



— R E V I S T A —  
**ESTUDIOS SOCIALES  
CONTEMPORÁNEOS**

e-ISSN 2451-5965

## **Políticas para la infraestructura cultural en Bogotá. Implementación de la ley del espectáculo público (2013-2015)**

**Policies for cultural infrastructure in Bogotá.  
Implementation of the public spectacle law (2013-2015)**

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.48.035>

Marta Lucia Bustos Gómez

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Colombia

[mlbustosg@udistrital.edu.co](mailto:mlbustosg@udistrital.edu.co)

*Enviado: 1/3/2021*

*Aceptado: 28/6/2021*

“Bustos Gómez, M. L. (enero-junio de 2022). Políticas para la infraestructura cultural en Bogotá. Implementación de la ley del espectáculo público (2013-2015). En Revista de Estudios Sociales Contemporáneos N° 26, IMESC-IDEHESI/CONICET, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 253-277”

## Resumen

El presente trabajo expone aspectos relacionados con la implementación de la Ley 1493 de 2011 realizadas por un gobierno local en la ciudad de Bogotá durante el período 2012-2015, en particular, los referidos a financiación de la construcción, adecuación, mejoramiento y dotación de infraestructura de escenarios para las artes escénicas. Para ello, se presentan aspectos relevantes de la ley, un balance de la infraestructura y de las políticas en este campo en Bogotá como contexto y se detallan aspectos de la implementación y la ejecución de sus recursos económicos. Por tanto, se pretende evidenciar las tensiones entre los propósitos de la ley y su aplicación, las cuales plantean preguntas sobre la política cultural en el ámbito de la infraestructura.

Palabras claves: políticas públicas culturales, artes escénicas, escenarios culturales

## Abstract

This work presents aspects related to the implementation of Law 1493 of 2011 carried out by a local government in the city of Bogotá during the period 2012-2015, in particular, those related to the financing of the construction, adaptation, improvement and provision of infrastructure of stages for the performing arts. For this, relevant aspects of the law are presented, a balance of the infrastructure and policies in this field in Bogotá as a context, and aspects of the implementation and execution of its economic resources are detailed. Therefore, it is intended to show the tensions between the purposes of the law and its application, which raise questions about cultural policy in the field of infrastructure.

Keywords: cultural public policies, performing arts, cultural settings

## 1. Introducción

El término “políticas culturales” es un instrumento retórico abierto a diferentes usos, incluso antagónicos, que varían de acuerdo con los contextos y con la historia intelectual de cada autor. García Canclini (1987) definió el término “políticas culturales” a comienzos de los años ochenta del siglo XX como: “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (p. 26). Más recientemente, Yúdice y Miller (2002), sostienen que las políticas culturales aluden “... a los apoyos institucionales que canalizan la creatividad estética y las formas de vida colectivas” (p. 14) y que “están contenidas en instrucciones de carácter regulatorio y sistemático”. Por su parte, Rui Bayardo (2008), señala que son “... acciones [...] reflexivas, planificadas y coordinadas en función de metas de mediano y largo alcance, con criterios para monitorear y evaluar procesos e impactos, adecuando sus cursos acordes a los resultados y a los cambios contextuales” (p. 17).

Como se observa en las definiciones anteriores se guardan diferencias que consideran acciones de diverso orden (intervenir, apoyar) unos agentes (institucionales, sociales, profesionales) y unas intencionalidades (satisfacer necesidades, transformación social) que, al parecer, atienden a consensos y se alinean sistemáticamente. No obstante, en las últimas décadas las políticas culturales se han configurado como un campo de intensas disputas teóricas y políticas adquiriendo un carácter cada vez más complejo que involucra matices y enfoques diversos.

Del mismo modo, el término “política pública cultural” (PPC) usado para enmarcar en este campo acciones que pasan por la esfera estatal también ha estado sujeto a diversas interpretaciones y enfoques. En Colombia, algunos autores que reconocen las distintas tradiciones culturales y prácticas políticas, proponen definir la política pública como un conjunto de iniciativas, decisiones y acciones del régimen político frente a situaciones socialmente problemáticas (Vargas, 2007, p. 85) o como un flujo de decisiones en torno de un problema que ha sido considerado público y ha ingresado en la agenda del Estado” (Cuervo, 2008, p. 79). Por su parte, Andre Roth (2007) sostiene que “existe la política pública siempre y cuando las instituciones estatales asuman total o parcialmente la tarea de alcanzar objetivos estimados como deseables o necesarios, por medio de un proceso destinado a cambiar un estado de cosas percibido como problemático” (p. 27).

Resumendo, se podría decir que, en gran medida, los autores coinciden al señalar las políticas públicas como herramientas que utiliza el Estado para regular y/o intervenir situaciones consideradas como problemáticas por la sociedad en un campo específico social que, en algunos casos, incluyen objetivos, programas y un conjunto de acciones con una visión de largo plazo que sobrepasa los periodos de administración de los gobiernos. En otras palabras, las PPC se conciben como un instrumento de planeación orientado a la acción para lograr objetivos prioritarios, fruto de un proceso de concertación intersectorial en los que hay distintos niveles de participación de la ciudadanía.

Según diagnósticos previos de necesidades que presentan orientaciones, metas y objetivos concretos, con plazos para alcanzarlos y formas de evaluación respecto a

los logros, el desarrollo de PPC es más un ideal a alcanzar que una práctica sistemática en el contexto colombiano. Aunque cada vez más es reconocido el papel que la cultura desempeña en el desarrollo social, económico y territorial, es habitual el uso del término para referirse a instrumentos que pueden tener un alcance diferente, como un plan o un programa, a cualquier acción de gobierno o incluso emplearse para mencionar elementos dentro del campo de la política o de lo político, o asociarse a normas o a la gestión institucional.

Si bien Mena y Herrera (1994) en términos de política pública cultural en Colombia identifican medidas y acciones que representan un conjunto de propuestas que, en muchos casos, no alcanzaron su implementación completa ni la debida sanción gubernamental<sup>1</sup>, no se puede desestimar el hecho que estas iniciativas han implicado algunos acuerdos, unas decisiones de inversión y el desarrollo de determinados programas y proyectos a través de los cuales se buscaba orientar el comportamiento de los agentes –individuales y colectivos– de las artes e implementar medidas reparadoras para situaciones percibidas como problemáticas

Reconociendo este escenario y los esfuerzos por formular objetivos e instrumentos por parte de los agentes gubernamentales, se detallan a continuación aspectos de la implementación de la Ley 1493 o Ley del Espectáculo público (LEP) expedida por el gobierno nacional colombiano en 2011<sup>2</sup> para reconocer, formalizar, regular y hacer más competitivo el sector de los espectáculos públicos de las artes escénicas con el fin de explorar las tensiones entre los propósitos de la ley y su aplicación, la distancia entre lo escrito y lo posible, entre lo que se plantea como un deber ser desde el ámbito nacional donde se sanciona la ley y el ámbito local en el cual se implementa, sí como también señalar aspectos que la implementación pone en evidencia sobre la realidad de un sector –el de las artes escénicas– y de un campo de política –de la infraestructura– que ha sido desatendido por la administración pública estatal y que para la fecha de la implementación devela un resago difícil de superar en Bogotá.

Para hacer este ejercicio se parte del análisis de una variedad de fuentes documentales institucionales como memorias, presupuestos y documentos elaborados por la administración de la ciudad, de indagaciones realizadas durante la realización de la tesis doctoral *“Políticas culturales en Bogotá. Luchas de sentido 1930-2000”*, al igual que del ejercicio autoreflexivo de la autora de este artículo sobre su participación en la toma de decisiones asociadas a la implementación de la LEP en Bogotá entre 2012 y 2016 en su paso por la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD); periodo

---

<sup>1</sup> Algunos de los documentos que formulan programas y proyectos a los que hacen referencia las autoras son el Plan Nacional de Cultura (1974), Documentos CONPES Una política para la cultura (1989), Documento de política cultural “La cultura en tiempos de transición 1991-1994” (1991), el Plan Nacional de Cultura Colombia un camino para la paz, el desarrollo y la cultura hacia el SXXI (1992), entre otros.

<sup>2</sup> Aunque el análisis del proceso de formulación de la LEP desborda el alcance de este artículo, es importante señalar que la ley se empezó a trabajar el año 2005 motivada –entre otros asuntos– por las dificultades que se generaban al intentar cumplir funciones relacionadas con tres cargas tributarias y exoneraciones que la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura debía tramitar a los teatros. De acuerdo con Clarisa Ruíz Correal (directora de Artes Mincultura entre 2004 y 2010) durante seis años se adelantó un intenso proceso de gestión entre diversos funcionarios –entre ellos cuatro ministras– y agentes del sector que implicó aportes de expertos tributarios, diversos estudios y una amplia gestión que permitió lograr una formulación de incentivos cruzados y aunar la voluntad política para tramitar su paso y aprobación por el Congreso. (Conversaciones con Clarisa Ruiz, 2020)

en el que estuvo a cargo de la Dirección de Arte, Cultura y Patrimonio (DACP)<sup>3</sup>, una dependencia encargada de orientar y liderar la formulación concertada de políticas, planes y programas en los campos artístico, cultural y del patrimonio del Distrito Capital (Decreto 558 de 2006).

Para el desarrollo de esta indagación se presenta una descripción de los componentes de la LEP, se contextualizan aspectos sobre la infraestructura cultural para las artes escénicas y sobre las políticas que han incidido de manera directa o indirecta en la construcción y mantenimiento de escenarios culturales en la ciudad de Bogotá para recapitular elementos de la ejecución de la contribución parafiscal de los espectáculos públicos de las artes escénicas en Bogotá y señalar algunas preguntas sobre el rol del Estado en este ámbito.

