skill competencies in entry-level managers. *Tourism and hospitality Research*, 9(4), 353-361. P. 354.

²² Kechagias, K. (2011). Teaching and assessing soft skills . P. 33, la traducción es nuestra.

²³ Marin-Zapata, S. I., Román-Calderón, J. P., Robledo-Ardila, C., & Jaramillo-Serna, M. A. (2022). Soft skills, do we know what we are talking about? *Review of Managerial Science*, 16(4), 969-1000.

²⁴ Marin-Zapata, S. I., Román-Calderón, J. P., Robledo-Ardila, C., & Jaramillo-Serna, M. A. (2022). Soft skills, do we know what we are talking about? *Review of Managerial Science*, 16(4), 969-1000.

²⁵ Hendarman, A. F., & Cantner, U. (2018). Soft skills, hard skills, and individual innovativeness. *Eurasian Business Review*, 8, 139-169.

²⁶ James, R., & James, M. (2004). Teaching career and technical skills in a "mini" business world. 59, 39-41.

²⁷ Warner, L. H. (2020). Developing interpersonal skills of evaluators: A service-learning approach. *American Journal of Evaluation*, 41(3), 432-451.

Metodología y regionalización

En primera medida, en el capítulo de Conceptos y enfoque se realiza una revisión del sector creativo y brechas de capacidades, las cuales son de interés para el Ministerio de Cultura. Igualmente se realiza una revisión del estado del arte en lo referente a gestión estratégica, economía social y solidaria, desde la gestión cultural.

En la revisión de antecedentes, se hace una revisión de estudios previos y en especial proyectos liderados por el Ministerio de Cultura. Se evidencian avances en el entendimiento de brechas de capital humano en la industria de las artes escénicas. Trabajos previos identifican y realizan una medición de brechas de capital humano en circo, danza y producción de eventos para las artes escénicas. Se identifican cuáles son los cargos u oficios de cada subsector que son considerados críticos, es decir, que son difíciles de conseguir o de alta rotación, se hace una lista exhaustiva de los oficios que se emplean en las producciones de circo, teatro y danza, y enuncia las brechas de calidad que los productores identificaron para cada uno de esos oficios, y menciona las habilidades requeridas para ejercerlos. Sin embargo, estas investigaciones se han enfocado en las principales ciudades que concentran el mayor recaudo en eventos de artes escénicas, como Bogotá, Cali, Medellín y Barranquilla.

Objetivo

Basado en los antecedentes y problemáticas identificadas, el presente trabajo se plantea los siguientes objetivos:

1. Caracterizar la producción de espectáculos de artes escénicas en cinco regiones distintas a las cuatro grandes áreas metropolitanas de Colombia.
2. Describir las diferencias y similitudes en los procesos de producción entre las cinco regiones.
3. Identificar las brechas de capital humano en las producciones de espectáculos de artes escénicas en las cinco regiones en las siguientes dimensiones:
 - a. Escasez de habilidades.
 - b. Deficiencia de habilidades.
 - c. Brechas de capital humano en habilidades blandas.

Hipótesis

Basados en los antecedentes mencionados anteriormente y en conocimiento que aporta el estudio de *Identificación y medición de brechas de capital humano*, Lado B propone validar a nivel regional esos hallazgos nacionales y propone cinco hipótesis para comprobar mediante información recolectada a través de entrevistas, grupos focales y una encuesta. Las hipótesis son las siguientes:

- Formas de producción:
1. Hay variaciones regionales en las formas de producción de espectáculos de artes escénicas.
- Formación:
2. Las personas que trabajan en la industria de las artes escénicas tienen acceso a una oferta educativa formal.
 3. Las personas que trabajan en artes escénicas se forman a través de diferentes métodos, incluyendo la educación formal profesional y técnica, el empirismo y cursos cortos.
- Brechas de capital humano:

4. Los hallazgos hechos por el Ministerio de Cultura en *Identificación y medición de brechas de capital humano* para las principales ciudades del país se replican en las regiones.
5. Las brechas de calidad en las regiones incluyen falencias de habilidades blandas y no sólo técnicas.

Mecanismos de recolección de información

La información primaria para este estudio proviene de cinco fuentes:

1. Estudios previos hechos por el Ministerio de Cultura sobre brechas de capital humano en las artes escénicas y entrevistas
2. Conversaciones con los funcionarios del Ministerio que han trabajado en esos estudios.
3. Encuesta al universo de productores de las artes escénicas en la base de datos del PULEP. (Anexo 1)
4. Entrevistas estructuradas con productores de espectáculos de artes escénicas en cinco regiones. (Anexo 2)
5. Grupos focales con cargos técnicos de las producciones artes escénicas en cuatro regiones. (Anexo 3).
6. Ministerio de Educación, Sistema Nacional de Información de la Educación Superior (SNIES).

Selección de casos y regionalización

Para ampliar la visión nacional de la comprensión que tenemos sobre las brechas de capital humano en las artes escénicas, se eligieron quince municipios en cinco regiones del país que sean representativas de la diversidad geográfica y cultural de Colombia. En estos municipios se harán las entrevistas a productores y grupos focales con trabajadores de los espectáculos de artes escénicas.

Región	Municipios	Entrevista o grupo focal
Orinoquía		
	Acacías	Entrevista y grupo focal
	Granada	Entrevista
	San Martín	Entrevistas
Caribe	Santa Marta	Entrevista y grupo focal
	Riohacha	Entrevista y grupo focal
Andina	Duitama	Entrevista
	Villa de Leyva	Entrevista
	San Gil	Entrevista
	Cúcuta	Grupo focal
Pacífica	Tumaco	Entrevista

Los productores que serán entrevistados fueron elegidos de tal manera que hubiera diversidad en el tipo de espectáculo que producen, entre música, teatro, danza y circo.

Identificación, caracterización y análisis de la oferta de formación para la cualificación de oficios de las artes escénicas en el territorio nacional

En Colombia, el Ministerio de Educación Nacional, dispone el Sistema Nacional de Información de la Educación Superior (SNIES). El sistema recopila y organiza la información relevante sobre la educación superior en Colombia que permite hacer planeación, monitoreo, evaluación, asesoría, inspección y vigilancia del sector educativo. La base de datos dispone del listado de los programas formales registrados y ofrecidos por entidades educativas registradas para ofrecer educación secundaria, incluyendo la formación tecnológica, técnica profesional, universitaria, especialización, maestría y doctorado.

En Colombia, instituciones de educación superior, pueden realizar adicionalmente diplomados o cursos de educación continua, sin embargo, esta oferta educativa carece de vigilancia y supervisión por parte de las entidades oficiales. Igualmente, en las artes escénicas u otros oficios, es regular que se ofrezcan talleres, o formación especializada, por las mismas organizaciones culturales, las cuales no son instituciones de educación superior y no se podrían caracterizar como educación formal. La presente investigación realiza una caracterización de la oferta educativa formal en las regiones objetivo de estudio. Adicionalmente, para entender la formación educativa, en la investigación de campo, se recopila información acerca de la formación en artes escénicas, independiente de si es formal o informal.

Respecto a la educación formal, el SINIES, a nivel nacional dispone de 28,301 programas en su totalidad, de los cuales 204 están activos y relacionados a la producción de artes escénicas en los siguientes campos: Administración de Empresas y Derecho; Ciencias Sociales; Periodismo e Información; Ingeniería; Industria y Construcción; Servicios; Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC); y Arte y Humanidades en Colombia.

a teatro y dramaturgia, y 5 a danza a nivel nacional. Colombia no cuenta con ningún programa formal relacionado a la magia o circo.

Artes escénicas	No. Programas	Porcentaje
Música	91	44.61%
Otros Oficios	49	24.02%
Gestión	42	20.59%
Teatro	17	8.33%
Danza	5	2.45%
Magia		0.00%
Circo		0.00%
Total	204	100.00%

Respecto al nivel de formación, 44 programas equivalente al 21.5% son de posgrado, principalmente los oficios relacionados. Las áreas de música, gestión y teatro cuentan con programas de formación desde el nivel tecnológico, técnica profesional, universitaria y especialización. Sin embargo, música, abarca casi el 50% de la formación relacionada en las artes escénicas.

Nivel de Formación	Música	Otros Oficios	Gestión	Teatro	Danza	Total
Tecnológico	31		22	2		55
Formación técnica profesional	8		2	2	1	13
Universitario	42	33	3	10	4	92
Especialización tecnológica			5			5
Especialización universitaria	2	3	7	1		13
Maestría	8	10	3	2		23
Doctorado		3				3
Total	91	49	42	17	5	204

De los 204 programas en artes escénicas, 153 reportaron información de sus graduandos en los últimos años. El número de graduandos está relacionado equitativamente al número de programas en las diversas artes escénicas y se observa un crecimiento de graduandos en los últimos años de un 50% en el 2022 respecto al 2019.

Artes escénicas	No. Programas	Graduados 2019	Graduados 2020	Graduados 2021	Graduados 2022
Música	69	1847	1747	2330	2556
Otros Oficios	44	786	724	789	996
Gestión	30	289	202	320	525
Teatro	7	77	103	117	117
Danza	3	43	58	86	59
Total	153	3042	2834	3642	4253

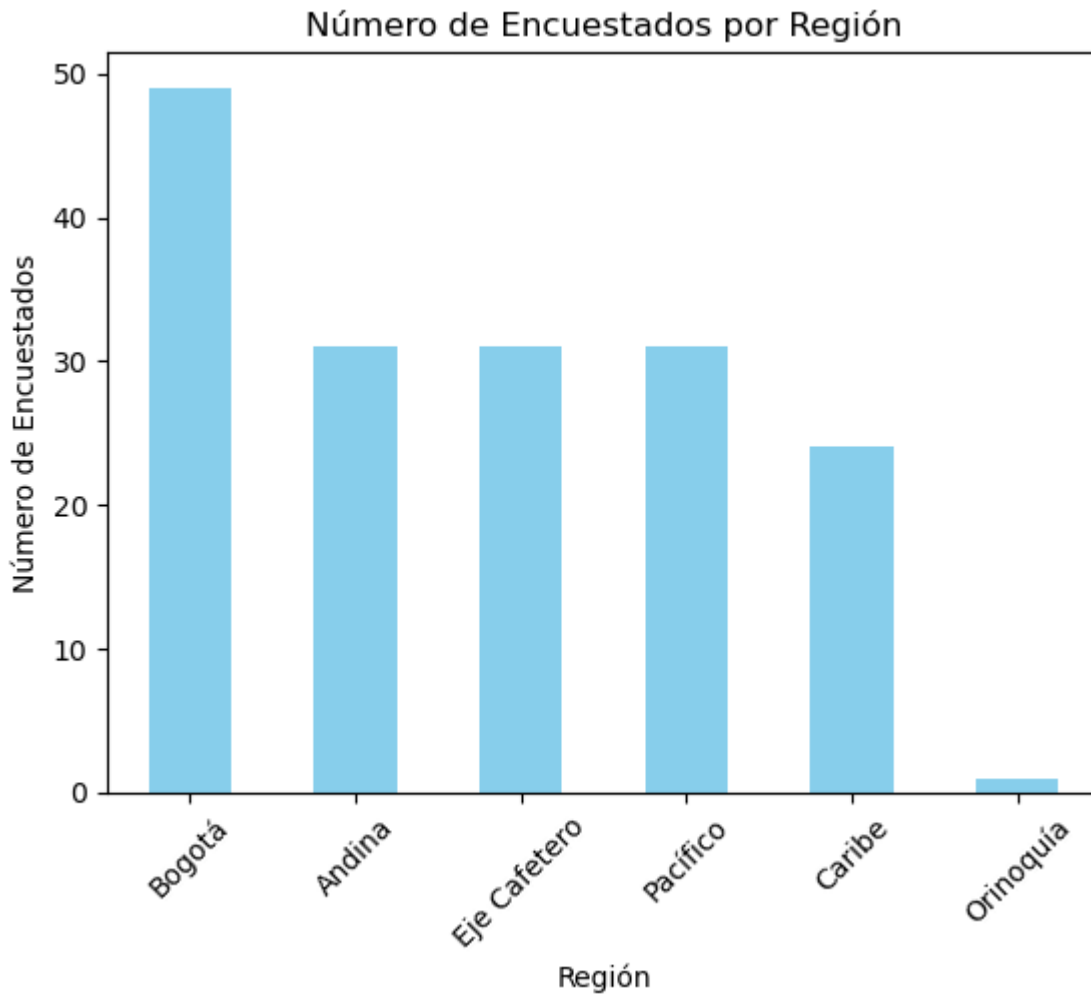
Estas características de la oferta académica en las artes escénicas a nivel nacional coinciden con hallazgos previos, como la investigación realizada por Lado B, Skill gaps and shortages in the cultural

sector in Colombia. Se evidencias brechas entre la educación superior y las necesidades del sector cultural, especialmente en teatro, danza, circo, y magia. Se evidencia un desajuste entre las necesidades reales del sector y el tipo de capacitación ofrecida por las universidades y los programas de T&T. Igualmente, se hace evidente las necesidades de formación en gestión cultural, que provean habilidades de gestión empresarial para proyectos culturales, que permitan lograr patrones sustentables de ingresos por encima de los costos operativos, al igual que capacidades para las instituciones culturales en los diferentes municipios, que permitan una adecuada planeación y ejecución de la normatividad cultural en las regiones.

Análisis descriptivo estudio de brechas laboras en las artes escénicas

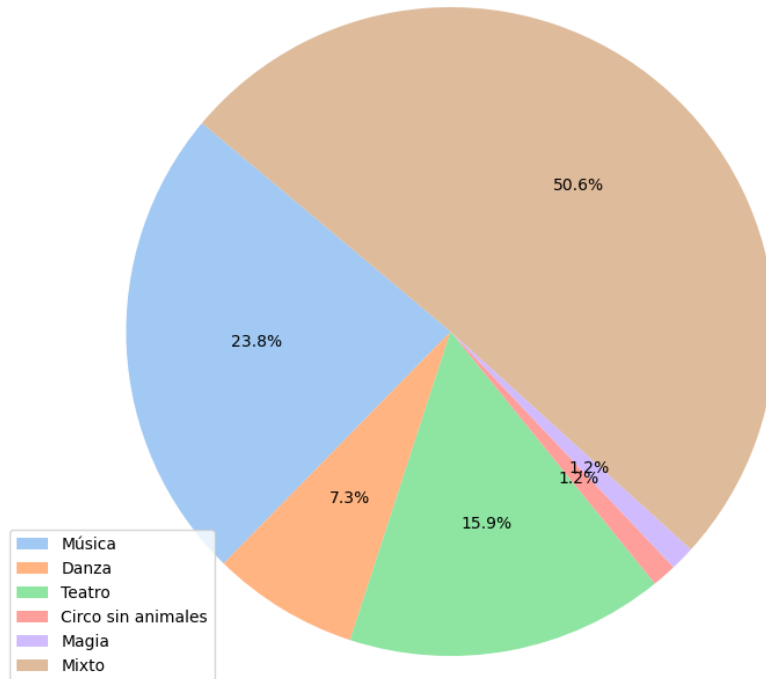
Descripción general de resultados de la encuesta

<https://public.tableau.com/app/profile/lado.b.sas/viz/AnlisisBrechasdeOficiosenelSectordeArtesEscnicasenColombia/Anlisisdemogrificodelaencuesta>



En el estudio sobre las Artes Escénicas en Colombia, se recibieron un total de 459 respuestas, de las cuales 167 resultaron válidas para el análisis y de los cuáles el 77% tienen como actividad principal la realización de espectáculos en vivo de artes escénicas y musicales. Las respuestas se distribuyeron a lo largo de 20 departamentos, representando 5 regiones diferentes, siendo Bogotá la región con mayor cantidad de participantes, seguida por la región del Eje Cafetero (Antioquia, Risaralda, Caldas, Quindío), Pacífico (Valle del Cauca, Cauca y Nariño), Andina (Cundinamarca, Boyacá, Tolima, Huila, Santander y Norte de Santander), Caribe (Atlántico, Bolívar, Magdalena, Sucre y La Guajira) y Orinoquía (Arauca). Los top 5 departamentos con más respuestas fueron Bogotá con 49, Valle del Cauca con 23, Antioquia con 18, Atlántico con 14 y Santander con 12.

Distribución de Actividades Culturales entre Encuestados

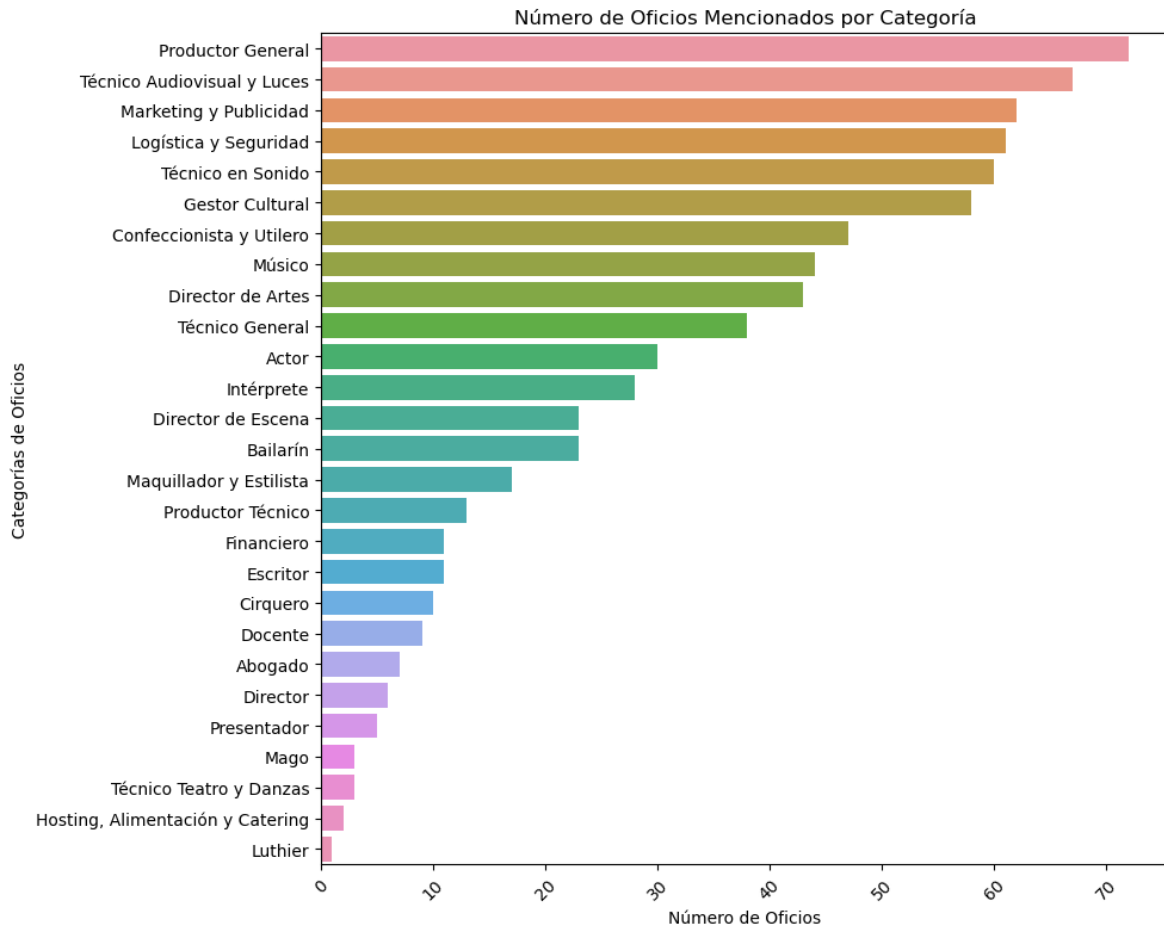


En cuanto a la distribución de actividades culturales, la Música fue la principal actividad ejecutada de manera única con 39 encuestados, seguida por el Teatro con 26. En el ámbito de productores que ejecutan más de una actividad, que categorizaremos como actividades mixtas representó más del 50% de las encuestas válidas. Las combinaciones más comunes de actividades culturales fueron Música, Teatro y Danza con 23 encuestados, Música y Teatro con 14, y eventos de Música y Danza con 11. Este patrón resalta a la Música como la actividad cultural más común entre todos los encuestados, seguida por el Teatro y luego la Danza. Estos datos reflejan una clara tendencia hacia la diversificación en la presentación de eventos culturales, con un enfoque particular en la música y el teatro, tanto en formatos únicos como combinados.

Análisis de oficios

Aclaraciones iniciales

El estudio ha desvelado un escenario amplio y diversificado de los oficios que parecen ser fundamental para el sector de las artes escénicas en el país. De las respuestas obtenidas, se mencionaron en total 808 oficios, reflejando la variedad de roles involucrados en las producciones artísticas. Dentro de este conjunto, se identificaron 431 oficios únicos, lo que subraya la diversidad de especializaciones presentes en el campo. De estos oficios únicos, un 90.26% fueron considerados válidos para el análisis. Estos oficios válidos, sumando un total de 389, fueron agrupados en 27 categorías distintas, mostrando la rica gama de competencias y habilidades requeridas en el ámbito de las Artes Escénicas.



Las agrupaciones de los oficios están agregadas en las siguientes siete macro categorías, en orden de jerarquía organizacional:

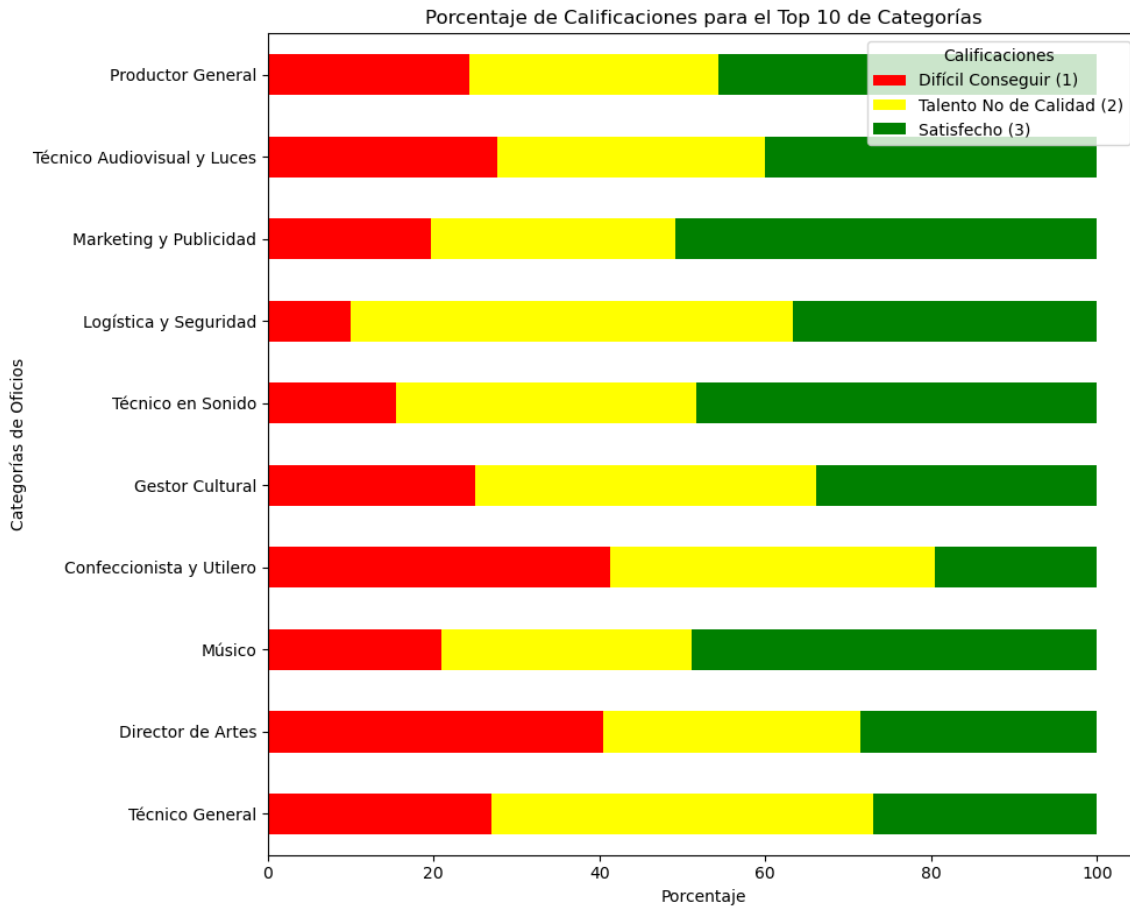
- **Administrativos:** Los roles administrativos son cruciales para la organización y gestión de eventos culturales. Incluyen a la cabeza cultural de cualquier proyecto que son los Gestores Culturales encargados de velar por los permisos, la estrategia, alianzas, patrocinios y demás actividades para que los proyectos se ejecuten y sean exitosos. Además, incluimos a profesionales financieros y a expertos en marketing y publicidad, quienes juegan un papel fundamental en la promoción y venta de los eventos.
- **Intérpretes:** Esta categoría incluye artistas e intérpretes de diversas áreas artísticas. Se consideran aquí desde los Actores de teatro, Bailarines, Músicos, Magos y Cirqueros, englobando a aquellos cuyas habilidades se manifiestan en el escenario. Los Intérpretes agrupan a aquellos oficios que mencionaban a artistas que se desempeñan en diversas áreas como teatro y música. Los Presentadores, quienes introducen y guían las presentaciones, también forman parte de esta clasificación.
- **Directores:** Los directores son figuras clave, desde el Productor General, quien asegura la ejecución técnica y logística del evento, el Director de Arte que vela por crear la experiencia sensorial de cada show, el Director de Escena quien se encarga de liderar a los artistas y demás miembros del equipo que hacen que una obra se ejecute impecablemente en el escenario y el Productor Técnico que apoya a producto general en todo lo relacionado a los aspecto técnicos de una obra o presentación en vivo

- **Abogados:** Esta categoría abarca profesionales dedicados a la contratación y el manejo de derechos de autor, aspectos legales fundamentales en la producción de eventos artísticos.
- **Formación y Docentes:** Representan a aquellos dedicados a la enseñanza de habilidades y conocimientos relacionados con las artes, tanto a nivel interpretativo como técnico y administrativo.
- **Técnicos:** Esta categoría es vital para la realización de cualquier evento en las Artes Escénicas, abarcando desde técnicos generales, sonido, audiovisuales y luces, hasta aquellos especializados en teatro y danzas. Los maquilladores y estilistas, así como los confeccionistas y utileros, y escritores también son esenciales para la puesta en escena.
- **Logística y Seguridad:** Incluye todos los oficios relacionados con la logística y seguridad del evento, asegurando su ejecución fluida y segura. También se incluyen aquí roles como el hosting, la alimentación y el catering, fundamentales para el bienestar de todos los participantes en el evento.

Este análisis nos permite entender mejor las necesidades y brechas en los distintos oficios que componen el vibrante ecosistema de las Artes Escénicas en Bogotá. Cada categoría representa un conjunto de habilidades y funciones específicas, esenciales para el éxito y la calidad de las producciones artísticas en la ciudad.

Análisis de brechas en oficios

Entre los oficios más mencionados, destacan los Logísticos con 33 menciones, seguidos de Escenógrafos (23), Músicos y Actores (ambos con 20), y Producción (19). Otros oficios relevantes incluyen Luminotécnicos, Productores, Artistas, Maquilladores y Estilistas, y Vestuarios. Estas menciones reflejan la diversidad y la necesidad de diferentes habilidades dentro del sector.



