



**2. SEGUNDA SESIÓN**

**LA CIRCULACIÓN DE ESPECTÁCULOS  
EN ESPAÑA: APROXIMACIÓN  
ESTADÍSTICA**

---

# PONENTE



**Francisco Javier Gómez**

Departamento de Sociología de la Universidad de Valladolid

# LA CIRCULACIÓN DE ESPECTÁCULOS EN ESPAÑA: APROXIMACIÓN ESTADÍSTICA

## 1. INTRODUCCIÓN

El apoyo público a la gestión de giras es una demanda que las compañías, los distribuidores y las asociaciones de productores de artes escénicas han expresado y expresan con cierta frecuencia. La articulación de periplos bien diseñados se ha considerado un requisito básico para incrementar la eficiencia y reducir los costes de las compañías, aspectos con claros beneficios para la sostenibilidad del sector. En respuesta a esta demanda, desde los años noventa el sector público ha promovido la creación de circuitos y redes que han asumido, entre otras actuaciones, la tarea de apoyar a las compañías para la concertación de giras.

No obstante, la gestión de giras parece encontrarse con factores estructurales que dificultan su eficacia. El *Estudio sobre Redes y Circuitos de Espacios Escénicos en España, 2006-2010*, impulsado por La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, acreditaba la progresiva pérdida de protagonismo de la labor de apoyo a la configuración de giras y la creciente importancia de otras acciones como la gestión de ayudas a la exhibición, los servicios de formación o la elaboración de catálogos de espectáculos. Este fenómeno se puede explicar por diversos factores que se desarrollarán en el presente trabajo y es una manifestación del debate sobre los límites de la responsabilidad pública, relacionada en este caso con la pertinencia o posibilidad de que la iniciativa pública actué como un centro de distribución.

El citado *Estudio* demostraba que los responsables de las redes y circuitos mantienen la convicción de que la gestión de giras sigue siendo una de sus finalidades, pero que esta función no es fácil de asumir y no se puede desarrollar con un sistema riguroso. De hecho, en el curso de las entrevistas que se realizaron en el proceso de investigación se pudo percibir que el mismo concepto de *apoyo a la gestión de giras* se entendía de manera diferente en cada contexto.

El presente documento recoge el resumen ejecutivo de un trabajo de investigación, promovido la Comisión de Formación y Conocimiento de La Red, dedicado a analizar los condicionantes y las alternativas técnicas para apoyar la gestión de giras. La investigación ha contado con la participación del Departamento de Sociología y Trabajo Social de la Universidad de Valladolid y se ha realizado durante el periodo 2016-17 a partir de datos del año 2015.

El objeto de este estudio supone un reto importante. Estudiar la circulación de espectáculos en el sistema estatal de artes escénicas constituye un cometido complejo, debido a la falta de referentes internacionales de análisis y a la carencia de datos disponibles. El primer problema se deriva de la gran diversidad de pautas de circulación existentes en los diferentes países, de manera que la realidad española (caracterizada por la escasez de compañías residentes, la gran presencia del sector público y una proliferación de niveles de actuación pública) es muy singular respecto a la realidad anglosajona o del resto de Europa.

En segundo lugar, la poca disponibilidad de información estadística supone un gran obstáculo para estudiar el tema que nos ocupa. Jaume Colomer señala entre las debilidades de las artes escénicas en España que «El sector no desarrolla sistema de datos fiables que permitan conocer su actividad y las tendencias del mercado como base de la toma de decisiones. Esto obliga a tomar decisiones basadas en la intuición» (Colomer, 2016, p. 107). En este sentido, hay que señalar que, con la disponibilidad actual de información, es extremadamente difícil analizar las giras y los flujos de espectáculos entre comunidades autónomas. Aunque en los indicadores de la Sociedad General de Actores y de los Mapas de Programación se pueden obtener referencias sobre los flujos territoriales entre la producción y la exhibición, este análisis sería complejo e incompleto, de manera que, en el momento presente, la única manera de realizar un estudio de circulación es partiendo de una encuesta. En consecuencia, desde la Comisión de Formación se emprendieron dos procesos de encuestación con el objeto de obtener la información necesaria para conocer las pautas de circulación de espectáculos en el territorio estatal.

La primera de estas encuestas se dirigió a aquellas compañías cuyos espectáculos estaban inscritos en el portal web Redescena y/o en el programa Platea, y en ella se solicitaba información sobre aspectos básicos de sus propuestas (genero,

subgénero, caché, estreno y otras variables), además de otros datos precisos sobre las funciones realizadas durante el 2015, con referencias a la fecha, espacio escénico y localidad. El 21 de noviembre de 2016 se remitió un primer envío a una muestra de las compañías participantes en Platea 2015 y a las inscritas en Redescena. En el primer y segundo envío se remitieron correos electrónicos a las compañías productoras de un total a 1.491 espectáculos, de los cuales se obtuvo respuesta por parte de 315 compañías. Esta cifra supone un índice de retorno del 17,44 %.

No parecen existir sesgos en la respuesta, de manera que tanto las grandes como las pequeñas compañías responden en la proporción adecuada. El equipo de investigación ha debido, sin embargo, afrontar una serie de dificultades, entre las que destacan:

- La extraordinaria diversidad de formatos y calidad de la información remitida, que ha obligado a completar los datos con búsquedas en la red.
- La presencia de un número relevante de compañías que giran en el extranjero. Este es un dato positivo para el sector pero que hace algo más compleja la explotación de resultados.
- El hecho de que haya compañías que cuentan con muy pocas funciones de las obras consideradas. Esto expresa tanto la existencia de un problema serio de ausencia de demanda y de precariedad como el hecho de que un número relevante de compañías tienen varios espectáculos en catálogo.
- El hecho de que la mayor parte de los espectáculos sigue un ciclo de vida que no coincide con el marco de un año cronológico. Esto hace que en algún caso las compañías informen de



'Garage d'Or', un espectáculo de Familie Flöz (fotografía de Emanuela Danielewicz).

que en el 2015 solo han estado un breve periodo en el mercado.

- En segundo lugar, y de forma complementaria a los objetivos del estudio, se llevó a cabo un segundo proceso de encuestación a los espacios escénicos públicos asociados a La Red. Los resultados de ambas encuestas se han tabulado y analizado a lo largo del año 2017.

## 2. LA PROBLEMÁTICA DE LA CIRCULACIÓN DE ESPECTÁCULOS

Como se señaló al principio de este documento, en la interacción con las compañías y distribuidores es fácil percibir las dificultades de gestión de giras y escuchar su reivindicación de apoyos para desarrollar giras más eficientes y menos fragmentarias. Se trata de una reivindicación de carácter genérico, sin que quede suficientemente claro el órgano gestor responsable de dar respuesta. A pesar de esta demanda, en los informes fundamentales del sector, la gestión de giras no figura entre los grandes problemas señalados por los expertos o, al menos, no se refleja con esa denominación<sup>1</sup>. De hecho, el término *gira* o *circulación* no es citado habitualmente

<sup>1</sup> Se han consultado los informes que Jaume Colomer (2016) considera como fundamentales para entender la situación de las artes escénicas en España: el *Plan General del Teatro de 2007*; el *Plan General de Danza 2010*; el *Análisis económico del sector de las Artes Escénicas en España 2008*, promovido por La Red Española y realizado por Lluís Bonet y la Fundació Bosch i Gimpera; y las ponencias presentadas en Mercartes por Alberto Fernández Torres bajo el título «Análisis de la evolución del sector de las artes escénicas en los últimos años y tendencias de futuro»; por el comité Organizador 2012: «Situación, tendencias y retos de las artes escénicas en España»; por Xavier Marcè: «Mercado de las artes escénicas: situación actual, tendencias» y, por último, por Juan Arturo Rubio Arostegui en 2014: «Análisis institucional y financiero del sector de las artes escénicas. Claves, ejes y bases para un futuro sostenible». Para completar la exhaustiva enumeración elaborada por Jaume Colomer, se ha actualizado con dos obras posteriores, ambas de la Academia de las Artes Escénicas de España: *Libro Blanco de la Academia de las Artes Escénicas* (2015) y *Análisis de Situación de las Artes Escénicas en España*, de Jaume Colomer (2016). También se han consultado obras e informes panorámicos del ámbito académico (Bonet, 2009a; Bonet y Villarroya, 2009b).

en la descripción del sistema de artes escénicas. Los diagnósticos se refieren con frecuencia a la sobreproducción, a la baja calidad e innovación, a la fragmentación y atomización o a la escasa vertebración del sector.

Esta chocante contradicción entre la reivindicación del sector y el poco peso del problema en los diagnósticos globales puede tener una razón de ser terminológica. De hecho, la expresión *ayudas a la gestión de giras* da pie a diferentes interpretaciones según quién la utilice y en qué contexto. Como mínimo, bajo la demanda de apoyos a la gestión de giras se integran dos acepciones totalmente diferentes:

- 1) Demanda de contar con más exhibiciones y funciones.
- 2) Demanda de contar con una mejor articulación y distribución de estas exhibiciones y funciones para reducir costes de transporte, generar economía de escala y planificar de manera más eficaz.