## 2. La Ley del Espectáculo Público (LEP)

En Colombia, durante el año 2011 y con la expedición de la LEP, se adoptan un conjunto de medidas orientadas a proteger y favorecer la actividad de los profesionales –artistas, personal vinculado a oficios conexos, productores y empresarios– de las artes escénicas. Se crean estímulos tributarios, se dictan medidas para promover la racionalización de las cargas impositivas y la reducción de trámites, procedimientos y requisitos para la realización de espectáculos públicos. También se establecen formas alternativas de financiación para las artes escénicas<sup>4</sup>.

La ley promueve incentivos tributarios para empresarios y artistas, así como disminución de las cargas impositivas que pesaban sobre diferentes eslabones del negocio. Por ejemplo, redujo los impuestos sobre los honorarios de artistas internacionales que pasaron del 33% al 8% y otorgó un incentivo fiscal consistente en una deducción del 100% en el impuesto sobre la renta por las inversiones que se realicen en infraestructura de las artes escénicas.

Por otro lado, declaró exentos del impuesto del valor agregado (IVA) –que para la época de la expedición de la ley era del 16%– a los servicios artísticos de las artes escénicas y servicios conexos con dicha actividad, tales como: la dirección artística de las artes escénicas representativas; los servicios de interpretación, ejecución, composición y realización artística de música, danza, teatro, circo, magia; la realización de diseños y planos técnicos con los requisitos de iluminación y sonido; la elaboración de libretos y guiones<sup>5</sup>; el diseño, creación y construcción de escenarios, tarimas, equipos de iluminación, sonido, audiovisuales, ella igual que el diseño y elaboración de vestuario, zapatería, maquillaje.

---

<sup>3</sup> Como ordenadora del gasto le correspondió la ejecución de los recursos LEP –dado que estos se incorporaron al proyecto de inversión N° 782 *Territorios culturales revitalizados. Equipamientos y corredores culturales*– y vivir las luchas veladas y manifiestas que se despliegan internamente en la SCR, en la comunidad artística, con el Ministerio de Cultura así como con otras dependencias del orden local que se involucran en la destinación de estos recursos.

<sup>4</sup> La Ley define a los espectáculos públicos de las artes escénicas como las representaciones en vivo de expresiones artísticas en teatro, danza, música, circo sin animales, 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 (Ley 1493 de 2011, artículo 3)

<sup>5</sup> Sólo para presentaciones en vivo pues se excluyen los de televisión y cine

La LEP contiene un capítulo que busca simplificar y racionalizar trámites para la obtención de permisos y la vigilancia y control de los espectáculos públicos de las artes escénicas, como se expresa en el artículo 18 al señalar que:

Las capitales de departamento deberán crear la *ventanilla única de registro y atención a los productores de los espectáculos públicos de las artes escénicas*, como mecanismo para registrar la documentación que acredite los requisitos para obtener los permisos de que trata esta ley. Para el trámite de dicho permiso, al mismo tiempo se dará traslado de la solicitud a todas las entidades en lo de su competencia, quienes dentro del término establecido deberán dar su concepto a la ventanilla única para que esta comunique la autorización al productor del espectáculo público de las artes escénicas. (Ley 149 de 2011)

Adicionalmente, define una contribución parafiscal cultural a la boletería de los espectáculos públicos de las artes escénicas para la construcción, renovación y mantenimiento de escenarios; contribución que tiene como hecho generador una tasa sobre la boletería recaudada por los productores de los espectáculos públicos equivalente al 10% del valor de la boleta o derecho de asistencia, cualquiera que sea su denominación o forma de pago, cuyo precio o costo individual sea igual o superior a tres (3) Unidades de Valor Tributario (UVT)<sup>6</sup>.

El recaudo de los recursos y rendimientos se encargó al Ministerio de Cultura, el cual debía girarlos anualmente a las entidades territoriales del nivel municipal o distrital con una destinación orientada específicamente a la construcción, adecuación, mejoramiento y dotación de infraestructura de los escenarios para la presentación de espectáculos públicos de las artes escénicas y compra de infraestructura existente<sup>7</sup>. Para su ejecución, en cada vigencia fiscal, las entidades territoriales y sus respectivas entidades de cultura deben definir el porcentaje que destinaran a escenarios de naturaleza pública y a los escenarios de naturaleza privada o mixta, los cuales deben ser entregados mediante convocatoria pública en la que participan únicamente las organizaciones culturales que puedan certificar la titularidad de los escenarios.

Los tres aspectos propuestos en la LEP –racionalización de las cargas impositivas; reducción de trámites, procedimientos y requisitos para la realización de espectáculos públicos y ejecución de la contribución parafiscal– se empezaron a implementar en Bogotá de manera decidida en el año 2012 a partir de una serie de reglamentaciones que más adelante se describen y que destrabaron principalmente aspectos operativos, sobre todo, en lo referido a la ejecución de recursos de la contribución parafiscal, sobre lo cual se centra este artículo.

### 3. Bogotá y la infraestructura cultural para las artes escénicas

Por ser capital del país y concentrar los poderes ejecutivo, judicial y legislativo, Bo-

---

<sup>6</sup> Según el Anuario Estadístico 2017 del Ministerio de Cultura 3 UVT corresponden a \$78.147 en 2012 (aproximadamente 25US), \$80.523 en 2013, \$82.455 en 2014, \$84.837 en 2015 y \$89.259 en 2016,

<sup>7</sup> Decreto 1080 de 2015.

gotá se ha visto beneficiada de cierto mecenazgo que ha propiciado una oferta cultural diversa y relativamente constante<sup>8</sup> sumado a la construcción de amoblamientos culturales en diversas escalas.

Si bien existen infraestructuras culturales en los diversos municipios que componen el país y heterogéneas manifestaciones culturales y artísticas reconocidas por la Constitución Política de 1991, la característica del sistema urbano colombiano que ha otorgado históricamente mayor peso a la capital sobre las demás ciudades, propició en Bogotá unas condiciones que hicieron posible la aparición de escenarios culturales inexistentes hasta hace unas décadas en otras ciudades del país. Dicho de otra manera, en Bogotá se han concentrado las sedes de las administraciones públicas del Estado, los servicios de salud, los centros de estudios y las redes de transporte y comunicaciones condensando actividades económicas, comerciales y poblacionales, que han favorecido el surgimiento de algunos de sus equipamientos culturales y, en particular, los de las artes escénicas.

Aunque la Constitución Política de 1991 señala que Colombia es un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, lo cierto es que pesa en el país una larga tradición de centralismo político, administrativo y cultural que ha incidido en la construcción y sostenibilidad de equipamientos para las artes escénicas en una red urbana muy desequilibrada y en un contexto de desarrollo territorial desigual<sup>9</sup>.

Según el Anuario estadístico del Ministerio de Cultura en 2017, el Portal Único Ley de Espectáculos Públicos de las artes escénicas (PULEP) registró un total de 128 escenarios de las artes escénicas en 39 Municipios<sup>10</sup> de 20 departamentos. De estos, el 21% (27 escenarios) estaban ubicados en Bogotá, el 15% (19 escenarios) en Medellín y en Cali y Pereira el 8% (10 escenarios respectivamente). Los restantes 35 municipios registran menos de 9 escenarios.

Ahora bien, tomando elementos de fuentes secundarias –prensa, documentos institucionales, normativa relacionada– y primaria –proveniente de conversaciones con directores o responsables de los escenarios y de la experiencia propia– y sin pretender realizar un análisis exhaustivo sobre la infraestructura cultural de la ciudad, a continuación se presenta un panorama que permite observar continuidades y rupturas de las acciones estatales en este campo que derivan en preguntas sobre el rol del Estado en su construcción, mantenimiento y sostenibilidad.

El panorama inicia con el Teatro Cristóbal Colón inaugurado en 1892<sup>11</sup> el cual hace parte de las infraestructuras más antiguas del país –con sede en Bogotá– que en su

---

<sup>8</sup> Aunque Bogotá hasta hace algunos años presentó una primacía en este aspecto frente a otras ciudades del país, a nivel de América Latina su oferta es menor a la de ciudades como Buenos Aires, São Paulo Santiago de Chile, entre otras

<sup>9</sup> Sobre este tema Ver: Rojas y Rengifo (2016)

<sup>10</sup> Los municipios corresponden al segundo nivel de división administrativa en Colombia y actualmente se registran, según el DANE 1.103. El primer nivel corresponde a los departamentos que se conforman por la agrupación de municipios.

<sup>11</sup> El cual tuvo como antecedente al Coliseo Ramírez de la época de la colonia que luego se transformó en Teatro Maldonado en la primera mitad del siglo XIX y este a su vez en Teatro Nacional en 1886.

orden son: la Biblioteca Nacional fundada en 1777 y el Museo Nacional Museo Nacional de Colombia creado poco después de la gesta de Independencia en 1824.

Varias décadas después, en los años treinta del siglo pasado y en la prensa escrita se referenciaban cerca de veinte (20) escenarios con capacidad para algo más de 22.000 espectadores (El Tiempo, 1937, p. 7), de los cuales hacían parte el ya nombrado Teatro Colón y el Teatro Municipal, construido por particulares y adquirido por la administración de la ciudad en el año de 1912, además de otros, tales como: La Plaza La Santamaría inaugurada en 1931 en terrenos donados por un ganadero aficionado a los toros; el Teatro Cultural El Parque, construido en 1936 como parte del Parque Nacional Enrique Olaya Herrera; el Teatro al Aire Libre La Media Torta con una capacidad para 500 personas, obsequio del Consejo Británico en Colombia para la celebración del cuarto Centenario de la ciudad y el estadio Nemesio Camacho “El Campín” para 10.000 personas, inaugurado en 1938 como sede de los Juegos Bolivarianos, en terrenos donados por un concejal de la ciudad (Bustos, 2015).