Por otro lado, las categorías de oficios más mencionadas fueron Productor General, Técnico Audiovisual y Luces, y Marketing y Publicidad, cada una con más de 60 menciones. Otras categorías importantes incluyen Logística y Seguridad, Técnico en Sonido, Gestor Cultural, Confeccionista y Utilero, Músico, Director de Artes, y Técnico General.

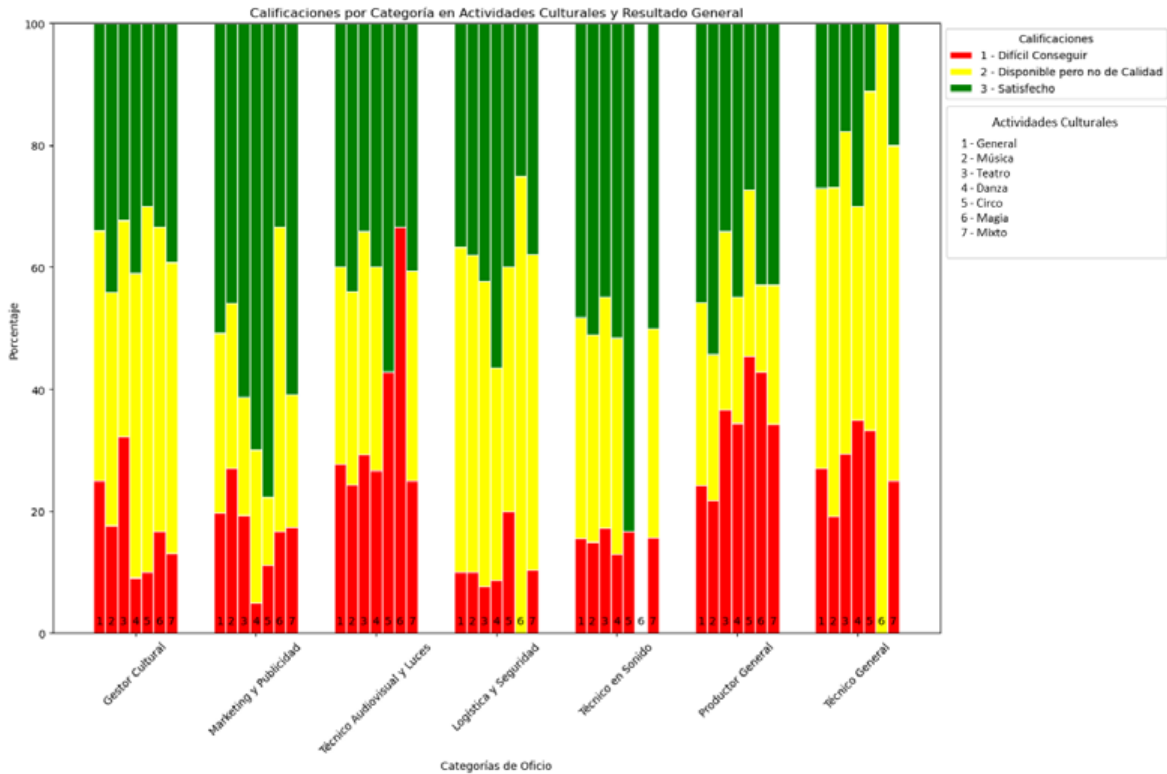
Profundizando en el top 10 de categorías en el ámbito general de las artes escénicas en Bogotá, se observa que Marketing y Publicidad, Técnico Audiovisual y Luces, Técnico en Sonido, Productor General, Músico e Intérprete son categorías sólidas, donde hay una mayor satisfacción con la disponibilidad y calidad de los oficios. Especialmente, Marketing y Publicidad y Técnico en Sonido muestran una alta eficacia y competencia, con más del 48% en nivel 3 de satisfacción. Sin embargo, categorías como Gestor Cultural, Logística y Seguridad y Técnico General reflejan una situación donde se consigue talento, pero este no siempre cumple con las expectativas de calidad, particularmente en Logística y Seguridad con más de la mitad de las respuestas en nivel 2. Finalmente, la categoría Confeccionista y Utilero, y el Director de Arte destacan como áreas en las que es particularmente difícil conseguir el talento necesario, con altos porcentajes en nivel 1, indicando significativas dificultades para encontrar personal calificado en estas áreas vitales para las producciones artísticas.

En este panorama, emerge un patrón distintivo en cuanto a los desafíos de formación y desarrollo de talento en las diferentes regiones del país, reflejado en las percepciones y experiencias de los

participantes del sector. Una gran proporción de las respuestas señala una carencia notable de programas de formación especializados en la región, lo que subraya una brecha crítica en la infraestructura educativa necesaria para nutrir y desarrollar habilidades en estos oficios. Esta situación se agrava por la escasez de maestros o tutores experimentados, lo que limita las oportunidades para un aprendizaje práctico y efectivo. Además, se evidencia una problemática relacionada con el acceso a los programas de formación existentes, ya sea por su alto costo o por la deficiencia en la calidad de estos programas, lo que plantea interrogantes sobre la eficacia del currículo y la relevancia del contenido impartido.

Paralelamente, se observa una inclinación hacia la transmisión y enseñanza de oficios de manera empírica y a través de programas internos en empresas y organizaciones culturales, reflejando una adaptabilidad del sector ante las deficiencias formativas, pero también resaltando la necesidad de fortalecer las estructuras educativas formales. Estos factores, en conjunto, evidencian la urgencia de acciones estratégicas y de inversión en la educación y capacitación en las Artes Escénicas, para garantizar un futuro donde el talento esté no solo disponible en abundancia, sino que también posea la calidad y preparación requeridas para enriquecer el panorama cultural del país.

Diferencias entre actividades culturales



En el ámbito de la música, las categorías de oficios reflejan una notable diversidad y madurez. Los Músicos y Técnicos en Sonido se destacan con un alto nivel de satisfacción, registrando un 51.28% y un 51.06% respectivamente en nivel 3, evidenciando la calidad y disponibilidad en estos campos. Por otro lado, el Productor General también cuenta con una alta calificación de 54.35% en nivel 3, sugiriendo la alta calidad y disponibilidad de talento. En la categoría de Marketing y Publicidad, se observa una tendencia hacia desafíos en calidad, con un 27.03% de respuestas en nivel 2, indicando un área de mejora en habilidades de promoción. Los Gestores Culturales y el personal de Logística y Seguridad también enfrentan retos similares, con un 38.24% y un 52.00% en nivel 2 respectivamente, lo que subraya la necesidad de enfocarse en la mejora de la calidad del talento disponible. Los roles técnicos, como Técnico Audiovisual y Luces y Técnico General, varían en percepción de calidad, con un 31.71% y un 53.85% en nivel 2 respectivamente, destacando la necesidad de formación y desarrollo profesional. Comparativamente, la música demuestra una robustez en la disponibilidad de profesionales cualificados, especialmente en interpretación y técnicas específicas respecto a las demás las demás actividades culturales en Colombia.

El teatro en Colombia, enfocado en la expresión dramática y narrativa, presenta un conjunto distinto de fortalezas y desafíos. Los Actores, con un 48.00% en nivel 3, y los Intérpretes, con un 68.75% en este nivel, demuestran una alta satisfacción en calidad y disponibilidad, destacando el talento interpretativo del país. A pesar de que los Directores de Artes son bien valorados, con un 31.25% en nivel 3, muestran margen para mejora en aspectos técnicos. Las categorías de Confeccionistas y Utileros enfrentan retos significativos, con un 42.42% de respuestas en nivel 2, indicando dificultades para encontrar talento de alta calidad. Similar a la música, las categorías de Marketing y Publicidad con un 61.29% en nivel 3 muestra la satisfacción con el talento disponible para este oficio, en contraposición el Gestor Cultural con solo un 32.26% en nivel 3, refleja la necesidad de

fortalecer las habilidades en esta área. Por último, oficios relacionados con Técnico Audiovisual y Luces tienen un porcentaje de 36.6% en nivel 2 lo cual es alto y demuestra retos en la calidad de este talento. En general el teatro muestra una base sólida en interpretación y dirección, pero con desafíos en los aspectos técnicos y administrativos, resaltando la importancia del desarrollo de habilidades técnicas para apoyar las producciones teatrales.

En la esfera de la danza, se observa una dinámica interesante en las categorías de oficios. Los Técnicos en Sonido, con una satisfacción del 51.61% en nivel 3, demuestran una buena disponibilidad y calidad, lo que es crucial para las presentaciones de danza. Sin embargo, los Confeccionistas y Utileros, aunque tienen el mayor número de oficios asociados (21), enfrentan desafíos significativos en calidad, con un 41.94% en nivel 2. Esto sugiere una oportunidad de mejora en esta área vital para la estética y funcionalidad de las producciones de danza. Los Gestores Culturales y Técnicos Audiovisuales y de Luces también presentan retos, con un 50.00% y un 33.33% en nivel 2 respectivamente, subrayando la necesidad de mejorar en estas áreas técnicas. Por otro lado, Marketing y Publicidad destaca con un 70% en nivel 3, indicando una buena calidad y eficacia en la promoción de eventos de danza. El Productor General y el Músico, con satisfacciones del 44.83% y 38.10% en nivel 3 respectivamente, reflejan un equilibrio en la calidad y disponibilidad. Los Bailarines y Directores de Artes, a pesar de sus retos en calidad, con un 50% y un 27.27% en nivel 2 respectivamente, son esenciales para el éxito y la expresión artística en la danza.

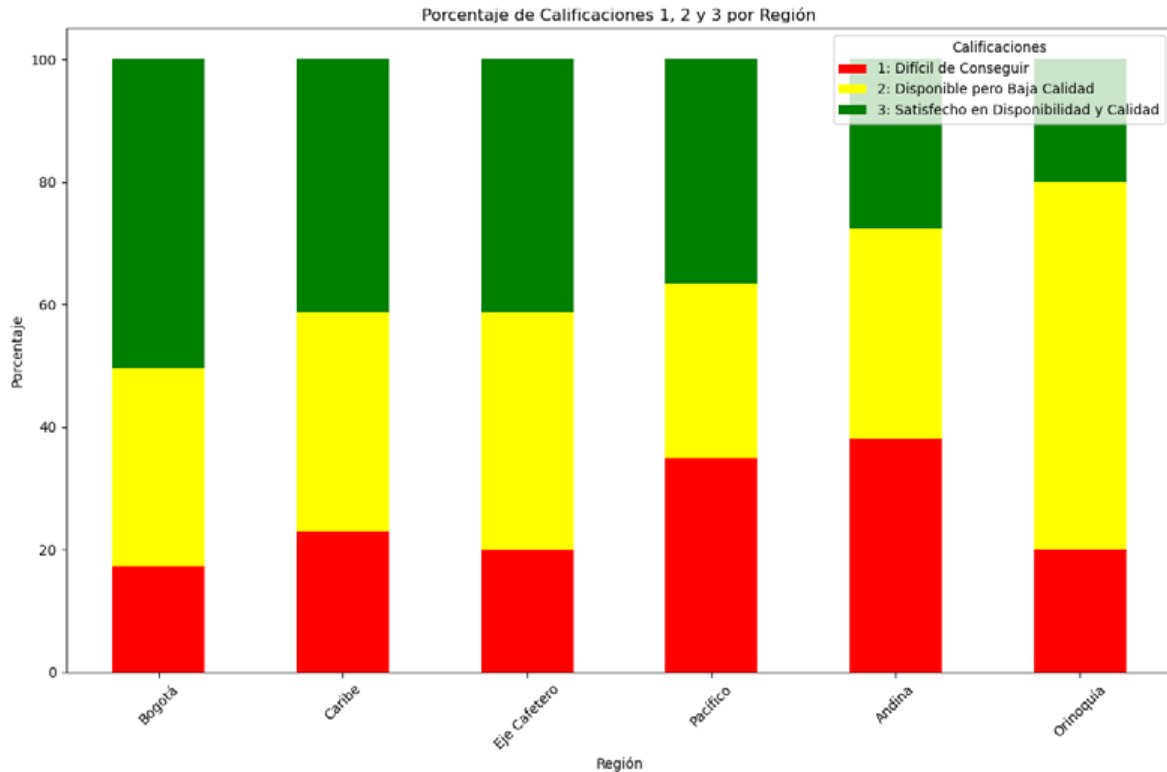
En el campo de la magia, la situación de los oficios revela un panorama variado. Los Gestores Culturales y los especialistas en Marketing y Publicidad, ambos con 6 oficios asociados, enfrentan desafíos en calidad, con un 50% en nivel 2, pero también muestran una satisfacción moderada con un 33.33% en nivel 3. Esto indica una necesidad de fortalecer estas áreas para mejorar la promoción y gestión de eventos mágicos. Los Productores Generales, con un equilibrio entre dificultades y satisfacción (42.86% en nivel 1 y 3), y los Cirqueros, con un 50% en nivel 3, reflejan una diversidad en la calidad y disponibilidad de estos oficios. Los Intérpretes se destacan por su alta calidad y disponibilidad, con un 80% en nivel 3, lo que subraya la importancia de este rol en la magia. Los Técnicos Audiovisuales y de Luces, aunque con menos oficios asociados (4), enfrentan desafíos significativos, con un 66.67% en nivel 1. Los Actores, con un 60% en nivel 3, demuestran una buena satisfacción, mientras que los Confeccionistas y Utileros, y los Músicos, con un 50% y un 60% en nivel 2 respectivamente, muestran áreas de mejora en la calidad para enriquecer las actuaciones mágicas. El Técnico General, con un 100% en nivel 2, resalta la necesidad crítica de fortalecer este oficio para apoyar adecuadamente las producciones de magia.

En el ámbito circense, las categorías de oficios presentan una mezcla de desafíos y fortalezas. Los Técnicos en Sonido, con un alto porcentaje de satisfacción del 83.33% en nivel 3, demuestran una excelente calidad y disponibilidad, esencial para las producciones circenses. Los Gestores Culturales, aunque tienen 10 oficios asociados, enfrentan retos con un 60% en nivel 2, indicando áreas de mejora en la gestión cultural del circo. En cuanto a los Productores Generales, con un 45.45% en nivel 1, se observan dificultades significativas en encontrar talento de alta calidad. Destaca el área de Marketing y Publicidad con un 77.78% en nivel 3, reflejando eficacia en la promoción de eventos circenses. Sin embargo, los Técnicos Generales y los Confeccionistas y Utileros, con un 55.56% y un 66.67% en nivel 2 respectivamente, enfrentan desafíos en calidad, subrayando la necesidad de fortalecimiento en estas áreas técnicas y creativas. El ámbito circense, por tanto, muestra una

combinación de alta competencia en algunas áreas técnicas y promocionales, junto con áreas críticas que requieren atención para mejorar la calidad y disponibilidad del talento.

En la categoría "Mixto" que representa a los encuestados involucrados en múltiples actividades culturales, se evidencian dinámicas particulares. Esta categoría abarca combinaciones de actividades como Teatro y Danza, Música, Teatro, Danza y Circo sin animales, Música y Danza, Música y Teatro, y Música, Teatro y Danza. En este entorno diverso, los Técnicos en Sonido y los Gestores Culturales, cada uno con 21 oficios asociados, destacan por su equilibrio entre satisfacción y desafíos, con un 50% y un 39.13% de respuestas en nivel 3, respectivamente. El área de Marketing y Publicidad, con un 60.87% en nivel 3, refleja una efectividad notable en la promoción cruzada de eventos culturales. Por otro lado, los Confeccionistas y Utileros y los Productores Generales, ambos con 18 oficios, enfrentan desafíos significativos en calidad y disponibilidad, con un 42.86% en nivel 2 y un 34.29% en nivel 1 respectivamente. Los Técnicos Generales, con un 55% en nivel 2, y los Músicos, con un 37.5% en nivel 2, también muestran áreas para mejora. Los Intérpretes, con un impresionante 75% en nivel 3, demuestran una alta calidad y disponibilidad, lo que es crucial para el éxito en la variedad de formatos que implica la categoría Mixto. Esta categoría, por lo tanto, presenta un panorama complejo, con áreas de alta competencia y otras que requieren atención específica para mejorar la calidad y eficacia en el ámbito de las artes escénicas multidisciplinarias.

Análisis regional de la disponibilidad y calidad del talento en las artes escénicas en Colombia



En el contexto cultural de Colombia, las diferencias regionales en cuanto a la disponibilidad y calidad del talento en las Artes Escénicas son notables. Bogotá se destaca como un epicentro donde la calidad y disponibilidad del talento superan las expectativas, con altos porcentajes de calificaciones en nivel 3 en diversas categorías de oficios, lo que demuestra una sólida infraestructura cultural y una formación profesional de calidad. Por su parte, el Caribe y Eje Cafetero exhibe un balance impresionante entre disponibilidad y calidad, con oficios específicos alcanzando más del 50% en nivel 3, reflejando un enfoque efectivo en la formación y desarrollo profesional. En contraste, la región de Orinoquía, aunque cuentan con una disponibilidad razonable de talento, enfrentan retos en términos de calidad, con una tendencia hacia calificaciones en nivel 2 en varias categorías, señalando una necesidad palpable de fortalecer la capacitación y habilidades del talento existente. Las regiones del Pacífico y el área Andina, por otro lado, luchan con desafíos significativos para encontrar talento, mostrando la mayor proporción de calificaciones en nivel 1 en varios oficios, lo que indica una urgencia en el desarrollo y formación de nuevos talentos en diferentes áreas.

En Bogotá, la categoría de Marketing y Publicidad resalta con un 47.83% en nivel 3, evidenciando la alta calidad y disponibilidad de talentos en este campo. Sin embargo, el oficio de Gestor Cultural, aunque altamente demandado, muestra desafíos con un 45.83% en nivel 2, subrayando áreas de mejora en la calidad. El Técnico General, con un 41.67% en nivel 3, sugiere una satisfacción moderada en términos de calidad y disponibilidad. Los Técnicos Audiovisuales y de Luces, con un 55.56% en nivel 3, y los Técnicos en Sonido, con un 68.75% en este nivel, indican una robusta calidad y disponibilidad en estas áreas técnicas.

En el Eje Cafetero, se observa un equilibrio en la calidad y disponibilidad del talento, aunque con áreas de mejora. Por ejemplo, los Técnicos Audiovisuales y de Luces tienen un 36.67% en nivel 3, lo que refleja una calidad decente. Sin embargo, en oficios como Marketing y Publicidad (50% en nivel 3) y Maquillador y Estilista (50% en nivel 3), aunque hay una buena disponibilidad, la calidad aún puede ser mejorada, como lo indica su porcentaje en nivel 2.

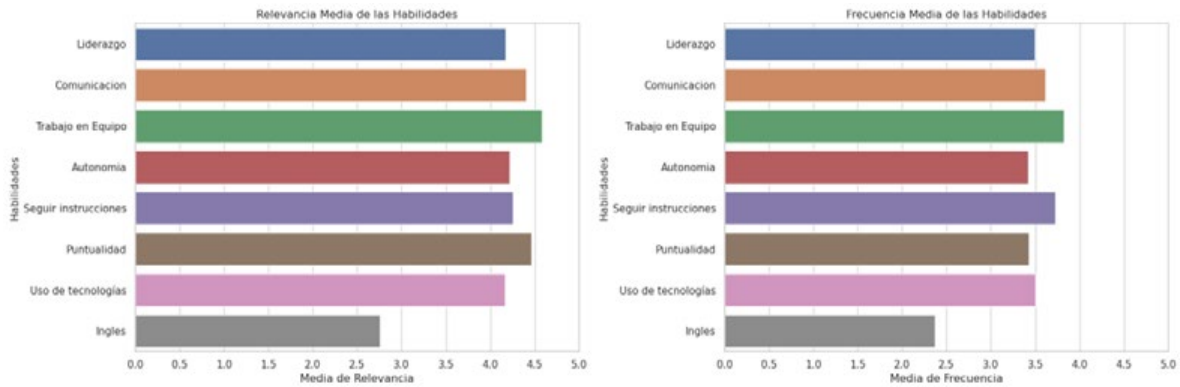
La región Caribe presenta un escenario mixto. Mientras oficios como Marketing y Publicidad exhiben una excelente calidad y disponibilidad (100% en nivel 3), otros como Bailarín (70.83% en nivel 2) y Músico (58.33% en nivel 1) muestran significativos desafíos en calidad y disponibilidad, respectivamente, sugiriendo la necesidad de enfocarse en mejorar la formación y habilidades en estas áreas.

En el Pacífico, se destaca el oficio de Marketing y Publicidad (100% en nivel 3) por su alta calidad y disponibilidad. Sin embargo, oficios como Bailarín (66.67% en nivel 2) enfrentan retos en la calidad del talento disponible. Esto sugiere que, aunque hay talento, la calidad de la formación y las habilidades necesitan ser reforzadas.

En el área Andina, se observan desafíos en oficios de orden técnico. Por ejemplo, el Técnico Audiovisual y de Luces (58.33% en nivel 1) y el Productor General (50% en nivel 1) tienen la mayoría de sus calificaciones en el nivel más bajo, lo que resalta la necesidad crítica de mejorar la disponibilidad y calidad del talento en estas categorías.

Finalmente, en la Orinoquía, la situación es particularmente crítica. El oficio de Actor, por ejemplo, muestra un 100% en nivel 1, lo que indica una grave escasez de talento disponible. Esta región, por tanto, requiere un enfoque especial en el desarrollo de talentos en diversas categorías.

Análisis de habilidades

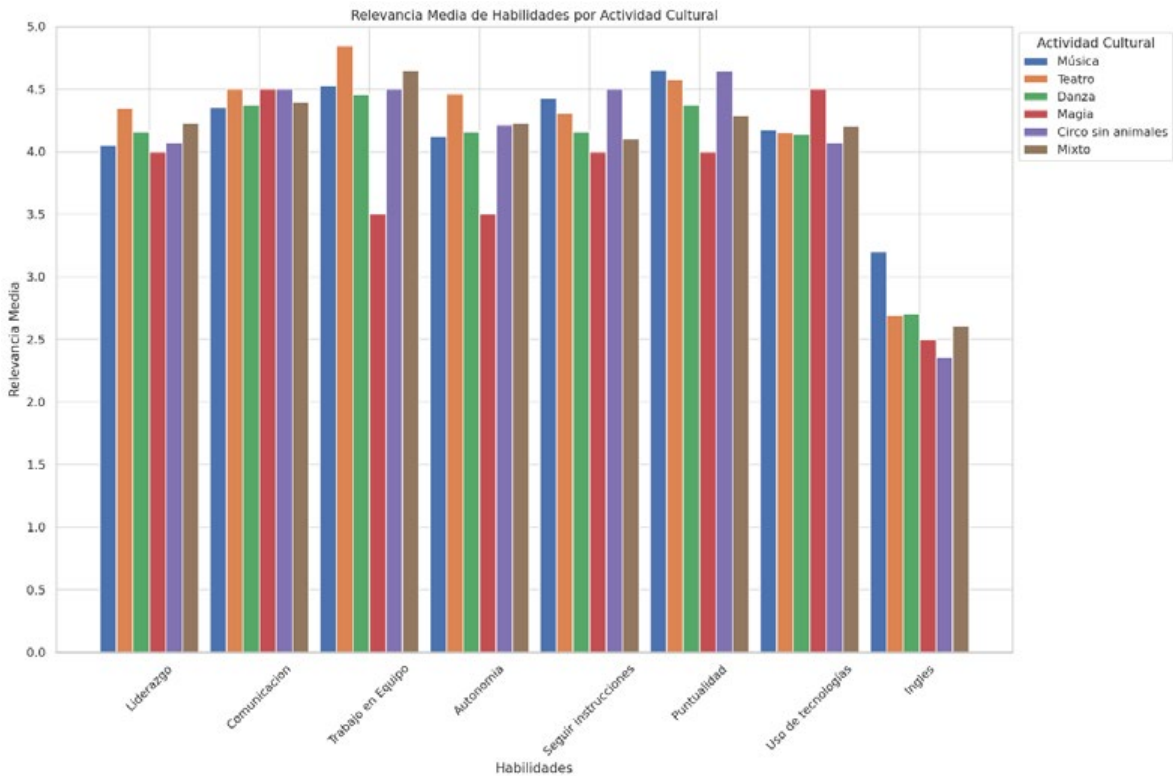


El estudio revela datos significativos respecto a la relevancia y frecuencia de diversas habilidades en equipos de trabajo dedicados a montajes escénicos y musicales. A través de un análisis descriptivo profundo de las respuestas proporcionadas por los encuestados, se logra identificar patrones y tendencias clave en el ámbito de las competencias laborales en el sector cultural.

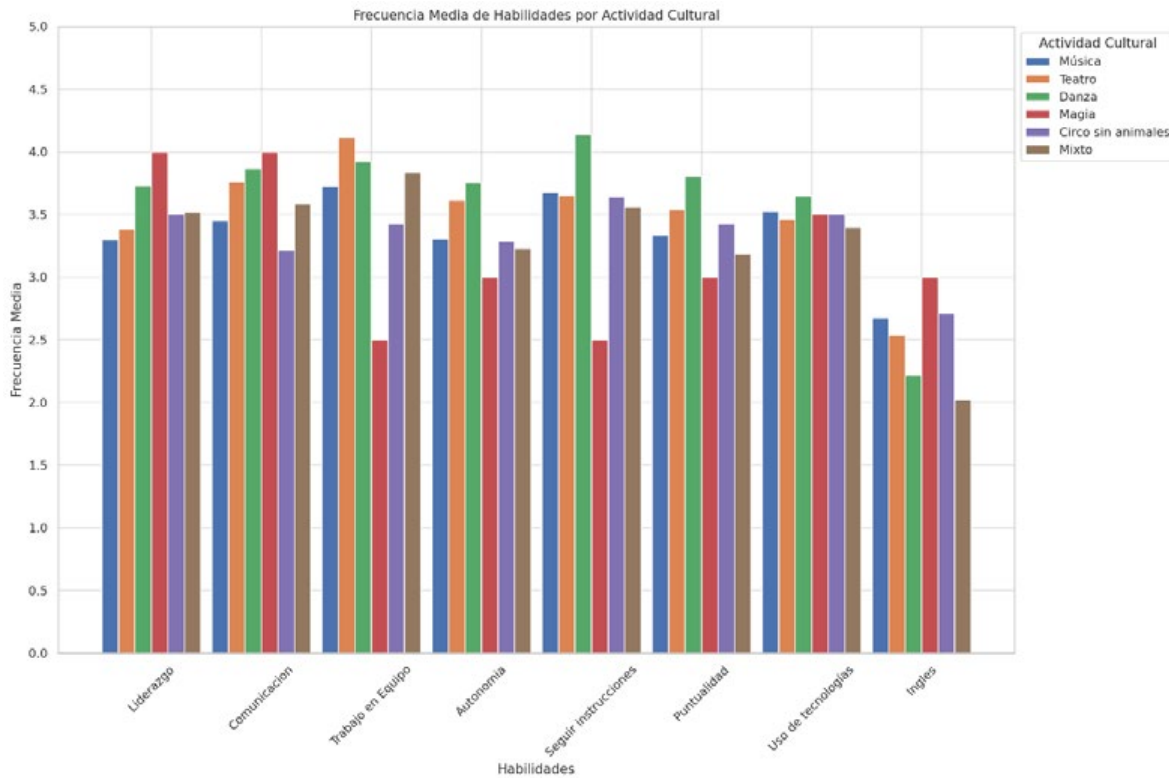
En términos de relevancia, se destaca la importancia otorgada a habilidades como el Trabajo en Equipo, la Puntualidad y la Comunicación, las cuales presentan las mayores puntuaciones medias, indicando su vital importancia en el ámbito de las artes escénicas. Estos hallazgos reflejan la naturaleza colaborativa y la necesidad de una comunicación efectiva en proyectos creativos y artísticos. Por otro lado, la habilidad en el idioma Inglés, muestra una relevancia menor, lo que indica la necesidad de tener personal bilingüe en los equipos de trabajo a lo largo del país. La Autonomía y el Liderazgo también reciben altas calificaciones en relevancia, subrayando la importancia de la independencia y la toma de decisiones dentro de los equipos de trabajo.