En la retórica de las reivindicaciones de mejora del sector ambos objetivos se confunden y se integran. Esta dinámica supone un problema, porque, aunque ambas pretensiones son legítimas, su concreción en actuaciones es muy diferente. En el primer caso, requiere formar públicos e incrementar la demanda de artes escénicas, ya sea del mercado primario (público) o secundario (espacios escénicos). En esta acepción, el concepto de ayudas a la gestión de giras se confunde con el de ayudas públicas a la exhibición. La segunda interpretación del concepto atiende a la idea de racionalizar y optimizar la distribución de las funciones para reducir desplazamientos, generar economías de escala y garantizar una correcta gestión del ciclo de vida del espectáculo.

A tenor de estas circunstancias, este trabajo toma como punto de partida la segunda acepción del problema, la que tiene que ver con las dificultades para diseñar giras.

Las dimensiones del problema se pueden articular en los siguientes impactos negativos de una mala gestión de giras:





Detalle de una propuesta escénica programada en el Teatro Kursaal de Manresa, socio de La Red.

- 1) La fragmentación de las funciones constituye esencialmente un problema de costes logísticos, con la imposibilidad de generar economías de escala y la consiguiente pérdida de eficiencia derivada de que la ratio funciones/desplazamientos es especialmente baja.
- 2) Los costes de información y promoción son también relevantes, la difusión de la información tiene todavía pautas territorializadas a pesar de la red informática y la globalización. De manera que la prensa regional o provincial sirve de amplificador de una oferta escénica y la existencia de programaciones consecutivas en un mismo territorio puede hacer más efectivos los esfuerzos promocionales.
- 3) Tiene repercusiones sobre las condiciones de trabajo de los profesionales y, complementariamente, genera un incremento de diferentes riesgos, como los derivados de los accidentes de tráfico, un hecho que ha quedado trágicamente manifiesto en los múltiples siniestros que han afectado al mundo del teatro o de la música. Es cierto que el viaje es un compañero permanente de cualquier

compañía teatral y está inserto en el *ethos* y la simbología del sector, pero el que el desplazamiento se realice en condiciones precarias o no depende de una buena articulación de las funciones.

Como señala Rene Shagan, las condiciones de la gestión de giras varían enormemente en función de variables como el género, el tamaño o la realidad geográfica del sector. Es importante señalar que los problemas en este terreno son comunes a todas las compañías, pero no se distribuyen de manera equitativa puesto que en el mercado de las artes escénicas existe un claro efecto Mateo<sup>2</sup>. Esto implica que

2 El sociólogo norteamericano Robert K. Merton dio este nombre a todas aquellas situaciones en las cuales se produce una acumulación de ventajas en las posiciones privilegiadas de una estructura. La denominación de *efecto Mateo* se deriva de una frase del Evangelio que señala textualmente: «Porque a quien tiene, se le dará más todavía y tendrá en abundancia, pero al que no tiene, se le quitará aun lo que tiene».

aquellas compañías que por el atractivo de la oferta cuenten con más demanda, tendrán al mismo tiempo más posibilidad de ordenar las funciones en virtud de sus intereses. Por el contrario, aquellas compañías cuyo atractivo sea menor, no solo contarán con menos bolos o representaciones. Tendrán asimismo mayores dificultades para ordenar la secuencia de funciones de manera coherente con sus intereses.

Por otro lado, la problemática no afecta por igual a todas las disciplinas de las artes en vivo. El *Plan General de Danza* sostiene que esta especialidad muestra mayor capacidad de adaptación: «La danza, en general, se caracteriza por una alta movilidad como consecuencia de su lenguaje específico y de la necesidad histórica de buscar en otros países modelos artísticos, recursos para los procesos de creación, formación y producción, y mercados con circuitos consolidados en los que poder exhibir sus creaciones. Por ello, la danza ha podido participar en redes de intercambio y tener una mirada más global que otros sectores escénicos».

También es importante resaltar que la coordinación de giras presenta problemas sobre los cuales existen dudas en torno a sus posibles soluciones y los agentes que deben liderarlas. Como se verá a continuación, la fragmentación de las funciones tiene dificultades derivadas de los hábitos del público, de las lógicas de programación y de las leyes del mercado, de manera que no siempre va a ser fácil afrontar medidas paliativas. A continuación se señalan algunos de los factores más relevantes:

**1) Sobreproducción.** El exceso de la oferta sobre la demanda genera un incremento del poder del demandante, de manera que la capacidad que tienen las compañías para gestionar las condiciones de su exhibición es menor. Esta lógica muestra algunas excepciones: en el extremo opuesto, hay productos que cuentan con más demanda de la que pueden abastecer. Este hecho se expresa con claridad en el *Plan General de Teatro*:

Se registra un acusado desajuste entre oferta y demanda que conduce a situaciones paradójicas: hay un exceso de producción, sobre todo en los formatos de tamaño pequeño y medio, que encuentran dificultades para acceder a

los locales y redes existentes, pero un elevado número de éstos encuentran dificultades a su vez para desarrollar una programación adecuada a sus objetivos y funciones por falta de espectáculos que se ajusten a ellas en cuanto a contenido, formato, género, elenco, etc. (*Plan General de Teatro*, p. 85)

El exceso de oferta dificulta a las compañías defender sus legítimos intereses a la hora de lograr secuencialidad en las funciones y una correcta articulación de los recorridos.

**2) Concentración de las funciones en el fin de semana.** El *Plan General de Teatro* de 2008 sostiene que «la costumbre de concentrar la distribución y exhibición de espectáculos únicamente durante los fines de semana en un elevado número de núcleos relevantes de población conduce a un fuerte incremento en los costes de las giras y a una reducción del número de fechas disponibles para exhibición». La concentración de la oferta en pocos días a la semana entorpece el diseñar giras con funciones consecutivas sin retorno a la sede. En el año 2015, según datos del Mapa de Programación de La Red Española, el 72,67 % de las representaciones teatrales en una muestra de 131 teatros públicos se realizaron solo los viernes, sábados y domingos (La Red Española, 2016).

**3) Poca vertebración del sistema escénico.** Jaume Colomer, en su análisis DAFO (debilidades, amenazas, fortalezas y oportunidades) del sector escénico, hace referencia a la dificultad de girar debido a la presencia de un mercado interno fragmentado, señalando que «el traspaso de competencias a las CCAA, la aplicación por parte de éstas de modelos proteccionistas y la renuncia del INAEM a ejercer un papel regulador, ha llevado a la fragmentación del mercado interno y a una notable dificultad de las compañías y empresas de producción de girar sus espectáculos por comunidades autónomas distintas de las suyas» (Colomer, 2016, p. 104). Defensa de la propia producción cultural, nacionalismo, proteccionismo, grupos de presión, diversidad cultural y otros muchos aspectos se integran en este debate cuya solución no parece cercana.

**4) Excepcionalidad en programación.** En el acto de programación hay una contradicción entre

dos lógicas. Los programadores desean singularizar su oferta, de manera que sea distinta a la de espacios escénicos cercanos (imagen de exclusividad). Las compañías, por el contrario, desearían contar con funciones sucesivas en centros culturales geográficos cercanos. Esta colisión de intereses se resuelve a favor de los intereses de los programadores cuando estos cuentan con suficiente poder. Solo en el caso de espectáculos muy demandados, la situación se invierte. Este hábito de intentar singularizar la oferta cultural tiene fundamentos positivos, como la apuesta por la originalidad y la innovación como hecho diferencial, pero a veces lleva a prácticas económicamente poco eficientes. En todo caso, no está demasiado claro si este factor condicionante es estadísticamente relevante o si se trata de otro de los mitos del sector. Los estudios del Mapa de Programación demuestran que existe una cierta similitud en las pautas de programación de los grandes espacios escénicos públicos, de manera que el deseo de singularizar no tiene una repercusión tan notable.

**5) Dominio del modelo *run and out* en la gestión de giras,** que implica el desplazamiento para realizar la función con retorno en el mismo día. Es frecuente que entre función y función en diferentes espacios siempre se retorne a la sede. Esto es válido en gran parte de la geografía española, aunque las islas y las zonas más periféricas pueden ser excepciones a esta pauta. Las giras internacionales, por el contrario, siguen manteniendo el esquema general de desplazamientos prolongados.

**6) Diferentes realidades geográficas.** Las compañías ubicadas en territorios centrales no viven como algo grave la necesidad de reducir desplazamientos. Este es el caso de la Comunidad de Madrid y de las comunidades autónomas del interior. La problemática es mayor para las compañías ubicadas en zonas periféricas y, desde luego, para las compañías insulares.