Los primeros escenarios –biblioteca, museo y teatro– estaban asociados a una concepción clásica de escenario estatal y fueron parte del eje cultural y de diversión de la elite capitalina que reforzaba el sentido de orden social y las narrativas de nación imperantes en la república recién creada. Entretanto, los escenarios de la primera mitad del siglo XX aparecen gracias al empeño de personajes pertenecientes a una generación que cuestionaba el legado conservador, el clasicismo y el acartonamiento, así como los paradigmas de organización de la sociedad nacional y la orientación que se le dio al Estado durante una serie de gobiernos conservadores que los precedieron. Estos escenarios fueron construidos en terrenos donados o financiados por la elite intelectual y política que quería emular la ciudad europea y a su ciudadano como símbolos de avance y progreso (Bustos, 2015).

Décadas después, se integran a los escenarios de la ciudad una sala de conciertos adscrita a la Biblioteca Luis Ángel Arango<sup>12</sup> inaugurada en 1958 y reseñada por la Revista *Cromos* como un nuevo y moderno centro cultural en el que se destaca en su momento “una correlación física de lo que en lo espiritual e intelectual puede llegar a ser este nuevo centro de cultura” (*Cromos*, 1958, p. 42), un coliseo con capacidad para 23 mil personas y el Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional<sup>13</sup>, construidos y puestos al servicio del público de la capital en el año de 1973. Además de un modesto auditorio en el centro cultural Gilberto Álzate Avendaño construido en 1986 a propósito de la remodelación de sus instalaciones.

Paralelamente a la construcción de estos tres escenarios públicos, en la década de los años sesenta, colectivos teatrales empiezan a adecuar espacios para la circulación de sus creaciones y las de los grupos y compañías nacionales e internacionales con las cuales realizan intercambios artísticos. Organizaciones sin ánimo de lucro enfocadas a la creación teatral, como el Teatro de Marionetas Don Eloy (1962) y la Fundación Casa de la Cultura (1968), acondicionan escenarios en inmuebles de propiedad de sus directores o en prédios entregados por la ciudad bajo la modalidad de comodato. Es así como en las décadas siguientes, y en el contexto de una agitada actividad

<sup>12</sup> Biblioteca que hace parte de la sección cultural del banco central del país.

<sup>13</sup> Un auditorio exponente del estilo modernista de la ciudad universitaria que se distingue en su momento por su capacidad de recibir un público de 1.600 personas y las condiciones acústicas.

artística y de la afirmación del movimiento teatral en el país y la ciudad, surgen y se consolidan en la ciudad otros escenarios, como los presentados a continuación:

**Cuadro 1:** Escenarios gestionados por colectivos teatrales

Teatro La Mama	1976	Teatro Acto Latino	1995
Teatro Libre	1980	Teatro Contrabajo	1996
Teatro de Marionetas Jaime Manzur	1980	Teatro Barajas	1998
Teatro La Baranda	1986	Teatro Quimera	1999
Teatro Chiminigagua	1988	Mapa Teatro	2000
Teatro Estudio Calarcá-Tecal	1989	Tea Tropical	2000*
Teatro Gabriel García Márquez	1991	Silfos Teatro	2000
Teatro de Marionetas Ernesto Arona	1992	Teatro R101	2001
Teatro Ditirambo	1993	Teatrídanza	2007
Casa del Teatro Nacional	1994	Teatro Varasanta	2007*
Teatro de Marionetas Hilos Mágicos	1994	Factoría L'Explose	2007
Sala Seki Sano	1994	Casa Ensemble	2008
Casa Teatrova	1994	Teatro La Macarena	2008
Teatro Actores	1994	Kábala Teatro	2009
Teatro Libélula Dorada	1995	Corporación Teatral Barraca	2009

Fuente: autoría propia

La mayoría de estos escenarios están ubicados en el centro antiguo de la ciudad en las localidades de La Candelaria, Santa Fe, Chapinero y Teusaquillo, donde históricamente se ha ido localizando y concentrando gran parte de la actividad cultural en la ciudad y los espacios físicos donde trabajan colectivos teatrales que se mueven por fuera de los circuitos masivos comerciales; colectivos teatrales para quienes la consecución de una sede propia se ha convertido en un asunto de mucha importancia. Así lo manifiestan algunos artistas escénicos para quienes un escenario y una sede propia "... en cierta medida garantiza una continuidad en el proceso de trabajo" y [...] un albergue, sólido y concreto, que se traduce en estabilidad y proyección..." (Cuervo, 2007).

Los 33 escenarios mencionados arriba tienen características arquitectónicas y escénicas muy variadas y responden a los proyectos artísticos de los grupos y requerimientos del teatro contemporáneo que incorpora espacios flexibles, alternativos y no convencionales; sin embargo, también atienden a las características de los inmuebles donde se instalaron, a los sectores donde están ubicados y, sobre todo, a las posibilidades de gestión de quienes los lideraron.

Por ejemplo, los escenarios que se adecuaron en inmuebles de conservación arquitectónica y que se encuentran localizados en el centro histórico de la ciudad o en sectores de la ciudad declarados de interés cultural tuvieron que considerar intervenciones especiales de carácter arquitectónico y civil para garantizar la preservación de los valores arquitectónicos, artísticos o históricos que los distinguen o permisos

adicionales para cuidar los valores arquitectónicos, urbanísticos y ambientales que los caracterizan como una unidad formal significativa de historia de la ciudad. Cerca del 30% de los espacios registrados en la tabla N°1 se ubican en el centro tradicional de la ciudad y en barrios construidos en la primera mitad del siglo XX identificados por la Secretaría de Planeación Distrital como de interés cultural y catalogados como sectores con desarrollo individual.

Ahora bien, si el proyecto artístico y la tipología de los inmuebles marcan las adecuaciones y característica de estos espacios escénicos, es indudable que los contextos económicos y técnicos en los que cada uno de estos colectivos gestionó las adecuaciones fueron condicionantes fundamentales de lo que son hoy en día los escenarios. Estos condicionantes tienen que ver con las circunstancias de un circuito teatral que no es masivo y no logra su sostenibilidad con los apoyos que brinda el Estado ni con los recaudos de su taquilla.

Los teatros registrados en la tabla N°1 fueron el resultado de largos procesos de gestión y de ingentes esfuerzos presupuestales de colectivos teatrales que adecuaron espacios físicos, construidos para otros fines, como salas para teatro de pequeño y mediano formato a partir de sus necesidades artísticas y bajo la dirección de actores y directores sin contemplar necesariamente aspectos constructivos, arquitectónicos o de ingeniería propios de un espacio escénico.

En visitas técnicas realizadas por equipos de la SCRCD en 2012<sup>14</sup> se identificó que en muchos de estos espacios se encontraban dispuestos distintos materiales, con características, dimensiones y propiedades disímiles entre sí, así como técnicas constructivas deficientes ya que la mayor parte de los trabajos realizados por estos colectivos teatrales –sobre todo en los más antiguos– carecieron de asesoría técnica y de un diagnóstico arquitectónico profesional que guiara el proceso de intervención acorde con las necesidades y estándares técnicos contemporáneos.

Los equipos técnicos de la SCRCD identificaron que los sistemas eléctricos de los escenarios que soportaban equipos para amplificar y equilibrar las voces de los actores como para proporcionar efectos de sonido y música de fondo habían sido el resultado de adecuaciones parciales realizadas muchas veces por los mismos integrantes de los colectivos teatrales a partir de los aprendizajes y conocimientos adquiridos en la práctica teatral, y sobre los circuitos existentes en infraestructuras que inicialmente habían sido fabricados para el uso doméstico.

Así mismo, las disposiciones espaciales no consideraban aspectos técnicos de seguridad tanto para las personas espectadoras o usuarias, organizadoras, artistas, intérpretes y ejecutantes y demás personal, tales como los espacios con adecuada ventilación para la movilidad y accesibilidad de las personas con problemas de dificultad o discapacidad o para la evacuación en casos de emergencia. En síntesis, resultaban bastante deficientes aspectos para la prevención y protección de incendios y demás riesgos inherentes a la actividad, así como las condiciones de salubridad, higiene y acústica.

Ahora bien, para cerrar este recuento es necesario indicar que los escenarios más recientes datan del año 2001 en adelante cuando se edifica en la localidad de Antonio Nariño al sur de la ciudad un teatro de pequeño formato –el Teatro Villa Mayor– con

---

<sup>14</sup> Equipos técnicos que estaban a cargo de la Dirección de Arte, Cultura y Patrimonio y que fueron conformados para iniciar la implementación de la LEP en Bogotá.

recursos locales<sup>15</sup> y el complejo cultural Julio Mario Santo Domingo en 2010 –que incluye el llamado Teatro Mayor de 1300 sillas, un Teatro Estudio y una Biblioteca– en la localidad de Suba mediante una alianza público-privada en un predio de la administración distrital con recursos de la empresa privada con el fin de ofrecer espectáculos de ópera y musicales, conciertos, ballet clásico, danza contemporánea y obras de teatro (SCRD, 2012).

Recogiendo los aspectos relevantes de este recorrido por los escenarios para las artes escénicas en la ciudad de Bogotá, y la experiencia que nos dejó a quienes participamos en la asignación de recursos de la LEP en 2012, es posible afirmar que a la oferta estatal de la ciudad la superan en número los escenarios resultado de la iniciativa de los colectivos teatrales y algunos más que han surgido en los últimos años de la mano de instituciones educativas, comunidades religiosas, urbanizadores y cajas de compensación familiar<sup>16</sup>. Esto lo confirma el Anuario estadístico del Ministerio de Cultura que en el año 2017 registraba que, de los 128 escenarios registrados en el PULEP, el 61% eran de naturaleza privada, el 27% de naturaleza pública, el 6% no tenía información de titularidad y el 5% eran de naturaleza mixta. Así como también el documento ejecutivo de los planes estratégicos culturales de Bogotá que en 2019 señala que la ciudad contaba con 567 equipamientos culturales<sup>17</sup> de los cuales sólo el 41% (238) eran de carácter público.