En cuanto a la frecuencia con la que se encuentran estas habilidades en el sector, el Trabajo en Equipo y la Comunicación nuevamente sobresalen, lo que sugiere que los profesionales de las artes escénicas en Colombia cuentan con estas habilidades, que son además relevantes para los productores. Sin embargo, se observa una discrepancia entre la alta valoración de habilidades como la Puntualidad y su menor frecuencia en la práctica, lo que podría indicar áreas de oportunidad para el desarrollo profesional en esta habilidad. La menor frecuencia del uso del Inglés concuerda con su relevancia percibida, reforzando la idea de un enfoque más localizado de las artes escénicas en Colombia.

Diferencias por actividad cultural



El análisis de la relevancia de habilidades por actividad cultural en el sector de las Artes Escénicas en Colombia ofrece insights significativos sobre las prioridades y necesidades específicas de cada disciplina. En actividades como el Teatro y la Danza, se observa una alta valoración en habilidades de liderazgo, comunicación y trabajo en equipo, reflejando la naturaleza colaborativa y coordinada de estas artes. Es interesante notar cómo la Autonomía se destaca en el Teatro, sugiriendo una preferencia por individuos capaces de tomar decisiones independientes y creativas. Por otro lado, en el Circo sin animales, se pone un énfasis particular en la puntualidad y el seguimiento de instrucciones, habilidades clave para la precisión y la coordinación exigidas en este tipo de espectáculos. En contraste, la habilidad en el idioma Inglés toma cierta relevancia por encima del promedio de otras actividades en el sector de la Música. Estas variaciones en la valoración de habilidades son cruciales para entender las dinámicas de trabajo y las competencias más valoradas en cada ámbito cultural.



En cuanto a la frecuencia con la que se encuentran estas habilidades, el análisis revela patrones interesantes que difieren de la relevancia percibida. Por ejemplo, mientras que la comunicación y el trabajo en equipo son altamente valorados en la mayoría de las disciplinas, su frecuencia varía notablemente entre ellas. En Teatro y Danza, estas habilidades son comúnmente encontradas, lo que podría indicar una alineación entre la valoración y la disponibilidad de dichas competencias en estos campos. En contraste, la Autonomía, aunque altamente valorada en el Teatro, se encuentra con menos frecuencia, sugiriendo un área de oportunidad para el desarrollo de esta habilidad en dicho sector. La menor frecuencia del uso del inglés en todas las actividades culturales está en consonancia con su menor relevancia, lo que refuerza la idea de un enfoque más regional o nacional en el ámbito de las artes escénicas. Estos resultados ofrecen una perspectiva valiosa para los programas de formación y desarrollo de habilidades, alineando las necesidades del sector con las competencias disponibles en el mercado laboral cultural.

Análisis de relevancia y frecuencia de habilidades por región

El análisis por regiones en Colombia arroja luz sobre cómo se valoran las habilidades en diferentes áreas geográficas. En regiones como Caribe y el Eje Cafetero, habilidades como el liderazgo y la comunicación tienen una alta relevancia, reflejando posiblemente la naturaleza dinámica y el enfoque en la interacción en estas áreas. En contraste, la región Amazonia muestra una valoración más moderada de habilidades como el liderazgo y el seguimiento de instrucciones, sugiriendo diferencias en las dinámicas laborales o en las prioridades culturales.

En cuanto a la frecuencia con la que se encuentran estas habilidades, hay variaciones notables entre regiones. Por ejemplo, en Bogotá y la zona Andina, habilidades como el trabajo en equipo y el seguimiento de instrucciones se encuentran con bastante frecuencia, reflejando tal vez un entorno

laboral más estructurado y colaborativo. En contraste, en la región de la Orinoquía, la frecuencia de habilidades como la autonomía y el uso de tecnologías es más baja, lo que podría indicar áreas de oportunidad para el desarrollo profesional. La región del Pacífico muestra una frecuencia moderada en la mayoría de las habilidades, con una menor presencia del inglés, lo que puede estar alineado con las particularidades culturales y lingüísticas de la región.

Hallazgos Regionales

A continuación, se detallan cinco capítulos, cada uno correspondiente a una región entrevistada: la región Orinoquía, la región Caribe, la región Andina, la región Cafetera y la región Pacífica. En estos capítulos, se lleva a cabo una caracterización de los agentes entrevistados y se presentan los descubrimientos en relación con las formas de producción específicas de cada región, así como las particularidades de los equipos de trabajo. Se analizan tanto las fortalezas como las debilidades en términos de capacidades y habilidades blandas, además de exponer la formación, tanto formal como informal, que se ofrece en cada región. Por último, se abordan las percepciones de los entrevistados ante las políticas públicas y se presentan las propuestas de fortalecimiento para las mismas.

Región Orinoquía

Para entender y profundizar en las formas de producción de artes escénicas en la región Orinoquía se realizaron entrevistas con agentes culturales de diversas organizaciones en el Meta. En Acacías, San Martín y Granada. En Acacías entrevistamos a Marco Elvis Martín de la *Fundación San Pascual Bailón*, músico profesional, folclorista y maestro de joropo. En San Martín a Kirpa Natalia Carrillo, bailarina de joropo y productora del *Joropódromo Internacional la Cotiza de Oro*. Y en Granada tuvimos tres conversaciones con el *Circo Mágico de Chile*: una con Cristofer Lozada y con su mamá, Gina Paola Zabala, director artístico y directora administrativa de la compañía, otra con Sabaraín Lozada, técnico encargado de estructuras, y una tercera con cuatro payasos invitados al *Festival de Circo Tradicional organizado por la familia Lozada Zabala*.

Caracterización de los agentes entrevistados

Joropódromo Internacional la Cotiza de Oro - Kirpa Natalia Carrillo

El *Joropódromo Internacional la Cotiza de Oro*, creado por Natalia, le rinde homenaje a los juegos de las cuadrillas de San Martín, un ballet ecuestre que recrea la época de la conquista. Sus papás son folcloristas y su papá, además, es músico, bailarín y cantautor, por eso ella aprendió a bailar joropo desde los cuatro años. La casa de Natalia (sede de la Cotiza de Oro) tiene un salón para enseñar joropo. Su padre hace parte de la cuadrilla de guajibos de San Martín y ella siempre quiso hacer homenaje a esa herencia, por eso creó el *Joropódromo Internacional la Cotiza de Oro*.



Casa de la familia Carrillo y sede de la Cotiza de Oro

Como hito este 2023 menciona la producción del *15° Joropódromo Internacional la Cotiza de Oro*. Sin embargo, menciona que la producción de este evento la dejó agotada pues siente que el apoyo de la alcaldía ha sido mínimo, razón por la cual decidió hacer un evento con una logística menos aparatosa y una decoración más sencilla. Ahora se replantea el sentido del Joropódromo y la sencillez de su producción en el futuro.

Circo Mágico de Chile - Cristofer Lozada y Gina Paola Zabala

El *Circo Mágico de Chile* lleva tres años trabajando en el Meta. En vista a que en este departamento no hay un movimiento circense continuo más allá de los actos de circo en festivales de teatro y a que el gobierno no los consideraba como un área de las artes escénicas sino como una sub-área del teatro (no había estímulos ni convocatorias, tenían que presentarse a las de teatro), decidieron fortalecer la identidad del circo tradicional en el Meta, sacrificando su itinerancia. Eso incluye quedarse varios meses en un pueblo y gestionar acuerdos con las alcaldías u otras instituciones que se quieran vincular, para hacer un proceso de formación en artes circenses con jóvenes y niños.

Como hito este 2023 nos cuentan que este año se celebró el *Primer Festival de Circo Internacional*. Éste se creó por esa ausencia de circos en el Meta y para resaltar esa identidad de circo. Adicional a eso, vieron que el ‘circo tradicional’ también necesitaba su espacio, entonces al festival se le puso ese apellido de Circo Tradicional. El festival presenta cuatro funciones de circo tradicional y en el día se hacen eventos para los propios artistas. Entre esos eventos hay un conversatorio de payasos y un taller de comunicación. Este último es una novedad que incluyó Cristofer, el director artístico del circo. Fue una propuesta controvertida entre la familia Lozada, pero, al final, la mamá de Cristofer y el tío abuelo lo destacan: “me parece bien porque uno en el circo maneja todo: comunicación, uno maneja pedagogía, psicología, corporal [...] lo actoral, lo teatral, terapeutas, uno es comercial, marketing. Uno en el circo –usted no me la cree—uno dentro de esa empresa maneja todas las líneas, entonces eso a esos muchachos, a esos artistas, les va a servir mucho” dice la mamá, y el tío

abuelo destaca que “[A] Nosotros nos interesa muchísimo aprender y enseñar de eso para poder tener un trato social mucho mejor. Para que la gente de afuera se alegre cuando llegue a un circo, no se incomode, no se enoje y entienda de qué se trata. Entonces eso hace un vínculo social con los demás”.

San Pascual Bailón - Marco Elvis Martin

La región del Ariari es rica en patrimonio inmaterial. Están las cuadrillas de San Martín, que son patrimonio inmaterial de la humanidad, y las carrozas agrícolas de Granada. *San Pascual Bailón* busca preservar esos patrimonios a través de la danza y de festivales de carrozas y de joropo. “Nosotros nos dedicamos a patrimonio, a las cocinas tradicionales, a enseñar el joropo, a hacer las danzas de investigación a través del joropo para mostrar a la gente otro tipo de joropo. La Fundación San Pascual Bailón es especialista en eso. [Hay] que hacer la transmisión de saberes, porque cuando los viejos se mueren se llevan los conocimientos. Entonces estamos, a través de la danza, promoviendo el patrimonio inmaterial del Meta.”



Circo Mágico de Chile

Este año hubo un festival de aniversario de Granada muy mal organizado, según el maestro Elvis. Él le propuso al alcalde encargarse de la Joropovía del siguiente festival y logró que fuera el evento con mayor asistencia de artistas en la historia del municipio, con 56 agrupaciones bailando y haciendo música en las calles de Granada.



Marco Elvis Martin

Formas de producción en la región Orinoquía: Una apuesta identitaria

Las producciones locales en el Meta, o sea, las que presentan artistas principalmente locales, tienen un fuerte componente identitario. Dos de los tres productores que entrevistamos se dedican a organizar festivales de joropo. El componente identitario aquí es obvio, su razón de ser es rescatar o exaltar las tradiciones llaneras. Como es el caso de Natalia Carrillo, quien a pesar de que estudió administración de empresas y trabajó en un banco en Bogotá, siempre quiso hacer un homenaje a la Cuadrilla de Guajibos de San Martín, que son patrimonio inmaterial del Meta y de la que hace parte su papá, así que decidió crear *el Joropódromo Internacional la Cotiza de Oro* para honrar la tradición de su familia.

El maestro Marco Elvis Martin, músico de profesión, artesano y bailarín, tiene una escuela en Granada que busca promover el patrimonio inmaterial del Meta a través de la danza. Por su larga trayectoria como músico y folclorista se convirtió en un referente de las tradiciones llaneras en el municipio, por lo que se convirtió en la fuente de consulta sobre joropo y patrimonio, en asesor para los gobiernos locales en temas culturales y para la organización de festivales. Y así, poco a poco, terminaron él y su escuela organizando sus propios eventos folclóricos.

A pesar de que el Circo Mágico de Chile no tiene el folclore entre su oferta de espectáculos, el tema identitario también juega un papel importante. Por lo menos, de la discusión sobre la identidad en el Meta surgió la idea de crear el Primer Festival de Circo Tradicional. Cristofer Lozada y su mamá, Gina Paola, dicen que en el Meta no hay un movimiento circense fuerte, que hay muchos espectáculos de artes circenses en festivales de teatro, pero no hay carpas de circo establecidas en el departamento, además de la de ellos. Por eso crearon el festival, para darle un espacio propio al circo tradicional en el departamento y para “resaltar esa identidad de circo”.

Artistas locales

Las producciones en el Meta se caracterizan por privilegiar a los artistas locales y regionales. Nuevamente, parece una obviedad que las producciones que celebran la tradición llanera invite

principalmente a artistas llaneros, pero esta preferencia se extiende a los espectáculos que no son folclóricos. Marco Elvis Martín critica que en las celebraciones del aniversario de Granada no se respeta la regla de que el 70% de los artistas deben ser locales, pues se le quita espacio y visibilidad a los artistas locales y el dinero que se le paga a los artistas foráneos no se reinvierte en la región.

El Festival de Circo Tradicional que se celebró en noviembre, fiel a su idea de promover una identidad de circo tradicional en el Meta, invitó a participar, principalmente, a artistas de la región.

Más allá de la producción: procesos de formación artística

Otro elemento característico de las producciones en el Meta es que las producciones escénicas vienen acompañadas de un proceso de formación artística. *La Cotiza de Oro* y *San Pascual Bailón*, son, primordialmente escuelas de joropo. La producción de espectáculos es una labor secundaria. *La Cotiza de Oro* organiza uno solo en todo el año y *San Pascual Bailón* hace dos. Más aún, Natalia Carrillo, de *La Cotiza de Oro*, señala que prefiere invertir los recursos de la fundación en los procesos educativos que en el Joropódromo.

El Circo Mágico de Chile también incluye un elemento formativo en sus giras. Esta compañía, de hecho, invierte más tiempo en cada municipio en procesos de formación que en la temporada de funciones. La familia Lozada, dueña de este circo, también está dispuesta a sacrificar parte de su espectáculo para favorecer este componente educativo. Desde hace tres años decidieron renunciar a su itinerancia para concentrarse en la formación artística en el Meta. Temporadas que antes duraban un mes, ahora duran cuatro porque se establecen alianzas con las alcaldías, instituciones educativas y bibliotecas para dar una formación de 45 horas en artes circenses a los niños y a los jóvenes del municipio. Sólo cuando termina esa capacitación y hay un público formado, empiezan las funciones de circo.

Equipos de trabajo: Producción familiar

La producción de espectáculos de artes escénicas en el Meta es un trabajo familiar. Esa es la tradición en el circo tradicional, por eso la mayoría de las carpas llevan el nombre de una familia, y entre los mismos familiares se reparten casi todas las labores artísticas, técnicas y de gestión. En *El Circo Mágico de Chile*, Cristofer es el director artístico y el payaso. Sus hermanos menores, aún niños, son las estrellas de la acrobacia. Su mamá, Gina Paola, es la gestora y la que se encarga de los temas administrativos. Sabaraín, el papá, es el técnico, el que monta y maneja luces y sonido, el que dirige el montaje de la carpa y le hace reparaciones y mantenimiento; incluso fue él mismo quien fabricó la carpa y ha sido reemplazo de acróbatas, trapeceistas y payasos.

Las únicas labores que no son exclusivas de la familia son la taquilla y venta de comidas, pues éstas funcionan mientras ellos están presentando sus actos; la de cocina, para la que siempre contratan a una cocinera del municipio al que llegan; y la de publicidad, para los que le pagan a un grupo grande de personas para que reparta volantes y afiches. Además de estas personas, en cada municipio se contrata a un grupo de hombres para montar la carpa, pues es una estructura grande y pesada para cuyo montaje no alcanzan las manos de la familia.

El Joropódromo, por su parte, es producido íntimamente por la familia de Natalia. Ella es la gestora y organizadora del festival pero las decisiones importantes las toma la junta de la fundación, que está compuesta por ella, su papá y su mamá. Además de ellos tres, Natalia contrata por diez meses a una secretaria que se encargue de enviar los correos, llenar formularios y manejar las redes sociales, “pero ya es como de la familia, dice Natalia”. Su papá bromea con que le van a construir un cuarto en la casa de los Carrillo. Para el evento se necesita un grupo grande de personas en labores logísticas: pegar afiches, conectar cables y repartir refrigerios y la hidratación. Para eso recurren a los estudiantes de 10° y 11° que están haciendo el énfasis en turismo en el colegio donde trabaja la mamá de Natalia.

Elvis Martin dice explícitamente que “la idea es que el recurso quede dentro de la familia san pascualista [...] no consigo gente aparte porque para eso tengo a mi equipo de trabajo”. Aquí el concepto de familia es más amplio: se extiende a los familiares de todas las personas que hacen parte de la fundación: “Cuando son los estudiantes los que bailan, esas funciones las hacen los papás: hay una persona que lleva un botiquín, se reparte agua y otros llevan la pancarta del grupo de baile. Pero, en ese caso, a los papás no se les paga. A veces no son los papás sino el novio de la bailadora o la esposa del bailarín.” El sonido y el montaje de tarima, esos sí, se contratan con operadores especializados en esos temas.

Fortalezas en región: comunicación y disposición:

Voluntad y disposición

Como en otras regiones visitadas, en el Meta no se dio mucha importancia a las habilidades técnicas. Los productores poco se involucran en los asuntos técnicos de sus eventos porque esa parte la contratan con agentes externos. Sus equipos de trabajo se encargan de labores artísticas --para las que son expertos-- y labores logísticas, para las que no se requiere mucha especialización. Así que “no más con que tengan la voluntad, es suficiente” dice Natalia. Elvis piensa parecido, para él, lo importante es que tengan disposición de trabajar, que las personas estén atentas a la labor que se les asignó y que, por ejemplo, no estén paradas mirando el celular.

Honestidad, sencillez y habilidades comunicativas para los artistas de circo

Entre la programación de *Festival de Circo Tradicional* que organizó el *Circo Mágico de Chile* hubo un taller de liderazgo y comunicación para el que Cristofer contrató a un tallerista y educador experiencial pues cree que para presentarse las habilidades sociales son importantes para los artistas circenses “para entender mejor el manejo de público, esa psicología, ese trato”. No es sólo Cristofer el que valora las habilidades comunicativas: “¡Claro! Nosotros nos interesa muchísimo aprender y enseñar de eso para poder tener un trato social mucho mejor” dijo uno de los payasos con los que conversamos “el artista es muy social. Un buen artista tiene que ser social ¡comunicar! Comunicar tanto emociones, tanto expresiones, tanto generar al público lo que quiere generar”.

Además de la comunicación, valoran la honestidad y la sencillez. Uno de los payasos participantes del *Festival de Circo Tradicional*, tío abuelo de Cristofer, sostiene que el arte circense obliga a los artistas a ser honestos:

porque es uno de los trabajos que no podemos ser deshonestos. El artista sale a hacer su acto y tiene que hacerlo lo más perfecto posible para cumplirle a la gente que lo mira. El cómico no puede salir a robarle a la gente absolutamente nada, tiene que hacerlo reír [...] Entonces no hay deshonestidad en el trabajo como puede ocurrir en algunos otros.

También destacó la humildad, a lo que se unieron las voces de los demás payasos en la conversación. Dado que el circo tradicional presenta una serie de actos individuales y no un gran acto colectivo, es normal que un acto o un artista destaque más que los otros, y la actitud que se espera de los demás es que sean humildes y rodeen a esa estrella. El tío abuelo de Cristofer dice sobre esta situación que

Si hay un buen artista dentro del grupo y se destaca, pues lo apoyamos para que se destaque dentro del espectáculo y sea la estrella. Sin ninguna envidia de que usted va a salir más adelante o usted va a ser el más nombrado. Si lo nombran dentro del espectáculo donde estamos, nos están elogiando también a nosotros. Nos favorece a todos. Entonces lo sobresaltamos. Se enriquece todo el circo.

Y otro payaso añadió que “hay algo bonito ahí y es que si a él le va bien y es una estrella, a mí me a ir bien porque yo pertenezco al mismo grupo [...] Entonces la gente que viene a verlo a la estrella, me va a ver a mí también”.



Taller de habilidades blandas del Primer Festival de Circo Tradicional, Acacías, Meta.

Formación en la región Orinoquía

Formación: escuela familiar

La formación formal es escasa. La familia es el principal ambiente de aprendizaje y transmisión de conocimientos. El circo tradicional es un negocio de familias. Y de la misma manera en que el negocio pasa de generación en generación, el conocimiento también. “Hay unas técnicas ancestrales que se han dado de generación en generación. Llamémoslas empíricas porque no están certificadas pero han funcionado a través de la vida” explica el tío abuelo de Cristofer. Natalia aprendió a bailar Joropo desde los cuatro años, educada por sus papás en ese arte. Y los hijos de Marco Elvis son también alumnos suyos y sus principales ayudantes en el taller de artesano en el que fabrica las máscaras e indumentarias para las cuadrillas de Guajibos de San Martín.



Máscaras en el taller de Marco Elvis Martin, En Granada

El folclore, que tiene expresiones artísticas particulares de su tradición, también tiene formas propias de transmitir el conocimiento. Las carrozas agrícolas de Granada, uno de los patrimonios del Meta, tienen su propio mecanismo de transmisión familiar del conocimiento. El arte se aprende desde la infancia: el padre le enseña a su hijo mayor a fabricar las carretillas y, cuando éste ya tiene un año de experiencia, sirve de mentor al hermano que le sigue.

Aprender del maestro referente

La línea de circo a la que pertenece *El Circo Mágico de Chile*, a pesar de llamarse tradicional, celebra la innovación, así que cuando un artista desarrolla una nueva técnica o mejora un acto que estaba establecido entre los cirqueros, sus pares empiezan a llamarlo maestro y buscan aprender sus técnicas e incorporarlas en sus actos. ¿Y cómo aprenden esas técnicas? Preguntándole al maestro. Así fue la evolución que entre los trapecistas tuvo el triple salto mortal, cuenta el tío abuelo de Cristofer:

el mejor trapecista del mundo aprendió así, empíricamente. Fue el primero que tiró triple salto mortal. Hoy en día ya hay otro que hace cuatro vueltas. Pero utilizando las mismas técnicas que utilizó el que hizo las primeras tres vueltas. Y así ha ido avanzando. Y el que hace las cuatro vueltas hoy en día le dice maestro al que hizo eso porque fue el primero que lo logró. Y entonces pregunta las técnicas, y las comparten. Eso hacemos.

Escuela de artes circenses, pero no para cirqueros

Sin embargo, no todos los cirqueros en Colombia aprenden en el ámbito familiar. Esa es la escuela del circo tradicional, pero los artistas de circo contemporáneo no necesariamente pertenecen a familias cirqueras, así que ellos sí se forman en academias fuera del país. En Colombia hay escuelas de circo que ofrecen una formación de cinco años en la que primero ven un poco de todo y después se especializan en un arte. Sin embargo, en estas escuelas no reciben artistas del circo tradicional, según contaron los payasos con los que conversamos. Pero, además, quienes se forman en estas escuelas no terminan trabajando en el circo, cuentan ellos.

Sin título no hay contrato

A pesar de valorar las formas tradicionales de aprendizaje en el circo, todos los cirqueros con los que hablamos reconocen la importancia de la formación formal. “De pronto la tradicional sepa más técnicas pero no sea certificado. Eso es lo que nos falta a los tradicionales, un papel que diga que somos profesionales” dice el tío abuelo de Cristofer. La carencia de un título profesional es una barrera para que los artistas sean contratados por el Estado, pues no tienen cómo demostrar que son profesionales en su arte. Y esa barrera ahora también se está presentando en el sector privado, pues las empresas que contratan sus espectáculos ya les están pidiendo títulos de formación entre sus credenciales.

Natalia y Marco Elvis reconocen el mismo problema. Ella ha sorteado esta barrera postulándose a las convocatorias públicas a través de su fundación en vez de hacerlo a nombre propio, pero el problema afecta más a los demás artistas folclóricos, que en su mayoría son *músicos de vereda* – como dice Marco Elvis—y no sólo no tienen un título que los certifique como artistas sino que no están formalizados en otros aspectos: no tienen RUT, no tienen cuenta bancaria o no tienen registro fílmico y fotográfico de sus espectáculos, uno de los requisitos que pide el Ministerio de Cultura para postularse a sus convocatorias.

Un curso bueno y otro malo

Gina Zabala es otra que reconoce la importancia de tener un título profesional. Por eso ha aprovechado las invitaciones que le han hecho para formarse y certificarse. Sin embargo, la experiencia con esas formaciones ha sido agridulce. La primera invitación que recibió fue para certificarse en montaje de carpas con el SENA Meta, pero el curso fue pésimo, dice ella. Les mandaron un video de cómo armar una carpa pero la práctica la dictó un profesional en alturas, con quien no montaron una carpa sino un andamio. Ella ofreció su carpa para la práctica pero no la tuvieron en cuenta.

En cambio, en el 2023 el Ministerio de Cultura la invitó a participar en una micro credencial en fortalecimiento, producción y gestión de las artes circenses de la Universidad de los Andes que sí fue muy buena. “A diferencia del curso del SENA, los profesores en los Andes sí eran expertos en artes escénicas y circenses” dice Gina. Este curso incluyó formación en producción, mercadeo y procesos creativos. Gina quiere que más miembros de su familia se formen con esa micro credencial. “Ojalá se repita y se amplíe porque hay muchas líneas de artes en el circo”, concluye ella sobre esta experiencia, pero reconoce algunas debilidades que espera se corrijan para el próximo ciclo. De 35 alumnos que hubo, sólo dos eran de circo tradicional, los demás eran de circo contemporáneo, lo que hizo que para ella fuera muy difícil entender los temas y entenderse con los profesores porque estaban enfocados en enseñarle a artistas del circo contemporáneo y, sobre todo, porque manejan un lenguaje distinto, que ella desconoce y que siente que no siempre fue reconocida esa diversidad de líneas circenses.

Reconocimiento profesional sin título

Gina no sólo se ha capacitado para superar las barreras que no tener un diploma le representan, sino que ha buscado otras estrategias para que los artistas de circo –no sólo ella—sean reconocidos como profesionales. La primera ha sido buscar que el SENA los reconozca:

Nosotros le pedimos en 2018 al Ministerio de Cultura, en una reunión que yo asistí, que el SENA nos avalara, que el SENA nos apoyara y nos respaldara porque nosotros no somos una profesión [...] entonces no estamos con el cartón de profesional ¡pues hasta ahora! Muy próximamente creo que lo vamos a lograr. Esa es la meta: la profesionalización.

Pero su aporte más efectivo ha sido la creación de la *Fundación Circense de Colombia*, que tiene un censo de todos los circos tradicionales del país y emite certificados laborales para los artistas. Entre los cirqueros es muy valorada la experiencia, y ésta ha sido la forma de darle, en papel, un soporte a los artistas que buscan trabajo, incluso fuera del país, donde no pueden valerse de la reputación que hayan construido en Colombia. Sobre esta forma de certificar experiencia, Gina dice que Hoy en día, eso lo respaldan muchos artistas a nivel internacional. Hoy en día los artistas se van del país y créame que en la hoja de vida eso es lo que ponen. Hoy en día es lo único que [certifica sus conocimientos...]

Educación formal en la Orinoquía

Según la fuente de información de la oferta de formación en artes escénicas es el Sistema Nacional de Información de la Educación Superior (SNIES), que recopila y organiza la información relevante sobre la educación superior en Colombia encontramos, en cuanto a instituciones formales en la región Orinoquía, resultados principalmente enfocados en Villavicencio, una ciudad principal para Colombia. Sin embargo, su oferta académica está limitada a 3 programas relacionados a gestión, ofrecidos por el SENA. Es importante resaltar que la Orinoquia es la única región en la cual no se presenta una oferta académica universitaria relacionada a las artes escénicas y en la cual no se presentan graduados directamente relacionados a música, danza o teatro.

