Producción

3 | LIBROS DE LA ACADEMIA

ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN ESPAÑA

Jaume COLOMER

PRÓLOGO: Jesús CIMARRO

Academia de las **Artes Escénicas** de España

ESTUDIO SOBRE LA SITUACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN ESPAÑA

3 | LIBROS DE LA ACADEMIA

ESTUDIO SOBRE LA SITUACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN ESPAÑA

Jaume COLOMER

Academia de las **Artes Escénicas** de España

ESTUDIO SOBRE LA SITUACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN ESPAÑA

Colección Libros de la Academia

Publicado por la Academia de las Artes Escénica de España
Abdón Terradas, 4 - 4ª
28015 Madrid
www.academiadelasartesescenicas.es - info@academiaae.es

Con el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)

© Del texto: Jaume Colomer
© De esta edición: Academia de las Artes Escénicas de España

Diseño de cubierta: Mola Studio
Coordinación editorial y producción: www.bolchiroservicios.com

ISBN del libro impreso: 9788494485848
ISBN del libro electrónico: 9788494485855
Depósito legal: M-4373-2016

Disponible en versión electrónica en
www.academiadelasartesescenicas.es

Índice

PRÓLOGO 7

PRESENTACIÓN 11

ANÁLISIS DE DATOS DEL PERÍODO 2003-2014 15

2.1. Datos estructurales 15
Los espacios escénicos 15
Los festivales 20
Las compañías de teatro 22
Las empresas 24
Asociaciones profesionales y empresariales 32

2.2. Datos de actividad 33
Representaciones 33
Espectadores 36
Recaudación 39

2.3. Datos sobre hábitos e intereses escénicos 43
El teatro 43
La ópera 45
El ballet o la danza 46
La asistencia de menores de 15 años 47

ANÁLISIS DE INFORMES 49

3.1. Informes de foros globales 49
Plan General del Teatro (2007) 49
Análisis económico del sector de las AAEE en España (2008) 51
Plan General de la Danza (2010) 66
Ponencia inaugural de Mercartes 2010 69
Informe Mercartes 2012 71
I Foro Mercartes, el mercado de las artes escénicas: situación actual, tendencias y oportunidades (2014). 81
I Foro Mercartes: análisis institucional y financiero del sector de las artes escénicas. Claves, ejes y bases para un futuro sostenible (2014) 84

3.2. Análisis complementarios 86
La gestión de las artes escénicas en tiempos difíciles (2006) 86
Un mercado global para la escena europea: un objetivo posible (2010) 88
Anuario de Cultura de la Fundación Alternativas (2012) 90
Reflexiones sobre los datos del Anuario SGAE 2013 (2014) 91
Informe sobre el estado general del teatro en España (2015) 93
4. SÍNTESIS DIAGNÓSTICA DE LA SITUACIÓN ACTUAL 97
4.1. Fortalezas 97
4.2. Debilidades 99
4.3. Oportunidades 107
4.4. Amenazas 108
5. DIAGRAMAS CAUSA-EFECTO 111
6. REVISIÓN DEL MODELO DE DESARROLLO 117
7. CONSIDERACIONES FINALES 121
7.1. Evaluar los efectos del modelo de desarrollo aplicado 121
7.2. ¿Ajustar el modelo actual o definir uno nuevo? 122
7.3. Identificar los ámbitos de actividad del sistema escénico 123
7.4. Sobre las prácticas escénicas que operan en un modelo de economía social 124
7.5. Propuesta de vertebración estructural del sector 127
Las artes escénicas como práctica social 128
Las artes escénicas como sector productivo 129
Las artes escénicas como servicio público 131
7.6. La necesidad de un foro de debate 132
CRÉDITOS 133
LISTADO DE GRÁFICOS 135
LISTADO DE TABLAS 137

Prólogo

Por Jesús Cimarro

Hay una grieta en todo, es así como entra la luz
Leonard Cohen

Es obligación de todo sector, y recomendable para cualquier oficio, que a la vez que desarrolla su labor, considere, analice y estudie el resultado de su actividad. Los datos toman la palabra cuando el argumento es la razón. Es por esta breve reflexión inicial que decidimos los miembros de la Academia de las Artes Escénicas de España incluir, en la colección de reciente creación Libros de la Academia, la publicación de nuestro primer estudio, que hoy tiene entre sus manos.