Recogiendo lo más importante es menester señalar que del total de escenarios culturales de la ciudad los estatales corresponden a un porcentaje muy bajo de inmuebles construidos por particulares que luego fueron donados a la ciudad en las primeras décadas del siglo XX y a infraestructuras que en los albores del siglo XXI se contruyeron bajo el mismo esquema.

Si bien es cierto que algunos gobiernos de la ciudad incluyeron iniciativas para la construcción de infraestructuras culturales<sup>18</sup> que se enlazaban con proyectos de renovación urbana, es posible afirmar a partir de lo presentado que las construcciones físicas donde toman vida manifestaciones artísticas –que antes de la contingencia sanitaria derivada de la pandemia del COVID-19 se disfrutaron de manera presencial–, han sido poco consideradas por parte de las administraciones de la ciudad y atendidas de manera intermitente e inconexa a lo largo de casi todo el siglo XX.

La incorporación de la infraestructura cultural en la agenda estatal y en las políticas públicas urbanas sólo se da de manera notoria al finalizar el siglo XX con iniciativa que llevaron a la construcción e inauguración en 2001 de tres megabibliotecas integradas a espacios públicos en sitios estratégicos de la ciudad –Biblioteca Virgilio Barco, El Tunal y El Tintal– y a la expedición de instrumentos de planeación urbana

---

<sup>15</sup> Bogotá cuenta con 20 localidades, figura utilizada para la gestión y administración territorial de la ciudad que cuenta con presupuestos diferenciados del nivel central para atender asuntos de proximidad.

<sup>16</sup> Las Cajas de compensación familiar son personas jurídicas de derecho privado sin ánimo de lucro, organizadas como corporaciones que cumplen funciones de seguridad social cuya principal función es la administración de subsidio familiares.

<sup>17</sup> En este dato se incluyen bibliotecas, casas de la cultura y otros que no necesariamente eran de las artes escénicas.

<sup>18</sup> Tales como la del alcalde Virgilio Barco en la década de los años sesenta quien propone un plan para la construcción y adecuación de una red de escenarios para la ciudad que dejó vestigios que poco a poco y a lo largo del tiempo en su mayoría se extinguieron.

en los albores del siglo XXI.

Es decir, el papel del Estado en la construcción, mantenimiento y sostenibilidad de los escenarios para las artes escénicas ha sido poco destacado. Se podría afirmar que en este campo la administración de la ciudad no ha tenido un rol protagónico sino más bien secundario y que en algunos momentos casi que ha sido un “figurante”.

#### 4. Políticas públicas para la infraestructura cultural en Bogotá

Como se señaló antes en los acuerdos, decretos y demás normas que la administración ha expedido sobre los espectáculos públicos de las artes escénicas se pueden rastrear algunos objetivos trazados por el Estado para modificar situaciones percibidas como problemática en el campo artístico y en particular en las artes escénicas.

En lo que respecta a los espectáculos y sus escenarios, desde comienzos del siglo XX en Bogotá se identifican normas que inciden en por lo menos tres aspectos: censura sobre el contenido, seguridad e higiene de los teatros y gravámenes a los espectáculos; siendo estos dos últimos algunos de los aspectos que atiende la LEP para reconocer, formalizar, regular y hacer más competitivo el sector de los espectáculos públicos de las artes escénicas.

Respecto a la censura, registros que datan de los años treinta del siglo XX indican que fue ejercida generalmente por una junta que definía la moralidad y conveniencia social de los espectáculos públicos a presentarse en la ciudad. Sus integrantes, delegados del alcalde, “[...] en lo relacionado con la moralidad de los espectáculos públicos dentro del Municipio [...]” cuidaban de que las películas o piezas teatrales que se presentaban en la ciudad no ofendieran “[...] el sentimiento patrio, nacional o extranjero, la moral, las buenas costumbres o la religión [...]” (Decreto 338 de 1938). En algunas normas, además de lo concerniente a la aprobación de contenidos, se establecían también recomendaciones sobre aspectos logísticos como la numeración de la boletería y la silletería, así como admoniciones sobre el personal (porteros, acomodadores, etc.) requerido para facilitar el acceso del público a los diferentes espacios de los teatros (lunetas, balcones, platea, etc.).

A medida que se desarrolla la actividad artística en la ciudad y consolida la arquitectura institucional, se establecen Comisiones Técnicas de Teatros y Salas de Espectáculos para verificar las condiciones de seguridad, salubridad e higiene de los “[...] lugares destinados a representar funciones, pagadas o gratuitas, de ópera, teatro, música, cinematógrafo, bailes, conferencias y otras formas de expansión” (Decreto 103 de 1940). Se reglamentan aspectos tendientes a contar con mayores niveles de seguridad para el público y los artistas y los temas de censura poco a poco se concentran en las actividades cinematográficas con un perfil más orientado a la clasificación de las películas para determinar audiencias. Es así como el Estado, además de su función directa como censor de contenidos, establece las condiciones de seguridad que deben brindar los escenarios tanto para quienes crean y desarrollan los espectáculos como para quienes asisten a estos.

El tercer aspecto en el que históricamente interviene la administración de la ciudad es lo referente a asuntos tributarios. Aquí son relevantes dos impuestos: por un lado, el Fondo de los Pobres creado en 1918, con el fin de proteger a las personas en estado de vulnerabilidad manifiesta en razón de su situación económica y que fue financiado con el 10% del valor bruto de las entradas efectivas a espectáculos y

eventos de compañías teatrales, conciertos y recitales de música; presentaciones de ballet, óperas, operetas y zarzuelas y las presentaciones en los recintos donde se utilizará el sistema de pago por derecho a mesa (*Cover Charge*) y, por otro lado, el Impuesto de Azar y Espectáculos que autorizaba al Gobierno a crear “[...]un impuesto del diez por ciento (10%) sobre el valor de cada boleta de entrada a espectáculos públicos de cualquier clase... con el fin de atender un empréstito patriótico” (Ley 12 de 1932, Artículos 1 y 7).

Este impuesto del 10% sobre el valor de cada boleta fue restablecido en 1946 y cedido por la Nación como de propiedad exclusiva de los municipios y del Distrito Capital. Estos dos gravámenes se mantuvieron vigentes hasta el año 2009 cuando se fusionaron bajo la denominación de Impuesto Unificado del Fondo de los Pobres, Azar y Espectáculos y, posteriormente, fueron derogados por la LEP en 2011 para los espectáculos de las artes escénicas.

Ahora bien, en lo que respecta a la articulación entre cultura y planeación urbana, en las últimas décadas la ciudad se ha orientado hacia la revalorización de la infraestructura existente (museos, teatros, galerías) y la construcción de nuevos espacios públicos y equipamientos (Duque, 2015). De acuerdo con Duque (2015), en la década del noventa, Bogotá no ha estado por fuera de las tendencias globales en el planeamiento urbano que utilizan la cultura como principal estrategia (UN-Habitat, 2004) y al igual que Medellín, son ciudades que:

... han sido reconocidas a nivel internacional por haber emprendido ambiciosos procesos de reestructuración y planificación que incluyen ingeniosas alternativas en movilidad, políticas para la reducción de la pobreza, diseño de espacios públicos como parques y plazas y construcción de equipamientos culturales como museos y bibliotecas. (Duque, 2015, p. 26)

Sin embargo, pese a estas iniciativas sólo hasta el año 2006 en cumplimiento a las orientaciones del Plan de Ordenamiento Territorial<sup>19</sup>, se inicia el proceso para formular los Planes Maestros de Equipamientos a través de los cuales la ciudad determina las rutas de crecimiento y distribución de los usos del suelo y sus densidades. Los planes maestros se diseñan a mediano y largo plazo con el fin de planear los sistemas de movilidad, transporte, espacio público, servicios públicos, entre otros que determinan el funcionamiento de la ciudad, así como para establecer los requerimientos de suelo para el desarrollo de sus infraestructuras y equipamientos y para dar soporte a todas las actividades urbanas como el comercio, la industria, los servicios, las zonas residenciales, entre otros. En síntesis y según el artículo 235 del POT los planes maestros son los que definen el ordenamiento de cada uno de los servicios dotacionales y adoptan estándares urbanísticos e indicadores que permiten una programación

---

<sup>19</sup> Instrumento básico definido en la Ley 388 de 1997, para que los municipios y distritos del país planifiquen el ordenamiento del territorio urbano y rural. Contiene un conjunto de objetivos, políticas, estrategias, metas, normas, programas y proyectos que orientan el desarrollo físico del territorio. En él se define la estrategia de cómo puede la ciudad hacer uso del suelo, en qué condiciones se puede localizar la vivienda, las actividades productivas, culturales y de esparcimiento. También define los perímetros de las zonas que se encuentran clasificadas como áreas protegidas. <http://www.sdp.gov.co/micrositios/pot/ques#:~:text=El%20Plan%20de%20Ordenamiento%20Territorial,del%20territorio%20urbano%20y%20rural>. Consultado en noviembre de 2020

efectiva de los requerimientos del suelo y unidades de servicios necesarias para atender las diferentes escalas urbanas de los sectores, entre ellos el de cultura

En lo que corresponde a la cultura, el plan de equipamientos culturales (PLAMEC) se materializó con el Decreto 465 de 2006 que estableció las bases para la proyección de espacios, edificaciones y dotaciones destinados a las actividades culturales, custodia, transmisión y conservación del conocimiento, fomento y difusión de la cultura y los estándares arquitectónicos y urbanísticos mediante tres políticas: a) Paisajes Culturales, b) Territorios para la cultura y c) Gestión Participativa.