Región	Departamento	Municipio	No. Programas
Orinoquia	Meta	Villavicencio	3
Total			3

Artes escénicas	No. Programas	Graduados 2019	Graduados 2020	Graduados 2021	Graduados 2022
Orinoquia					
Gestión	3	0	22	12	21
Total	3	0	22	12	21

Carácter Académico	No. Programas	% Graduados 2022
Institución Tecnológica	3	100.00%
Total	3	100.00%

Propuestas de fortalecimiento

Asignación de recursos

La asignación de recursos es el tema en que más oportunidades de mejora ven las personas entrevistadas. En los municipios pequeños dudan de la transparencia con la que los gobiernos

locales administran los recursos del Ministerio de Cultura, por lo que los productores entrevistados proponen que éstos se giren directamente a los productores, sin pasar por los gobiernos locales, y que estos últimos tengan claro cuánto de ese dinero pueden descontar y por qué conceptos.

Adicionalmente, los entrevistados sugirieron otros mecanismos para optimizar el flujo de dinero a sus producciones: Por un lado, crear un grupo de gestores culturales en el ministerio, para que viajen por Colombia visitando eventos folclóricos, para que conozcan mejor qué iniciativas apoyar económicamente. Por otro lado, asignar la misma cantidad de dinero a todos los departamentos, para evitar la centralización y promover la creación en departamentos con menos recursos económicos y humanos.

Simplificación de trámites y requisitos

Los tres entrevistados en el Meta reconocen que es difícil cumplir con los requisitos para concursar en las convocatorias del gobierno. En el caso de *La Cotiza de Oro* y *San Pascual Bailón*, los artistas que contratan no están formalizados, así que sugieren eliminar algunos requisitos que inhabilita a estos artistas a participar en convocatorias del gobierno o a contratar con el Estado.

Categorización según el tamaño del productor

El Circo Mágico de Chile, por su parte, debe cumplir con un protocolo de seguridad que está pensado para eventos multitudinarios pero que a ellos les cuesta cumplir, como tener una ambulancia disponible en todas sus funciones. Por eso proponen crear una categorización de productores según su tamaño, para hacer exigencias diferenciadas según sus capacidades.

Reconocimiento especial para el circo tradicional

En *El Circo Mágico de Chile* también proponen un trato diferencial para el circo tradicional porque su naturaleza es nómada y su infraestructura no es permanente sino itinerante. Esto hace que se les dificulte cumplir con algunos requisitos que se les exige. Por ejemplo, no tienen un domicilio establecido que les permita formalizarse como empresa o recibir correspondencia.

Aprovechar las carpas de circo para otros eventos

Por último, los dueños de la carpa del Circo Mágico de Chile sugieren que las carpas de circo sean reconocidas como escenarios de las artes escénicas, y que otros eventos distintos a las funciones de circo puedan presentarse en ellas.

Región Caribe

Para entender y profundizar en las formas de producción de artes escénicas en la región Caribe se realizaron entrevistas con agentes culturales de distintas organizaciones en el Magdalena y La Guajira. En Riohacha entrevistamos a Daissy Pimienta, de la *Corporación Cultural Jayeechi*, y a Walter Daza, de la *Cooperación Fransico el Hombre*. En Santa Marta a Carlos Rodríguez de la *Fundación para el desarrollo dramático y artístico del Magdalena* y a Carlos Proenza del *Teatro Santa Marta*.

Caracterización de los agentes entrevistados

Corporación Cultural Jayeechi - Daissy Pimienta

La *Corporación Cultural Jayeechi* es una organización teatral con una arraigada identidad wayuu, que ha estado en funcionamiento desde 1993 en Riohacha, La Guajira, siendo la única sala de teatro en el departamento. Su enfoque principal es poder llevar obras a comunidades con acceso limitado. La sala de teatro, ubicada en el Centro Cultural de La Guajira, posee capacidad para 200 sillas móviles y se emplea como espacio versátil para diversas expresiones artísticas, desde danza y música hasta artes escénicas. Desde el 2017 están en este espacio, ya que antes estaban en un barrio vulnerable pero les pidieron el espacio.

La creación colectiva es un pilar esencial para la organización. Sus obras abordan temas wayuu, desde mitos hasta cuestiones sociales y culturales, y se enfocan también en la preservación de la lengua. En el proceso de creación tienen una socialización con las comunidades y hacen ajustes necesarios antes del estreno de las mismas. Por otra parte, organiza un festival que va en su décima edición y tienen un semillero artístico con aproximadamente 25 jóvenes que participan en clases y presentaciones, además de ejecutar proyectos de formación itinerante en teatro y audiovisuales. En 2023, han logrado diversificar su programación y consolidar su posición como la única sala de teatro en el departamento gracias a las Salas Concertadas. Este hito no solo resalta su compromiso con la diversidad cultural, sino también su capacidad para adaptarse y prosperar en el cambiante panorama teatral.



Obra realizada por la Corporación Cultural Jayeechi

Corporación Francisco el Hombre - Walter Daza

Walter Daza ha sido el encargado de la producción de *Francisco el Hombre*, un festival de música vallenata que se encuentra en su 15ª edición, celebrado en Riohacha, La Guajira, que busca promover y preservar la música vallenata. El festival considera un cartel “taquillero” para poder cobrar la entrada y no se considera un evento para el público guajiro por la inversión de la misma. El festival también incluye un concurso, lo que implica la apertura de una convocatoria seguida de una evaluación a cargo de curadores para seleccionar a los participantes. Sin embargo, la planificación del evento está sujeta a los aportes prometidos por la alcaldía y la gobernación, pero la inestabilidad política a menudo dificulta el cumplimiento de estas promesas. En la actualidad, Walter Daza aspira a un nuevo horizonte, centrándose en la creación de un evento distintivo en Bogotá dedicado a la música vallenata. Busca la participación activa del Ministerio de Cultura y del Distrito para reconocer el concurso de la canción vallenata, y planea involucrar a universidades para incorporar una dimensión académica, inspirándose en el exitoso modelo de *Vallenato al campus* desarrollado en la Universidad Tadeo. Su visión es replicar este enfoque en otras instituciones educativas, fomentando conciertos pedagógicos y trabajando arduamente para revitalizar el interés de los jóvenes en el vallenato, que ha sido eclipsado por otras corrientes musicales en la actualidad.



Fransico el Hombre

Teatro Santa Marta - Carlos Rodríguez



Teatro Santa Marta

La propuesta del *Teatro Santa Marta* se enfoca en resaltar el potencial cultural del Caribe para la producción de espectáculos escénicos. La programación del teatro se lleva a cabo mediante un proceso de curaduría que implica asesorías desde distintos niveles, abarcando desde la asesoría de proyectos hasta la producción administrativa. Antes de la presentación de un espectáculo, se realizan reuniones para discutir detalles técnicos cruciales, como iluminación, sonido, escenografía y requisitos específicos de la obra. Estas reuniones se convierten en un diálogo fundamental para el éxito del montaje de las obras, donde el equipo del teatro comparte información sobre las instalaciones y las compañías expresan sus necesidades específicas. Se destaca la importancia de la adaptación técnica, que incluye aspectos como la iluminación, la transposición de micrófonos y la integración de elementos escénicos, con el objetivo de hacer que la obra se asemeje lo más posible a las expectativas. Un logro significativo para ellos en 2023 fue el montaje de una obra que se había presentado anteriormente en el *Teatro Colón* del *Colegio del Cuerpo*. Al observar el video de la presentación en el *Colón*, identificaron los ángulos de iluminación y se sugirió un plano de iluminación al *Colegio del Cuerpo* para replicar la obra de manera cercana al video original. A pesar de las diferencias en la cantidad de aparatos de iluminación entre ambos teatros, el equipo logró una adaptación exitosa. La obra fue posteriormente presentada en el *Teatro Jorge Eliécer Gaitán* con la adaptación técnica que ellos realizaron.

Formas de producción en el caribe: resaltar la identidad de la región

Aunque el *Teatro Santa Marta* se enfoca en producciones más convencionales y opera en un teatro con mayor capacidad y equipamiento técnico, y *Francisco el Hombre* es un evento de gran magnitud, a diferencia de *Jayeechi* que se destaca por su enfoque en la creación colectiva, estas organizaciones comparten la importancia de resaltar la identidad y las tradiciones culturales de su región en la producción de espectáculos escénicos. La adaptabilidad es un valor fundamental para ellas ya que se esfuerzan por ajustarse a condiciones técnicas, espaciales y culturales para garantizar el éxito de sus producciones.

En el caso del *Teatro Santa Marta*, la comunicación es esencial. Para ellos, el éxito de los espectáculos radica en la capacidad de realizar montajes previos y organizar la producción anticipando las condiciones técnicas días antes de la llegada del espectáculo. Este proceso implica adelantar diversas condiciones técnicas, como el montaje y conexión de equipos, la energización de dispositivos y la organización de elementos escénicos, todo basado en la adaptación del plano proporcionado por el iluminador de la obra o las solicitudes específicas de las compañías.

En contraste, *Francisco el hombre* es un evento que cuenta con mayor acceso a recursos. Este festival de gran envergadura requiere una planificación meticulosa de un año y cuenta con un equipo especializado que elabora un exhaustivo plan de medios y mercadeo. Además, se beneficia de colaboraciones significativas, como la participación de Bavaria en el último año. Es un evento que sucede en la playa, lo cual lo hace muy interesante, pero también inviable ya que el 40% de su presupuesto se va en la infraestructura.

Por otro lado, *Jayeechi* pone en el centro el trabajo colaborativo y comunitario. Ven el teatro como una oportunidad para llegar a espacios donde las personas no pueden asistir a los teatros convencionales. "Nosotros vamos a las comunidades y llegamos a esos espacios donde, sin exagerar, ni siquiera llega agua potable. Y nosotros llevamos el teatro, junto con talleres, para brindar a la gente otras posibilidades". Cuentan con un fuerte componente de formación desde la infancia, por eso se da el caso de personas como Daissy, que ha estado vinculada en la organización durante 20 años. La organización forma parte de la Red de Cultura Viva Comunitaria, compuesta por 50 organizaciones a nivel nacional. Desde el 2003 es sala concertada, gracias a que alguien del Ministerio, al ver una de sus obras, les invitó a participar.

Para *Jayeechi*, la red es esencial y consideran que han logrado establecer un circuito de salas en la costa, llevando a cabo intercambios con otras salas en Barranquilla, Santa Marta y Cartagena. Sin embargo, Carlos de la *Fundación para el Desarrollo Dramático y Artístico del Magdalena* opina que esta red aún necesita fortalecerse. Destaca la abundancia de talento en el Caribe y sugiere que cada entidad podría beneficiarse al aprender del otro. Para él, Barranquilla lidera en la producción artística, abarcando diversas áreas como video y las artes contemporáneas, gracias al carnaval. Santa Marta y Cartagena se enfocan en la formación artística, y Santa Marta ha logrado desarrollar dos teatros con una infraestructura notable, que sirve como indicador del compromiso con el desarrollo cultural en la ciudad. Carlos sugiere que se necesita más comunicación entre todas las ciudades para fortalecer esta red y fomentar un intercambio más efectivo de experiencias y recursos.

Los equipos en el Caribe: desde la familia hasta proveedores

El equipo de *Francisco el hombre* se empieza a crear con la formación de un grupo liderado por un director de producción, cuya función incluye validar que los artistas y técnicos seleccionados entreguen productos de acuerdo con las propuestas y coordinar los grupos participantes. Aunque cuenta con tres personas de apoyo, el núcleo principal del equipo está conformado principalmente por personal contratado de proveedores externos. Adicionalmente, el equipo dispone de un encargado de desarrollo web y mercadeo digital, desempeñando roles clave como la dirección general, relaciones con los medios. El equipo administrativo, compuesto por cuatro personas, se encarga de las tareas administrativas fundamentales para la ejecución del festival.

A diferencia de otras organizaciones entrevistadas, todos los miembros del equipo son contratados exclusivamente para el festival. Los contratos para el festival tienen una duración de cuatro meses. Algunos colaboradores, como los curadores y el presentador, trabajan ad honorem. Los curadores, que pueden ser profesores universitarios, médicos o empleados del gobierno, son responsables de buscar y seleccionar a los jurados. El presentador, empleado del gobierno, también contribuye de forma voluntaria. El jurado no recibe un salario, pero se les brinda atención, incluyendo alimentación, alojamiento, viáticos y un pago simbólico de un millón de pesos como incentivo.

El equipo del Teatro Santa Marta, por otro lado, se organiza en distintos departamentos, entre los que se encuentran la producción administrativa, la asesoría de proyectos, un comité de curaduría en programación, el departamento de comunicaciones y prensa y el equipo de técnicos. Este último desempeña un papel crucial como la última línea de combate, encargándose de recibir el trabajo realizado por el resto del equipo. Este equipo está conformado por un líder, que se encarga de lo técnico y lo artístico, un responsable de iluminación, un encargado de sonido, una persona a cargo de la tramoya y del video, y un asistente de escenario que también cumple funciones de conserjería y mantenimiento. Dada la limitada cantidad de personal en este equipo, se apoyan mutuamente para llevar a cabo la labor de producción técnica de manera eficiente.

Cristian Escalona, especializado en mecánica teatral y tramoya, fue incorporado al equipo cuando estaban por abrir el teatro. Aunque no es originario de Santa Marta, fue seleccionado por su capacidad para brindar un soporte técnico desde una perspectiva externa. En espectáculos que prescinden del uso de varas de tramoya, Cristian contribuye en las áreas de sonido, iluminación y operación de video. Su presencia es siempre crucial en los procesos teatrales, donde aporta soluciones técnicas a posibles inconvenientes. Cabe destacar que el equipo de técnicos es notoriamente joven.

En *Jayeichi*, los directores son Cristina Pimienta, indígena wayuu y cofundadora que ha sido parte de la organización durante 29 años, y Enrique Bermeo. Cristina no solo desempeña un papel directivo, sino que también es la diseñadora de vestuarios, responsable de la escenografía y títeres. María Bermudez se encarga de las responsabilidades administrativas, mientras que Daissy lleva a cabo la contaduría. Alejandra se encarga del diseño de páginas web y la gestión de relaciones internacionales, es quien traduce los proyectos cuando se presentan a la cooperación internacional. En una analogía, describen a Cristina como el corazón de la organización, a María como el cerebro, a Enrique como los pulmones, a Daissy como los brazos y a Alejandra como las piernas.

El semillero de *Jayeechi* cuenta con 20 actores de diferentes generaciones. Es común que miembros de la misma familia participen. Actualmente, están en la quinta generación de actores, y Daissy destaca la importancia de tener a su hija y otros familiares involucrados en el grupo. La filosofía de la organización es que todos sean capaces de hacer todo. Cuando se unen al grupo empiezan aprendiendo las funciones técnicas y gradualmente van ascendiendo. "Nosotros seguimos la filosofía de que todos debemos aprender a hacer de todo, desde coser una aguja hasta instalar una luz, y manejar el sonido". Aunque todos participan en diversas tareas, dentro de cada área hay una persona líder en el grupo. "Pero esa persona que lidera tampoco necesariamente es un profesional, sino alguien que, empíricamente en el proceso, también ha aprendido". Sin embargo, cuando se trata de aspectos técnicos más específicos, reciben ayuda de una persona llamada Rudy Gonzales.

Más allá del oficio técnico en el Teatro Santa Marta

El teatro Santa Marta demuestra un gran interés en la habilidad de los oficios técnicos. Los técnicos resaltan por ser recursivos y por su espíritu de trabajo colaborativo, si no saben algo, no dudan en llamar a alguien que sí. Para ellos, resulta esencial que los técnicos no perciban los espectáculos únicamente desde un punto de vista técnico, sino como eventos que involucran emociones y sentimientos. La relevancia no se limita solo a aspectos técnicos como la iluminación y el sonido, sino que se extiende a asegurar el bienestar de los intérpretes y comunicar de manera efectiva esta experiencia al público: "Al operar un evento, no solo es crucial que salga a tiempo y con el color adecuado, sino que también cumplas con esta labor técnica de manera que el intérprete, bailarín o actor se sienta bien, y esto se pueda comunicar al público". Con el tiempo, los técnicos han empezado a adquirir un enfoque crítico y son capaces de evaluar tanto lo técnico como lo artístico y aportar desde este lugar. Para ellos mantener un ambiente amigable y colaborativo, entre ellos, los directores y los actores, es crucial.

Apropiación del espacio, formación de audiencias y equipos competitivos: fortalezas en región

Para el *Teatro Santa Marta* es fundamental que la comunidad se apropie del teatro, para lograr esto, han implementado propuestas innovadoras, como llevar el teatro a la calle, organizar visitas guiadas y finalizar eventos con actividades culturales, como ruedas de cumbia o bullerengue.

En cuanto a la formación de públicos, desde sus inicios, *Jayeechi* ideó estrategias creativas, como presentaciones en zancos tocando tambores, para generar expectación y atraer a la gente a presenciar sus espectáculos. La calle se convirtió en su escenario teatral, democratizando así el acceso al arte. Con el cambio de sede hacia el centro de la ciudad, se vieron obligados a replantear su estrategia, ya que la nueva ubicación difiere del contexto del barrio vulnerable anterior. Han implementado nuevas estrategias, como enfocarse en las alianzas con instituciones educativas, como colegios, El Sena y La Universidad de La Guajira, lo que les ha permitido llegar a un público que no estaba acostumbrado a ver teatro. Asimismo, en *Jayeechi*, la formación desde la infancia es fundamental, por eso tienen un programa de formación llamado *Deja la guachafita*, que implica procesos comunitarios de creación donde participan desde niños hasta adultos.

Por otro lado, Walter considera que Valledupar cuenta con equipos competitivos comparables a los de Bogotá o Barranquilla. El líder de producción del festival tiene una amplia experiencia, incluyendo

trabajos previos con Telecaribe, lo que aporta confianza y tranquilidad al equipo. En el equipo de medios, se encuentran profesionales técnicamente capacitados, como un ingeniero, publicista y comunicador. En la actualidad, se ha optado por trabajar con publicistas locales debido a restricciones presupuestarias, la meta inicial era establecer una conexión más profunda con el espíritu del evento, y en la actualidad, estos publicistas están llevando a cabo iniciativas interesantes, fortaleciendo su conexión con la esencia del festival.

Productores culturales, ingenieros de sonido y herramientas de difusión: los desafíos en la región Caribe

Uno de los principales desafíos que Carlos Proenza identifica es la necesidad de contar con productores con experiencia en la gestión cultural, no sólo gestores vinculados a la parte artística, sino productores que conozcan cómo establecer y dirigir un centro cultural. También destaca la brecha en la comunicación entre las ciudades del Caribe, mencionando que muchas actividades culturales se realizan, pero la falta de comunicación impide llevarlas a otras ciudades. Nos dice:

Hay muchas cosas que se hacen pero no se llevan a las otras ciudades. Hay una falta de comunicación entre los sectores culturales de estas ciudades, pero también está la posibilidad de crear una red muy poderosa. Tenemos un potencial de público. Falta alguien que diga, hagamos una gira por Barranquilla, Santa Marta, Cartagena, Ciénega.....

Propone la creación de una red de formación y de investigación. La formación puede surgir del aprendizaje en eventos de diferentes ciudades del Caribe y la red de información se basa en que todos en el Caribe sepan quién hace qué. Por otro lado, considera fundamental que Santa Marta se apropie de sus espacios y cultura.

En cuanto a aspectos técnicos, resalta la carencia de buenos ingenieros de sonido en la región, debido a la costumbre de que “entre más volumen, mejor” se pierde la sensibilidad necesaria para equalizar de tal forma que se escuchen todos los elementos. También señala la necesidad de formación en áreas no artísticas como mercadeo, publicidad y promoción. En relación a la formación del público, considera que aún es necesario educar a la audiencia para apreciar eventos culturales, promoviendo una actitud de “sacralidad” al ingresar al teatro.

En el *Teatro Santa Marta*, los técnicos mencionan la invisibilización de su oficio y proponen iniciativas como lo han hecho en el *Teatro Colón*, con un instagram llamado "trasescena" donde muestran los procesos de los montajes. También enfatizan la importancia de fomentar un espíritu colaborativo entre los técnicos, permitiéndoles asistir en diversas tareas para cumplir los objetivos generales del proyecto.

En el caso de *Jayeechi*, uno de sus mayores desafíos es la falta de apoyo y dependencia limitada de los entes territoriales, así como el escaso respaldo de la empresa privada. Por otra parte, la carencia de un espacio propio debido a la falta de autosostenibilidad genera incertidumbre y estrés, especialmente ante la preocupación sobre la propiedad del espacio actual, perteneciente a la gobernación de La Guajira.

Respecto a la difusión de su trabajo, encuentran limitaciones debido a la falta de herramientas y conocimientos. Aunque utilizan redes sociales, la carencia de recursos y capacitación afecta la

efectividad de la difusión. Además, señala la necesidad de herramientas de gestión, ya que actualmente se enfrentan a estos desafíos desde el empirismo. A pesar de que un equipo multidisciplinar está en el centro de su trabajo comunitario y lo reconocen como una fortaleza, también consideran que algunos deberían especializarse en algunos aspectos para que no sean “pocos, haciendo muchas cosas.”

Por otro lado, para Walter, la disponibilidad de equipos para eventos como *Francisco el Hombre* es limitada, dependiendo principalmente de un solo contratista que se encarga de todo el montaje, desde el sonido hasta la tarima y las pantallas. En ocasiones específicas, recurre a equipos provenientes de Bogotá debido a la escasez de personal calificado en Riohacha.

Formación en el Caribe

Licenciaturas en otras áreas y empirismo

En el *Teatro Santa Marta*, Antonio, originario de Bogotá, desarrolló su interés por la producción teatral mientras estudiaba en el *Colegio Camarín del Carmen*, que contaba con su propio teatro. Su fascinación por el teatro lo llevó a hacer preguntas sobre el oficio y a entablar amistad con Parmenio Rincón, un técnico de teatro, con quien comenzó a sumergirse en los aspectos técnicos de la producción teatral. Después de graduarse, continuó su formación en la ASAB, participando en la producción de muestras de compañeros, trabajando en sonido y luces para diversas obras, y adentrándose gradualmente en el diseño de iluminación. A lo largo de su carrera, Antonio trabajó en varios teatros medianos y pequeños en Bogotá, desempeñando roles técnicos diversos, desde luces y sonido hasta la instalación de tramoya y telones. Su experiencia le brindó la oportunidad de desarrollar habilidades en múltiples áreas de la producción técnica. Hace dos años, Antonio se trasladó al *Teatro Santa Marta*.

Jesús, miembro del equipo técnico, es ingeniero ambiental de formación y autodidacta en el campo técnico del teatro. Inicialmente, comenzó su carrera como asistente técnico en teatros, donde, a lo largo del tiempo, desarrolló habilidades en iluminación, sonido y transmisión de video de manera empírica. Su experiencia técnica se extiende por diversas disciplinas, lo que le vuelve versátil en su labor. Los Manuales de Producción Teatral del Ministerio de Cultura han sido herramientas importantes para su aprendizaje y desarrollo. Nos dice Antonio: “Jesús se formó como nos formamos los técnicos empíricamente acompañando consiguió un trabajo como asistente”. Por otro lado, Christian, también parte del equipo técnico, es ingeniero mecatrónico y cuenta con una especialización en Gerencia de Proyectos.

En *Jayeechi*, la mayoría de los integrantes posee títulos profesionales, aunque ninguno está directamente relacionado con las artes escénicas. Daissy, por ejemplo, estudió contaduría en la Universidad de La Guajira. Explica que no optó por las artes escénicas al ingresar a la universidad porque, en ese momento, no tenía la posibilidad de trasladarse a otra institución y, por lo tanto, decidió estudiar contaduría. Alejandra, quien se encarga de la difusión, es geóloga.

En cambio, Enrique se formó en el *Teatro Los Soñadores en Bogotá*, mientras que Cristina, después de completar la secundaria, se involucró con Jayeechi sin haber recibido una educación formal en

artes. La mayoría de los miembros de la organización ha obtenido certificados por competencias del SENA para complementar sus habilidades y conocimientos.

Los entrevistados identifican pocas instituciones formales de educación en el ámbito de las artes. Sin embargo, comentan que la Universidad del Magdalena en Santa Marta ha expandido sus facultades para incluir programas en artes escénicas, contribuyendo así al desarrollo educativo en este campo. Además, nos cuentan que la Universidad de La Guajira ofrece una licenciatura en Música y que en Cartagena el IPC (Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena) desempeña un papel significativo al proporcionar apoyo, incentivos y becas para fortalecer tanto la producción artística como la formación en la región.

Educación formal en el Caribe

Si bien los entrevistados identifican algunos de los programas existentes, según el Sistema Nacional de Información de la Educación Superior (SNIES), encontramos una oferta más amplia. La región caribe carece de una oferta académica relacionada a las artes escénicas en la Guajira y que la principal ciudad y centro académico en Santa Marta en el Magdalena. Barranquilla es una ciudad principal y presenta una oferta académica relevante para toda la región. Barranquilla y sus alrededores ofrecen 6 programas académicos relacionados a las artes escénicas. Así lo podemos evidenciar en la siguiente tabla.

Región	Departamento	Municipio	No. Programas
Caribe	Magdalena	Santa Marta	4
	Atlántico*	Barranquilla	5
		Puerto Colombia	1
Total			10

Por otro lado, la oferta académica se concentra en música con el 50% de los programas. Sin embargo, en Barranquilla a diferencia de otras ciudades y regiones del país se presenta una oferta académica variada y relacionada a música, teatro, danza, áreas de gestión y áreas de soporte. En la siguiente tabla presentamos el número de programas y la cantidad de estudiantes graduados desde el 2019 al 2022.

Artes escénicas	No. Programas	Graduados 2019	Graduados 2020	Graduados 2021	Graduados 2022
Caribe					
Música	3	14	13	6	22
Gestión	1	0	0	2	7
Barranquilla *					
Música	2	3	12	11	11
Teatro	1	0	0	0	0
Otros Oficios	1	14	15	14	26
Gestión	1	0	0	0	17

Danza	1	10	27	19	26
Total	10	41	67	52	109

Las universidades desempeñan un rol importante en la oferta académica con el 70% de la oferta de los programas en la región.

Carácter Académico	No. Programas	% Graduados 2022
Institución Técnica Profesional	1	6.42%
Institución Tecnológica	1	15.60%
Institución Universitaria/Escuela Tecnológica	1	10.09%
Universidad	7	67.89%
Total	10	100.00%

En la región se encuentran dos universidades relevantes: La Universidad Del Magdalena – UNIMAGDALENA, con programas de posgrado en escritura, producción audiovisual y música; y la Universidad Del Atlántico, con una oferta importante y variada en arte dramático, artes plásticas y danza.

Nombre Institución	Nombre del Programa	No Programas
Universidad Del Magdalena - UNIMAGDALENA	Maestría En Escrituras Audiovisuales	1
	Maestría En Producción Audiovisual Creativa	1
	Tecnología En Artes Musicales	1
Universidad Del Atlántico	Arte Dramático	1
	Artes Plásticas	1
	Danza	1
Universidad Autónoma Del Caribe- UNIAUTONOMA	Comunicación Audiovisual	1
Total		7

Propuestas de fortalecimiento

Desigualdad y falta de acceso: la percepción de las políticas públicas en región

Las organizaciones, especialmente en La Guajira, señalan la desigualdad en el acceso a recursos de la Ley de Espectáculos Públicos (LEP). Resaltan las dificultades para obtener fondos en municipios pequeños donde no se realizan grandes eventos y proponen la creación de una bolsa a nivel nacional que beneficie a salas de departamentos con recursos limitados. Esto aseguraría el respaldo a las organizaciones culturales, subrayando la importancia de la transparencia en la asignación de estos recursos para garantizar la equidad entre diferentes salas y organizaciones culturales.