**7) Acción de las redes y circuitos.** El desarrollo de las redes y circuitos se vio motivado por la necesidad de coordinar giras y apoyar a la exhibición. Con el paso de los años, se ha mantenido la política de apoyo a la exhibición (muy erosionada por la crisis) pero se evidencia cierta reducción de las actuaciones encaminadas a la coordinación de

giras. La alternativa de generar espacios de colaboración para que sean los programadores los que coordinen de manera autónoma las exhibiciones no ha parecido tener el impacto deseado. Por otra parte, hay redes y circuitos en los que el número de funciones de los espectáculos es muy bajo, incluso algunos no ponen limitaciones sobre el número de exhibiciones contratadas para poder formar parte del circuito. Es cierto que con anterioridad algunas redes proponían, para poder disfrutar de la ayuda a la exhibición, el contar con un número determinado de funciones o, en su caso, haberlas tenido en ediciones pasadas. Pero estas medidas no son generales ni se están incrementando. En el *Estudio sobre Redes y Circuitos de Espacios Escénicos en España, 2006-2010* se señala que las redes viven con cierto fatalismo la gestión de giras y se habla de la dificultad de coordinar las decisiones de los programadores.

### 3. EL ESTUDIO DE CIRCULACIÓN. CONTEXTO GENERAL

El estudio analiza las pautas de circulación en el tiempo y el territorio de espectáculos activos en 2015. Refleja, por tanto, el contexto de un momento concreto. 2015 fue un año de recuperación lenta. Si los momentos más críticos de la crisis se vivieron en el bienio 2009-2011, la recuperación a partir de entonces fue pausada y con frecuentes retrocesos. Incluso se experimenta una ambivalente evolución de los indicadores, con reducción de representaciones y público pero con incremento de la recaudación. Como se señala en el *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2016*: «El aumento experimentado en el año 2014 se ha visto pausado en 2015 salvo en recaudación, que se ha incrementado de 211,5 a 221,1 millones de euros (9.603.850 euros más). El número de espectadores se ha reducido en el último año, pasando de 13,69 a 13,57 millones de espectadores, así como el número de representaciones, que se cifraron en 2015 en un total de 49.948 (1.032 menos). Por su parte, en 2015 se contabilizan un total de 4.396 recintos, es decir, 90 recintos menos que en 2014. Y los datos globales de recaudación son positivos, cerrándose el año con un total recaudado de 221,13 millones de euros».





Según datos del Ministerio de Educación Cultura y Deporte, en 2015 había 1.569 espacios escénicos con programación estable, de los cuales un 72,4% eran públicos. Imagen del Teatro Jofre de Ferrol.

## 4. CARACTERÍSTICAS DE LOS ESPECTÁCULOS ANALIZADOS

Las compañías que respondieron al cuestionario representan un índice de retorno de cerca del 10 %. Las características de esta muestra se pueden considerar significativas y extrapolables a las propias señas de identidad del sector escénico español. En los gráficos 1 al 6 se expresan las características de la muestra, en la que dominan los espectáculos pequeños y medianos con menos de seis integrantes (un 60 % del total) y con cachés bajos (un 56,7 % por debajo de 3.000 euros). Por otra parte, se trata de propuestas que, en su amplia mayoría, han contado con algún tipo de ayuda pública, siendo claramente superior las ayudas a la exhibición (disfrutadas por un 67 %) frente a las dirigidas a la producción (46,2 %). De los espectáculos que han contado con algún tipo de apoyo, gran parte de ellos han recibido una o dos ayudas. Las líneas de subvenciones del INAEM y las ayudas que convocan los circuitos autonómicos son las más comunes, disfrutadas en ambos casos por más del 31 % de los espectáculos que cuentan con algún tipo de apoyo económico a la exhibición.

Según el Ministerio de Educación Cultura y Deporte, en 2015 había 1.569 espacios escénicos con programación estable, lo que supone un suave incremento respecto al año anterior, pero todavía lejos del máximo alcanzado en 2011 (1.621 espacios escénicos con programación estable). Este aumento se produce por el tirón de los espacios escénicos privados, que mantienen su tendencia al alza (en valores absolutos y porcentuales), con 433 espacios escénicos, que suponen un 27,6 % del total y un incremento continuado. El sector público, con 1.124 espacios escénicos, cuenta con un 72,4 % del total y una tendencia de recuperación mucho más lenta, de manera que su participación porcentual se reduce progresivamente (en el 2012 suponía el 74,6 % de la oferta).

Para analizar su circulación se considerarán las variables que tienen que ver con la distribución de espectáculos en el tiempo y el espacio. Consecuentemente, se describirá cómo se reparten las funciones a lo largo de los días de la semana y los meses del año. También se analizarán las pautas de distribución entre las diferentes provincias y comunidades autónomas. El estudio incorpora la descripción de ciclos de vida de los espectáculos, pero para el caso del presente sumario ejecutivo solo se reflejará algún análisis específico, como el que tiene que ver con el estreno y con las giras consecutivas. Al primero de estos análisis se dedicará el siguiente epígrafe.

Gráfico 1. Formato de los espectáculos analizados (% de la muestra, n=315)

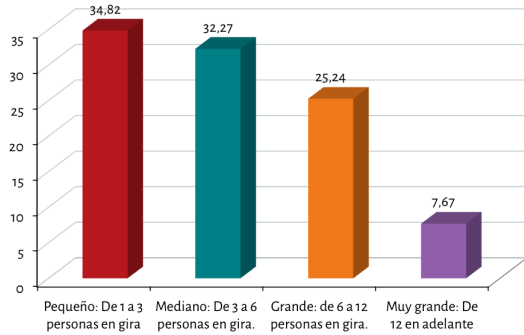


Gráfico 4: Porcentaje de espectáculos de la muestra que han contado con alguna función beneficiada con ayudas a la exhibición (% de la muestra, n=315)

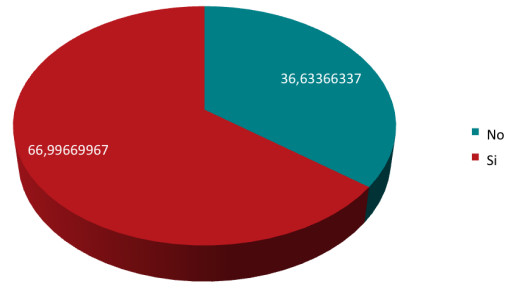


Gráfico 2 Caché los espectáculos analizados (% de la muestra, n=315)

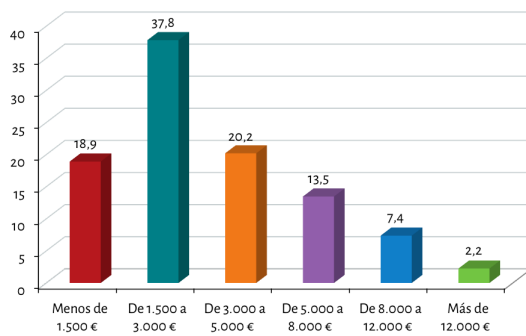


Gráfico 5: En cuántos programas de ayuda a la exhibición ha participado el espectáculo (% de la muestra, n=211)

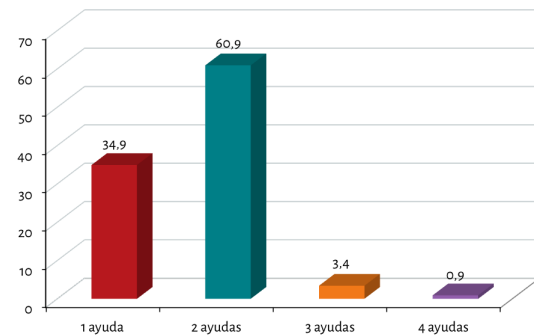


Gráfico 3: Porcentaje de espectáculos de la muestra que han contado con ayudas públicas a la producción (% de la muestra, n=315)

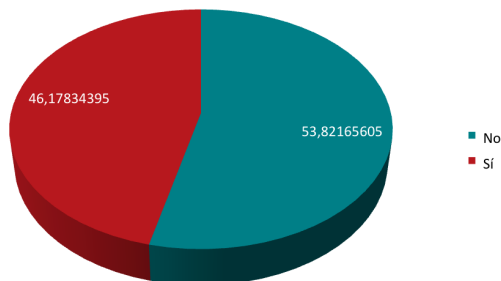
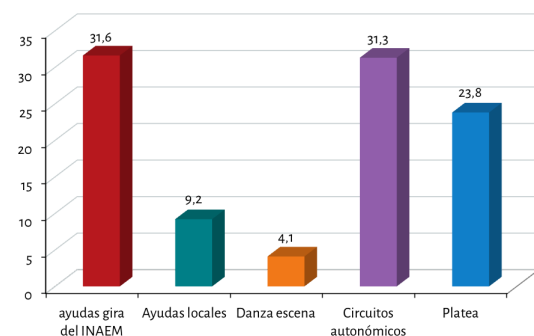


Gráfico 6: Programas de ayuda a la exhibición en los que ha participado el espectáculo (% de la muestra, n=211)





El estudio acredita que un más de un 46% de los espectáculos analizados tiene cachés por debajo de los 3.000 euros. Imagen de 'Rekolore', de la compañía vasca Hortzmuga.