Estas tres políticas intentaban responder a problemáticas que aun hoy siguen siendo vigentes, entre otras, la desigual disponibilidad de equipamientos culturales en las localidades, dado que el 46.1% de los 466 equipamientos culturales de la ciudad se concentraban en 4 localidades (La Candelaria, Santa Fe, Chapinero, Teusaquillo), ubicadas en el borde centro-oriental de la ciudad, donde vivía tan sólo el 5,5% de la población capitalina. Para la fecha de formulación del PLAMEC se identificó que, por ejemplo, la localidad de la Candelaria, contaba con el número más bajo de habitantes en la Bogotá urbana –25.000 habitantes en una superficie total de aproximadamente 1.84 km<sup>2</sup> –y presentaba la tasa más alta de equipamientos culturales en toda la ciudad, con 22,35 equipamientos culturales por cada 10.000 habitantes. Si bien La Candelaria tenía los más altos índices de población flotante, que estudiaba y trabajaba en la localidad, también era cierto que localidades de la periferia, que contaban con las mayores cantidades de habitantes, no gozaban de una oferta de equipamientos acorde con su realidad. Era el caso de localidades como Kennedy y Suba, que no llegaban a un equipamiento por cada 10.000 habitantes, aunque superaban el millón de personas y eran –y siguen siendo– según el DANE las más pobladas y las que mayor número de personas tenían en estrato socioeconómico 0, 1 y 2<sup>21</sup>.

A la ausencia de dotaciones adecuadas en la escala vecinal y metropolitana, se sumaba la informalidad de los equipamientos que prestaban bienes y servicios culturales pues buena parte de estos carecían de normas básicas de seguridad, de control ambiental y de acceso. Por otra parte, el acceso al total de equipamientos era restringido en tanto el 77% era de carácter privado con equipamientos de buena calidad pero que presentaban restricciones para su acceso para el grueso de la población por costos y distancias, entre otros asuntos.

Ahora bien, para la formulación del PLAMEC la SCRCD, entidad pública encargada, debió asumir varias tareas ya que hasta ese entonces la institucionalidad cultural<sup>22</sup> sólo se ocupó del mantenimiento básico de los escenarios existentes que le fueron legados,

---

<sup>20</sup> SDCRD- Dirección de Planeación – Informe de la Subdirección de Información Sectorial, Febrero de 2012

<sup>21</sup> Instrumento que sirve para la asignación de subsidios y contribuciones en servicios públicos domiciliarios (agua, alcantarillado, aseo, luz y gas) y que aplica la Secretaría Distrital de Planeación con una metodología definida por el Gobierno Nacional, a través del Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas – DANE

<sup>22</sup> El mismo año que se expide el PLAMEC la institucionalidad pública en cultura en Bogotá se transforma y pasa a constituirse como uno de los sectores administrativos de coordinación del nivel central (Acuerdo 267 de 2006) articulando varias entidades que fungían de manera independiente y desde el nivel descentralizado.

los cuales eran atendidos por las áreas operativas y de mantenimiento. Estos escenarios no eran parte de un área misional y la entidad no contaba con información detallada sobre la infraestructura cultural de la ciudad. Por ello, fue necesario la incorporación de equipos profesionales especialistas que orientaran la programación de la inversión y los requerimientos de suelo para el desarrollo de las infraestructuras y equipamientos. Asimismo, la inclusión de estos temas en el respectivo Plan de Desarrollo de la ciudad de manera precisa y en los planes de acción de la SCRD con la consecuente creación de un proyecto de inversión y la introducción paulatina de procedimientos internos en asuntos que hasta ese momento le eran ajenos, como por ejemplo el estudio de títulos de predios, avalúos, estudios y diseños arquitectónicos, licencias de construcción, contratación de obras e interventorías, entre otros.

El PLAMEC se pone en marcha luego de la elaboración de varios estudios previos<sup>23</sup> y de un diagnóstico inicial de 466 equipamientos que para el año 2013 se actualiza y depura con una nueva georeferenciación y caracterización urbana, arquitectónica y sociocultural de 387 equipamientos culturales que se registra en fichas de inventario y en una base de datos integrada que se vincula al Sistema de Información.

En ese mismo año, se inicia la ejecución de los recursos de la contribución fiscal de la LEP los cuales son claves para la activación del PLAMEC, ya que como lo señalan los datos del Anuario Estadístico del Ministerio de Cultura, en ese momento Bogotá era una de las ciudades que tenía mayor recaudo de la contribución parafiscal con un 51,3% del recaudo total acumulado, seguido de Medellín (13,6%), Cali (6,4%), Chía (5,8%) y Barranquilla (5,4%).

Sin duda alguna y como lo confirman los registros presupuestales y el informe de gestión de 2015 de la SCRD, la LEP contribuyó en un 13% al aumento del presupuesto del sector cultura en la ciudad con el cual fue posible dinamizar el mantenimiento, adecuación y dotación de los escenarios existentes –tanto públicos como privados– y la construcción de nuevos.

Recapitulando lo expresado en párrafos anteriores, las políticas públicas para la infraestructura cultural en la ciudad han pasado de enfocarse en ámbitos del control y la regulación de contenidos a contemplar en el siglo XXI; asuntos más integrales que buscan orientar el desarrollo de una infraestructura cultural más equilibrada, articulada, cualificada y sostenible social y económicamente. El PLAMEC como instrumento de planeación urbana y todos los estudios previos y posteriores derivados de su puesta en marcha fueron y siguen siendo una importante fuente de información para ampliar la cobertura en las localidades de la ciudad con déficit de equipamientos de cultura, así como también para cualificar arquitectónicamente los equipamientos existentes mejorando y adecuando sus condiciones físicas de habitabilidad, funcionalidad y accesibilidad. Pero también siguen siendo fuente importante para avanzar en el reconocimiento de los equipamientos de cultura como elementos de referencia colectiva dentro de la estructura urbana tanto por su capacidad de transformación

---

<sup>23</sup> Entre otros: Aproximación conceptual: Paisaje cultural de Patricia Rojas año 2007. Paisajes culturales, red de infraestructura territorial cultural, lineamientos y estándares urbanísticos para la regularización e implementación de los equipamientos culturales año 2007. Lineamientos necesarios para la construcción y el desarrollo de las actividades para la estructuración de la Política de Gestión Participativa de Simona Reyes año 2007. Documentos producidos en el marco del Convenio SCRD-Sociedad Colombiana de Arquitectos en los años 2009 y 2010.

de la ciudad y del territorio como por su influencia directa en la vida cotidiana de los ciudadanos.

## **5. Implementación de la LEP: ejecución de la contribución parafiscal de los espectáculos públicos de las artes escénicas en Bogotá**

Como se señaló al inicio de este texto, la LEP se asume aquí como una política pública cultural en tanto contiene un conjunto de objetivos y unas acciones en aspectos tributarios, de gestión y de infraestructura que buscan orientar el comportamiento de los agentes individuales o colectivos del campo de las artes escénicas para modificar situaciones que impedían su adecuado desarrollo en el país y la ciudad. Con la LEP se establecen unas prioridades, se desarrollan aspectos legales y normativos y se proponen fórmulas de financiación para el cumplimiento de sus objetivos.

En tanto política pública cultural, la LEP se puede analizar desde diferentes perspectivas. Desde las dimensiones sustantiva y ética que refieren a contenidos y valores o desde las dimensiones institucionales e instrumentales que contemplan el cómo de las políticas, es decir, la organización propuesta y las herramientas que la materializan. En este caso, se opta por las dimensiones que orientan la organización institucional y las herramientas que se establecen para la puesta en marcha de uno de los componentes y objetivos trazados y asignados como competencia para la ciudad porque como bien lo señala Aguilar (1977), “...más allá del diseño está la implementación de la decisión. Y más allá del presidente y de la legislatura está la compleja red de organizaciones públicas, con sus intereses y sus hábitos, que se encargan de transformar las decisiones en hechos efectivos” (p. 35).

Antes de detallar las herramientas de coordinación y concertación y los instrumentos de asignación de los recursos, es conveniente destacar que la LEP se aprobó en diciembre del año 2011 y a lo largo del 2012 se expidieron por parte del Ministerio de Cultura varias reglamentaciones que hicieron posible su implementación en Bogotá en el año 2013. Entre las de mayor relevancia para el ejercicio que se hizo en la ciudad están la Resolución 712 de mayo de 2012 que, además de establecer el registro de productores de espectáculos públicos en artes escénicas, designa a los operadores de boletería como los agentes de retención de la contribución parafiscal y los conmina a realizar la retención prevista en el artículo 9° de la LEP según procedimiento previsto en esta norma. El decreto 1258 de junio de 2012, reglamentario de la LEP, que establece el recaudo, declaración y pago de contribución parafiscal, así como mecanismos de la administración de los recursos por parte de los municipios y distritos y, finalmente, la resolución 2426 de octubre de 2012 que imparte instrucciones sobre la aplicación del decreto anterior.

Como se ha dicho antes, si bien tres aspectos propuesto en la LEP –racionalización de las cargas impositivas; reducción de trámites para la realización de espectáculos públicos y ejecución de la contribución parafiscal– se empezaron a implementar en Bogotá de manera decidida en el año 2012, el aspecto en el que se centra este artículo es el que se refiere a la toma de decisiones para la ejecución presupuestal de la contribución parafiscal, en tanto que la financiación se considera uno de los componentes más palpables por ser el que materializa las estrategias y los programas de una política.