Consideran que la falta de acceso a los recursos de la ley coloca a estas organizaciones en desventaja, ya que otras salas en el país han podido beneficiarse de estos fondos para dotación, construcción o remodelación. La propuesta de una bolsa nacional busca abordar estas disparidades,

especialmente en municipios más pequeños donde la capacidad de realizar grandes espectáculos es limitada.

Además, se destaca la necesidad de que los gobiernos incentiven y comprendan la importancia de los procesos artísticos de formación. La creación de programas académicos en artes se plantea como una necesidad imperante para fortalecer el desarrollo cultural en estas regiones.

Proponen la creación de una ley más equitativa para la distribución de recursos culturales, tomando como referencia la reforma de la ley de regalías. En esta comparación, se destaca el modelo de regalías, donde los recursos se centralizan y redistribuyen de manera más justa. La sugerencia concreta es centralizar los recursos de la Ley de Espectáculos Públicos, especialmente los provenientes de Bogotá, para distribuirlos equitativamente en municipios con procesos culturales. Se aboga por una ley simple con el objetivo claro de captar y distribuir recursos de manera eficiente, evitando la engorrosidad actual en la distribución.

También se critica la complejidad en la distribución de recursos, con un ejemplo concreto en La Guajira, donde los fondos pueden quedar sin ejecutar durante años debido a procesos burocráticos complicados.

En cuanto a la ejecución de proyectos culturales, se señala la concentración de poder en los secretarios de gobierno, quienes controlan los recursos de la LEP. Se resalta la necesidad de resolver la zona gris para los productores de artes escénicas, quienes enfrentan dificultades al elegir entre diferentes regímenes, como fundación, empresa o sociedad. Se llama a resolver la ambigüedad entre las disposiciones de la ley y las de la DIAN para brindar claridad y facilitar la toma de decisiones. En resumen, se busca una ley más eficiente, equitativa y fácil de ejecutar para impulsar el desarrollo cultural en Colombia.

Formación integral para los técnicos, conocimiento en red y difusión: propuestas de formación para la región andina

Las organizaciones expresan un gran interés en que la Ley de Espectáculos Públicos ofrezca oportunidades para la formación técnica y artística. Dado que la formación técnica suele ser predominantemente empírica, consideran crucial abogar por la formación continua. Comentan en el *Teatro Santa Marta*: “Muchas veces la labor del técnico se aprende empíricamente, entonces sería interesante formarnos, es decir, desaprender y formarnos en sonido, formarnos en iluminación y en otras tecnologías...”

Además, resaltan la importancia de que los técnicos reciban formación en producción para comprender los procesos previos a sus tareas, incluyendo negociaciones y aspectos de producción. Consideran fundamental reforzar conocimientos sobre seguridad y riesgos laborales, y citan la existencia de un sindicato en Medellín y enfatizan la necesidad de políticas y precauciones en el ámbito laboral. Se propone la creación de diplomados específicos para técnicos, que incluyan módulos teóricos y prácticos. La idea de reunir a profesionales de diferentes teatros para compartir conocimientos y abordar temas técnicos es bien recibida. También se sugiere que estos talleres estén abiertos a la participación de miembros de la organización que no sean necesariamente técnicos, permitiendo así la transmisión de habilidades a nuevas generaciones y empoderándolos

para desempeñar diversas tareas técnicas. Por otro lado, les gustaría que ofrecieran una forma de convalidar saberes para que los técnicos se puedan graduar.

Sugieren fortalecer el trabajo en red, resaltando la importancia de la comunicación entre teatros y la importancia de mapearse y reconocerse. Para este fin, las organizaciones proponen realizar charlas, podcasts y encuentros para compartir experiencias, abordar problemas técnicos y aprender unos de otros.

La idea central es establecer un espacio de diálogo donde los teatros pequeños y medianos puedan hablar con los que cuentan con más recursos y puedan compartir sus experiencias, procesos y soluciones técnicas, facilitando un intercambio beneficioso. El *Teatro Santa Marta* enfatiza: “Si alguien se puede capacitar y después puede replicar con todos, sería maravilloso.”

La organización *Jayeechi* tiene un interés específico en ampliar sus capacidades de difusión, considerando la creación de una radio comunitaria y la producción de radio teatro. En cuanto a las capacitaciones, prefieren que sean presenciales o, en su defecto, híbridas, dada la inestabilidad de la conexión en su territorio. Proponen talleres cortos con horarios flexibles, similar a la que ofrece el Sena, lo que les permitiría participar de manera más activa y autónoma.

Les parece fundamental que se aborden temas como community management y otros aspectos relacionados con redes sociales. Hacen hincapié en recibir capacitaciones de diseño, tutoriales o cursos sobre el uso adecuado de colores e imágenes, especialmente para plataformas específicas como Instagram y Facebook, con el objetivo de mejorar la calidad del contenido publicado. Les gustaría tener la posibilidad de subir sus diseños a algún lugar y recibir retroalimentación. Consideran que esta capacitación puede ser relevante para las nuevas generaciones y de esta manera lograr que se interesen con los procesos.

También expresaron interés en recibir una capacitación sobre el uso efectivo de las redes sociales para la difusión y gestión de públicos. Les gustaría aprender cómo las pueden usar como herramientas de medición de impacto, permitiéndoles comprender y cuantificar el impacto de sus actividades a lo largo del tiempo.

Apropiación desde la comunidad e infraestructura: otras ideas

El *Teatro Santa Marta* considera crucial que la comunidad comprenda cómo pueden aprovechar el escenario y las oportunidades que esto genera en la ciudad. Buscan que la población tenga conocimiento de que pueden dirigirse a la Secretaría de Cultura, enviar propuestas y aprovechar los programas de estímulos tanto a nivel distrital como departamental. Fomentar esta conciencia permitiría a más personas participar activamente en la escena cultural, contribuyendo al enriquecimiento y diversidad de eventos en la ciudad.

Por su parte, *Jayeechi* destaca la necesidad de recursos para avanzar en la construcción o mejora de su sede. Proponen la creación de una figura a nivel nacional que permita a diversas salas participar para obtener recursos destinados a dotación o construcción de instalaciones. Se señala la dificultad de acceder a recursos de la ley que otras salas han aprovechado para dotar o remodelar sus

instalaciones, lo cual representa una desventaja para la organización en comparación con otras salas en el país.

Región Andina

Para entender y profundizar en las formas de producción de artes escénicas se realizó un circuito de entrevistas con agentes culturales de distintas organizaciones de la región. En Villa de Leyva se entrevistó a Beatriz Camargo, directora del *Teatro Itinerante del Sol*, en Duitama a Felipe Hurtado, líder de la *Corporación Comunitaria Cultural Atabanza*, en San Gil a George Alexander Lozano Díaz de la organización *Montebrujas* y en Cúcuta se entrevistó a Walter Rodríguez de la *Corporación Cultural Teatro Manotas*. A continuación presentamos nuestros hallazgos.

Caracterización de los agentes entrevistados

Teatro Itinerante del Sol, Villa de Leyva - Beatriz Camargo

El *Teatro Itinerante del Sol*, liderado por Beatriz Carmargo, filóloga de la Universidad Nacional, nació como respuesta al interés de Beatriz por las artes escénicas y la enseñanza y la región. Después de sentir que la ciudad no tenía mucho para ofrecer, decide establecerse en Villa de Leyva en 1982 y en 1994, su sala se concierta con el Ministerio de Cultura. Este teatro cuenta con un enfoque en la ancestralidad y la memoria, evolucionaron de un teatro itinerante a la construcción de una Maloka, un espacio que funciona como anfiteatro y centro de formación permanente donde busca transmitir conocimientos a comunidades en varias regiones del país. Los logros destacados en 2023 para este teatro incluyen la producción de una obra de gran formato con el respaldo de una beca proveniente de Boyacá, el estreno de la obra *María Lionza*, y la presentación de *Siuwa*, una obra concebida en homenaje al cerro de Iguaque.



Teatro Itinerante del Sol, Villa De Leyva

Corporación Comunitaria Cultural Atabanza - Felipe Hurtado

La *Corporación Comunitaria Cultural Atabanza* fue fundada en 2013 en Duitama. Tiene como eje tres frentes de trabajo: la formación (en dramaturgia y audiovisual), la creación y la circulación. Sus directores, Felipe y Diana, al comienzo de sus carreras, identificaron una dificultad para encontrar espacios disponibles en Duitama para la creación y para ensayar, por eso decidieron crear su propio espacio autónomo: la sala *El Grillo*. Esta sala, que tiene capacidad para 38 personas, es la primera sala autónoma e independiente de Duitama. Su filosofía se centra en entender a cada individuo como un territorio, promoviendo aprendizaje, creación y exhibición en pro del fortalecimiento comunitario. La sala también es un espacio donde se generan alianzas y colaboraciones con las compañías que se presentan. En su décimo aniversario en 2023, destacan la presentación de grupos icónicos del teatro nacional, como *Matacandelas*, y la adquisición de un terreno para establecer su propia sede.



Corporación Comunitaria Cultural Atabanza, Duitama

Corporación Montebrujas - George Alexander Lozano Díaz

La *Corporación Montebrujas*, establecida en 2011, ha emergido como una entidad artística en San Gil, ocupando una zona olvidada y vulnerable que han convertido en una sala de teatro. Se enfoca en el teatro histórico, buscando generar memoria para contribuir a la construcción del tejido social. Es la única organización teatral en San Gil y la primera en establecer una sala de teatro en el sur de Santander. Actualmente han expandido sus actividades y ahora además de teatro también hacen circo, música y danza y cuentan con espacios de formación que incide en poblaciones vulnerables, comunidad LGBTQ+ y población migrante. Son los organizadores de *San Fest*, el primer festival de artes escénicas en la región, que busca fomentar el intercambio entre los artistas, la comunidad y la región. En el 2023, su hito más significativo fue la presentación de la primera obra de temática trans en el municipio y en el sur de Santander, desafiando la homofobia arraigada en la comunidad local.



Corporación Montebrujas, San Gil

Corporación Cultural Teatro Manotas - Walter Rodríguez



Corporación Cultural Teatro Manotas, Cúcuta

La agrupación *Manotas* es un proyecto de teatro de títeres en gran formato que inició como un proyecto de teatro de títeres en 2004 y se formalizó en 2016. Su filosofía se centra en llegar a poblaciones vulnerables, especialmente aquella que tiene dificultades para acceder a espectáculos teatrales en el centro de la ciudad de la periferia y las zonas rurales. La organización cuenta con una casa de producción dedicada a la creación de títeres y marionetas, también organizan el *Festival Internacional de Circo Manotas*, con 7 años de trayectoria, y a través del proyecto *Pequeño Circo*, le enseñan habilidades circenses a niños y adolescentes. La construcción del teatro, que tiene una capacidad para 80 personas, inició en 2010 en un lote comprado por los fundadores, y abrió en

2012. Además de la sala, ofrecen una residencia artística para artistas que necesitan hospedaje. En el espacio, no solo se promueven títeres sino también circo, música, danza, narración oral y teatro. Además, con frecuencia hacen presentaciones en barrios y comunidades, utilizando una escenografía inflable que les permite moverse de manera ágil.

La manera de producir en la región andina: comunidad, circulación y formación

En la región andina, observamos que la creación artística tiene el trabajo colaborativo en el centro y florece principalmente desde lo comunitario. Estos espacios no solo son lugares destinados a la creación, sino también puntos de encuentro y circulación. Además, el componente de la formación es de interés común para todas las organizaciones, permeando transversalmente sus prácticas. La formación interna se considera una prioridad, lo que lleva a cada organización a implementar programas destinados al desarrollo artístico y la transmisión de conocimientos.

Estas organizaciones se mantienen a través de proyectos externos y convocatorias. Todas colaboran estrechamente con otros artistas y salas de la región. Existe un marcado interés en llegar a poblaciones vulnerables, algunas optan por no cobrar entrada al público como estrategia para atraer más público. La formación de audiencias es un tema de gran interés para todas las organizaciones.

Los equipos en la región Andina: equipos multidisciplinarios

En estas organizaciones, los equipos de trabajo se conforman por grupos de 5 a 8 personas que desempeñan diversos roles, abarcando desde dirección, gestión, aspectos técnicos, logísticos, comunicación, hasta la parte artística. Los equipos son multidisciplinarios y cada miembro asume más de un rol dentro de la organización. La asignación de roles se realiza considerando las habilidades y capacidades de cada miembro; por ejemplo, en *Atabanza* se distribuyen tareas en relaciones interpersonales, logística y alianzas, mientras que en *Manotas* se asignan roles de programación, perifoneo móvil y apoyo administrativo. Cabe destacar que una gran parte de las personas que hacen parte de estos grupos son jóvenes entre los 22 y los 28 años. En varias organizaciones, los equipos incluyen a miembros de la misma familia, como la hija de Walter, director de *Manotas*, quien, a sus 15 años, colabora en la administración y comunicación.

En cada organización, existe una figura clave que desempeña un papel crucial en la dirección y liderazgo. En algunos casos, como el de Beatriz en el *Teatro Itinerante del Sol*, estos líderes se enfocan principalmente en la ideación de proyectos, mientras que en otros, como Felipe Hurtado en *Atabanza*, el director también asume responsabilidades técnicas.

En el aspecto técnico, todos cuentan con alguien, usualmente formado empíricamente que brinda apoyo tras bambalinas. Es común que, al presentar obras de otros artistas, traigan consigo a sus propios técnicos, o reciban apoyo según sea necesario. En proyectos de mayor envergadura, colaboran con personas de la región que les brindan respaldo.

Trabajo en red, calidez humana y formación de públicos: fortalezas en la región

Las organizaciones en la región andina se distinguen por su enfoque recursivo y la importancia que

otorgan al trabajo en red. La colaboración con otros artistas y organizaciones de la región es una constante. Los artistas, además de perfomar o circular, suelen también involucrarse con procesos de formación itinerantes donde enseñan sus capacidades. Por otra parte, dependiendo del proyecto, los equipos colaboran con salas amigas o proveedores externos que los ayudan a obtener recursos que no poseen (cómo luces o consolas de sonido), o brindan apoyo técnico cuando es necesario.

El trabajo en red se aprovecha especialmente porque cada una de las organizaciones organiza un gran encuentro o un festival anual en donde comparten conocimientos y establecen conexiones. El festival realizado en San Gil por *Montebrujas* resulta innovador por la relación que hay entre los participantes, la comunidad y el municipio. Desde el festival buscan organizar eventos donde muestran la riqueza de San Gil a los artistas para que la experiencia sea más atractiva. Por otra parte, algunos de ellos hacen parte de asociaciones de salas, como es el caso de *Manotas* con ASOSALAS. Observamos que los equipos de trabajo han desarrollado diversas habilidades y capacidades de manera empírica que ayudan al mejor funcionamiento de las organizaciones. En el caso de *Atabanza*, destacan como fortaleza su organización, considerándose estructurados y meticulosos. Afirman que la planificación detallada de cada paso garantiza un desarrollo sin contratiempos, como lo expresan: “Somos muy organizados, muy metódicos, no dejamos nada al azar; somos muy estructurados en ese espacio”. En cambio, organizaciones como *Montebrujas* resaltan que cobrar por su trabajo es un logro importante ya que en la región el pago usual por una función de teatro suele ser simbólica, por eso consideran que el hecho de que estén recibiendo un pago es histórico. Organizaciones como *Teatro Itinerante del Sol* y *Manotas* se centran en la formación continua de nuevos talentos internos, asegurando así la transmisión de conocimientos y habilidades a las generaciones futuras que podrán seguir haciendo parte de la organización.

Además, destacan la importancia de crear un ambiente cálido y positivo para atraer artistas y público, considerando fundamental que se sientan cómodos y encuentren el espacio no solo como un lugar de trabajo, sino también como un hogar. Ellos creen que esto aporta a posicionar las salas favorablemente y que hace que las personas quieran volver. En ese sentido, para ellos es importante el calor humano que genere el equipo.

La difusión de eventos es un aspecto clave para las organizaciones, por eso utilizan estrategias como grupos de WhatsApp, y redes sociales para mantener informada a la comunidad sobre las actividades. *Atabanza* considera que tienen una buena habilidad en marketing y persuasión para promocionar eventos y atraer audiencia y *Manotas* ha logrado encontrar la hora más conveniente para sus funciones gracias a una encuesta realizada por WhatsApp.

Por otro lado, la formación de públicos es una preocupación compartida que los ha llevado a desarrollar iniciativas que incluyen presentaciones gratuitas para dar a conocer los espacios, programas educativos para niños y formación artística en escuelas y veredas. *Manotas*, por ejemplo, ha desarrollado una programación específica para la población escolar, *Tititireando Ando*, estableciendo alianzas con colegios para involucrar a los niños y motivar a los padres a asistir a esos espacios, en palabras de Walter Rodríguez: “tratamos de que el niño se acerque al teatro trayendo el papá, porque es que es complicado que el papá traiga niño...” También consideran que para cuidar a la audiencia existente y atraer nueva, la curaduría y la calidad de las presentaciones deben ser excelentes y nunca se puede descuidar.

Recursos, infraestructura, audiencia y gestión: desafíos en la región

Sin embargo, las organizaciones se enfrentan a diversos desafíos que inciden significativamente en su desarrollo y sostenibilidad. La escasez de recursos y la falta de sostenibilidad económica son retos fundamentales para ellos. Dependen en gran medida de convocatorias para obtener recursos y en general se percibe que hay falta de apoyo hacia la cultura de parte de los departamentos. La necesidad de apoyo municipal y la carencia de políticas o apropiación administrativa para respaldar los proyectos son aspectos críticos para ellos.

Para *Atabanza*, uno de los desafíos cruciales es la infraestructura actual, lo que los llevó a realizar una inversión en un nuevo lote para construir una sala más grande. Por otro lado, *Montebrujas* enfrenta obstáculos derivados a la ubicación de su teatro, al ser un lugar en proceso de recuperación, hay un fuerte estigma que afecta la asistencia, sobre todo en funciones nocturnas. A pesar de las iniciativas para la formación de públicos, el interés de la audiencia sigue siendo un tema de preocupación y un desafío continuo. *Atabanza* se enfrenta a la dificultad de generar interés debido a la alta oferta de eventos culturales en la región. Sueñan con que la cultura se convierta en una necesidad en la vida de las personas, no solo como una actividad más, sino como una experiencia significativa.

Una brecha de capacidad identificada en *Montebrujas* es la gestión de recursos. Esta organización considera que le falta experiencia para poder acceder a recursos internacionales y otros fondos disponibles. Este desafío pone en evidencia la necesidad de desarrollar habilidades específicas en el área de gestión financiera y búsqueda de fondos.

Formación en la región Andina

Empirismo y transmisión de conocimientos: formación escénica en la región andina

A pesar de que algunos pocos integrantes de las organizaciones tienen títulos en licenciaturas en áreas distintas a las artes escénicas, la formación artística de la mayoría ha sido de manera empírica. Es común que los directores de las organizaciones desempeñen un papel fundamental en la transmisión del conocimiento a sus equipos. Un ejemplo de esto es Natalia, la mano derecha de Beatriz, del *Teatro Itinerante del Sol*, quien ha aprendido tanto de teatro como de elaboración de informes gracias al trabajo con Beatriz.

En el caso de *Manotas*, la mayoría de los artistas han optado por un aprendizaje autodidacta y también han recibido enseñanzas de otros artistas que comparten el mismo ámbito, como es el caso de Joan, quien aprendió a ser payaso con Pantaleón, un payaso integrante de la organización o de los titiriteros, que han seguido los pasos de Yesid Alarcón, un maestro en títeres.

En el ámbito técnico, el aprendizaje colaborativo y el empirismo es más común todavía. Los técnicos suelen obtener conocimientos a través de la experiencia práctica, ya sea al colaborar con otros técnicos en el montaje de obras de diferentes ciudades o al consultar manuales de equipos para un óptimo manejo de los mismos. La formación del equipo técnico se nutre significativamente de la experiencia de colaboración con personal técnico de otros teatros durante espectáculos que circulan en las organizaciones o en los propios festivales.

En la región andina, es común que los conocimientos se transmitan a través de redes de conocimiento orgánicas que se han ido formando con el tiempo. *Montebrujas*, por ejemplo, destaca la relevancia de su red con la profesora Emilse de Barichara, quien les sugiere posibles convocatorias y los acompaña en sus procesos. Subrayan la importancia de contar con personas en los territorios y conocer los procesos que suceden en la región, alejándose de proyectos y experiencias de grandes ciudades que no reflejan la realidad de las artes escénicas en el contexto regional.

Cuando artistas nacionales o internacionales se presentan en las organizaciones, usualmente aprovechan para generar un espacio de formación, sea un taller o un conversatorio, como es el caso de *Manotas*, quienes realizan pequeños foros cuando se presentan para que el público, especialmente los niños, comprenda que el arte de los títeres es un oficio y una oportunidad de vida.

Educación formal: la ausencia de las artes escénicas

A pesar de que la región andina sea la región con mayor número de programas relacionados a las artes escénicas, para los entrevistados aún hay una ausencia grande de programas. Algunos de ellos han obtenido licenciaturas, pero estas no suelen ser en campos artísticos. Walter de *Manotas*, por ejemplo, cuenta con una licenciatura en educación básica con énfasis en educación artística. La organización *Montebrujas* presenta un escenario diferente, donde el director Iván, encargado de formar a los líderes de la organización, está en proceso de profesionalización gracias a una iniciativa de la Gobernación de Santander para profesionalizar artistas. Actualmente, está cursando estudios en la Universidad Pedagógica en Bogotá. Para esto tiene que desplazarse a Bogotá, pero solo pocas veces al mes, lo que le permite mantenerse involucrado en los procesos de la organización sin tener que abandonarlos, una dinámica que todos encuentran valiosa. Laura López, la profesora de baile, por su parte, está cursando una licenciatura en educación artística, viajando los fines de semana a Bucaramanga para avanzar en su formación. Por otro lado, Felipe, de la organización *Atabanza* estudió dirección teatral de manera virtual en Argentina en la Central Valle de Córdoba, adquiriendo herramientas y ampliando su comprensión en el área y nos cuenta que en Boyacá se creó una nueva carrera en música, pero aún no existe una en artes escénicas.

La organización *Atabanza* resalta la limitada oferta de formación escénica en la región. La carencia de escuelas de teatro y programas técnicos en artes escénicas se hace evidente, obligando a algunos artistas a buscar formación en ciudades como Bogotá o Medellín, menciona que muchos se han ido a la ASAB o a la Javeriana, pero que no todos los que se van vuelven. La falta de una institución local que ofrezca educación formal en artes escénicas es un desafío, y *Atabanza* expresa su deseo de contar con una universidad en la región que brinde programas de actuación o artes escénicas, eliminando la necesidad de desplazarse a otras ciudades. En el caso de *Montebrujas*, también señalan que hay falta de universidades públicas en el municipio que ofrezcan programas específicos en este ámbito. En su equipo ninguno cuenta con calificación del SENA porque no les da el tiempo. *Manotas* resalta que en Cúcuta tampoco hay mucha formación enfocada en artes y que lo usual es que haya entidades que de vez en cuando hagan talleres informales.

Por otro lado, aunque el caso de Iván de *Montebrujas* es un caso de éxito, en San Gil mencionan que varios artistas intentaron acceder al mismo programa, pero al ser administrado por el municipio,

muchos cupos fueron asignados a personas que no tenían un interés genuino en las artes, sino que buscaban obtener un título.

La profesionalización es un tema esencial para todas las organizaciones en palabras de Felipe Hurtado: *"Existen grupos empíricos con alguien dirigiendo que también ha recibido formación informal. Internamente, estos grupos realizan formación, por lo que surge la necesidad de una escuela escénica de una institución formal"*. Sin embargo, mudarse a otra ciudad durante cinco años no es una opción viable, ya que significa abandonar los procesos de la organización. Reconocen que hay dos tipos de personas con diferentes necesidades: los mayores, interesados en cursos puntuales, y los jóvenes, que desean un pregrado sin tener que desplazarse.

Educación formal en la región Andina

A pesar de la percepción de escasez de programas identificados por los entrevistados, según el Sistema Nacional de Información de la Educación Superior (SNIES), la región Andina es la región con mayor número de programas relacionados a las artes escénicas (14). Los departamentos seleccionados incluyen ciudades principales como Tunja, Cúcuta y Bucaramanga. En la siguiente tabla evidenciamos la cantidad de programas por municipio.

Región	Departamento	Municipio	No. Programas
Andina	Boyacá	Sogamoso	1
		Tunja	4
	Norte de Santander	Pamplona	2
		San José de Cúcuta	1
	Santander	Bucaramanga	5
		San Gil	1
Total			14

Los programas ofrecidos están relacionados en su mayoría con música (6 de 14 programas). Sin embargo, los oficios relacionados representan más del 50% de graduados, seguido de las áreas de gestión con un 12% de los graduados.

Artes escénicas	No. Programas	Graduados 2019	Graduados 2020	Graduados 2021	Graduados 2022
Andina					
Música	6	37	41	42	43
Otros Oficios	5	48	67	83	98
Gestión	3	0	0	10	21
Total	14	85	108	135	162

Es relevante mencionar la importancia del rol que desempeñan las universidades, con el 57% (8 programas) de la oferta académica pero el 84% de los graduados.

Carácter Académico	No. Programas	% Graduados 2022
Institución Tecnológica	5	14.20%
Institución Universitaria/Escuela Tecnológica	1	1.23%

Universidad	8	84.57%
Total	14	100.00%

Las principales instituciones de este listado son la Universidad Autónoma De Bucaramanga-UNAB-, la Universidad De Pamplona, y la Universidad De Boyacá -UNIBOYACA-. Las áreas de los programas son principalmente música, artes plásticas, visuales, y producción y gestión de proyectos audiovisuales.

Nombre Institución	Nombre del Programa	
Universidad Autónoma De Bucaramanga-UNAB-	Artes Audiovisuales	1
	Especialización En Producción Y Gestión De Proyectos Audiovisuales	1
Universidad De Pamplona	música	1
	Artes Visuales	1
Universidad De Boyacá -UNIBOYACA-	música	1
	Especialización En Gerencia De Producción De Medios De Comunicación	1
Universidad Pedagógica Y Tecnológica De Colombia - UPTC	Artes Plásticas Y Visuales	1
Universidad Industrial De Santander	Artes Plásticas	1
Total		8

Propuestas de fortalecimiento

Disconformidad y desconfianza: la percepción de las políticas públicas en región

En general, en la región andina hay una disconformidad con la Ley de Espectáculos Públicos (LEP) en relación a eventos pequeños. Felipe Hurtado nos cuenta que en la Comisión Nacional de Salas hay un constante debate sobre la Ley de Espectáculos Públicos, enfatizando la necesidad de redefinir su papel, especialmente para lugares que albergan eventos populares de bajo costo. Identifican dos necesidades fundamentales: la primera surge en relación a que los grupos de las grandes salas y con gran trayectoria ya han sido beneficiados con la LEP, por eso se debate hasta qué punto la ley debe seguir funcionando de la misma manera. La segunda está basada en el mínimo de recaudación establecido por la LEP, en vista a que en región como máximo las boletas de los eventos cuestan 60.000 y no creen poder llegar a ese recaudo debido a la falta de infraestructura. Por eso quisieran modificar la norma para destinar un porcentaje a la ciudad y otro a los territorios que no cuentan con la LEP.