## 5. ESTUDIO DE CIRCULACIÓN: EL ESTRENO

El estreno es un punto clave en el ciclo de vida de un espectáculo y un evento que puede condicionar positiva o negativamente su circulación posterior. Constituye, en cierto modo, un importante recurso promocional o de *marketing* para las compañías y para los espacios escénicos. El presente epígrafe detalla las pautas de estreno que han seguido los 315 espectáculos considerados en la investigación. Es importante señalar que no existen estudios que determinen el impacto de la condición de estreno como argumento de captación de público, pero se supone que afecta de manera directa y positiva. Quizás por esto, existe una cierta falta de rigor en el uso de este recurso promocional. De hecho, un número importante de compañías no recogen en sus dossiers de espectáculos la fecha ni el lugar de estreno y los espacios escénicos utilizan expresiones como *estreno en la localidad* o *en la comunidad*, con el cual se logra dar una apariencia de primicia a espectáculos con trayectorias previas.

El primer aspecto relevante a considerar es el contexto en el que se realiza el estreno, contando con una presencia dominante de la programación ordinaria, con un 77,64 %, y un valor netamente inferior de los estrenos en ferias o festivales de artes escénicas (22,36 %). Las pautas parecen variar según el género: es muy relevante el volumen de producciones para niños y niñas que son estrenadas en ferias, mientras que en otros subgéneros la incidencia es menor.

Tabla 1. Ferias y festivales donde se han estrenado los espectáculos de la muestra

Feria	Número de estrenos
La Mostra d'Igualada – Fira de Teatre Infantil i Juvenil (Igualada, Barcelona)	8 estrenos
FiraTàrrega – Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega (Tàrrega, Lleida)	6 estrenos
FETEN. Feria Europea de Artes Escénicas para Niños y Niñas (Gijón, Asturias)	5 estrenos
Feria de Teatro de Castilla y León (Ciudad Rodrigo, Salamanca)	4 estrenos
Feria de Teatro en el Sur (Palma del Río, Córdoba)	4 estrenos
TOT Festival: el Festival de Titelles (Barcelona)	3 estrenos
Umore Azoka (Leioa, Vizcaya)	3 estrenos
Festival Temporada Alta (Salt, Girona)	3 estrenos

Respecto a la tipología de espacios escénicos, dominan claramente los sostenidos con fondos públicos, que programan un 55,65 % de la muestra de estrenos de espectáculos, frente al 29,57 de los recintos privados. El resto de estrenos se realiza fundamentalmente en otros centros públicos sin programación escénica, como es el caso de las casas de cultura y homólogos (8,7 %) o en la calle (2,17 %). También tienen presencia en espacios públicos institucionales como museos, residencias sociales, espacios de patrimonio cultural, museos, etc. Esta pauta de estreno en espacios institucionales está presente tanto entre producciones de pequeño formato y caché como en el caso de grandes producciones que optan por un espacio simbólico para la primera función.

En la muestra, llama la atención la primera posición de Kubik Fabrik, espacio escénico recientemente cerrado, que realizó una fuerte apuesta por la creación contemporánea en su corta trayectoria. Junto a él, grandes referentes culturales como el Azkuna Zentroa y el Centro Cultural Conde Duque han ejercido cierto protagonismo.

Tabla 2. Espacios escénicos con más de 2 estrenos

Espacio escénico	Número de estrenos
Kubik Fabrik (Madrid)	7
Azkuna Zentroa – antes Alhóndiga Bilbao – (Bilbao Vizcaya)	5
Teatro Circo Murcia (Murcia)	5
Teatro José María Rodero (Torrejón de Ardoz, Madrid)	5
Centro Cultural Conde Duque (Madrid)	4
Centro Cultural Paco Rabal (Madrid)	4
Teatro Alameda (Málaga)	4
Teatro Español (Madrid)	4
Teatro Palacio Valdés (Avilés, Asturias)	4

En relación con el contexto territorial, la amplia mayoría de los espectáculos se estrenaron dentro del Estado español, y solo un 6,3 % lo hizo en el extranjero, con destinos tan diversos como Costa Rica, Alemania, Francia, Italia, México, Portugal o Bélgica. En este sentido, las producciones de danza son las que habitualmente muestran una mayor orientación hacia el mercado exterior.

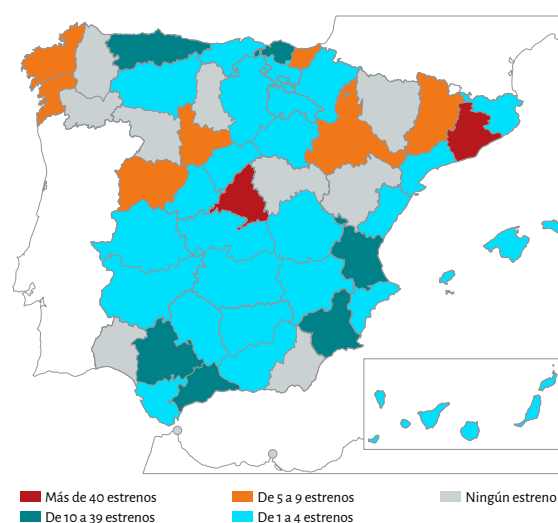
Aunque la internacionalización de la cultura es una de las grandes apuestas del Plan Cultura 2020 y, desde luego, del Plan Estratégico de Cultura anterior, no parece que el nivel de estrenos en el exterior sea elevado. No obstante, hay que recordar que el modelo clásico de circulación de espectáculos se inspiraba en la idea de estrenar y exhibir primero en el entorno cercano y, posteriormente, girar en el exterior. Esto explicaría la ausencia de hábito de estreno exterior. Por otra parte, hay que señalar que la pauta habitual es que las producciones se estrenen cerca del contexto territorial en el que se han producido. Más del 65 % de los espectáculos se presentaron por vez primera en la misma provincia en la que está radicada la productora y este valor es aún mayor si se considera la comunidad autónoma (74,12 %).

Con relación a la provincia en la que tienen lugar los estrenos, la distribución responde, lógicamente, a la potencia de la producción escénica de cada área geográfica, en la que destacan Madrid y Barcelona. Junto a este hecho, el mapa de distribución es muy semejante a la distribución de las compañías, pero

### La investigación destaca el elevado volumen de producciones para niños y niñas que son estrenadas en ferias en comparación a otros subgéneros escénicos

con un impacto relevante de las ferias y festivales que sesga los resultados a favor de determinadas provincias que cuentan con una presencia relevante de estos eventos. En consecuencia, el número de estrenos en Asturias, Salamanca, Lleida o Girona es proporcionalmente muy elevado. En todo caso, Madrid, con 61, y Barcelona, con 41, encabezan claramente la estadística, seguidos a distancia por Asturias, con 17, y Sevilla, con 16.

Gráfico 7. Distribución de los estrenos de espectáculos de la Muestra. Provincias. N=315



Respecto a la distribución temporal, la amplia mayoría de los espectáculos considerados se



estrenaron en 2015 y 2014. Puntualmente, la muestra reúne creaciones o propuestas con una trayectoria vital más larga, una dinámica que cobra mayor protagonismo en el teatro para niños y niñas. La distribución es también relativamente homogénea en relación a los meses, aunque exhibe dos picos claros, que corresponden con octubre-noviembre y mayo-julio.

En términos generales, se pueden señalar los siguientes hechos relevantes:

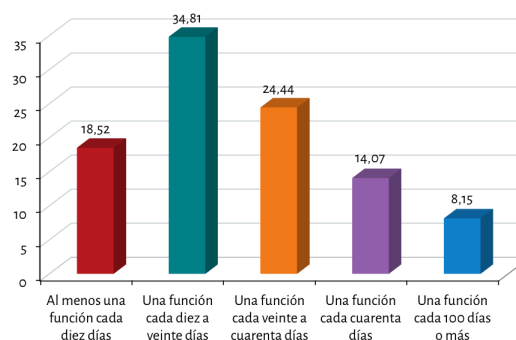
- 1) La distribución de estrenos es un recurso promocional que se reparte de manera relativamente proporcional a la estructura de espacios escénicos en España.
- 2) No existen espacios de referencia claros donde se estrene de manera privilegiada. No obstante, se observa un esfuerzo de atracción de estrenos en espacios que necesitan esfuerzos promocionales adicionales.
- 3) Las ferias y festivales cuentan con un protagonismo creciente.
- 4) No existe una pauta temporal clara, pero hay dos picos claros de estreno que se corresponden con el principio y fin de temporada (septiembre-octubre y mayo-julio).

## 6. EL VOLUMEN DE CIRCULACIÓN

El análisis de las funciones programadas ofrece un resultado conjunto de 3.065 representaciones diarias (varias de ellas con más de un pase al día). Considerando el volumen de espectáculos y la media de funciones, el resultado final supondría una media de 16,47 funciones por espectáculo y una frecuencia temporal de una función cada 22,15 días. No obstante, se trata de un cálculo falaz que no considera aquellas obras que se han estrenado avanzado el 2015 y, en consecuencia, cuentan con menos días potenciales de exhibición. Incorporando este dato corrector y calculando el número de funciones en relación con los días del 2015 en los cuales el espectáculo permaneció activo, se obtienen resultados

moderadamente más positivos, los cuales se reflejan en el gráfico 9.