Una vez reglamentada la LEP y establecidos los agentes retenedores, procedimientos de recaudo y administración de los recursos, la SCRD buscó generar un mecanismo transparente y democrático que garantizara la participación de diferentes agentes del sector en las orientaciones y decisiones respecto a la asignación y ejecución de los recursos de la contribución parafiscal. Por ello, el primer paso fue crear el Comité Distrital de la Contribución Parafiscal de los Espectáculos Públicos de las Artes Escénicas<sup>24</sup> como herramienta estratégica de gobernanza y, en segundo lugar, en la dimensión instrumental establecer un procedimiento concursable para la asignación de los recursos.

El Comité presidido por la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte –y cuya secretaria técnica estuvo a cargo de la Dirección de Arte, Cultura y Patrimonio DACP<sup>25</sup>–, fue pensado como un órgano consultivo y de apoyo para la administración. Inicialmente contó con siete miembros: tres de la administración distrital –incluida la secretaria de despacho– y cuatro designados de los consejos distritales de música, danza, teatro y del Consejo Distrital de Cultura<sup>26</sup>. Un año después y atendiendo a la solicitud del sector de los productores y empresarios de eventos de mediano y gran formato, se integraron al Comité un delegado de este sector y otro de la Fundación de amigos del Teatro Mayor –escenario público de administración mixta–.

El espíritu de la Secretaría de Cultura y su equipo al promover la creación de este espacio fue hacer efectiva la participación de la ciudadanía y, en este caso en particular, de los agentes del sector de las artes escénicas en la toma de decisiones sobre porcentajes para la asignación de recursos a los escenarios públicos y a los privados o mixtos y en los criterios de priorización de los proyectos a ser financiados. Aunque era un órgano consultivo, la vocación del comité LEP fue sumar voluntades, experiencias y perspectivas que permitieran proyectar políticas y dibujar escenarios a futuro de los escenarios en la ciudad, por ello, además de conceptualizar sobre los aspectos señalados y los términos de las convocatorias públicas para la asignación de recursos también eran veedores del manejo de los recursos por parte de la SCRD e interlocutores con sus respectivos sectores respecto a las decisiones que la administración tomaba.

En la dimensión instrumental, la SCRD a partir de la experiencia acumulada con el Programa Distrital de Estímulos<sup>27</sup> que entre 2012 y 2015 bajo la rúbrica de *Bogotá Creativa, Activa y Diversa* ofertó 481 becas, premios y estímulos a las artes, diseñó una convocatoria pública con el fin de establecer tiempos, requisitos y trámites para hacer posible la recepción y evaluación de proyectos y la asignación de los recursos en cada anualidad.

Al portafolio del Programa Distrital de Estímulos en el que se materializa la política

---

<sup>24</sup> Decreto 343 de Agosto de 2013

<sup>25</sup> La DACP tenía a su cargo el proyecto de inversión donde se incorporaron los recursos girados por el Ministerio de Cultura y las demás metas asociadas al PLAMEC.

<sup>26</sup> Es un escenario destinado al encuentro, deliberación, participación y concertación de las políticas, planes y programas públicos y privados y las respectivas líneas estratégicas de inversión para el desarrollo cultural del Distrito Capital <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/participacion-distrital/sistema-distrital-de-arte-cultura-y-patrimonio/consejo-distrital-de-arte-cultura-y-patrimonio>

<sup>27</sup> Programa de asignación de recursos públicos a entidades privadas para el desarrollo de actividades culturales y artísticas

de fomento a las artes<sup>28</sup> –que la ciudad venía construyendo desde el año de 1993 cuando se crean los primeros premios distritales, individuales y colectivos de la cultura–, se incorpora por primera vez en el 2013 la convocatoria pública para los recursos de la LEP. Convocatoria que fue diseñada para orientar los tiempos de presentación de proyectos, los criterios de evaluación, los gastos aceptables y los documentos que debían soportar las propuestas (cotizaciones, presupuestos y fichas de caracterización de los escenarios, planos, balances financieros, licencias de construcción, certificación de programación permanente, entre otros).

En este contexto, la DACP realizó anualmente la convocatoria, recepción y revisión técnica de las propuestas, asumió los trámites precontractuales e hizo seguimiento a la ejecución de los recursos y a la ejecución de las obras para la adecuación y/o dotación. Para ello estableció un equipo de trabajo –del cual hicieron parte profesionales en arquitectura y especialistas en temas de luces, sonido e ingeniería teatral que, además de apoyar la revisión técnica de las propuestas, se encargó de hacer el seguimiento a los escenarios durante la obra de mantenimiento y adecuación, así como también de la verificación de su uso para fines artísticos en los años siguientes<sup>29</sup> y de realizar los trámites para el registro de los proyectos ante el Ministerio de Cultura conforme lo señala el decreto 1080 de 2015.

En este proceso que inició la asignación de recursos de la contribución parafiscal a través del portafolio *Bogotá Creativa, Activa y Diversa* entre 2012 y 2015 se asignaron recursos para construcción (\$797.299.580), compra de inmuebles (\$2.670.905.335), adecuación y mejoramiento (\$3.945.506.838) y dotación: (\$7.916.011.934) para un total de 42 proyectos, 27 organizaciones y 34 escenarios beneficiados.

## 6. Entre las formulaciones y la implementación

La puesta en marcha de la LEP en Bogotá implicó triangular, por una parte, los propósitos de la ley y sus requisitos, por otra, la precariedad técnica de los escenarios y la poca o casi nula experticia de sus equipos para abordar asuntos relativos al mejoramiento de físico y técnico de estos y, en tercer lugar, pero no menos importante, el fragil e insuficiente aparato institucional junto a condicionantes propios del desarrollo urbano de la ciudad.

Un primer aspecto a resaltar de este ejercicio y que se evidenció en las convocatorias tiene que ver con las diferencias entre las subáreas de las artes escénicas respecto a sus escenarios y por tanto en los desequilibrios y profundas desigualdades que se

---

<sup>28</sup> Según las cifras, en términos presupuestales, la política de fomento representó 7.685 millones de pesos en 2012, 11.841 millones de pesos en 2013, 7.800 millones de pesos en 2014, y 8.487 millones de pesos en recursos proyectados para el 2015 (SCRD, 2015:12).

<sup>29</sup> El Decreto 343 de 2013 que atendiendo la Ley 1493 de 2011 y los Decretos Nacionales 1258 de 2012 y 1240 de 2013 adoptan los mecanismos para la administración, asignación y ejecución de la contribución parafiscal de los espectáculos públicos de las Artes Escénicas en el Distrito Capital, señala que “la vocación de los escenarios que reciban recursos de la contribución parafiscal deberá permanecer por un período de mínimo diez (10) años a partir de la recepción de los recursos. El cambio de uso del escenario antes del período estipulado dará lugar al reintegro de los recursos provenientes de la contribución parafiscal” (ar. 13)

dieron entre estas a la hora de asignar los recursos.

Al hacer seguimiento a los resultados de las convocatorias se observó que el 70% de los proyectos recibidos provenían de salas de teatro, las cuales en su gran mayoría habían recibido históricamente apoyos económicos para su programación artística a través del Programa de Salas Concertadas con IDARTES<sup>30</sup> y, por tanto, contaban con una cierta experticia en la formulación de proyectos y tenían garantizado el cumplimiento de algunos de los requisitos en tanto históricamente contaban con el apoyo para mantener una programación continuada. Veintisiete (27) de las salas que recibían apoyo para su programación se presentaron a la convocatoria LEP e, incluso, algunas durante dos años consecutivos concentrando la asignación de recursos en el sector de teatro.

En tanto, el sector de danza tuvo una baja participación en parte debido a que muy pocas organizaciones se habían aventurado en la consolidación de espacios adecuados para la práctica y la circulación especializada en danza, ya que como se describe en el “Estado del arte del área de la danza en Bogotá” del año 2006 “... este es un campo cuyo desarrollo y circulación se sustenta principalmente a partir de la inversión pública, más específicamente de los proyectos (festivales, concursos, memorias) que otorgan las entidades gubernamentales del orden nacional y distrital” (Beltran, 2006). Es decir, que los procesos creativos y productos artísticos se daban más en espacios de formación –escuelas– y en eventos periodicos –festivales– que en sedes o infraestructuras propias.

Situación similar se presentó en el caso del circo, aunque de manera más crítica, ya que este sector no ha contado la atención por parte de la institucionalidad cultural sino muy recientemente. Como se afirma en la “Segunda Caracterización del Circo en Colombia” realizada por Mincultura en 2013 es tan sólo con la expedición de la ley 1493 de 2011, que se empieza a enunciar el circo sin animales como un componente de las artes escénicas y a realizar estudios para caracterizarlo como actividad de creación artística o de esparcimiento a partir de entender las diferencias existentes entre el circo de tradición familiar, el circo contemporáneo y el circo como herramienta social para el desarrollo personal y comunitario.

Dado que en sus inicios la LEP no consideró las especificidades de las prácticas circenses que mezclan los géneros y abarcan una gran variedad de disciplinas y propuestas que se realizan bajo carpas de manera itinerante y en escenarios desmontables o en plazas y coliseos, entre otros espacios físicos, a los colectivos de circo que intentaron acceder a los recursos en las primeras convocatorias para asignación de recursos les fue muy difícil demostrar dos de los requisitos impuestos: la titularidad de un predio y la vocación a diez años del mismo como escenario para las artes escénicas.