Además, proponen que el Ministerio de Cultura administre directamente los recursos, evitando las instituciones locales, ya que no confían en la administración de los municipios. Destacan la importancia de un control objetivo y desvinculado de intereses locales, proponiendo visitas y acompañamientos presenciales para un manejo efectivo de los recursos.

En otro aspecto, subrayan la importancia de que el Ministerio de Cultura conozca los territorios para mapear las necesidades reales. Sugieren que el Ministerio debe esforzarse por conocer los

territorios a través de visitas y acompañamientos reales, basando las inversiones en caracterizaciones que reflejen las necesidades reales y no percepciones externas. En palabras de la organización: "Una vez estén esas caracterizaciones, lo ideal es que el Ministerio destine una inversión para lo que realmente necesitamos, no para lo que creen que necesitamos."

En cuanto al Programa Nacional de Concertación, la sala *Manotas* nos cuenta que ha sido beneficiaria del Programa, mientras que el apoyo financiero del departamento o ciudad depende del interés del secretario de turno.

Por otra parte, *el Teatro Itinerante del Sol*, expresa su desacuerdo con que el programa de salas concertadas solo considere a las salas tradicionales, ya que en la región y en la ruralidad se utilizan diversos espacios no convencionales para circular contenido como kioscos, malocas, cuevas o bosques, por lo tanto propone un programa de concertación específico para estos espacios.

Para *Manotas*, la atención se centra en la infraestructura y la gestión de recursos. Se destaca la necesidad de revisar la LEP, considerando tanto la infraestructura disponible como la distribución equitativa de recursos. La organización señala una percepción de inequidad en la asignación de recursos y propone una reforma de la ley para asegurar que estos lleguen de manera más justa y efectiva a donde se necesitan. Aunque se propuso la construcción de graderías mediante la LEP, se encontraron con la limitación del presupuesto, lo que resalta la importancia de abordar estas cuestiones para optimizar el impacto de los recursos en el desarrollo cultural de la región.

Virtualidad, referentes regionales y red de conocimiento: propuestas de formación para la región andina

Las organizaciones manifiestan un fuerte interés en capacitarse y seguir desarrollando sus habilidades, para ello proponen diversos mecanismos de formación. Profesionalizarse es el deseo de varios integrantes de estas organizaciones, pero muestran resistencia a la idea de trasladarse a otra ciudad con tal fin, porque eso implicaría dejar en pausa los procesos de la organización. La formación virtual o híbrida, entonces, se presenta como la opción ideal para ellos. Buscan flexibilidad en los horarios para evitar suspender sus actividades de la sala y talleres que dictan, proponiendo un enfoque práctico y la disponibilidad de contenido grabado para su revisión. Como nos dice Walter de Manotas: "La formación ideal sería en gran parte virtual, sin tener que abandonar las actividades de nadie y sin que nadie tenga que moverse. Virtual, con encuentros presenciales regionales, sin necesidad de ir a una gran ciudad".

También expresan la importancia de capacitaciones en aspectos técnicos, pero no consideran que la capacitación virtual sea la mejor opción. En su lugar, sugieren un enfoque en grupos específicos y proponen la importancia de traer a personas destacadas en la materia para llevar a cabo capacitaciones. Recomiendan aprovechar las redes existentes, como ASOSALAS, para organizar estas capacitaciones, abriendo la posibilidad de invitar a otras salas, incluso aquellas que no son parte de la asociación. Proponen realizar talleres con técnicos profesionales que visiten su teatro o que ellos se desplacen temporalmente para recibir formación. Manifiestan interés en explorar posibilidades técnicas en iluminación y sonido, subrayando la importancia de involucrar a varias personas, no solo los dos técnicos del municipio, sino también aquellos que deseen aprender.

En el ámbito de la formación en gestión, buscan reforzar habilidades como asesoría en gestión de proyectos y obtención de recursos, sugiriendo un enfoque híbrido. Les interesa la idea de clases virtuales de máximo dos horas para conocer cómo se abordan estos aspectos en otros territorios. Hacen hincapié en el intercambio de experiencias actuales con otros artistas de la región y buscan la participación activa de jóvenes en estos talleres para que aprendan los oficios en la sala. Consideran fundamental que cada sala desarrolle su identidad para así unir salas similares para dictar cursos de herramientas útiles para todos, como marketing, diseño gráfico y redes.

La creación de una red de conocimiento para el aprendizaje colaborativo desde la formación artística, la gestión y la técnica les parece primordial. Destacan la importancia de aprender de personas con experiencia y de colaborar directamente con ellas, con el objetivo de construir una red y un ecosistema sostenible en los territorios. La idea de apoyarse mutuamente en la gestión de recursos y compartir conocimientos surge como una necesidad crucial. Su intención es conectar con profesionales con experiencia en el ámbito escénico para llevar a cabo procesos formativos en la región. Les interesaría un modelo de formación donde viajen durante unos días para aprender de aquellos que lideran procesos similares. Como nos dicen en *Montebrujas*: “Es crear una red y un ecosistema sostenible. Que si yo no puedo, alguien venga, que si no tienen a alguien, yo voy...Incluso apoyarnos en la gestión de recursos”.

Beatriz, del *Teatro Itinerante del Sol*, resalta también la importancia de crear grupos de investigación en el arte escénico y propone un retiro internacional centrado en la investigación artística, con la posibilidad de invitar a grandes investigadores. También propone liderar aulas de investigación en distintas salas o espacios no convencionales de la región, como proyecto de desarrollo territorial, enfocándose en temas específicos relacionados a las artes escénicas.

Región Cafetera

Para entender y profundizar en las formas de producción de artes escénicas en la región cafetera se realizaron cuatro entrevistas a productores de artes en distintos municipios de la región, específicamente en Quindío, Caldas y Risaralda. En Calarcá entrevistó a Vanessa y a Julián Amaya, de la *Fundación Cultural Calarte*, que enseña música y pintura a los niños del municipio y organiza espectáculos de artes escénicas y exposiciones de artes plásticas con un sentido social. En Pereira a Alfonso Torres, de la *Fundación Amigos del Bolero*, de Pereira, que organiza anualmente el Festival Internacional del Bolero de Pereira. En Chinchiná entrevistamos a Viviana, la coordinadora de sala de la *Casa de la Cultura de Chinchiná*. En Manizales a Nidia Giraldo, de *Punto de Partida* y además conversamos con tres técnicos de salas de teatro alternativas de Manizales.

Caracterización de los agentes entrevistados

Casa de la Cultura de Chinchiná – Viviana

La Casa de la Cultura nació en 1970 como una fundación sin ánimo de lucro para “velar por el desarrollo cultural de los ciudadanos del municipio”. La Casa de la Cultura no sólo es un espacio para las artes escénicas sino un lugar de encuentro con actividades lúdicas y una escuela de artes plásticas y escénicas. Viviana es la coordinadora de sala.



Obra de teatro en la sala de la Casa de la Cultura, foto tomada de la cuenta de Facebook de la Casa de la Cultura Chinchiná

Fundación Amigos del Bolero - Alfonso Torres

El Festival Internacional del Bolero, único evento que la fundación produce, se creó con un grupo de amigos apasionados por el bolero con el fin de “aportar al desarrollo cultural de Pereira mediante la promoción, difusión y fomento de este género romántico”. Este es el festival de boleros más

longevo de Colombia y el único que ha mantenido una continuidad de 27 años, lo que consideran un hito.

Este año, el festival se organizó en tiempo récord porque la fecha en la que tradicionalmente se celebra el festival coincidió con las elecciones locales, y la Secretaría de Cultura de Pereira dio los permisos y anunció la celebración del festival apenas un mes antes del evento.



Alfonso Torres, quinto de izquierda a derecha, durante el Festival Internacional Amigos del Bolero de 2022. Foto tomada de la página de Facebook del festival

Fundación Cultural Calarte - Vanessa y Julián Amaya

Después del terremoto de 1999 en el Eje Cafetero, la población de Calarcá ha crecido de unos 5000 habitantes a 80000. La oferta cultural del municipio, sin embargo, sigue concentrada en el centro del municipio, lo que hoy es inaccesible para la mayoría de los habitantes de Calarcá que viven en la periferia. *Calarte* busca llevar arte y cultura a los barrios periféricos y a las veredas del municipio y generar discusiones sobre problemas sociales y ambientales.

Para Vanessa y Julián, los hermanos Amaya, y para los alumnos y maestros de Calarte, la fundación es una familia y una comunidad. Como hito del 2023, mencionan que este año le organizaron una celebración de cumpleaños a Julián, que para él fue muy emotiva porque “la familia por el lado de mi papá vive toda en Bogotá y la del lado de mi mamá son testigos de Jehová, entonces no celebran nada”.



Hermanos Amaya, directores de Calarte. Foto tomada de la página de Facebook de la Fundación Cultural Calarte

Punto de Partida - Nidia Giraldo

El *Teatro Punto de Partida* tiene su sala en Minitas, un barrio popular de Manizales. El teatro busca, por un lado, servir de escenario cultural para un sector periférico de la ciudad y, por el otro, preservar el legado de Manuelucho el ‘héroe del teatro popular de títeres’. “Nosotros seguimos con entrada libre y aporte voluntario. Esa es como nuestra misión: estamos en un barrio popular y queremos que la gente venga a ver y que el público que tiene con qué pagar subsidie a los que no tienen con qué pagar”.



Imagen del perfil del Teatro Punto de Partida en Facebook

La producción en la región cafetera: rutas y fases

A pesar de que los cuatro entrevistados en el Eje Cafetero trabajan en municipios distintos, en artes distintas y tienen una vocación distinta, hay un patrón en las fases de producción de un espectáculo de artes escénicas que sigue dos rutas, en las que el primer y segundo paso se invierten.

Primera ruta: financiación – selección de artistas – producción

En esta primera ruta, la programación de espectáculos depende de los recursos con los que se cuenta. Allí el primer paso es conseguir recursos. *La Casa de la Cultura de Chinchiná* es un ejemplo de esta ruta. A pesar de tener un presupuesto asignado por la alcaldía del municipio, el trabajo del año empieza buscando recursos del Ministerio de Cultura para contratar artistas y los patrocinios de negocios locales para invertir en rubros para los que no se pueden usar los recursos del ministerio, como la compra de luces.

Segunda ruta: selección de artistas – financiación – producción

En esta segunda ruta, en cambio, se buscan recursos según lo que cueste el evento que se va a producir. *La Fundación Amigos del Bolero*, por ejemplo, que anualmente produce el *Festival Internacional Amigos del Bolero*, primero crea una parrilla tentativa de los artistas que se quiere incluir en el evento, con eso se hace un cálculo del costo del festival y, basados en ese cálculo, empieza la gestión de recursos ante el Ministerio de Cultura, las secretarías de cultura de Pereira y Risaralda y la Industria Licorera de Caldas.

Una ruta intermedia

Entre estas dos rutas existe un híbrido que transita por combina los dos pasos de financiación y programación de artistas. Esta es una ruta para salas con programación regular más que para la producción de un evento. En el Teatro Punto de Partida, la programación se divide en dos. A comienzo del año se postulan a las convocatorias de financiación del Ministerio de Cultura al tiempo que se programa todo el primer semestre con obras propias del teatro --principalmente monólogos-- y con obras de amigos. Cuando salen los recursos del ministerio, se hace la programación del segundo semestre, en la que se invitan a grupos teatrales de Manizales, Caldas y la región cafetera y se organizan dos festivales de teatro y títeres. La programación del primer semestre es independiente de la disponibilidad de la financiación externa, pero la del segundo semestre se hace según el dinero que se consiga. Esta es una ruta común entre las salas pequeñas, según cuenta Nidia, representante de *Punto de Partida*: “Y creo que el método de todas las salas concertadas es así: primero empiezas con repertorio de la sala, con los amigos, con gente que quiere buscar un espacio, con el teatro que está empezando”.

Segunda fase: publicidad y difusión

Ya programados los eventos, viene la fase de difusión. Las redes sociales reinan y es el medio principal que usan los productores para promocionar sus eventos, pero aún se usan otros medios más tradicionales para publicitar los espectáculos. En Chinchiná se anuncian a través de emisoras locales y en tanto allí como en *Punto de Partida* se aprovechan de tener salas pequeñas en las que los asistentes llenan un formato de registro para enviar invitaciones por correo y por Whatsapp. Para *Amigos del Bolero*, que presenta su festival a un público menos definido, y para *Calarte*, que no siempre se presenta en una sala sino en espacios al aire libre, este medio no se usa.

Tercera fase: traslado de los artistas

En el caso del *Festival de Boleros*, que es un evento con invitados nacionales e internacionales, el paso siguiente es comprar tiquetes para los artistas, pagar hoteles, contratar la alimentación y el transporte de los artistas durante el evento. En *Punto de Partida*, donde se presentan artistas de fuera de Manizales durante el segundo semestre, se les da alojamiento y alimentación en la misma casa de la fundación.

Cuarta fase: montaje técnico del evento

La última fase empieza en la mañana del evento, para aquellos productores que presentan eventos regularmente. El *Festival de Boleros*, que se hace una sola vez al año y que es un evento más complejo, pues incluye proyecciones audiovisuales, un sonido complejo, la presentación de varios artistas y el montaje de equipos de transmisión televisiva y por streaming, los preparativos empiezan dos días antes con el montaje de los equipos y las pruebas de sonido. En el resto de casos, la preparación empieza la mañana misma del evento con una reunión entre el técnico de la sala y el grupo invitado para montar el sonido y la iluminación que necesitan.

Los equipos en el eje cafetero: equipos base, producción contratada y comunitaria

Entre los productores entrevistados el número de personas involucradas en la producción de un espectáculo va desde tres personas hasta una comunidad entera. El número de personas involucradas y los roles que asumen depende, no sólo de la capacidad financiera y técnica del productor, sino del espíritu de sus producciones y su razón de ser.

Equipos de base

En *Punto de Partida*, el equipo es de tres personas: Nidia, que administra el teatro y es la gestora; Tuto, su esposo, que dirige la producción artística de las producciones propias; y Luis, el técnico de luces y sonido. Entre ellos montan todo.

Viviana, coordinadora de la *Casa de la Cultura en Chinchiná*, tiene un equipo más grande con un poco más de especialización. La sala tiene un técnico que monta y opera luces, sonido y escenografía. Hay un fotógrafo, una persona encargada exclusivamente de la publicidad y un equipo de tres personas de logística. Estos últimos ayudan al técnico en el montaje de equipos, cuando lo necesita, pero sus dos funciones principales son dos: pasar las listas de asistencia de los eventos a una base de datos de Excel para subir al PULEP y comprar y repartir la comida e hidratación de los artistas y del equipo de trabajo.

Producción contratada

El *Festival Internacional del Bolero* lo organizan dos personas, Alfonso Torres, representante legal de la Fundación Amigos del Bolero, y una secretaria a la que contrata por cuatro meses para que se encargue de enviar los documentos a las convocatorias del Ministerio de Cultura y de las secretarías de cultura de Pereira y Risaralda. Él se encarga de la programación, de la comunicación con los artistas, de la contratación de servicios y personal. Todo lo demás lo contrata con personas externas a la fundación: para la publicidad contrata a un publicista conocido que diseña el afiche del festival y lo sube a redes. De los aspectos técnicos se encarga el personal del *Teatro Municipal Santiago*

Londño de Pereira, donde se hace el evento. Hacer un evento en este teatro implica, necesariamente, que el lugar se encarga de la producción técnica. A Alfonso, sin embargo, no le gusta el ingeniero de sonido del lugar, por lo que contrata a un ingeniero conocido que trae de Córdoba.

Producción comunitaria

En *Calarte*, la gestión de los eventos y la contratación las hace Vanessa. Cuando los eventos son pequeños, su hermano Julián monta y maneja el sonido. Las piezas publicitarias las diseña un tercer hermano que no trabaja en la fundación. El resto de labores de producción las hace la comunidad de Calarte, incluida la planeación de la programación. Ésta surge de reuniones bimestrales con los padres de los alumnos de la escuela de música de la fundación, quienes discuten los problemas sociales o ambientales que quieren tratar en sus espectáculos y qué mensaje quieren dejar a la comunidad receptora. Los alumnos y sus familias hacen la decoración y montaje de escenografías, dirigidos por sus profesores de música, y entre las familias se reparten las demás labores como la de maquillaje o preparación y suministro de alimentación.

Para eventos grandes, en los que se requiere un montaje más de sonido, luces y tarima que superan las capacidades de las familias de Calarte, se contratan a productores externos. Aún en estos casos se mantiene una visión comunitaria de la producción, contratando a otras fundaciones o colectivos amigos del municipio que comparten su visión y sus formas de trabajo.

Trabajadores buenos, pero no especializados en artes escénicas

A pesar de que las comunidades, los familiares y los amigos sean recursos valiosos para la producción de espectáculos de artes escénicas, no son suficientes cuando se quiere lograr un trabajo muy especializado pero de calidad. En *Punto de Partida*, por ejemplo, prestan especial atención al vestuario, para lo que Nidia contrata costureras. Ellas, sin embargo, no son vestuaristas de teatro y menos de títeres, por lo que les cuesta entender qué les está pidiendo Nidia y con frecuencia el producto que le entregan no es el que ella espera. De modo que decidió invitar a las costureras a las funciones y a los ensayos para que entiendan qué se les está pidiendo.

Una dificultad similar enfrenta en otras áreas de la producción. En *Punto de Partida*, la escenografía la hacen, usualmente, estudiantes de artes plásticas, que son muy buenos en su materia pero el montaje de una obra de teatro necesita, además, que sepan algo de teatro para entender cuál es la visión que el director tiene de la escenografía y qué requieren los actores para presentarse. Para maquillar a los actores Nidia decidió tomar un curso de maquillaje porque las maquilladoras que hay en la ciudad trabajan en un contexto diferente, el de la estética y peluquería, pero no tienen la visión de maquillaje artístico para el teatro y ni siquiera tienen los productos que se usan en el teatro.

Habilidades blandas: fortalezas en la región

En consonancia el deseo de Nidia de que los técnicos sepan de teatro, Viviana destaca que su técnico sea licenciado en artes escénicas y sepa de teatro:

...él tiene muy buen manejo del sonido, muy buen manejo de las luces y conoce el teatro: para mí es muy difícil [trabajar con] alguien que maneje luces y que no hable el lenguaje del teatro. Entonces para mí eso es muy importante.

En cambio, son pocas las habilidades técnicas que preocupan a los productores de artes escénicas en la región. “nosotros pagamos tan poco que no nos podemos dar el lujo de exigirles” dice Nidia. Piden apenas que los técnicos de luces y sonido sepan también de electricidad. Esa es una de las habilidades que Viviana destaca de su técnico: “si se nos daña una luz, él es capaz de arreglarla. Para mí es súper importante que yo no tenga que mandar a arreglar las cosas sino que él me las arregla”. Nidia hace una valoración similar a la de Viviana, por eso le gustaría que existiera una especialización en artes escénicas para los técnicos electricistas del SENA, o en electricidad para los que estudian artes escénicas.

Al contrario, los productores le dan más importancia a las habilidades blandas. La iniciativa es la principal de ellas. “Siento que a la gente joven todo hay que decírselo” señala Viviana del trabajo con los tres estudiantes que trabajan en la logística de los eventos de la Casa de la Cultura, y reconoce los regaña mucho cuando los ve inactivos, pero que “Cuando tienen claro qué deben hacer, todo fluye”.

Lo mismo siente Nidia de los estudiantes o los recién graduados que trabajan con ella (pues la mayoría de gente con la que trabaja son estudiantes o recién egresados), le choca mucho tener que decirles qué hacer y valora mucho que tengan iniciativa: “Yo amo que sean propositivos. Que vengan con ideas ¡venga! Los amo [...] además porque estamos en un mundo creativo”.

Julián Amaya, de Calarte, es menos exigente que Nidia y Viviana. Para él es suficiente con que las personas involucradas en los espectáculos sean amables y tengan sentido de pertenencia hacia la comunidad y hacia la fundación.

Formación en el Eje Cafetero

A pesar de que el Eje Cafetero se tomó como una sola región, y de que hay algunos puntos en común en los tres departamentos, cada uno funciona como un circuito independiente de los otros dos. Esto es visible en la formación de personal técnico, en la que Caldas tiene una oferta más fuerte que en Risaralda y Quindío, pero cuyo alcance no llega a estos otros dos departamentos y éstos no toman a Caldas como un referente en formación.

Viviana, la coordinadora de la sala de la *Casa de la Cultura de Chinchiná*, el técnico de su sala, el técnico de *Punto de Partida* y otros dos técnicos con los que hablamos, son todos licenciados en artes escénicas de la Universidad de Caldas. Nidia, de *Punto de Partida*, estudió gestión cultural al igual que una de las estudiantes que emplea Viviana.

En contraste, ninguno de los otros entrevistados tiene una formación formal para la producción de artes escénicas, y tampoco las personas que trabajan en sus producciones.

Manizales a la delantera

Para los productores de Risaralda y Quindío es más evidente la falta de capacidades técnicas en sus municipios. Julián Amaya de *Calarte*, por ejemplo, nunca está contento del todo contento con el sonido que contratan; los sonidistas son buenos, pero siente que al sonido siempre le falta. A Alfonso Torres tampoco le satisface los técnicos que trabajan en su ciudad “En Pereira se consigue todo pero el personal es regular. El teatro [Santiago Londoño] dice tener todo pero no es cierto. El sonido del teatro es muy malo; puede que tengan los mejores equipos, pero no los saben manejar”. Por eso, a pesar de que el teatro provea un técnico para el *Festival de Boleros*, Alfonso prefiere traer un ingeniero de Córdoba.

En Manizales y Chinchiná, en cambio, los técnicos son, en su mayoría, egresados de la licenciatura en artes escénicas de la Universidad de Caldas y los entrevistados en estas ciudades sienten menos la falta de capacidades técnicas en sus producciones.

Licenciatura en artes escénicas, más artística y teórica que técnica y práctica

Esta licenciatura, sin embargo, no es suficiente para formarse en aspectos técnicos de la producción de artes escénicas. En esto coinciden Viviana, Nidia y los tres técnicos con los que conversamos. El programa se centra en formar artistas y pedagogos; la única materia que ofrece sobre los aspectos técnicos de una producción se llama *iluminación escénica*, que se centra en aprender los conceptos teóricos sobre iluminación más que ponerlos en práctica. La práctica, además, se hace en El Galpón, el teatro de la universidad, que tiene unos equipos muy básicos.

La licenciatura es insuficiente, no sólo para desempeñarse como técnico sino, en general, para trabajar. Luis, el técnico de *Punto de Partida*, y Juan Esteban, quien montó su propio proyecto de teatro en Villamaría, señalan que el programa es muy bueno y sienta unas bases teóricas excelentes y en exponerlos a distintas escuelas de pensamiento, pero sienten que está desconectado del trabajo en artes escénicas. El programa, dice Juan Esteban, se centra en estudiar la teoría “ver quién fue los teóricos del teatro en Europa y cuáles fueron sus puntos de vista... y todo eso es muy lindo, pero qué vamos a hacer con eso, eso cómo se aplica aquí en Colombia, cómo se aplica aquí en Manizales”. Así es que Luis y Juan Esteban coinciden en que, a pesar de haber tomado la electiva en iluminación escénica, su formación como técnicos no se dio en la universidad sino ya trabajando, y les ha tocado aprender a partir de sus errores.

Festival Internacional de Teatro, la primera escuela

La licenciatura y las prácticas en El Galpón ha sido el punto de inicio para varios estudiantes para hacer carrera como técnicos en artes escénicas. Sin embargo, su verdadera escuela ha sido el Festival Internacional de Teatro de Manizales. Usualmente, las compañías de teatro traen a su propio equipo técnico y de producción, pero a cada sala del festival se le asigna un equipo técnico de ocho personas: un coordinador de sala, un jefe de producción, jefe de logística, un asistente técnico de sonido, asistente técnico de luces y tres tramoyistas. Los técnicos independientes, de salas pequeñas y los estudiantes de la licenciatura entran a esos equipos como asistentes para apoyar a los técnicos de las compañías invitadas. De ellos aprenden prácticas que luego implementan en sus montajes.

Intercambios y redes de aprendizaje, la escuela permanente

Aparte del festival, la principal escuela es la experimentación y el intercambio de conocimientos con amigos y otros técnicos. Luis cuenta que en *Punto de Partida* se presentan grupos que traen sus propios técnicos pero hay otros que no los tienen. En el primer caso, Luis no dirige el montaje sino que apoya a los técnicos invitados y aprende de ellos, pero cuando llega un grupo que no tiene técnico, él les hace una propuesta y experimenta con lo que aprendió de los otros grupos.

Juan Esteban, en cambio, dice que “En mi caso ha sido más bien como por cuestión de amistades. Entendiendo que necesitaba trabajar, me fui acercando a chicos que ya habían trabajado en ese campo. Y que yo sepa, ellos a su vez, aprendieron de la misma manera, acercándose a gente antes que ya sabía”.

En Manizales sólo hay cinco técnicos para todas las salas independientes de la ciudad, así que se conocen entre ellos, son amigos y comparten el conocimiento.

O esta semana no tengo nada que hacer –continúa Juan Esteban– y un amigo va a hacer un montaje de luces a una sala, entonces ‘parce ¡lléveme, lléveme! Yo solamente voy y le ayudo a montar luces, y voy y monto luces [...] y yo siento que la mayoría de los chicos hemos aprendido así, de colados, de colados con los otros amigos que entienden algo.

Y el conocimiento crece cuando esos amigos viajan a Bogotá, a Medellín o descubren algo nuevo en libros o montajes distintos a los del teatro. De regreso a Manizales experimentan esos conocimientos con sus amigos y “entre todos hemos aprendido cosas en otros lados y entre nosotros mismos nos hemos compartido la información”.

Educación formal en el Eje Cafetero

Según el Sistema Nacional de Información de la Educación Superior (SNIES) encontramos que la región cafetera presenta dos ciudades principales, Manizales y Pereira, las cuales son relevantes en la oferta de programas educativos y relacionados a las artes escénicas, Manizales llevando la delantera, como antes mencionamos.

Región	Departamento	Municipio	No. Programas
Cafetera	Caldas	Manizales	3
	Risaralda	Dosquebradas	2
		Pereira	6
Total			11

Los programas en su mayoría (63%) están relacionados a la música. A pesar de presentar una oferta en programas de formación en teatro, no se han presentado registro de los graduados de este programa.

Artes escénicas	No. Programas	Graduados 2019	Graduados 2020	Graduados 2021	Graduados 2022
Cafetera					
Música	7	15	18	47	26

Otros Oficios	2	20	21	18	29
Teatro	1	0	0	0	0
Gestión	1	0	0	0	12
Total	11	35	39	65	67

Las universidades presentan un rol relevante en la oferta académica con el 63% de los programas y el 56% de los graduados para el 2022.

Carácter Académico	No. Programas	% Graduados 2022
Institución Tecnológica	2	20.90%
Institución Universitaria/Escuela Tecnológica	2	22.39%
Universidad	7	56.72%
Total	11	100.00%

Las dos entidades más relevantes en la región cafetera son la Universidad Católica De Pereira y la Universidad De Caldas, en las cuales con 6 programas representan el 54% de la oferta académica con relación a las artes escénicas. Las áreas de los programas se concentran en producción de imagen y sonido, música y artes plásticas.