En el ámbito de la gestión y la producción teatral es indispensable ir más allá de los trabajos de campo existentes. Y esto es lo que hemos pretendido con esta publicación. A partir de ella esperamos, como bien se señala en su presentación: «convocar foros de reflexión y debate para elaborar urgentemente un modelo de desarrollo sectorial para los próximos años».

He iniciado intencionadamente este prólogo con una cita a propósito de una debilidad de nuestro sector, que debería convertirse en oportunidad: el error a no incluir metodológicamente en nuestra actividad el análisis de indicadores a partir de los datos obtenidos de la misma.

A continuación encontrarán un valioso trabajo elaborado por expertos analistas del sector y una cuidadosa edición que nos proporciona, con su listado de gráficos y tablas, una inmediata y

muy completa percepción de la situación de las artes escénicas en España. El interés de las consideraciones finales de este estudio es enorme, debido al diagnóstico transversal que realiza sobre nuestro sector. Trata asuntos que van desde la definición del modelo actual y la propuesta de un nuevo modelo, la identificación de los ámbitos de actividad del sistema escénico, las prácticas escénicas que operan en nuestro modelo de economía social, una propuesta de vertebración estructural del sector, el análisis de las artes escénicas como sector productivo y como servicio público, para terminar exponiendo la necesidad de consensuar un nuevo modelo de desarrollo. Ahí se cuestiona cuál es el papel del Estado en el nuevo contexto social y económico, teniendo en cuenta el grado de desarrollo actual del sistema escénico en nuestro país, de las medidas estructurales y estratégicas que debe adoptar el sector para facilitar su desarrollo, tanto de los agentes que operan en un modelo de economía social, como de los que operan en un modelo de economía de mercado; y sin olvidar cuestionarnos qué políticas culturales deben desarrollar las administraciones públicas para facilitar el desarrollo de los distintos ámbitos de actividad escénica. Hemos sido espectadores en los últimos treinta años de un cambio radical en la manera de hacer, de producir, de comunicar, debido tanto al contexto en el que trabajábamos como a los logros y avances que conseguíamos sectorialmente, en especial a través del asociacionismo.

En este punto debo realizar una observación ineludible que nos mantenga alerta de una forma constante: la historia transcurre en zigzag. Los logros alcanzados a veces no son eternos. Hay que defenderlos casi a diario.

Como profesionales comprometidos con el pasado de este oficio y el presente de este arte milenario, y por lo tanto responsables del futuro del mismo, no ignoramos que para nosotros este tipo de estudios significan una herramienta frente a las agresiones que suponen las politicas fiscales dolosas, y las políticas culturales equivocadas. Otra herramienta es hacerles partícipes de unas

máximas aristotélicas que todos aquellos responsables culturales de las administraciones públicas no debieran jamás olvidar:

> *Las actividades son obstaculizadas por los placeres de otras actividades (…) La más agradable expulsa a la otra. El placer perfecciona las actividades. El placer no es el significado de la actividad, sino su expresión acompañante.*
>
> *La actividad no siempre tiene una utilidad, no maximicemos la utilidad del placer. No obtenemos ninguna utilidad de ciertas cosas, consideremos que son buenas, pero no por su utilidad.*
>
> Aristóteles

Los gobiernos deben apoyar las artes escénicas por su aportacion al PIB, pero también deben apoyarlas porque están exentas de utilidad, son el fin en sí mismas. Si consideramos conjuntamente esta línea de opinión junto con la importancia de los números y los datos de la actividad del sector de las artes escénicas en España, probablemente estaremos en camino de conseguir uno de los objetivos de este estudio: consensuar un modelo de desarrollo adecuado al momento actual para aprovechar todas las oportunidades del nuevo contexto.

Febrero 2016

1.
Presentación

La Academia de las Artes Escénicas de España promovió la realización de este estudio con el objetivo de contar con un diagnóstico de la situación actual de las artes escénicas en España como base para un debate posterior.