Estas consideraciones que se formularon de manera general en la ley con el espíritu de proteger la inversión de los recursos financieros tan escasos para un sector con tantas necesidades en el país, fueron interpretados a la letra por los abogados de oficina jurídica de la SCRD que asesoraban en aspectos legales las convocatorias y la

---

<sup>30</sup> Creado en 1993 por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) en el nivel nacional y acogido por el Distrito Capital en 1994 para fortalecer objetivos artísticos y contribuir a la fidelización de públicos en ámbitos comunitarios, barriales, metropolitanos, universitarios, entre otros. Mediante este programa las instituciones culturales públicas ofrecen subvenciones de concurrencia competitiva para la programación artística en las salas de teatro.

entrega de los recursos. De tal forma que aunque para el sector del circo el mayor obstáculo para el desarrollo de sus actividades es la carencia de espacios habilitados<sup>31</sup> (Ruíz y Ramírez, 2013, p. 55), fueron muy pocos los proyectos que se financiaron en esta área durante el periodo 2013-2015.

Un segundo aspecto que se identifica en esta primera fase de implementación se relaciona con el requisito de la titularidad de escenarios el cual se tropezó con historicidad de las prácticas artísticas asociadas a las artes escénicas y al hecho que muy pocas organizaciones culturales eran propietarias de los predios donde habían consolidado sus escenarios. Como se observó en el apartado anterior un alto porcentaje de escenarios eran privados y habían sido el resultado de las dinámicas propias del teatro colombiano y de iniciativas de colectivos de artistas que se embarcaron en la aventura de construir su sala en la mayoría de los casos en inmuebles rentados. En danza y circo, como se señaló, la situación era aún más crítica. Esta realidad no era ni es exclusiva de Bogotá, en tanto el Ministerio de Cultura reporta que, de los 128 escenarios registrados en el PULEP en 2017, la titularidad del 45% (58 escenarios) era de colectivos artístico, el 29% (37 escenarios) estaban en arrendamiento, el 16% (20 escenarios) en comodato y el restante 10% (13 escenarios) tenía algún tipo de titularidad diferente.

En lo concerniente a la música se evidenció que no eran precisamente las organizaciones culturales las que construyeron o consolidaron escenarios musicales, pues esta práctica artística han tenido una serie de transformaciones profundas en lo que respecta a los modos de producción y circulación y, por otro lado, los escenarios donde aún circula la música en vivo no pertenecían a organizaciones culturales sino a instituciones educativas, comerciales o –en menor medida– a agremiaciones sindicales. Esta realidad se chocó con otro de los énfasis de la LEP que, quizás con el espíritu de evitar el desvío de fondo del sector cultura hacia otros sectores, señalaba que los recursos debían ser entregados a organizaciones culturales.

Un tercer aspecto problemático fue el cumplimiento del requisito de certificar el desarrollo de una programación permanente en la ciudad de Bogotá. Para determinar los indicadores mínimos de permanencia y continuidad, se tuvo que tener en cuenta las diferencias existentes en los procesos de circulación de las prácticas de danza, música, teatro y circo y establecer indicadores específicos para cada caso. En este aspecto, además de requerirse de criterios específicos, se identificó la carencia de archivos y registros constantes de las actividades artísticas que se llevan en los escenarios y la informalidad en la venta de abonos y boletería, lo cual dificultó la presentación de evidencias sobre la continuidad y permanencia activa de los escenarios en

---

<sup>31</sup> “Son escasos los espacios idóneos para el óptimo desarrollo de su actividad, en lo que se refiere a la instalación de carpas itinerantes, casa carpa, casas rodantes, etc, a lo que se le suma que los espacios que existen o que les son asignados, no cuentan con estándares mínimos en cuanto a salubridad, luz, agua, entre otros aspectos, lo que es causado según los entrevistados por la escasa regulación por parte del Estado frente al tema. Por ende, los entrevistados afirman que la instalación del circo queda determinada por la voluntad de los distintos alcaldes, secretarios de cultura, inspectores de policía, las juntas de acción comunal y por último a la voluntad de propietarios de lotes, muchos de los cuales no poseen una disposición favorable para propiciar la instalación de Circos dentro de los territorios por ellos administrados. (Ruíz y Ramírez, 2013, p.55)

esta primera etapa.

El cuarto lugar aspecto que se reveló en esta primera experiencia de Bogotá en la asignación de la contribución parafiscal, fue que un altísimo porcentaje de las solicitudes provenían de escenarios ubicados en las localidades que presentaban los índices más bajos de déficit de equipamientos culturales tales como Teusaquillo, Candelaria y Chapinero. Es decir que, en un principio, los recursos no apuntaron a disminuir el déficit de infraestructuras en las zonas que más lo requerían ni a lograr una mayor equidad territorial de la infraestructura debido, entre otros factores, a la escasa presencia de organizaciones culturales con los soportes financieros que respaldaran las solicitudes, a la poca disponibilidad de suelo con este tipo de uso en las localidades donde se presentaban déficits altos, a la débil experiencia de las instituciones del sector cultura en la formulación de proyectos de infraestructura, a la escasa coordinación intersectorial entre otros aspectos.

Revisando los resultados de las convocatorias se puede observar por una parte, que los ejercicios de geo-referenciación, ponderación y clasificación de la oferta existente de equipamientos culturales *versus* las áreas que presentaban deficiencias, que se retomaron del PLAMEC para priorizar las solicitudes no lograron ser puestos en marcha dado a que precisamente en estas áreas habita población en condiciones de alta vulnerabilidad social, económica y ambiental que no contaban con las condiciones técnicas ni presupuestales para acceder a los requisitos preliminares de las convocatorias.

En quinto lugar, se destaca el hecho que para las primeras convocatorias se debió privilegiar la línea de dotación pues, aunque la línea de adecuación y mejoramiento también se privilegio solo muy pocas organizaciones logran cumplir todos los requisitos y estudios previos que esta línea requería, entre los cuales se contemplaba la entrega de planos arquitectónicos (con plantas, cortes y fachadas) y estructurales aprobados por la curaduría urbana. Adicional a los planos técnicos (hidrosanitarios, eléctricos, red de voz y datos, red contra incendios, etc.) y detalles constructivos firmados por el profesional responsable. En cada caso, se debían anexar cuadros comparativos de cotizaciones, formatos de presupuesto y cronograma de obra, plan de emergencia y contingencias, hoja de vida de cada uno de los constructores responsables propuestos con sus respectivos soportes y certificado de vigencia de la matrícula profesional no superior a 6 meses<sup>32</sup>.

Así los segmentos más representativos de proyectos estaban en la línea de dotación, pues estos eran procesos mucho más sencillos e implicaban cumplir un menor número de requisitos y estudios, aun cuando en esta línea también se observó el desconocimiento y las bajas capacidades de gestión de los agentes del sector de las artes escénicas para abordar asuntos relativos al mejoramiento de físico y técnico de

---

<sup>32</sup> A estos requisitos para la línea de adecuación se han ido sumando otros más que buscan garantizar la inversión de recursos y que demanan de las organizaciones culturales mayores niveles de especialización, tales como: levantamiento arquitectónico del escenario (obligatorio cuando la intervención es para un Bien de interés Cultural), estudio de suelos, para obra nueva levantamiento topográfico, concepto técnico de un ingeniero eléctrico sobre el estado y capacidad de la red eléctrica del inmueble, que certifique que la misma es apta para la conexión de los equipos que se pretende adquirir además del cuadro de cargas eléctricas y planos, concepto técnico eléctrico avalado y suscrito por un ingeniero eléctrico con experiencia en diseño de redes eléctricas, voz y datos, sistemas de automatización en el que se certifique que las actividades cumplen con el RETIE y RETILAP, entre otras.

sus escenarios.

Por otra parte, los retos institucionales tuvieron que ver en primer lugar con el hecho de hacer posible la entrega de los recursos a través de la figura de “estímulo” lo cual implicó acogerse a la posibilidad de asignar recursos públicos a privados no por los procesos de contratación pública reglada mediante la Ley 80 de 1993 – licitación pública, concurso de méritos, selección abrevada– que rigen a las entidades del Estado en general sino a través de la excepción que la Constitución de 1991 y la Ley de Cultura plantean para las actividades culturales. Aunque se usó una figura mixta pues se convocaba y elegía a los ganadores del “estímulo” con los mecanismos del portafolio de estímulos en tanto los requisitos – soportes, cotizaciones, garantías, entre otros– y la formalización se tramitaban con un contrato, la modalidad experimentada por la ciudad dio pie a que otras entidades territoriales iniciaran sus procesos propios aprendiendo de los errores y éxitos de esta experiencia en Bogotá.

Otro desafío institucional se relacionó con la coordinación entre las dependencias de la SCR D que se vieron involucradas en estos procesos, pues lograr una visión integral de los equipamientos, así como de los aspectos contemplados en la ley que dejaban paso a interpretaciones diversas no fue una tarea fácil de alcanzar, así como tampoco la integración de intereses políticos y técnicos que se evidenciaban al tomar decisiones sobre requisitos, al aplicar criterios de selección y de asignación de los recursos, así como en los procesos de seguimiento a la ejecución por parte de las organizaciones de los recursos asignados. Aquí las lógicas de planeación que atiende de manera sistemática el cumplimiento de metas institucionales y las jurídicas que cuidan de la legalidad y el cumplimiento de reglas y regulaciones de la contratación estatal y de los órganos de control jugaron un papel central frente a las propias de las áreas misionales de la DACP con sus equipos de gestión local que velaban por la gestión de recursos para las localidades con mayores déficits, las de áreas artísticas ( teatro, danza y música) que intentaban mantener equilibrios para cada uno de estas y la de los arquitectos y técnicos en los temas de infraestructura para las artes escénicas cuya mirada estaba centrada en aspectos estructurales, técnicos y detalles constructivos.

## 7. Coda

La LEP, iniciativa legislativa priorizada por el Gobierno Nacional a través del Ministerio de Cultura, asumiendo las diversas manifestaciones de las artes escénicas como un sector especializado de producción, circulación y consumo de productos y servicios, planteo en su artículo 7 propósitos amplios y diversos propios de una visión redistributiva típica de las políticas culturales estatales.