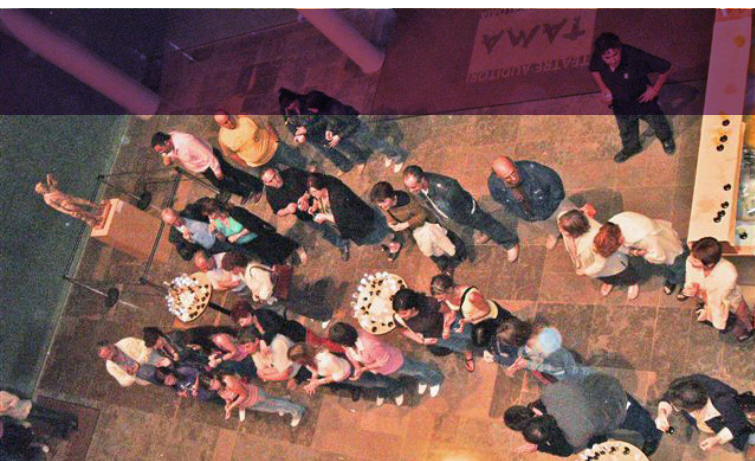
**Gráfico 8. Distribución de los espectáculos en función de su frecuencia de exhibición (días de 2015 con espectáculo estrenado/número de funciones) (muestra n=315)**



Los datos reflejan una frecuencia de exhibición relativamente baja. No obstante, hay que considerar que en determinados subgéneros escénicos es habitual contar más de una obra en repertorio, un hecho que se traslada a la situación de que algunos espectáculos permanecen activos durante varios años, independientemente de la demanda.

En relación con la tipología de los espacios de exhibición, hay que señalar que el 75 % de las representaciones tiene lugar en espacios escénicos convencionales. En el caso de los teatros, predominan claramente aquellos sostenidos con fondos públicos, que agrupan en su conjunto el 52,8 % de las funciones, frente a un valor de 23,3 % en los privados. Los centros culturales, casas de la cultura o centros cívicos, todos ellos de carácter público, suponen el 13,1 % de las exhibiciones, seguidos por centros educativos (tanto de infantil, primaria y secundaria como universidades y centros de formación de teatro, música o danza), que suponen el 3 %. En relación al tipo de programación, 280 funciones (como mínimo) se corresponden a participaciones en festivales y ferias. Dato que supone un 9,1 % del total de funciones contempladas en la muestra. Nuevamente hay que señalar las dificultades operativas que genera intentar diferenciar la programación ordinaria de los certámenes y ferias.





**Tabla 3. Porcentaje de funciones por tipología del espacio de exhibición (% de n=3.065)**

Tipología del espacio de exhibición	% de las funciones n=3.065
Calle	4,8
Casa de cultura y centro cívico o cultural público	13,1
Centro cultural privado	1,2
Centros educativos	3,0
Evento público	0,3
Instituciones culturales no escénicas (museos, bibliotecas, etc.)	0,7
Sala de ocio	0,8
Teatro privado	23,3
Teatro público	52,8

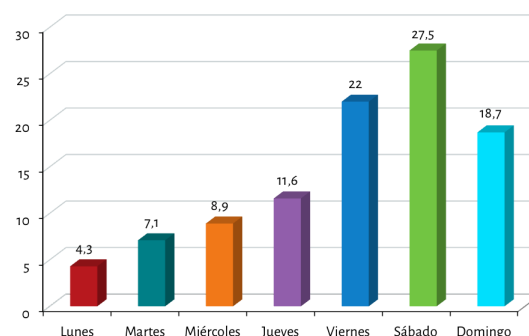
## 7. LA CIRCULACIÓN EN EL TIEMPO: LA SEMANA ESCÉNICA

En relación con la distribución temporal, las funciones consideradas en el estudio se distribuyen de manera desigual a lo largo de la semana y el año. Este es un hecho muy relevante, porque una correcta gestión de giras solo se puede realizar partiendo de la idea de que la demanda escénica fluctúa y se ve sometida a una tendencia creciente

a la concentración en pocos días de la semana y en determinados meses del año.

La acumulación de las funciones en el viernes y el sábado es una realidad que dificulta enormemente la posibilidad de realizar más de dos funciones consecutivas. En el estudio considerado, como refleja el gráfico 9, cerca del 50 % de las funciones se han ofertado durante estos dos días. De hecho, y en comparación con la información que ofrecen los Mapas de Programación, este valor no resulta especialmente alto, debido a que en la muestra figuran espectáculos para niños y niñas y de calle que moderan el monopolio del fin de semana en la exhibición. Por otra parte, la concentración es menor en grandes ciudades como Madrid o Barcelona, donde subsiste una oferta más continua y extendida a lo largo de toda la semana. En todos los casos, sin embargo, el lunes se convierte en el *día sin cultura* y el domingo pierde vitalidad en favor del viernes.

**Gráfico 9. Distribución de las representaciones en función del día de la semana en que se realizan (% de muestra de 3.063 funciones)**



Esta distribución de las funciones escénicas se deriva de pautas de programación vinculadas a los cambios de hábitos en el tiempo de ocio. Los espacios escénicos han desarrollado estrategias y alternativas de programación para intentar mantener la actividad a lo largo de toda la semana, pero se trata de un objetivo complejo y que se ha visto seriamente perjudicado por la crisis económica y el IVA cultural.

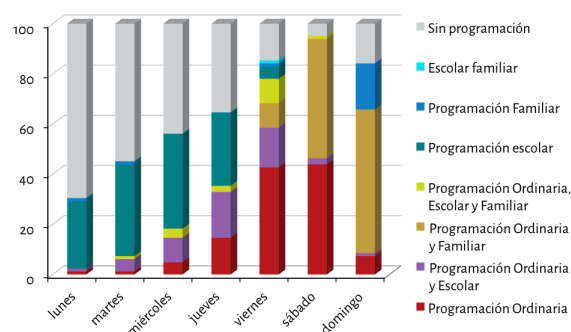
**Tabla 4. Distribución de los espacios escénicos en función del tipo de programación que ofertan durante la semana. (Muestra de espacios Escénicos de La Red Española, n=83)**

	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
Programación ordinaria	1,22	1,22	4,88	14,63	42,68	43,90	7,32
Programación ordinaria y escolar	1,22	4,88	9,76	18,29	15,85	2,44	1,22
Programación ordinaria y familiar	0,00	0,00	0,00	0,00	9,76	47,56	57,32
Programación ordinaria, escolar y familiar	0,00	1,22	3,66	2,44	9,76	1,22	0,00
Programación escolar	26,83	36,59	37,80	29,27	4,88	0,00	0,00
Programación familiar	1,22	1,22	0,00	0,00	1,22	0,00	18,29
Programación familiar y escolar	0,00	0,00	0,00	0,00	1,22	0,00	0,00
Sin programación	69,51	54,88	43,90	35,37	14,63	4,88	15,85
Total	100	100	100	100	100	100	100

La Tabla 4 y el gráfico 10 reflejan la distribución de los espacios escénicos en función del tipo de programación semanal. Es fácil comprobar que el día con menor oferta es el lunes, con un reducido 30 % que considera factible realizar algún tipo de actividad ese día (programación escolar en un 26,83 % de los casos). Frente a este fenómeno, viernes y sábados se alzan como los días con mayor volumen de programación. El caso del viernes, exhibe dinámicas heterogéneas y fragmentadas entre las diferentes tipologías de oferta (escolar, familiar, ordinaria).

**El informe elaborado por investigadores de la Universidadde Valladolid destaca que solo un 30% de los espacios analizados programa algún tipo de actividad los lunes**

**Gráfico 10. La semana escénica: Distribución de los espacios escénicos en función del tipo de programación que ofertan de la semana. (Muestra de espacios escénicos de La Red Española, n=83)**



Las alternativas a la concentración de actividades escénicas en pocos días de la semana no son sencillas. La captación de públicos específicos para

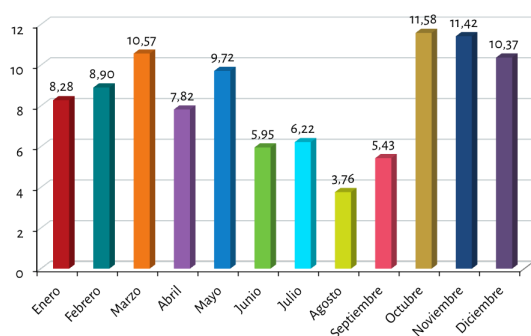
cada día de la semana requiere un conocimiento profundo de los hábitos de ocio y de la demografía de cada contexto. A partir de este conocimiento, es necesario intensificar las iniciativas y la oferta de programas especializados.