Teniendo en cuenta que el sector dispone ya de suficientes datos estadísticos relacionados con el objeto de estudio para definir magnitudes generales, a pesar de las dificultades que aún persisten para recopilar datos empíricos y fiables en todos los ámbitos de actividad, no se consideró necesario realizar ningún trabajo de campo para obtener información primaria, ya que esta probablemente no mejoraría la información disponible o, en su caso, comportaría unos costes excesivos y requeriría un tiempo no disponible.

El análisis de indicadores se ha hecho a partir de datos del período 2003-2014 publicados por instituciones solventes. Las principales fuentes que aportan información estadística del conjunto del Estado son el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD) y la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). También son datos de especial interés por su precisión y rigor los que elabora y publica anualmente Associació d'Empreses de Teatre de Catalunya (ADETCA) sobre los teatros de la ciudad de Barcelona, sin menospreciar las estadísticas territoriales que publican algunas comunidades autónomas (CCAA).

En este estudio el énfasis se ha puesto, sin embargo, en el análisis transversal de informes y análisis de varios autores publicados en medios del sector o presentados en foros globales

como Mercartes o Escenium, además de los que contienen tanto el Plan General del Teatro como el Plan General de la Danza. El estudio también incluye una síntesis de los principales argumentos contenidos en estos análisis, que muestran la evolución de los discursos antes, durante y después del impacto de la crisis económica. Este estudio es, en cierta manera, una recopilación de los argumentos analíticos generados durante la última década.

A partir del análisis de datos y de informes, se ha elaborado una síntesis diagnóstica, aplicando primero una metodología DAFO y, después, una matriz causa-efecto. El objetivo es visualizar los factores que son favorables al desarrollo del sector y los que habría que subsanar o cambiar. Esto ha permitido hacer una identificación de los elementos que definen el modelo de desarrollo que se ha aplicado desde la transición política hasta el momento actual y definir una propuesta de cambio de orientación. De esta forma se han integrado los puntos de vista expresados en la literatura consultada con el objetivo de presentar una diagnosis coral que aproveche todas las aportaciones de las elaboraciones realizadas hasta el momento.

Sin embargo, en la sesión del grupo de contraste realizada con expertos, se centró el debate en argumentar la necesidad de un cambio de modelo de desarrollo que tuviera en cuenta la diversidad de ámbitos de actividad que conviven en el sector como, por ejemplo, las prácticas sociales de artes escénicas y la producción de bienes y servicios, ya sea en una economía de mercado o en una economía social. En la sesión hubo unanimidad en considerar que el llamado «modelo mixto» aún vigente basado en el binomio «sector público-sector empresarial» era demasiado reduccionista y no daba respuesta a las necesidades de desarrollo de todos los ámbitos de actividad. Además, se planteó la necesidad de revisar el papel del Estado en el nuevo contexto teniendo en cuenta el grado de desarrollo del sector y su capacidad de dar respuesta a las distintas necesidades de los ciudadanos, ponderando si sigue siendo necesario que el sector público preste servicios

escénicos directos a los ciudadanos o si sería conveniente que se centrara en sus funciones reguladoras y de fomento. A partir de estas reflexiones se ha elaborado el último capítulo.

El estudio no aporta soluciones ni propuestas porque este no es su cometido. En cambio, aporta reflexiones y argumentos para que el sector, a través de foros globales o sectoriales, pueda elaborar respuestas basadas en el consenso. Del estudio se desprende también la necesidad de que el sector, además de luchar para mantener su actividad en estos tiempos difíciles, convoque foros de reflexión y debate para elaborar urgentemente un modelo de desarrollo sectorial para los próximos años. Esta es la principal conclusión del estudio.