Nombre Institución	Nombre del Programa	No Programas
Universidad Católica De Pereira	Profesional Universitario En Diseño Audiovisual	1
	Técnica Profesional En Video, Discjockey Y Sonido	1
	Tecnología En Producción De Imagen Y Sonido	1
Universidad De Caldas	Artes Plásticas	1
	Maestría En Artes	1
	Maestro En Música	1
Universidad Tecnológica De Pereira - UTP	Especialización En Dramaturgia Del Actor	1
Total		7

Propuestas de fortalecimiento

Asignación desigual de recursos

Alfonso Torres cree que no todos los productores deberían ser tratados iguales. Siente que su festival, que tiene una trayectoria larga y gran convocatoria, debería recibir más recursos por parte del Ministerio de Cultura. Para eso propone un sistema que clasifique a los eventos o productores por tamaño y por su trayectoria. “No es por discriminar, pero deberían separar una cosa de otra [...] deberían calificar distinto a los que están comenzando que a los que tenemos una trayectoria larga”.

Alianzas entre universidades y el sector privado o los escenarios de artes escénicas

Luis y Juan Esteban, técnicos de teatro en Manizales y egresados de la licenciatura en artes escénicas de la Universidad de Caldas, sienten que hay una desconexión entre la universidad y el mundo laboral. Luis menciona, por ejemplo, que los estudiantes conforman grupos de teatro y hacen montajes que nunca terminan presentando porque no saben cómo acercarse a una sala de teatro, pues eso no es algo que les enseñen en la licenciatura. Y a las salas, por su parte, no les interesa presentar obras de grupos estudiantiles. Luis quisiera que hubiera alianzas entre la universidad y las salas para que los estudiantes hagan prácticas, se inserten en el mundo laboral, ganen experiencia y puedan presentar sus obras.

Formación de electricistas en aspectos técnicos del teatro

Juan Esteban y Luis fundaron en noviembre su propia sala de teatro en Villamaría y cuentan que una de las dificultades para hacerlo fue el montaje de la infraestructura eléctrica porque requiere conocimientos especializados en electricidad. Viviana, de la *Casa de la Cultura de Chinchiná*, y Nidia, de *Punto de Partida*, también mencionaron que es importante que los técnicos sepan de electricidad, y no sólo de iluminación y sonido artísticos. Por eso Nidia propone que se cree una especialización en electricidad para que los estudiantes de artes escénicas aprendan este aspecto del oficio técnico en el teatro, o una especialización en artes escénicas para electricistas del SENA.

Clases obligatorias en aspectos técnicos y mayor oferta de posgrados

Como mencionaron Viviana, Luis, Juan Esteban y Nidia, la única clase en aspectos técnicos que ofrece la licenciatura de artes escénicas en la Universidad de Caldas es electiva. Nidia quisiera que se incluyeran más clases de este tipo que no fueran electivas sino obligatorias. También le gustaría que la universidad ofreciera especializaciones; entiende que la licenciatura es un abrebocas que debe tocar temas muy diversos en los que no se profundiza mucho, pero como en la vida laboral las personas se especializan en un tema de las artes escénicas, deberían ofrecerse programas de posgrado que profundicen en temas especializados y ya no tan generales.

Región Pacífica

Para entender y profundizar en las formas de producción de artes escénicas en la región pacífica se realizaron dos entrevistas en Tumaco, Nariño. Una a Óscar Nogales, músico, productor audiovisual y gestor cultural que asesora el fortalecimiento y gestión de 22 fundaciones y agrupaciones culturales. Y a Washington Castillo, de *Publimpacto Total*, quien monta sonido, luces y logística para casi todos los eventos culturales en Tumaco y que, aunque él no se considera productor de artes escénicas, es el referente en montaje de sonido para estos eventos.

Caracterización de los agentes entrevistados

Publimpacto total - Washington Castillo

Washington Castillo migró con sus abuelos a Cali a buscar una mejor vida. Llegó al distrito de Agua Blanca y vendía chontaduro en la calle. Luego trabajó como voceador de almacenes en el centro de Cali; como era bueno, empezaron a contratarlo y compró un parlante y un micrófono en una casa de empeño para esos trabajos. Hace 20 años regresó a Tumaco; allí trabajó nuevamente impulsando almacenes, poco a poco empezó a comprar más equipos, a agrandar su negocio y hoy es el referente en el montaje de eventos y manejo de sonido en Tumaco. Washington trabaja con jóvenes de 15 a 18 años de El Bajito, un barrio en el que tienen pocas opciones para el futuro distintas a unirse a los grupos armados. Washington quiere ofrecer una alternativa distinta a estos muchachos y formarlos en el trabajo técnico de montaje de eventos y manejo de luces y sonido para que hagan una carrera en eso.

Washington está acostumbrado a que los muchachos que trabajan con él monten la infraestructura e inmediatamente se quieran ir a su casa. En el último evento que hicieron en noviembre, apenas terminó el montaje, Andrés se despidió de Washington y éste, en cambio, le pidió que se quedara con él durante el evento: “No te vayas. [...] Si montas y te vas, no estás haciendo nada [...] Pero si te quedas, aprendes”. Le enseñó a usar la consola de sonido, cómo subir y bajar el volumen y cómo asignar canales. Antes de que empezara el evento le dijo a Andrés “en este momento yo tengo que irme al Bajito. Vaya, se viste y vuelve. Y usted me reemplaza a mí mientras yo voy y hago algo en El Bajito y vuelvo”. Fue la primera vez que Andrés manejó el sonido, a él le gustó y puede ser una oportunidad para empezar una trayectoria como sonidista.



Washington Castillo – Publimpacto total

Gestor cultural, Fundación Cueros y Chonta - Óscar Nogales

Óscar es odontólogo de profesión pero gestor cultural por tradición familiar. Su papá se dedicó a la cultura y su mamá es un referente de la tradición cultural del Pacífico y lo alentó a estudiar una carrera que no lo hiciera depender económicamente del arte. A pesar de que le iba bien como odontólogo, abandonó su consultorio para dedicarse a apoyar a fundaciones culturales a consolidarse y a gestionar recursos. Hoy asesora a 22 fundaciones y agrupaciones de artistas y este año logró conseguir 170 millones de pesos para 17 proyectos que asesora. “Mi sueño es activar la industria cultural del Pacífico”.

Óscar es gestor cultural, tiene un conjunto musical y organiza pequeños eventos culturales o *encuentros* como él los llama, pero nunca había organizado eventos grandes hasta este año, que se “lanzó al agua” a organizar los espectáculos de los Juegos de Mar y Playa de Coldeportes. No tenía

idea de cómo producir un evento de esa magnitud pero sacó adelante un espectáculo con 300 artistas en vivo.

Producción en la región Pacífica: producciones íntimas



Óscar Nogales

Óscar Nogales nos cuenta que en Tumaco poco se presentan espectáculos que vengan de afuera. La alcaldía organiza únicamente los carnavales de aniversario de la ciudad y el resto de las producciones son iniciativa de fundaciones y corporaciones locales. Por esta razón, el arte local predomina y la mayoría de los eventos son de danza y música tradicional. Estos eventos son ideados por una fundación o corporación pero son producidos por la comunidad para la propia comunidad. Por eso, más que *evento* o *espectáculo*, se les llama *encuentro*. En el *Encuentro de Santos* que Óscar y su familia idearon, por ejemplo, se buscaron líderes comunales de cada colonia de migrantes de otros municipios del Pacífico en Tumaco para que liderarán al equipo organizador del encuentro en su colonia. Ellos buscaron a los músicos, a los bailarines y a los artesanos. Los artesanos hicieron la decoración del evento, los músicos buscaron el sonido –cuando fue necesario–, los temas logísticos se le delegaron a las juntas de acción comunal y los mismos vecinos prestaron un parlante para el evento en su barrio y micrófono, cuando se necesitaron.

En consecuencia, los espectáculos de artes escénicas son producciones de pequeño formato, o como los llama él, *íntimos*, porque no asiste una multitud sino una comunidad delimitada y buscan que haya una cercanía entre los artistas y la comunidad. Para esto se eligen escenarios naturales o cotidianos --como la calle o los parques-- en los que se eliminan las barreras físicas que separan a los artistas del público: no se montan tarimas, no se organiza una tras escena y se prescinde por completo de montajes de sonido o se usa un equipo sencillo, incluso de uso doméstico.

Mucha identidad, poca innovación: fortalezas y retos en la producción

Esta forma de producir, que le da espacio a la tradición, exalta la identidad del Pacífico y congrega a las comunidades, tiene –sin embargo– sus limitaciones. Tumaco no se ha arriesgado a producir

espectáculos innovadores, que rompan con la tradición y el arte tradicional. Allí se celebran muchos eventos culturales, resalta Óscar, pero también es crítico en decir que aquí los procesos o eventos que se hacen son encuentros: encuentros, festivales, encuentros, festivales. Esa es la pelea que tengo con ellos [los colectivos a los que apoya], que sólo hacemos encuentros, festival y formación”. Esta predominancia que tienen los encuentros y los festivales significan, para él una debilidad de la oferta cultural tumaqueña, a la que le faltan propuestas distintas a la del arte tradicional. “En ese tema sí estamos un poquito quedados –concluye Óscar– en la creación de las puestas en escena [...] no nos hemos arriesgado a generar una puesta en escena”.

Hay otras dos barreras que enfrenta la industria de las artes escénicas en Tumaco. Primero, la falta de un escenario para las artes escénicas que permita presentar espectáculos distintos a los tradicionales y que tenga una oferta periódica permanente. El auditorio de la *Escuela de Música* era un excelente espacio, que fue muy bien dotado por el Ministerio de Cultura hace unos ocho años, pero ha sido mal administrado y hoy es un espacio inutilizable. “Llueve igual adentro que afuera”, dice Óscar sobre el auditorio.

Segundo, entre los tumaqueños es débil la cultura de pagar por consumir arte. La gente no está acostumbrada a pagar por asistir a un espectáculo. Para la industria de las artes escénicas esto implica que los colectivos artísticos dependan económicamente de la financiación estatal, que para los artistas foráneos que viven del recaudo por boletería sea inviable incluir a Tumaco en sus giras, y que los músicos se presenten más en bares y discotecas que en eventos y lugares propios de las artes escénicas.

Equipos de trabajo en la región Pacífica: encuentro con la tradición

El predominio de la tradición en las artes escénicas significa que la mayoría de los artistas no tienen una formación profesional en su oficio sino que desempeñan un arte que aprendieron de su entorno familiar y social. Y su arte, en consecuencia, no siempre es un medio de vida sino una actividad sino de encuentro con la tradición y con su comunidad. Así, por ejemplo, en el *Encuentro de Santos* que organizó Óscar no hubo pagos a los artistas porque éstos interpretaron su arte como parte de una celebración religiosa para su comunidad y no como un trabajo.

Los demás oficios implicados en la producción de artes escénicas tampoco son profesionales en dos sentidos. Por un lado, estas personas carecen de una formación formal en estos oficios. Por otro lado, no es un trabajo que, en general, les dé para vivir. Washington Castillo lleva 25 años produciendo sonido y logística para eventos, no sólo de las artes escénicas sino cualquier evento que necesite un montaje de sonido. Para los eventos grandes emplea unas ocho o diez personas para el montaje de carpas, tarima, sonido y luces. Eventos grandes, sin embargo, hay pocos. La mayoría son medianos, para los que emplea cinco o seis personas; dos son familiares suyos y el resto son muchachos del barrio El Bajito, de entre 15 y 18 años, que no estudian ni tienen empleo. Su trabajo es montar la tarima y las carpas y cuando termina el montaje de la infraestructura termina su trabajo. Sólo tres personas de ese equipo permanecen durante el evento, que son los que tienen experiencia como DJ y en el manejo de sonido.

Estos últimos han adquirido sus conocimientos trabajando en las producciones con Washington y se ganan entre \$300000 y \$500000 diarios. Algunos de ellos ya trabajan como sonidistas independientes o tienen su propio negocio. Sin embargo el resto del equipo, el que ayuda en el

montaje de la infraestructura de los eventos, recibe entre \$50000 o \$60000 por día de trabajo. Pero como cada semana hay escasamente hay dos eventos, estas personas necesitan otras fuentes de ingreso. Por eso Washington les da trabajo en su bar para hacer aseo y oficios varios.

Trabajar con sabrosura, pero con barreras estructurales

“Ellos trabajan por necesidad, por ganarse una plata” dice Washington sobre los muchachos de El Bajito que emplea “pero ahora les gusta ese trabajo”. Su idea es mantenerlos trabajando con él para que aprendan el manejo del sonido y en el futuro puedan ganar más, y para que, eventualmente, él pueda montar varios eventos simultáneamente. Por eso les da trabajo en su bar, empatiza con ellos y los trata con respeto. “Para ellos es como una sabrosura, pues. De hecho, en estos días, hablando con la mamá de uno de los chicos, me dice ‘ah no, es que a él le fascina irse con usted porque dice que allá come lo que [quiere]’”. Washington le dio mucha importancia a ese comentario, pues entiende que, en el contexto en el que viven sus trabajadores, ir a un restaurante y poder pedir lo que quieran es un lujo y que tener ese detalle con ellos es muy significativo.

Hubo otro muchacho que en su primer día de trabajo se presentó en chanclas. Washington le explicó que debía usar zapatos y resultó que el muchacho no tenía ni un par. Entonces Washington dota a su equipo con zapatos para que esto no sea una barrera. Uno más, que es uno de los que trabaja más frecuentemente con él, estaba perdiendo días de trabajo porque no tiene celular y Washington no lograba contactarlo.

Estas tres historias, más allá de lo anecdótico, ilustran las dificultades de producir espectáculos en Tumaco. Los productores de artes escénicas deben emplear trabajadores casuales poco profesionalizados, pero además deben enfrentarse a barreras que no son propias de la industria sino estructurales de la sociedad: las de una juventud empobrecida que no tiene las herramientas básicas para trabajar, no sólo en la producción de espectáculos de artes escénicas, sino en cualquier trabajo; una juventud que tiene dificultades para conseguir bienes cotidianos, como un celular, un par de zapatos o un almuerzo.

Formación en la región Pacífica

Ni Washington ni Óscar tienen una formación formal en producción de artes escénicas y no conocen a nadie en su entorno que la tenga. “Aquí todo es empírico”. En Nariño hay una oferta académica limitada y en Tumaco, específicamente, no existe ningún programa.

El celular como herramienta de aprendizaje

En Tumaco, más que en ninguna otra región, los entrevistados reivindicaron el poder formativo de Youtube. “Todo es empírico [...] Aquí Youtube es el que ayuda muchísimo” dice Óscar. Washington lo exalta aún más: “para mí ha sido ¡wow! Es mi maestro”. Los tutoriales de esta plataforma de video les permiten aprender técnicas y procedimientos, pero además ha mantenido a Washington al día en las tendencias en equipos, que después de verlos y estudiarlos en Youtube los compra en Cali. Hoy tiene una consola digital de sonido con la que ha estado jugando en su casa para aprender a usarla y retirar a su vieja consola análoga.

Más allá de los tutoriales, Washington le ha sacado el jugo al celular como herramienta de aprendizaje. Toma fotos de la configuración de sonido que ve en Youtube o en el trabajo de otros colegas y las pega en el blog de notas de su celular para luego usarlas en sus propios montajes como cuaderno de notas o manual:

Yo en mi celular tengo todo [...] Como no soy estudiado en esta parte de sonido, entonces [ahí] yo tengo todo: cómo ecualizar un bombo [...] cómo cuadrar, cómo configurar. Entonces, cuando alguna cosa, voy a mi cuaderno de notas [...] Aquí tengo: *preset*, tengo cosas que me han dicho algunos ingenieros cuando he estado en un evento.

No podemos decir que sea un método generalizado en la región, pero Washington está inculcando esta práctica entre las personas que trabajan con él y a quienes les enseña.

Viajes, apoyo en expertos y aprendizaje a través de redes

El segundo método predominante de aprendizaje es “con las personas, con ingenieros, con amigos, con amigos de amigos”, dice Washington. A pesar de que Óscar insista en que “a los territorios no llega producción de afuera”, en Tumaco sí se organizan espectáculos con productores foráneos, especialmente los de gran formato y los de iniciativa gubernamental. Cuando se organizan esos eventos, los técnicos locales piden permiso para acompañar a los técnicos que vienen de otras ciudades y ver cómo hacen las cosas. Ahí es que Washington toma las fotos que guarda en el blog de notas de su celular y aprovecha para preguntarles cómo hacen las cosas:

--¡Ey! ¿Cómo ecualizas una voz?

--No, mira, así, así y tal?”

Youtube complementa lo que aprenden de los expertos. El tiempo con esos expertos no es suficiente para tener un aprendizaje completo del funcionamiento de los equipos que ven en esas producciones. “Entonces va uno mirando consolas... Bueno, no sé cómo funciona, pero están los tutoriales en Youtube”.

Igual a como hace con las productoras que visitan Tumaco, Washington busca hacer lo mismo cuando va a Cali porque para, los tumaqueños, éste es un referente en la producción de artes escénicas. “Es que [en] Cali son unos verracos”, dice Óscar, que además tiene un grupo de música tradicional y ha tocado en festivales en Cali. De ellos ha aprendido qué es un *back-stage* y que es importante tenerlo, conoció que los espectáculos tienen una programación *minuto a minuto*, ha aprendido temas de montaje de sonido y de logística: “cuando nosotros viajamos tratamos de aprender lo que vemos [...] No ha habido alguien que nos siente y nos diga ‘mire, hay que hacer esto’ [sino] lo hemos visto cuando nosotros viajamos en cómo nos tratan a nosotros”.

Ganas de aprender, a pesar de la poca oferta

Washington lleva 25 años produciendo sonido y logística para eventos y Óscar es gestor cultural desde hace doce años. A pesar de su larga trayectoria y de ser referentes en su área para los tumaqueños, ninguno de los dos se conforma con lo que han aprendido empíricamente. Óscar se inscribió a un curso virtual de gestión cultural en la Universidad Minuto de Dios. Tiene la expectativa de que le permita hacer gestión fuera de la región del Pacífico y llevar a las agrupaciones que asesora a festivales en otras ciudades de Colombia e, incluso fuera de ella. Toma como ejemplo a Discos Pacífico, una disquera con sede en Bogotá que ha logrado llevar artistas del Pacífico al Estéreo Picnic

y a festivales en Europa. A pesar de su experiencia como gestor, reconoce que está lejos de poder hacer algo como lo que hace Discos Pacífico, y espera que el curso que va a tomar le den las herramientas para lograrlo.

Washington, por su parte, trató de inscribirse a un curso de producción de sonido que ofreció el Ministerio de Cultura, pero no pudo hacerlo porque estaba dirigido a personas menores de 35 años. Sigue esperando oportunidades de estudiar formalmente producción en sonido, pero no está dispuesto a trasladarse de Tumaco, donde tiene a su familia y su trabajo. Estudió Comercio Internacional en la Universidad de Nariño, sede Tumaco. Este es un pregrado que poco tiene que ver con su oficio y su negocio, pero lo ha hecho consciente de las barreras que tienen los tumaqueños para profesionalizarse, no sólo en la industria de las artes escénicas y producción de espectáculos sino en cualquier oficio. Las carreras en la sede de Tumaco sólo ofrecen hasta quinto o sexto semestre, el resto del pregrado debe cursarse en la sede de Pasto, lo que significa una barrera para muchos tumaqueños, por lo que quisiera que la universidad ampliara su oferta educativa y permita que la carrera completa pueda ser cursada en Tumaco.

Educación formal en la región Pacífica

Corroborando lo que nos dicen los entrevistados, según el Sistema Nacional de Información de la Educación Superior (SNIES), encontramos que en la región pacífica a nivel formal se encuentra Pasto, ciudad en la cual se ubica la Universidad de Nariño, pero no Tumaco. En la región la formación universitaria se complementa con el SENA, el cual ofrece programas tecnológicos en transmedia.

Región	Departamento	Municipio	No. Programas
Pacífica	Nariño	Pasto	3
Total			3

Artes escénicas	No. Programas	Graduados 2019	Graduados 2020	Graduados 2021	Graduados 2022
Pacífica					
Otros Oficios	2	21	16	8	25
Gestión	1	5	0	0	0
Total	3	26	16	8	25

Carácter Académico	No. Programas	% Graduados 2022
Institución Tecnológica	1	0.00%
Universidad	2	100.00%
Total	3	100.00%

Nombre Institución	Nombre del Programa	No Programas
Universidad De Nariño	Artes Visuales	1
	Maestría En Investigación/Creación. Arte Y Contexto	1
Total		2

Propuestas de fortalecimiento

Infraestructura especializada con programación periódica

La mayoría de los espectáculos de artes escénicas en Tumaco se celebran en la calle o en lugares al aire libre. Sólo hay un espacio dedicado a las artes escénicas que está en muy mal estado. Óscar Nogales quisiera que haya un escenario dedicado a las artes escénicas que tenga una programación periódica.

Criterios de asignación de recursos

Washington Castillo menciona que hay músicos que ni siquiera tienen instrumentos para tocar. Le gustaría que los apoyos que reciben los artistas sean también para compra de instrumentos y, más importante, visualiza que la asignación de recursos tenga como criterio la necesidad económica de los beneficiarios. “Sería ideal que la ley lograra identificar quiénes son los artistas o productores que más necesitan una inyección económica”.

Formación universitaria local

Tanto Washington como Óscar tienen una formación empírica. Los dos están buscando acceder a una educación formal, pero en Tumaco hay poca oferta. Las carreras que ofrece la Universidad de Nariño en Tumaco (entre las que no hay programas relacionados con la producción de artes escénicas) sólo dictan hasta el quinto o sexto semestre de la carrera, y el resto debe cursarse en Pasto. Washington quisiera que la universidad ofrezca las carreras completas en Tumaco, sin necesidad de trasladarse a Pasto, para que sean más accesibles para los tumaqueños.

Línea gubernamental de apoyo a eventos

Óscar propone que la alcaldía tenga una *línea de apoyo a eventos*, como la llama él, en la que los productores de espectáculos no tengan que contratar la infraestructura para sus eventos sino que la alcaldía les preste un espacio y ponga la infraestructura técnica.

La distancia entre lo esperado y lo encontrado

El presente estudio planteó como objetivos de partida a) caracterizar las formas de producción de espectáculos de artes escénicas en cinco regiones del país, diferentes de las principales áreas metropolitanas, b) identificar la oferta educativa disponible en estas regiones y su pertinencia c) caracterizar las brechas de capital humano de los productores de espectáculos de las artes escénicas, con base en conversaciones de primera mano.

A partir de estos objetivos, se partió de tres supuestos para formular las preguntas de los instrumentos de recolección de información. El primer supuesto es que en Colombia hay especificidades regionales en las formas de producción de artes escénicas, que las diferencian de las dinámicas de producción escénica en las grandes ciudades. El segundo es que en Colombia hay una oferta educativa disponible para formarse en oficios de las artes escénicas, si bien su pertinencia para las organizaciones escénicas se desconoce. El tercero es que hay brechas de capital humano que se reflejan en deficiencias del personal para las producciones escénicas, bien sea porque los productores no consiguen suficientes personas para determinado trabajo o porque las que consiguen no son idóneas para la labor que se le asigna.

Estos supuestos se transformaron en hipótesis de trabajo, que se fueron a contrastar frente a las evidencias que arroja el trabajo de campo. Después de terminada la recolección y el análisis de información, es posible comprender el alcance y las limitaciones de estas hipótesis de trabajo. Más aun, el ejercicio hace posible perfilar y especificar el conocimiento sobre la situación de la producción escénica en regiones del país y entender las necesidades de fortalecimiento de su capital humano.

Hipótesis 1: En las regiones se implementan modelos de producción escénica diferentes y particulares frente a los que se implementan en los centros urbanos

Aunque en cada región se observaron particularidades en la producción de espectáculos de artes escénicas, existen rasgos comunes entre las formas de producción encontradas que permiten proponer una tipología de los modelos de producción escénica a nivel regional, y que asocian necesidades comunes de fortalecimiento de los equipos humanos involucrados en éstos.

El modelo de producción más recurrente encontrado en el trabajo de campo obedece a lo que más adelante se identifica como modelo social y comunitario de las artes escénicas, aunque hay formas de producción más profesionalizadas o institucionalizadas. Las particularidades de cada región deben entenderse como características específicas de tipos de producción con rasgos comunes. Por ejemplo, las producciones en el Meta se caracterizan por tener un componente identitario y promover procesos de formación artística; en la región andina se caracterizan por la existencia de redes de colaboración y en Tumaco por presentar, principalmente, espectáculos de artes tradicionales. Pero estos son elementos que hacen parte de sus producciones, pero no la forma en sí de producir.

Finalmente, la información disponible no permite afirmar que alguna versión del modelo social y comunitario no se desarrolle en los márgenes geográficos y económicos de las grandes ciudades. De hecho, es muy probable que suceda.

Hipótesis 2: Las personas que trabajan en la industria de las artes escénicas en las regiones tienen acceso limitado a una oferta educativa formal

Se acepta parcialmente esta hipótesis. A excepción de la región Pacífica, donde la oferta está concentrada en Pasto y no hay ningún programa de formación en Tumaco, todas las regiones estudiadas tienen una oferta educativa formal de varios programas en oficios relacionados con la producción de artes escénicas. En el Eje Cafetero hay 11 programas ofrecidos en Manizales, Pereira y Dosquebradas; en la región Caribe hay 10 programas en Santa Marta, Barranquilla y Puerto Colombia; en la región Andina hay 14, en Tunja, Sogamoso, Pamplona, Cúcuta, San Gil y Bucaramanga; y en la Orinoquía hay 3 en Villavicencio.

Sin embargo, y a pesar de esta oferta educativa, la mayoría de entrevistados reconocen que ni ellos ni sus equipos de trabajo han seguido una educación formal en programas relacionados con las artes escénicas y las universidades no son el referente formativo. Las excepciones son Santa Marta, donde la Universidad del Magdalena sí es un referente, aunque la mayoría de entrevistados no se formó allí; y Manizales y Chinchiná, donde la mayoría de las personas que trabaja en la industria de las artes escénicas es egresada de la Licenciatura en artes escénicas de la Universidad de Caldas. Los dos productores entrevistados en Manizales y Chinchiná, además, tienen en su equipo a estudiantes de gestión cultural y comunicativa de la Universidad Nacional en Manizales.

Por su parte, el empirismo es la principal forma de aprendizaje en todas las regiones visitadas, incluso para quienes tienen estudios formales en artes escénicas, quienes reconocen que los conocimientos en su oficio los han adquirido, principalmente, trabajando en él, más que en el salón de clases. Además del empirismo, se encontraron otros tres mecanismos de formación: a través de la tradición familiar, especialmente en roles artísticos de las producciones y en las artes tradicionales y folclóricas; el intercambio de conocimientos con otros expertos a través de redes de amigos y organizaciones; y a través de tutoriales de Youtube, los que le han permitido –sobre todo a quienes trabajan en oficios técnicos—mantenerse actualizados en nuevas tendencias de su oficio.

Hipótesis 3: Los hallazgos hechos por el Ministerio de Cultura en la *Identificación y medición de brechas de capital humano* para el nivel nacional se replican en las regiones

Las evidencias sobre este punto no son suficientes para aceptar esta hipótesis. Aunque la información recolectada en campo no controvierte directamente los hallazgos del estudio de *Identificación y medición de brechas de capital humano* ni rechaza la idea de que las artes escénicas sufren serias brechas de capital humano, los entrevistados no dieron información precisa sobre cuáles son los oficios más difíciles de conseguir ni cuáles consiguen, pero con deficiencias en sus capacidades. Por el contrario, principalmente en las organizaciones asociadas al modelo social comunitario, a las preguntas sobre brechas planteadas en la entrevista respondieron resaltando las

cualidades que tienen sus equipos de trabajo para adaptarse a los desafíos de capacidades más que señalando sus carencias.