## 8. LA CIRCULACIÓN EN EL TIEMPO: EL AÑO ESCÉNICO

Las funciones también se distribuyen de manera desigual a lo largo del año, con lógicas vinculadas a los periodos vacacionales, la economía y el clima. Estas dinámicas fluctúan en las distintas zonas geográficas, pero siguen una pauta muy marcada, caracterizada por la presencia de un alto nivel de actividad en el comienzo de la temporada escénica (octubre y noviembre) y al comienzo de la primavera (de marzo a mayo).

En el caso concreto de las 3.065 funciones contempladas en el estudio, los meses de octubre y noviembre cuentan con el mayor porcentaje (11,58 % y 11,42 % del total), mientras que agosto con un 3,76 % y septiembre con un 5,43 % se encuentran en el extremo opuesto. Todo el periodo estival presenta una reducción marcada, si bien se ve moderada por espectáculos de calle y festivales de verano.

**Gráfico 11. Distribución de las representaciones en función del mes del año en que se realizan (% de muestra de 3.063 funciones)**



Si junto al análisis por meses se realiza un análisis por días, la dispersión es aún más marcada. En este sentido, frente a aquellos días en que no hay ninguna función (generalmente los lunes de

meses estivales) existen días del año que se articulan como referencias para la exhibición escénica. Los sábados de octubre y noviembre acaparan las primeras posiciones, seguidos por algún sábado de enero y marzo. El análisis exhaustivo de los factores que condicionan esta distribución puede ser complejo, aunque, por su singularidad, cabe señalar que los aspectos económicos juegan un importante rol.

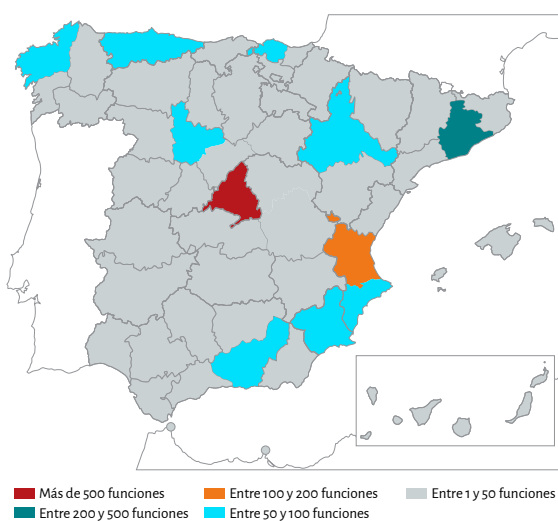
**El consumo de producciones locales parece ser una tónica común en gran parte de los territorios estudiados**

## 9. LA CIRCULACIÓN EN EL TERRITORIO

La distribución territorial parece poner en cuestión un tema tan polémico como la vertebración del sector. En primer lugar es preciso señalar que la distribución de las funciones es muy desigual, con una presencia hegemónica de Madrid y Barcelona que, conjuntamente, suman un tercio de las funciones consideradas en la muestra. Llama también la atención la gran distancia que separa al resto de provincias respecto a las dos ciudades anteriormente citadas, de manera que Valencia, Vizcaya, Zaragoza, Valladolid, Alicante, Asturias, Murcia y Granada presentan valores siete veces inferiores al de Madrid.

En relación con el predominio del consumo interno o foráneo, todos los datos apuntan a que en España la pauta general es la preferencia por la producción local. Un 48,3 % de las funciones analizadas responden a producciones que una compañía realiza en la comunidad donde tiene su sede. Este hecho parece reflejar que el proteccionismo que practican los gobiernos regionales en materia de ayudas a la exhibición condiciona una preferencia por la contratación de la producción local. Esto no excluye que existan otros muchos factores (como el idioma o los gustos del público) que condicionen significativamente este hecho.

Gráfico 12. Distribución de las funciones por provincias



Otro aspecto relevante respecto a la circulación de espectáculos por el territorio es la relación entre las funciones que las comunidades autónomas importan y exportan, entendiendo por el primer caso, el número de funciones realizadas por compañías cuya sede social está fuera de una autonomía determinada. A su vez, las exportaciones son el conjunto de funciones realizadas por las compañías de una comunidad y exhibidas en otras. En este sentido, llama la atención cierto equilibrio entre importaciones y exportaciones, de manera que el gráfico de dispersión ofrece unos resultados cercanos a la línea de tendencia. Solo Cataluña presenta una situación singular en este esquema, con un gran potencial exportador (686 funciones de espectáculos producidos en su territorio y exhibidos en otros) pero un bajo potencial importador (de las 336 funciones exhibidas, 289 se correspondían a obras catalanas).

## 10. LA ESTRUCTURA DE LAS GIRAS

Un objetivo fundamental del presente trabajo era valorar la posible existencia de giras caracterizadas por funciones sucesivas, con poco tiempo entre ellas y en diversos espacios escénicos. Este análisis es complejo. Para conseguirlo, el equipo de investigación ha seleccionado dentro de las 3.065 funciones

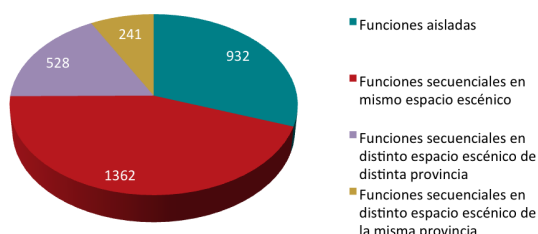
de la muestra aquellas que han contado con alguna otra representación en los tres días posteriores o anteriores. Esta fórmula da como resultado que cumplen esta condición el 69,57 % de las funciones, mientras que el 30,42 % restante corresponde a representaciones aisladas en el tiempo. Dentro de este último grupo se encuentran, fundamentalmente, espectáculos de danza y de compañías que cuentan con más obras en repertorio.

A su vez, dentro de las propuestas que cuentan con funciones los tres días anteriores o posteriores, hay 1.362 que se corresponden con representaciones en el mismo teatro. Esto quiere decir que 44,46 % son secuenciales, pero sin cambiar de espacio de exhibición. Las 769 funciones restantes se dividen, a su vez, entre aquellas que han podido verse en los tres días anteriores o posteriores en diferentes recintos escénicos pero de la misma provincia (241) y aquellas que cumplen las mismas condiciones pero en diferentes provincias (528).

### Cataluña es la comunidad autónoma que exporta un mayor volumen de producciones escénicas

Por lógica, son ciudades como Madrid y Barcelona las que presentan más frecuencia de funciones secuenciales con diferentes espacios escénicos en la misma provincia. Este fenómeno parece indicar que solo las grandes ciudades cuentan con suficiente público para poder generar competencia internamente. En cuanto a aquellas funciones secuenciales en diferente provincia, en primer lugar es necesario indicar que este tipo de secuencia de exhibición es de alto interés para los objetivos del trabajo, puesto que son ejemplos de gestión de giras con desplazamientos y costes. Su volumen total supone el 17,23 % del total. Es decir, no se trata de un fenómeno residual, sino con una cierta entidad. Además, hay que señalar que un valor relativamente alto se refiere a las funciones secuenciales que se realizan no solo en diferentes provincias, sino también en diferentes comunidades (359 representaciones).

**Gráfico 13. Distribución de las representaciones en relación con otras funciones secuenciales de la misma compañía (realizadas tres días antes o tres días después)**



Respecto a las pautas generales de gestión de las giras, es necesario señalar que las funciones realizadas en el extranjero son las que responden en mejor medida a la idea de gira bien gestionada, con desplazamientos medidos y una alta concentración de representaciones. En cuanto a géneros, el teatro infantil es seguramente el que mejor ordena sus giras por la posibilidad de actuar a lo largo de toda la semana y por la red de centros educativos. Se percibe el impacto de las redes y circuitos, especialmente en circuitos provinciales y en casos como Andalucía, que cuenta con una gestión de giras especialmente buena. En este sentido, se puede señalar que cuanto menor es el ámbito de gestión, más eficientes son los circuitos en materia de gestión de giras.

## 11. LAS AYUDAS A LA GESTIÓN DE GIRAS

Una vez analizada la situación actual en materia de circulación de espectáculos, parece pertinente analizar las tipologías de actuaciones emprendidas por los órganos regulatorios para apoyar una gestión más eficaz para las giras.

Las ayudas a las giras fueron las primeras líneas de subvención promovidas desde el Estado para apoyar a las compañías privadas. Como señala Cesar Oliva (2015), en el año 1970 comenzaron las llamadas Campañas Nacionales de Teatro, «promovidas por el Ministerio de Información y Turismo y que se basaban en la concesión de una línea de ayudas para girar fuera de las capitales. Las propuestas eran evaluadas por un jurado que decidía

qué elencos de los que se presentaban al concurso recibirían ayudas para actuar en provincias». El impacto fue reducido; el mismo autor señala que una media de tres compañías recibieron, durante unos pocos años, apoyos para efectuar casi un centenar de actuaciones por temporada. En esta época se empezaba a experimentar la subida de gastos y a reducirse el número de empresas que tenían capacidad para salir de gira con espectáculos.