Por un lado, señaló el propósito de “reconocer, formalizar, fomentar y regular la industria del espectáculo público de las artes escénicas...” En segundo lugar mencionó la intención de “... democratizar la producción e innovación local, diversificar la oferta de bienes y servicios, ampliar su acceso a una mayor población, aumentar la competitividad y la generación de flujos económicos, la creación de estímulos tributarios y formas alternativas de financiación” ; y en tercer lugar planteó el deseo de “... garantizar la sostenibilidad de las diversas manifestaciones de las artes escénicas que son fundamentales para la construcción de la base social y los procesos de identidad cultural del país...”. En consecuencia, contempló medidas específicamente dirigidas a productores –permanentes y ocasionales de espectáculos públicos

de las artes escénicas en 3 ambitos: a) beneficios tributarios; b) racionalización de tramites y procedimientos y c) competencias de inspección, vigilancia y control sobre las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor y conexos.

Si bien los 3 ambitos estan interrelacionados, fue el ámbito de los beneficios tributarios particularmente el de los recursos de la contribución parafiscal, que debían declarar y pagar los productores de espectáculos públicos de las artes escénicas, el que se empezó a implementar más rápidamente en Bogotá, pues en el año 2012 ya se habían generado recaudos que el Ministerio de Cultura debía transferir a los entes territoriales y que la SCRd gestiono para incluir en sus presupuestos. La inyección de estos recursos de la LEP –\$27.858 millones de pesos valor constante en el periodo 2012-2016– para apoyar la actualización de la infraestructura cultural e incluir nuevos equipamientos en el desarrollo urbano se presentó como una oportunidad para lograr algunos de los propósitos de la LEP.

Sin embargo, las entregas de estos recursos a los agentes del sector de las artes escénicas encontraron obstáculos derivados en parte de una débil intervención del Estado en la esfera cultural y particularmente en lo concerniente a las construcciones físicas donde toman vida las manifestaciones escénicas. Como se observo, el gobierno local y las políticas públicas culturales en Bogotá desatendieron de manera sistemática a lo largo del siglo XX la infraestructura cultural y en consecuencia en los albores del siglo XXI la ciudad presentaba una alta concentración de equipamientos culturales (45.6%) en 4 localidades principalmente en los estratos medios y altos de la ciudad, desconectados entre si, del espacio público y de los proyectos urbanos de ciudad. Como producto de este olvido, prevalecio en la ciudad un modelo de equipamientos culturales de titularidad privada mayoritariamente del sector no lucrativo, autogestionadas y con órganos de gestión autónomos, pero dependientes de recursos públicos para su sostenibilidad y un porcentaje mínimo de escenarios bajo el modelo de titularidad pública con gestión directa.

De estas situaciones y de la dificultad de las organizaciones culturales para cumplir con requisitos como los de titularidad y programación permanente y de aportar soportes financieros y técnicos derivaron en una participación desigual de las diferentes disciplinas de las artes escénicas; en un porcentaje alto de los recursos invertidos en territorios con menores déficits de infraestructura y en la priorización de proyectos de dotación incluso en espacios donde eran más urgentes adecuaciones arquitectónicas previas.

No obstante, no todo el balance de la implementación de la LEP es negativo. Sin duda, la responsabilidad asignada a la ciudad de Bogotá, en la ejecución de estos recursos, obligo a activar instrumentos de política como el PLAMEC y a hacer uso de sus inventarios geo-referenciados de equipamientos culturales espacializando territorialmente, así como también a desarrollar una serie de acciones que estimularan la participación y cualificación de las organizaciones en la formulación de sus proyectos, en temas relacionados con la producción escénica y normatividad urbanística y arquitectónica necesaria a la hora de emprender obras de construcción, adecuación o mejoramiento de sus escenarios y sobre todo a consolidar esta como un área de la gestión pública local.

En todo caso, una década despues de implementada la LEP en Bogotá, muchas tareas aún están por consolidarse para contribuir a una verdadera cualificación y formalización del sector de las artes escénicas que redunde en la diversidad y calidad de la

oferta artística y en una mayor valoración social de estas prácticas y de sus practicantes en la ciudad. Asimismo y pese a los avances el camino por transitar es largo para que realmente se logre la conformación de redes y nodos de equipamientos con participación social efectiva en la planificación y gestión, de tal forma que se descentren actividades y se conformen centralidades periféricas que contribuyan a lograr un mejor equilibrio territorial. Es decir, redes que contribuyan a crear unas condiciones de bienestar y de calidad de vida equivalentes para todos los habitantes de la ciudad dignificando el hábitat, promoviendo la identidad, el reconocimiento de la diversidad y el diálogo intercultural. Retos aun más urgentes en tiempos de pandemia y posmandemia.

## 8. Referencias bibliográficas

- ALCALDIA MAYOR DE BOGOTÁ, SECRETARIA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE. (2008) Plan Maestro de Equipamientos Culturales en Bogotá. Bogotá, Colombia.
- AGUILAR, L. (1993). Implementación de las políticas públicas. México: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- BAYARDO GARCÍA, R. (2008). Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas. RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, 7(1),17-29.[fecha de Consulta 13 de abril de 2020]. ISSN: 1577-239X. Disponible en: <https://www.re-dalyc.org/articulo.oa?id=38070103>
- BELTRAN, A. (2006). Estado del arte del área de la danza en Bogotá: Bogotá, Colombia. IDTC.
- BONETI, L. (2017). Políticas públicas por dentro. Buenos Aires: CLACSO y Mercado de Letras
- BUSTOS, M. (2016) Informe de gestión Direccion de Arte, Cultura y Patrimonio 2012-2016. Bogotá: Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte.
- CUERVO, M. C. (2007). Una mirada a las Artes Dramáticas en el país. El teatro colombiano ¿en crisis? *Revista Semana* <https://www.semana.com/el-teatro-colombiano-en-crisis/86121-3/> consultado en mayo 2021
- CUERVO, M. (2007). *Una mirada a las artes dramáticas en el país. El teatro colombiano ¿en crisis?* Recuperado de: <https://www.semana.com/el-teatro-colombiano-en-crisis/86121-3/>
- DUQUE, I. (2015). La cultura como estrategia de transformación y promoción urbana en Bogotá y Medellín. *Revista de geografía Norte Grande*, (61), 25-43. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022015000200003>
- GARCÍA, N. (1987). Políticas cultura en America Latina. México: Grijalbo.
- MENA, U., HERRERA, A. (1994). Políticas culturales en Colombia: discursos estatales y prácticas institucionales. Bogotá, Colombia: M & H Editoras.
- MILLER, T., YUDICE, G. (2004). Política cultural. Barcelona, España: Gedisa.
- MINISTERIO DE CULTURA. (2010). Compendio de Políticas Culturales. Bogotá, Colombia: Mincultura.
- MILLER, T., YUDICE, G. (2011). Guía general para la planeación, formulación, ejecución y operación de proyectos de infraestructura cultural. Bogotá.
- MILLER, T., YUDICE, G. (2017). Anuario estadístico. Ministerio de Cultura. Bogotá. Colombia
- ROJAS, Á., RENGIFO, J. (2016). Desarrollo económico y espacial desigual: panorama teórico y aproximaciones al caso colombiano. *Borradores Departamento de Economía* No. 58. Universidad de Antioquia.

RUIZ, J., RAMÍREZ, H. (2013). Segunda caracterización del circo en Colombia. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.  
RUIZ, C. (2016) Informe de gestión Secretaria de Despacho. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte 2012-2015. SCR.D. Bogotá, Colombia.

## Documentos públicos y otras fuentes

CONGRESO DE COLOMBIA. (2011). Ley 1493 de 2011. Recuperado de: <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=45246#:~:text=El%20objetivo%20de%20esta%20ley,competitividad%20y%20la%20generaci%C3%B3n%20de>  
DECRETO 103 de 1940 Recuperado de: <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/listados/tematica2.jsp?subtema=24014>  
DECRETO 599 de 2015 Recuperado de: <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/listados/tematica2.jsp?subtema=24014>  
LEY 12 DE 1932 Recuperado de <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/listados/tematica2.jsp?subtema=24014>  
REPÚBLICA DE COLOMBIA. (1938). Decreto 338 de 1938. Recuperado de: <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/listados/tematica2.jsp?subtema=24014>  
REPÚBLICA DE COLOMBIA. (2012). Decreto 309 de 2012. Recuperado de: <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=48079&dt=5>  
REPÚBLICA DE COLOMBIA. (2015). Decreto 1080 de 2015. Recuperado de: <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=76833>  
SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE. (2012) Informe de la Subdirección de Información Sectorial, febrero de 2012. Bogotá, Colombia  
SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE. (2012) Proyecto de inversión N° 782 Territorios culturales revitalizados. Equipamientos y corredores culturales. Bogotá, Colombia  
SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE. (2015). Programas distritales de estímulos y apoyos concertados 2012-2015. Bogotá, SCR.D: Bogotá, Colombia.  
Periódico El Tiempo, 29 de noviembre de 1937, p. 7  
Revista Cromos, 13 al 20 de enero de 1958, p. 42  
Conversaciones con Clarisa Ruiz, 2020. Sin publicar.



Este trabajo está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5)



CIENCIA Y TÉCNICA  
SECRETARÍA DE CIENCIA,  
TÉCNICA Y POSGRADO

IMESC  
INSTITUTO MULTIDISCIPLINARIO DE  
ESTUDIOS SOCIALES CONTEMPORÁNEOS  
FFYL | IDEHESI - CONICET

Esta Revista es publicada por la Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos. El IMESC es el Nodo Mendoza de la Unidad Ejecutora en Red del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), Instituto de Estudios Históricos, Económicos, Sociales e Internacionales (IDEHESI).