Madrid, 11 de noviembre de 2015

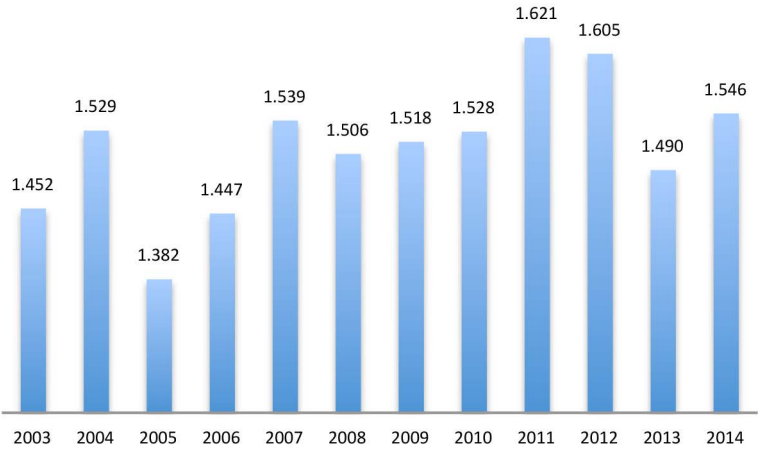
2. Análisis de datos del período 2003-2014

2.1. Datos estructurales

Los espacios escénicos

En el año 2014 había en España 1.546 espacios escénicos estables, unos pocos más que hace una década. La oscilación anual de espacios escénicos ha sido notable, desde el mínimo de 1.382 (año 2005) a un máximo de 1.621 (año 2011).

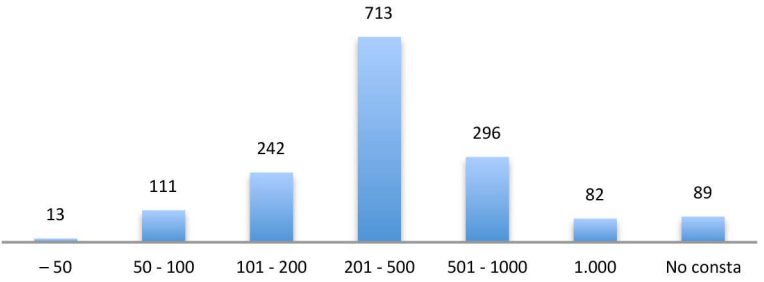
Gráfico 1: Total de espacios escénicos estables 2003-2014



Fuente: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

La mayoría de estos espacios escénicos (713, que representan un 46,1% del total) tienen un aforo entre 201 y 500 localidades. Sólo un 5,3% tienen más de 1.000 localidades, y un 8% tienen menos de 200.

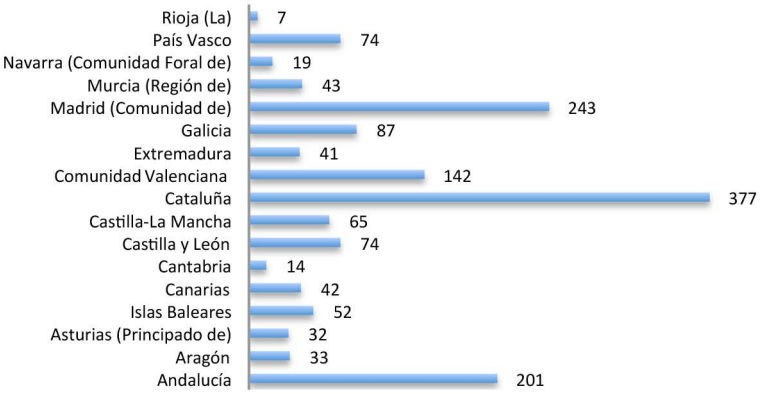
Gráfico 2: Total de espacios escénicos estables por aforo (2014)



Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

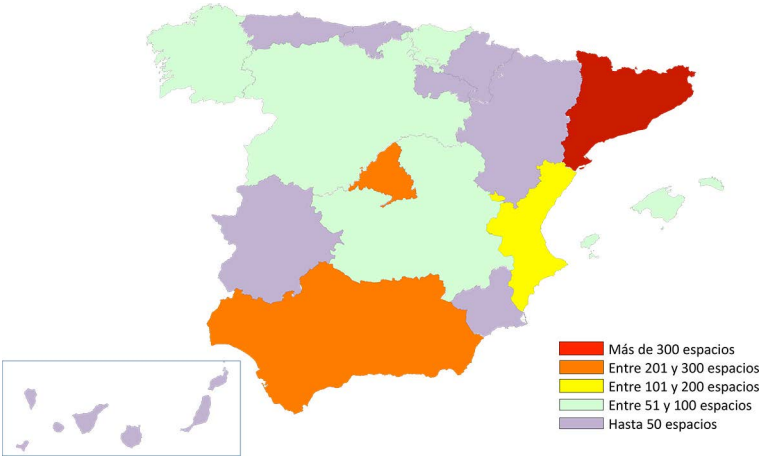
La mayor parte de ellos se ubican, por orden de más a menos, en las CCAA de Cataluña, Madrid, Andalucía y Comunidad Valenciana. Estas cuatro CCAA suman el 62,3% del total de espacios escénicos.