El incremento posterior de la oferta cultural con motivo de la normalización democrática reforzó la presencia de espacios de titularidad pública, pero chocaba con las dificultades de los gestores para regular con efectividad y continuidad sus programaciones. Además, se generaban serios problemas de coordinación a las compañías a la hora de articular giras.

El *Estudio sobre Redes y Circuitos de Espacios Escénicos en España, 2006-2010* señala que la gestión de giras es uno de los objetivos que motivan el nacimiento de las redes y circuitos en las dos últimas décadas del siglo **XX**, y así aparece en gran parte de las declaraciones de intención de las órdenes y en muchos de los documentos relativos a las redes, pero, curiosamente, es un proceso que pierde protagonismo permanentemente desde su formación hasta la actualidad.

En muchas redes, la gestión de giras constituye un proceso que no se llega a definir en procedimientos estandarizados y que se realiza ocasionalmente de modo informal. Las redes han permitido avanzar sobre la gestión de giras, aunque esta no se haya codirigido por la propia red o circuito. En este sentido, existen al menos tres maneras de entender la labor de las redes en este campo:

- 1) Prestación de incentivos económicos a aquellos espacios que oferten de manera coordinada un mismo espectáculo.
- 2) Intervención del personal de la red (oficina técnica o semejante) para realizar, mediante contactos personales y dinámicas poco formalizadas, un diseño eficaz y eficiente de giras.
- 3) Generación de espacios (virtuales u organizativos) para que los programadores contacten



entre sí de cara a poder gestionar de manera más eficaz las giras.

En todos los casos parece haber un consenso sobre la poca frecuencia de todos los procedimientos expuestos con anterioridad. Incluso en las redes que cuentan con incentivos a la contratación secuencial, los entrevistados aseguraban en su momento que no cuentan con la respuesta esperada. Las rebajas ofertadas por las compañías tampoco parecen ser una práctica habitual, o al menos así lo expresan los entrevistados. Consecuentemente, a pesar de la importante labor que han realizado las redes y circuitos en el soporte al sector público de exhibición y en el fortalecimiento de las artes escénicas, la gestión de giras no ha llegado a ser un campo en el que se hayan realizado avances rompedores.

En cuanto al panorama internacional en relación con las políticas públicas de gestión de giras, la diversidad es muy alta en función de factores como el mayor o menor protagonismo de las compañías residentes frente a las compañías de gira. Parece existir una diferencia clara entre los sistemas teatrales dominados por teatros de exhibición (*receiving*

### La gestión de giras no ha llegado a ser un campo en el que las redes y circuitos teatrales hayan realizado grandes avances

*theatres*) y compañías en gira (*touring companies*) frente a los sistemas en los que el sector de compañías residentes o teatros de producción (*building based companies* y *production theatres*) es más importante. De hecho, en sistemas como el británico el fomento de giras se entiende en ocasiones como una alternativa para los grupos residentes, mientras que en España el fomento de giras es la norma de funcionamiento.

En materia de gestión de periplos escénicos hay un dominio de la literatura científica anglosajona, mientras que, como señala Bonet: «La realidad española es mucho más semejante a la francesa (...).

La comparación con la investigación francesa ha sido de gran utilidad, aunque es evidente que la estructura centralizada de su administración se halla bastante alejada del modelo autonómico peninsular. De todas formas, las lógicas de comportamiento de los distintos agentes mantienen fuertes paralelismos. Desde un punto de vista territorial, podría parecer que la realidad federal alemana serviría de contrapunto al caso francés; sin embargo, el modelo de teatro con compañía residente y una estructura financiera muy potente dificultan su comparación» (Bonet, 2009, p. 221).

El concepto de apoyo a la gestión de giras es complejo en el caso británico. El Arts Council de Inglaterra, Escocia, Galés e Irlanda del Norte cuenta con programas específicos denominados *Performing Arts Touring Assistance*, que en realidad son programas de apoyo a la exhibición, con ayudas a la realización de funciones en zonas tradicionalmente excluidas de las artes escénicas, pero que no detallan en su redacción la existencia de apoyo al diseño de giras. En este caso, es llamativo el papel dado a las acciones de impacto en la comunidad (formación, conferencias, etc.), que sirven para rentabilizar cada desplazamiento realizando diversas acciones de acompañamiento. Las iniciativas de fomento de giras están recogidas en el documento *New Strategic Touring*.

El sistema francés cuenta con fuertes similitudes con el español, si bien el carácter fuertemente proteccionista del Estado galo en materia de cultura y la defensa de la excepcionalidad de este sector, hace que las ayudas sean manifiestamente mayores que en el caso español.

Ambos tienen en común una gran fortaleza del sector público y una cierta complejidad. En Francia las ayudas a la gestión de giras se derivan de la *Office National de Diffusion Artistique* y sus variantes regionales, que asumen como propio el desarrollo de programas de «Aide à l'itinérance». En el caso de sectores específicos (por ejemplo, el circo) y la internacionalización de las artes escénicas, se cuenta con programas concretos para compensar los costes del desplazamiento.

El modelo norteamericano es fuertemente liberal y descentralizado. Las ayudas públicas dependen

de los estados y es posible encontrar programas de *Performing Arts Touring Assistance*, que son ayudas específicas a la exhibición encaminadas a dar servicios a colectivos o territorios con poca oferta. No se han encontrado evidencias de intervención pública en la gestión eficiente de giras. No obstante, la propia extensión del territorio norteamericano hace previsible que existan sistemas de distribución y organización del mercado que busquen un incremento de esta eficiencia.

En cierto sentido, aunque está claro que se puede aprender de la experiencia foránea, en el caso de las artes escénicas, la gran diversidad de formas de articulación de los sectores teatrales en los diferentes países impiden las prácticas de copia creativa. Consecuentemente, el caso español debe buscar las soluciones específicas a las características y al contexto teatral en este país.

El principal problema del apoyo a la gestión de giras es que existe mucha diversidad. La variedad de casos viene dada por las diferencias en la gestión de giras internacionales respecto a las nacionales, por la situación de las compañías de zonas muy periféricas, por el diferente formato de los espectáculos o incluso por los objetivos artísticos de las compañías. Gran parte de los problemas del sector se derivan de esta diversidad interna, de manera que las medidas de apoyo adaptadas para el teatro de niños y niñas nada tienen que ver con las de una compañía lírica.

En cuanto a la tipología de las actuaciones, es necesario recordar que la intervención pública para el fortalecimiento de cualquier sector productivo se articula en tres bloques, que a continuación se detallan haciendo referencia específicamente a las artes escénicas:

- Subvenciones a la oferta: conjunto de ayudas públicas a la producción y subvenciones que supongan el fortalecimiento de las compañías.
- Subvenciones a la demanda: ayudas a los espacios escénicos para incrementar su sostenibilidad, fortalecer el sector y garantizar que se exhiba un volumen de espectáculos con un nivel de calidad determinado.

- Acciones de coordinación: incluyen el conjunto de actuaciones que permiten una mejor articulación entre la oferta y la demanda de cualquier sector y facilitan la información para una mejor toma de decisiones.

Las tres líneas de actuación pueden estar integradas en la misma medida. Por poner un ejemplo, hay subvenciones a la demanda que solo se dan si se han realizado acuerdos o acciones de coordinación. En muchas ocasiones hay actuaciones que comparten finalidades de diferente naturaleza.

Para el diseño eficiente de giras hay dos de las líneas que tienen un especial relevancia:

- 1) Promover acciones de coordinación.
- 2) Condicionar las ayudas a la demanda de manera que incentiven acuerdos que ayuden a un diseño eficaz de las giras.

Dentro de las acciones de coordinación se pueden señalar la creación y sostenimiento de organizaciones interfaz que ayuden a la intermediación entre oferta y demanda; el desarrollo de sistemas de gestión del conocimiento para facilitar la distribución; y medidas para estructurar institucionalmente la relación entre oferta y demanda, y para apoyar sistemas de compra concertada, etc.

En este sentido, y retomando las opiniones expresadas por expertos entrevistados en el presente estudio y en el estudio de redes y circuitos realizado por La Red Española, se pueden plantear acciones como las que a continuación se enumeran:

- 1) Creación de organizaciones interfaz que faciliten los acuerdos de oferta y la gestión de la información. Estas organizaciones no son necesariamente servicios públicos y se pueden articular bajo diferentes formas. Lógicamente, las redes y circuitos asumen esta posición, pero es necesario debatir sobre si desean ampliar o restringir su tarea como gestores de compras. Por otra parte, el desarrollo de redes informales generadas por acuerdos entre programadores suponen un ejemplo de este tipo de sistemas de autorregulación.



Una escena de la obra 'El evitable ascenso de Arturo Ui', de Bertolt Brecht, en el Berliner Ensemble (fotografía de Barbara Braun).