Encontramos que la prioridad de varios de los productores entrevistados es involucrar a su comunidad en los procesos de producción. Así es que todos los cargos de producción se suplen con personal de los mismos colectivos artísticos, con familiares o con gente de la comunidad. Y las personas en estos cargos no están allí necesariamente porque no se consigan profesionales en el área sino porque la idea es, precisamente, involucrar a la red comunitaria y, con ésta, suplir las necesidades de las producciones escénicas.

En los casos que podemos asociar a modelos profesionalizados o institucionales en regiones (sobre los que profundizaremos adelante), los entrevistados sí mencionaron cargos en los que enfrentan escasez de personal o de habilidades. Carlos Proenza, quien fue asesor del Teatro Santa Marta, menciona que es difícil encontrar ingenieros de sonido que entiendan que un buen sonido no es poner el equipo a todo volumen. Walter Daza, productor del Festival Francisco el Hombre, trabajaba con una agencia de publicidad de Bogotá porque no le gustaban los productos de los diseñadores de La Guajira, y contrata la logística y montaje del evento en Barranquilla, Valledupar o Bogotá porque no hay una empresa que se dedique a ello en su departamento. Y Alfonso Torres, organizador del Festival Internacional del Bolero de Pereira, trae a su evento un ingeniero de sonido de Córdoba porque el del Teatro Santiago Londoño, donde se celebra el festival, no es bueno.

No desconocemos la existencia de brechas y los entrevistados sí mencionaron falencias en sus capacidades de producción escénica. Pero entendemos que la forma de suplirlas no es sustituyendo o capacitando individuos en un equipo de trabajo especializado, sino generando redes de conocimiento que permitan fortalecer el colectivo como un todo flexible. Efectivamente, esta manera de trabajo permite mayor versatilidad y capacidad de adaptación al cambio, inherente al quehacer de estos colectivos. Por lo anterior, resulta más pertinente hablar, en este estudio, de ***necesidades de capital humano*** en vez de brechas.

Hipótesis 4: Las brechas de calidad en las regiones incluyen falencias de habilidades blandas y no sólo técnicas

Confirmamos esta hipótesis y, de hecho, los entrevistados les dan más peso a las habilidades blandas que a las técnicas. Justamente porque la mayoría de ellos trabajan bajo una lógica comunitaria que busca promover el desarrollo social y de las personas, estas habilidades personales tienen más peso en la valoración que los productores hacen de sus equipos de trabajo. Adicionalmente, la forma descrita en el punto anterior en la que los productores conforman sus equipos hace entendible que los trabajadores no sean especialistas profesionalizados en un oficio y, por lo tanto, no dominen las habilidades técnicas de su cargo.

Modelos de producción para las artes escénicas en las regiones

A partir del trabajo de campo en las regiones abordadas, podemos encontrar dos modelos tipo de producción escénica. Entendemos que las formas de producción no solo varían según se hable de teatro comunitario, teatro independiente, teatro comercial, infraestructuras públicas, etcétera, sino que varían también según la expresión escénica que se trate: música, danza, teatro, híbridas. Por ello, más que caracterizar modelos estrictamente diferenciados, proponemos dos modelos de producción en cuyo espectro se ubica el abanico de casos estudiados.

Podemos decir que el modelo más recurrente en las regiones es aquel cuyo objetivo es generar cambio social a través del arte. En lógica de valor mixto, en este modelo, el valor creativo (y, por ende, el técnico) está supeditado al valor asociado a la continuidad y desarrollo del colectivo escénico y de la comunidad de entorno. El segundo modelo, más tradicional e institucionalizado, es aquel para el que la presentación de espectáculos de artes escénicas es un fin en sí mismo y no un medio. Aunque la diferencia esencial entre los dos modelos está en su propósito, cada uno tiene características de producción distintas, que se detallan a continuación.

Modelo social y comunitario

El colectivo escénico como tejido humano

Los colectivos de trabajo escénico que pertenecen a este modelo son mayoría en el trabajo de campo realizado y puede decirse que se inscriben dentro de las lógicas de la *economía social y solidaria*, definida en el glosario de este estudio. La mayoría de los productores están constituidos como fundaciones o corporaciones. Apenas unos pocos están constituidos como empresas. No tienen una vocación de lucro, tampoco una meramente artística, sino que se definen principalmente a partir de su objetivo social. El arte escénico, para estos colectivos, más que un fin en sí mismo, es un medio para construir, mantener y fortalecer un tejido humano en torno a su actividad, y a partir de allí generar transformaciones sociales, territoriales y ambientales. Estos colectivos escénicos son entonces tejidos humanos que se crean por vínculos familiares, barriales, comunitarios, o en torno a una visión de mundo compartida. La continuidad y el cuidado de los miembros de este colectivo es, para éstos, un valor que los define.

El trabajo con la comunidad, más allá de lo artístico

Los intereses de estos colectivos no se centran solamente en la producción de espectáculos de artes escénicas, sus actividades suelen ser variadas. Se trata de colectivos creativos en un sentido amplio y, además del trabajo artístico, llevan a cabo actividades de otro tipo que estén alineadas con su razón de ser, como la formación, el trabajo con niños, niñas y jóvenes, caminatas ecológicas, campañas de sensibilización ambiental o, incluso, celebraciones religiosas.

Entre los objetivos sociales de este tipo de productores, destaca el interés por la formación, tanto interna del colectivo de trabajo como externa, con la comunidad del entorno. La formación aquí es

entendida ampliamente, no sólo como el aprendizaje de destrezas y la transmisión de conocimientos, sino como la formación de una conciencia social, ambiental y comunitaria. En Calarte, por ejemplo, todas las producciones se planean para discutir con la comunidad problemas sociales y ambientales de su entorno. En el Circo Mágico de Chile, todas las giras de sus últimos tres años han estado antecedidas por un proceso formativo de 45 horas en artes circenses con niños y jóvenes del municipio que recibe la gira.

El trabajo de formación interna y el papel de las redes

La formación interna es una característica esencial de estos colectivos. Dado que los equipos de trabajo no están conformados, en general, por profesionales especializados, estos productores y colectivos de producción forman a su propia gente en los oficios que requieren y promueven la transmisión de conocimiento de los más experimentados a los más novatos.

Formarse internamente no significa solamente aprender de las personas que hacen parte de la misma organización, pues los equipos de trabajo son pequeños, de entre tres y ocho personas. Esto los ha llevado a constituir redes de intercambio con productores y organizaciones con valores similares para ampliar las posibilidades de aprendizaje. Sobre estas redes de intercambio profundizaremos más adelante.

No hay especialización en los oficios, se fortalece el colectivo

La selección de las funciones de los miembros en el equipo obedece principalmente a intereses y afinidades particulares de cada uno de estos. Es común encontrar una vocación artística en cada miembro mezclada con otra función en lo técnico o lo administrativo. Cuando alguna persona debe alejarse del colectivo por cualquier razón, el colectivo tiene la flexibilidad suficiente para suplir una demanda con otra persona del equipo mismo.

Los colectivos de producción se caracterizan por una baja especialización en los oficios. “No manejamos cargos porque todos hacemos de todo” cuenta Cristofer Lozada, del Circo Mágico. “Yo puedo ser taquillero, como puedo ser personal de portería como puedo ser librea, payaso, animador, DJ, parte administrativa.”. Usualmente están compuestos por artistas, principalmente, que además de su trabajo artístico desempeñan otras labores administrativas, técnicas y de gestión. Como dice Natalia Carrillo “yo soy Detodito”. Pero también se involucra a la comunidad para trabajar voluntariamente en roles que no necesitan ningún conocimiento técnico, como labores de logística, comprar agua o repartir refrigerios.

Marginalidad geográfica y social

Los productores sociales y comunitarios se ubican en la marginalidad, no sólo geográfica sino social. Su infraestructura, cuando la tienen, se ubica usualmente en zonas periféricas de los municipios. Punto de Partida tiene su sala en el barrio Minutas de Manizales, un sector popular de la ciudad, y el teatro Jayeechi nació en un barrio marginal de Riohacha, donde funcionó hasta hace poco; el Teatro

Itinerante del Sol está en la zona rural de Villa de Leyva y Calarte, aunque tiene su sede a dos cuadras del parque principal de Calarcá, hace sus funciones en barrios periféricos del municipio y lleva sus espectáculos a zonas rurales y a comunidades indígenas apartadas. Similar al objetivo de Calarte, el teatro Manotas en Cúcuta busca facilitar el acceso a la cultura para comunidades rurales y periféricas.

Pero la marginalidad no sólo es geográfica sino social y hasta simbólica. En estos tres últimos ejemplos, los productores tienen el objetivo explícito de servir a sectores marginados de la población; para Jayeechi ha sido difícil conservar su esencia social desde que les tocó ceder la sede original y trasladarse al centro de la ciudad y Montebujas privilegia el trabajo con población migrante y LGBTQ+.

La infraestructura es importante, pero no los define

Esta marginalidad incide en la relación que los productores tienen con la infraestructura física porque las transformaciones sociales que buscan es una prioridad que está por encima de la idoneidad técnica del espacio. Así que estos son proyectos que construyen su propia infraestructura. En sentido literal, como el caso de Montebujas, que adaptó un local abandonado del Club de Leones de San Gil como sala de teatro, Punto de Partida, que tiene su sala en una casa o el Circo Mágico de Chile, cuya carpa fue fabricada por Sabaraín, papá de Cristófer y técnico del circo. Pero también de manera menos literal, en el sentido en que logran hacer que un quisco, un parque, una cueva o la calle se conviertan en escenarios para las artes escénicas.

Modelo de producción especializado

El arte por el arte

En este modelo de producción, el arte no es un medio para llegar a otros objetivos, sino que es la razón de ser fundamental de la organización escénica. La Fundación Amigos del Bolero se propone explícitamente, por ejemplo, “aportar al desarrollo cultural de Pereira mediante la promoción, difusión y fomento de este género romántico” y el festival Francisco el hombre busca tener un evento emblemático de la música vallenata y premiar a los artistas.

Son productores con un conjunto de actividades más focalizado que el de los productores comunitarios y sociales. La Casa de la Cultura de Chinchiná, por ejemplo, es un espacio para eventos culturales; el Teatro Santa Marta es un escenario para las artes escénicas. Y las fundaciones Amigos del Bolero son corporaciones con un interés en el bolero y en el vallenato, respectivamente. Más específicamente, la única actividad que realizan son el Festival Internacional del Bolero de Pereira y el Festival Francisco el Hombre en Riohacha, aunque Walter Daza, organizador del segundo, ha empezado a organizar otro festival en Bogotá, también especializado en el vallenato.

Infraestructura especializada

Son también especializados y dependientes de la infraestructura que utilizan, menos flexible que la de los sociales y comunitarios. La infraestructura que utilizan es especializada en artes escénicas. En el caso del Teatro Santa Marta es un lugar propio diseñado específicamente para celebrar actividades culturales. La Fundación Amigos del Bolero no tiene un espacio propio, pero alquila el Teatro Santiago Londoño para su festival, un teatro icónico e la ciudad. Y Francisco el Hombre no cuenta con espacio propio ni alquila una infraestructura ya establecida, pero gasta un 40% de su presupuesto para construir una infraestructura temporal en la playa que pueda albergar un festival de grandes envergaduras.

Equipos de trabajo especializados

Junto a una infraestructura especializada viene un equipo también especializado. Sus producciones no se basan en el trabajo comunitario y el trabajo voluntario se limita a labores de gestión y organización, pero no artísticas ni técnicas. La junta directiva de Amigos del Bolero está conformada por apasionados del Bolero que no viven de él y no reciben ningún ingreso económico por organizar el festival, pero su rol se limita a planear una parrilla de artistas e invitarlos. Los artistas, técnicos y el personal de logística, el publicista y la secretaria son todos contratados y remunerados por su trabajo.

De manera similar, Walter Daza admite a conocedores del vallenato para que hagan la curaduría de las canciones elegidas para concursar en el Festival Francisco el Hombre, pero la publicidad, el montaje de la infraestructura, la dirección de producción y los temas administrativos son llevados a cabos por profesionales contratados para cada una de esas labores específicas.

El trabajo voluntario es posible en el Festival Internacional del Bolero y en Francisco el Hombre, que suceden una sola vez al año, pero no en los espacios permanentes, como el Teatro Santa Marta y la Casa de la Cultura de Chinchiná, que tienen una programación permanente y regular, y ambos tienen un equipo de planta para producir sus eventos. Francisco el Hombre y Amigos del Bolero, que no tienen un espacio propio y realizan un solo evento al año, no tienen empleados de planta. Por eso contratan todo el montaje técnico de sus eventos con empresas o personas especializadas en esas labores.

La formación antecede al trabajo

Contratar personal especializado en producción obliga a que las personas contratadas ya tengan conocimientos consolidados en su labor. La producción para la que son contratados no es el espacio para experimentar y aprender. Y en caso de los festivales vallenato y de bolero, que se realizan una sola vez al año, no se genera entre los equipos de producción una comunidad de aprendizaje. La ausencia de esos lazos y el tiempo limitado de trabajo en una producción, hacen que el intercambio de conocimientos y la formación interna, características de la producción social y comunitaria, no tengan la fuerza que tienen en aquella.

Y la necesidad de contratar personal especializado, y de que no recurran a familiares, amigos y voluntarios para llenar los puestos de trabajo, hace que sean los productores del modelo especializado quienes más fácilmente identifiquen brechas de capital humano, en la acepción original que planteamos al inicio de este estudio.

En el siguiente cuadro se resumen algunas de las características que diferencian a un modelo del otro:

	Modelo social y comunitario	Modelo especializado de producción
Razón de ser	<ul style="list-style-type: none"> • Generar cambio social a través del arte. Interdisciplinario. Valores mixtos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Circular, permitir el acceso y el disfrute del arte.
Equipo humano	<ul style="list-style-type: none"> • Equipo de trabajo polivalente y no especializado/segmentado. • Pequeños equipos de base y un equipo más amplio de apoyo para eventos (en lógica de red). 	<ul style="list-style-type: none"> • Especializados, algunas veces profesionalizados. • De planta o contratados a través de empresas especializadas en producción.
Formación	<ul style="list-style-type: none"> • Empirismo y redes de intercambio entre pares. • Formación interna del personal. • Formación/sensibilización con la comunidad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Empirismo y estudios formales. • Trabajadores con formación y experiencia previa.
Infraestructura	<ul style="list-style-type: none"> • Locaciones periféricas/márgenes. • Infraestructura polifacética. • Adaptación a distintas infraestructuras o a su inexistencia/precariedad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Locaciones centrales. • Infraestructura especializada en las artes escénicas.
Necesidades de capital humano	<ul style="list-style-type: none"> • Vinculación con el sentido del proyecto, soportada en habilidades blandas de la red y comunidad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mayor énfasis en habilidades técnicas, en función de un objetivo artístico.

Los caminos de la formación de capacidades en las organizaciones escénicas de las regiones

El empirismo y la distancia con el sistema de educación formal

Aun cuando en la mayoría de las regiones visitadas hay una oferta formal de educación en oficios relacionados con la producción de espectáculos de las artes escénicas, la mayoría de las personas que trabaja en las organizaciones del sector entrevistadas tiene una formación empírica. Santa Marta y Caldas son la excepción. En el primer caso, aunque los equipos de las personas entrevistadas estudiaron, en su mayoría, carreras que no están relacionadas con las artes escénicas, saben que la Universidad del Magdalena ofrece programas en esta área y los tienen como referente. En Manizales y en Chinchiná, en cambio, los proyectos de producción visitados incluyen cada una a dos personas graduadas de la licenciatura de artes escénicas de la Universidad de Caldas y a una estudiante de gestión cultural, también en ambos casos.

Esta falta de conexión entre la oferta educativa y las necesidades de fortalecimiento de capacidades en los equipos escénicos tiene que ver con que las personas que se involucran en las organizaciones de tipo social y comunitario, en primer lugar, lo hacen para hacer parte de un colectivo; posteriormente, asumen diferentes roles en ese colectivo y aprenden oficios y, en última instancia, perfilan y formalizan sus aprendizajes. Esto hace que la gente busque programas de formación cortos o virtuales en vez de un programa de pregrado en su campo, porque su intención no es empezar desde cero su formación, sino complementarla y formalizarla, pues ya tienen conocimientos consolidados que han construido con la experiencia en el trabajo. Cursar un pregrado o un curso largo, además, implica una dedicación de tiempo completo o en todo caso intensa que los alejaría del día a día de su colectivo, comprometiendo su intención inicial de pertenencia y continuidad del trabajo en red.

Redes de intercambio: mucho más que compartir conocimiento

Las redes de intercambio son una forma común y valorada de aprendizaje empírico. De manera resumida, en una red de intercambio los colectivos invitan a colegas de otros colectivos que circulan en un espacio a trabajar en sus producciones y a hacer talleres prácticos de fortalecimiento de capacidades, con lo que éstos aprenden de los conocimientos de aquéllos y viceversa.

Las redes, sin embargo, no sólo sirven para el intercambio de conocimientos. Son también redes de intercambios artísticos, en los que —nuevamente— un colectivo invita a otros miembros de la red a presentar sus espectáculos en su ciudad o su sala. Con eso se nutre la programación de quienes tienen una sala permanente y una programación regular. Son también redes de gobernanza que les permite a los colectivos artísticos y productores tener una interlocución más fuerte con otros actores de la industria de la cultura.

Estas redes no necesariamente están constituidas formalmente sino están basadas en amistades y en el lazo que une a colectivos con intereses y objetivos similares. Eso hace que traspasen las

fronteras geográficas, pues el elemento cohesionador no es la pertenencia a una misma región sino el trabajo en una visión de mundo y un propósito compartidos.

El poder de las plataformas tecnológicas

Youtube es una herramienta muy utilizada, especialmente por los oficios técnicos, para aprender habilidades específicas del oficio y mantenerse al día en los avances tecnológicos. Parte del poder de esta plataforma como herramienta de aprendizaje está en que puede accederse a ella desde cualquier parte con conexión a internet y el contenido sigue siendo el mismo, de modo que es una alternativa de aprendizaje en zonas remotas donde hay un acceso limitado a instituciones educativas.

Alcance limitado de las redes

Aunque son un mecanismo importante de intercambio de conocimiento y de circulación de espectáculos escénicos, sobre todo en las instancias iniciales de fortalecimiento de los colectivos, algunos productores creen que a partir de cierto punto sí es necesario fortalecer capacidades específicas y con ello potenciar el desarrollo y la calidad del proceso colectivo.

Estas capacidades pueden ser creativas y artísticas. Pueden ser técnicas, cuando las infraestructuras y los desafíos escénicos crecen, pero sobre todo están en la producción y la gestión. En la región andina los productores creen que se deben perfilar las capacidades para gestionar recursos y diversificar fuentes de ingreso. Asimismo, identifican las necesidades de fortalecer las capacidades para el conocimiento y la gestión de públicos y audiencias, para desarrollarlas y diversificarlas. En la región Caribe, Carlos Rodríguez de la Fundación para el Desarrollo Dramático y Artístico del Magdalena, coincide en que las redes del Caribe pueden fortalecerse para fomentar un intercambio más efectivo de recursos. Y Carlos Proenza ve en las redes un potencial de circulación de espectáculos entre ciudades, pero para eso necesita mejores canales de comunicación y sugiere la creación de un registro de eventos y productores que permita a todos los productores enterarse quiénes están trabajando en la región y qué están haciendo. Adelante se amplían los hallazgos sobre estos cargos.

De las brechas a las necesidades del capital humano

Como se expuso anteriormente, los entrevistados, sobre todo en el modelo social y comunitario, valoraron positivamente las habilidades que tienen sus equipos de trabajo y recurren a una multitud de opciones para satisfacer los roles necesarios para la producción, incluyendo amigos, familiares y miembros de la comunidad. Por eso el concepto de brechas de capital humano no es del todo adecuado en estos casos. Para los productores del modelo especializado sí es un concepto adecuado porque contratan equipos profesionales especializados en artes escénicas.

Con todo, a partir de los reflejado por la encuesta y el trabajo cualitativo de campo de manera conjunta, sí es posible identificar áreas de necesidades de fortalecimiento del capital humano, tanto

en colectivos comunitarios como en organizaciones más especializadas. Schargorodsky y Bonet (2023) hacen una clasificación de los equipos de una producción teatral en cuatro categorías que pueden replicarse en los demás subsectores de las artes escénicas. Las brechas y necesidades las desagregamos para cada una de esas categorías: personal escenotécnico, personal administrativo, personal de servicios y personal artístico.

Área escenotécnica

El manejo del sonido es la principal área en el que hay una evidente escasez y una deficiencia de habilidades. Los señalaron no sólo los productores especializados sino los sociales y comunitarios. Walter Daza destaca la importancia que tiene un buen sonido para un festival de música; como en Riohacha no lo consigue, lo contrata en Bogotá, Barranquilla o Valledupar. Alfonso Torres dice que en Pereira puede haber muchos ingenieros de sonido, pero no son buenos, por eso contrata uno de Córdoba, en vez de dejar que el ingeniero del Teatro Santiago Londoño se encargue del sonido, a pesar de que el contrato que Alfonso firma con el teatro incluye a un ingeniero de sonido. La queja de Carlos Proenza, del Teatro de Santa Marta, es sobre la deficiencia de los sonidistas y no sobre su escasez; él cuenta que en Santa Marta los sonidistas creen, erróneamente, que entre más duro suene el sonido, mejor, y que en realidad con eso están logrando un sonido deficiente. Pero también recibimos respuestas sobre la falta de calidad del sonido entre los productores sociales y comunitarios. Julián de Calarte, dice que nunca queda contento con el sonido cuando lo contratan con productores externos a la fundación.

Para los cargos escenográficos, de manera más amplia, los entrevistados señalaron dos necesidades principales. La primera, que sean personas con conocimiento y sensibilidad artísticos, porque su trabajo debe ser un complemento artístico al espectáculo y no sólo un asunto técnico, y porque hablar el lenguaje del arte permite que su trabajo se articule con el de los intérpretes y directores del espectáculo. A esto se suman la sensibilidad y la habilidad de hacer que el público y los artistas se sientan cómodos. En la práctica, muy pocas organizaciones pueden tener cargos diferenciados para el productor escénico y para los técnicos, de manera que un solo rol debe resolver los aspectos relacionados con la sensibilidad necesaria para la puesta en escena y los desafíos técnicos que hay que sobrellevar para ejecutarla.

La segunda necesidad es que los conocimientos de las personas que desempeñan estos cargos, que normalmente los consiguieron empíricamente, sean convalidados con un título oficial y se complementen con una educación formal. Este es un deseo que expresaron tanto productores, técnicos y artistas. En la región Caribe mencionaron que entre los temas que debería incluir esa educación está el de seguridad y riesgos laborales y el de producción, para que el personal escenotécnico entienda el proceso previo que hay detrás de su trabajo.

Área de gestión y administración

La encuesta y las entrevistas coinciden en señalar una brecha de capital humano en las labores que genéricamente se aluden como publicidad y mercadeo. Este cargo ocupa el tercer lugar de cargos críticos en la encuesta nacional. Para los productores especializados, este oficio es crítico no tanto por escasez de habilidades sino por deficiencia. Walter Daza contrató por varios años a una empresa bogotana de publicidad, no porque en Riohacha no hubiera sino porque su trabajo no era tan bueno como el que hace esta empresa. La publicidad ahora la hacen personas de Riohacha, pero debió haber un proceso largo de supervisión de Walter hasta que los publicistas dieron conectaron con la idea que se quería transmitir en las piezas. La situación es similar para Alfonso Torres: él no tiene problema para conseguir publicistas, pero éstos no hacen su trabajo autónomamente. El diseño del afiche implica que Alfonso se siente con el publicista y le indique qué hacer; “ponga aquí, quite aquí” hasta que la pieza está lista.

Para los productores sociales y comunitarios el oficio de mercadeo es crítico si se mira desde la necesidad de una estrategia para el desarrollo de audiencias. En el teatro Jayeechi, donde no contratan la publicidad sino la manejan internamente entre los artistas y productores, Daissy Pimienta manifestó que le gustaría ser capacitada en el uso efectivo de las redes sociales para la difusión y la gestión de audiencias. Este último tema que menciona Daissy se repitió en Santa Marta, en Duitama, en Chinchiná y en Calarcá. Necesitan fortalecer sus habilidades en gestión para mantener y fidelizar públicos existentes y atraer y formar nuevas audiencias. Formarlas en adoptar los comportamientos y actitudes que se esperan de un público que asiste a una sala como la del teatro Santa Marta, y en generar mayor apertura y receptividad a diferentes formas de arte. En la Casa de la Cultura de Chinchiná, por ejemplo, se presenta principalmente teatro y danza tradicional porque es lo que al público le gusta. En noviembre de este año se presentó, por primera vez, un espectáculo de danza contemporánea, pero Viviana no está muy segura del éxito del experimento. Vanessa y Julián Amaya cuentan algo parecido sobre Calarcá. Dicen que el público está acostumbrado a ver siempre el mismo tipo de espectáculos, sobre todo música y danzas tradicionales y eventos relacionados con la cultura paisa. Les gustaría generar estrategias efectivas para desarrollar un público más abierto a otras expresiones artísticas.

Otra habilidad de gestión que necesitan está relacionada con la gestión de recursos. Muchas organizaciones sociales y comunitarias son de dependientes de una fuente de recursos públicos (muchas veces Salas Concertadas de Mincultura) y de sus propios recursos para el funcionamiento. Echan de menos poder asegurar una mayor diversidad de fuentes de financiación que disminuya su riesgo ante la potencial caída de una fuente de financiación en determinado periodo. Aquí la necesidad es formar productores que tengan la capacidad de identificar las distintas fuentes de financiación entre las públicas y las internacionales, así como potenciales fuentes de venta de servicios. Para las convocatorias se necesita poder estructurar proyectos de postulación más integrales y de calidad, que reflejen el verdadero valor de sus propuestas de manera clara y contundente. Para desarrollar otras fuentes de ingreso (venta de servicios, boletas, café, alquileres, etc.) se necesitan herramientas básicas de administración y estudios de mercado.

Área artística y de creación

Los cargos artísticos y creativos no aparecen especialmente arriba en el escalafón de cargos críticos de la encuesta nacional. Tampoco son mencionados por los productores entrevistados. Esto puede deberse a que la mayoría de los productores, sobre todo los sociales y comunitarios, son ellos mismos los artistas, por lo que encontrar artistas para sus espectáculos no es un problema en este tipo de producciones. Sin embargo, algunos manifiestan la necesidad de seguir apostando por reforzar y apoyar redes de intercambio de conocimientos y técnicas entre directores, actores, músicos, etc., de distintitos colectivos, que como atrás se ha expuesto es el método preferido para ampliar sus horizontes de conocimientos.

Área de servicios de soporte

Finalmente, llama la atención que *logística y seguridad* aparezca en el cuarto lugar de oficios críticos de la encuesta nacional porque, en las regiones, los entrevistados no expresaron que en esta área hubiera brechas de escasez ni de deficiencia. Siendo que en producciones pequeñas estos roles no requieren de habilidades artísticas o técnicas especializadas, son los cargos que más fácil logran conseguirse, especialmente en las producciones sociales y comunitarias, en las que estas labores se les asignan a familiares de los colectivos, estudiantes de colegio y universidad y a ciudadanos voluntarios. Sin embargo, los cargos de soporte para grandes eventos, tipo festivales, que se encuentran a lo largo y ancho del país, pueden explicar su importancia en la encuesta.