- 2) Promoción de sistemas de gestión de la información y el conocimiento que faciliten la coordinación. En todo el sector se vive con un cierto retraso en la optimización de los recursos de la sociedad de la información y la comunicación. Los procesos de distribución teatral seguramente experimentarían modificaciones derivadas del avance tecnológico.
- 3) Condicionar las ayudas a la exhibición a la negociación y carácter consecutivo de las giras. Respecto al condicionamiento de las ayudas, la mayor parte de las redes y circuitos que gestionan giras ponen como condición para apoyar la exhibición el que una compañía cuente con programaciones en más de un espacio escénico asociado a la red. Esta medida garantiza la concentración de ayudas pero no asegura en ningún caso una mejor ordenación, puesto que la programación puede ser con meses de diferencia. A mayores, hace falta la labor de coordinación para concertar las funciones en el orden adecuado.

Este tipo de medidas han demostrado una eficacia mayor en el contexto provincial, con municipios pequeños y en el teatro para niños y niñas.

- 4) Desarrollo de trabajo comunitario y educativo que sirva para rentabilizar el desplazamiento. Esta pauta es común en países como el Reino Unido y Latinoamérica. Es un conjunto de prácticas que se han dado en llamar «outreach» y que el Arts Council británico pone como condición para la firma de los contratos programa con espacios escénicos y compañías.
- 5) Desarrollo de un órgano estatal de gestión de giras. En el Plan General de Teatro hay varias referencias relacionadas con la

necesidad de gestionar mejor las giras, señalando un contexto caracterizado por dificultades y la insuficiencia de gestión estatal: «Se han establecido a lo largo de los últimos años intentos de coordinación entre los locales teatrales de titularidad pública por medio de La Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, pero más como elemento de encuentro, comunicación y contraste de experiencias que para facilitar posibles giras o coordinar la exhibición de espectáculos. Este proceso de coordinación se da mucho más dentro de las redes o circuitos autonómicos. Existe un amplio margen para el fortalecimiento de sistemas de organización para la distribución y la exhibición de espectáculos con ámbito estatal». Esta demanda de coordinación estatal de giras no es aceptada universalmente dentro del sector escénico y, por otra parte, cuenta con dificultades técnicas, competenciales y presupuestarias para ser asumidas desde La Red Española. Sería necesario un debate sobre las funciones de esta institución para evitar una inflación de expectativas que difícilmente podrían tener éxito. Todo esto sin dejar de reconocer el papel de coordinación que ha realizado hasta el momento, ya que, como señala Oliva en el *Libro Blanco de la Academia de las Artes Escénicas de España*, La Red se considera «sinónimo de seriedad y rigor a la hora de afrontar los distintos tipos de producción que surgen en territorio estatal, con el fin de situarlas en los espacios adecuados en el momento adecuado».

- 6) Comarcalización. El Plan General de Teatro también hace referencia a una práctica de articulación de la demanda por comarcas. Señala textualmente que «otro elemento para tener en cuenta es la falta de políticas de comarcalización de la oferta teatral, para facilitar la exhibición de espectáculos de formato medio o grande y donde los costes de exhibición pueden repartirse entre varias localidades».
- 7) En última instancia, a pesar de la posibilidad de realizar mejoras derivadas del marco regulador e institucional, parece que la

coordinación de giras depende fundamentalmente del desarrollo de pautas de gestión de programación y de distribución más eficaces. Como señala Marcé, «corresponde al programador gestionar sus propuestas con criterios de eficiencia económica y artística. Al respecto, es importante tecnificar el tiempo de las giras y la comunicación global de las mismas para abaratar costes y asegurar un mayor impacto comunicativo y un mejor resultado artístico».

## 12. CONCLUSIONES

El estudio demuestra la existencia de una gran heterogeneidad en las pautas de circulación de los espectáculos, pero de manera general se pueden señalar como principales conclusiones las siguientes:

- Los estudios de referencia en el sector no consideran la coordinación de giras como una de las debilidades fundamentales del sector escénico.
- Las compañías y distribuidores, por el contrario, valoran este tema como muy relevante para favorecer su sostenibilidad.
- Se entiende por gestión de giras el conjunto de procesos encaminados a distribuir las funciones de la mejor manera posible para reducir costes y conseguir los objetivos propuestos por una compañía.
- Los espectáculos analizados en el estudio giran poco, con un porcentaje relevante de ellos que realizan menos de una función al mes.
- La distribución de las funciones a lo largo de la semana tiende a concentrarse los viernes y sábados, con una programación claramente menor el domingo. El lunes se convierte en *el día sin teatro*.
- La distribución a lo largo del año cuenta con dos picos claros, que se corresponden con los meses de octubre-noviembre y marzo-mayo.



- Los días que acumulan la mayor frecuencia de funciones en el país son los sábados de octubre y noviembre.
- Por el contrario, agosto y septiembre cuentan con el menor número de funciones.
- Los estrenos son un recurso promocional con unas pautas de distribución muy complejas. Parece existir una presencia de estrenos en feria moderadamente alta y se detectan espacios escénicos con especial preferencia por la contratación de estrenos.
- La mayor parte de las funciones se realizan en la misma provincia y comunidad autónoma donde está ubicada la compañía.
- Barcelona y, sobre todo, Madrid constituyen el principal mercado de exhibición.
- La relación entre funciones *importadas* y *exportadas* por parte de las comunidades autónomas es equilibrada. Solo Cataluña presenta una posición singular al contar con mucha mayor *exportación* que *importación* de artes escénicas.
- Existe una presencia significativa de funciones aisladas, es decir, funciones que no tienen ninguna otra representación de la misma compañía en los tres días previos o posteriores.
- El porcentaje de giras consecutivas que implican desplazamientos entre provincias y comunidades autónomas es relativamente alto (17,23 % de las funciones).
- Existe un campo para incrementar este porcentaje y para hacer más eficaz la coordinación de este tipo de giras. Para ello se considera necesario afrontar actuaciones de coordinación.
- La gestión de giras depende fuertemente de las relaciones existentes entre programadores y distribuidores y entre los diferentes programadores. Se ven dificultadas por la concentración de las funciones a lo largo de la semana, por la existencia de sobreproducción, por el gusto por la singularidad en la programación y por otros factores.

- Para mejorar la gestión de giras es necesario condicionar las ayudas a la exhibición a la existencia de giras consecutivas y facilitar órganos y espacios de coordinación, tanto presencial como virtual; se aconseja mejorar la información y el uso de la tecnología y generar un debate sobre las redes provinciales, regionales y nacionales y su papel en estas pautas de coordinación.

### 13. BIBLIOGRAFÍA

Bonet, L. (2008), *Análisis económico del sector de las artes escénicas*. Madrid: La Red Española.

Bonet, L. (2009b), «Características económicas del sector del teatro en España». En Elia, C.M. (recop.), *La economía del espectáculo: una comparación internacional*, Barcelona: Gescènec.

Bonet, L. et al. (1991), *Estructura del sector teatral a Catalunya*. Barcelona: Generalitat.

Bonet, L.; Villarroja, A. (2008), «The performing arts sector and its interaction with government policies in Spain» En C. Smithuijsen (ed.), *State on Stage. The impact of public policies on the performing arts in Europe*. Amsterdam: Boekman Foundation, p. 171-184.

Bonet, L.; Villarroja, A. (2009), «La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España». En *Estudios de economía aplicada*, Vol 27-1. p. 311-336.

Colomer, J. (2016), *Análisis de la situación de las artes escénicas en España*, Madrid: Academia de Artes Escénicas.

Comisión de Estudio de las Asociaciones Profesionales del Sector De Las Artes Escénicas (2007), *Plan Nacional de Teatro*. Madrid: INAEM.

Hamersveld y Smithuijsen (2008), *The impact of public policies on the performing arts in Europe*. Amsterdam: Stichting Boekmanstudies/VSCD.

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (2010), *Plan General de Danza, 2010-14*. Madrid: INAEM.



La Red Española (2012), *Estudio sobre Redes y Circuitos en España 2006-10*. Madrid: La Red Española.

La Red Española (2016), *Mapa de Programación 2015*. Madrid: La Red Española.

Marcè, X. (2012), «Mercado de las artes escénicas: situación actual, tendencias», ponencia en el I Foro Mercartes 2014 .

Oliva, C. (2015), «Escena española actual y llegada de la Academia». En VVAA (2015), *Libro Blanco de la Academia de las Artes Escénicas de España*. Madrid: Academia de Artes Escénicas.

Onetti, A. (2015), «Las artes escénicas en España a través de sus indicadores». En VVAA (2015), *Libro Blanco de la Academia de las Artes Escénicas de España*. Madrid: Academia de Artes Escénicas.

Secretaría de Estado de Cultura (2017), *Plan Cultura 2020*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Shagan, R. (2001), *Booking and Tour Management for the Performing Arts*, Paperback.

VVAA (2015), *Libro Blanco de la Academia de las Artes Escénicas de España*. Madrid: Academia de Artes Escénicas. ■

Una imagen de 'Rock´n Roll' (instantánea de Ros Ribas).