Gráfico 3: Total de espacios escénicos por CCAA



Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

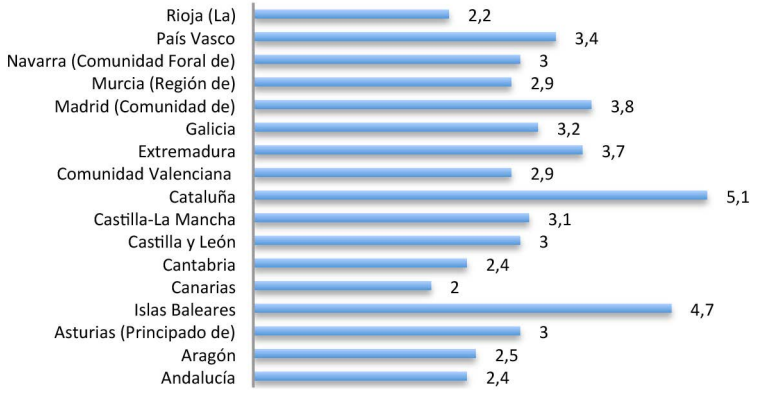
Gráfico 4: Categorías de CCAA por el número total de espacios escénicos



Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

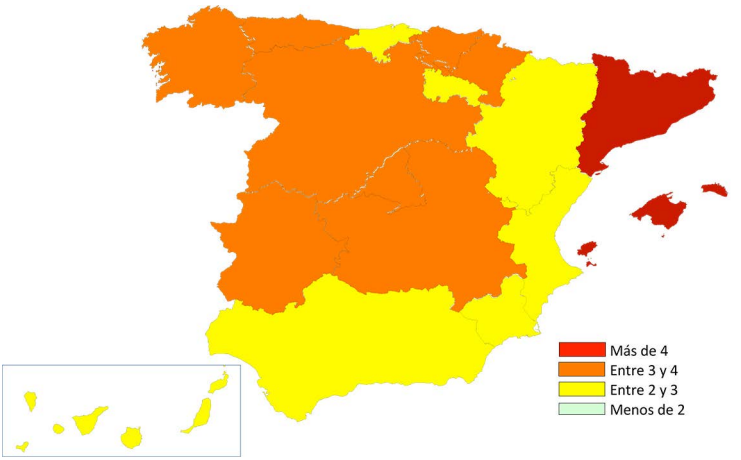
Aún es más significativo el dato del total de espacios escénicos por cada 100.000 habitantes. Las CCAA que tienen más de tres espacios escénicos, por orden de más a menos, son Cataluña, Baleares, Madrid, Extremadura, País Vasco, Galicia, Castilla La Mancha, Castilla y León, Asturias y Navarra.

Gráfico 5: Espacios escénicos por cada 100.000 habitantes



Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

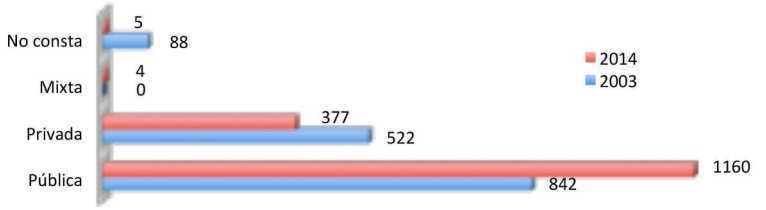
Gráfico 6: Categorías de CCAA por total espacios escénicos por cada 100.000 habitantes



Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

En el año 2014 el 75% de los espacios escénicos son de titularidad pública, mientras que en el año 2003 había sólo un 58%.

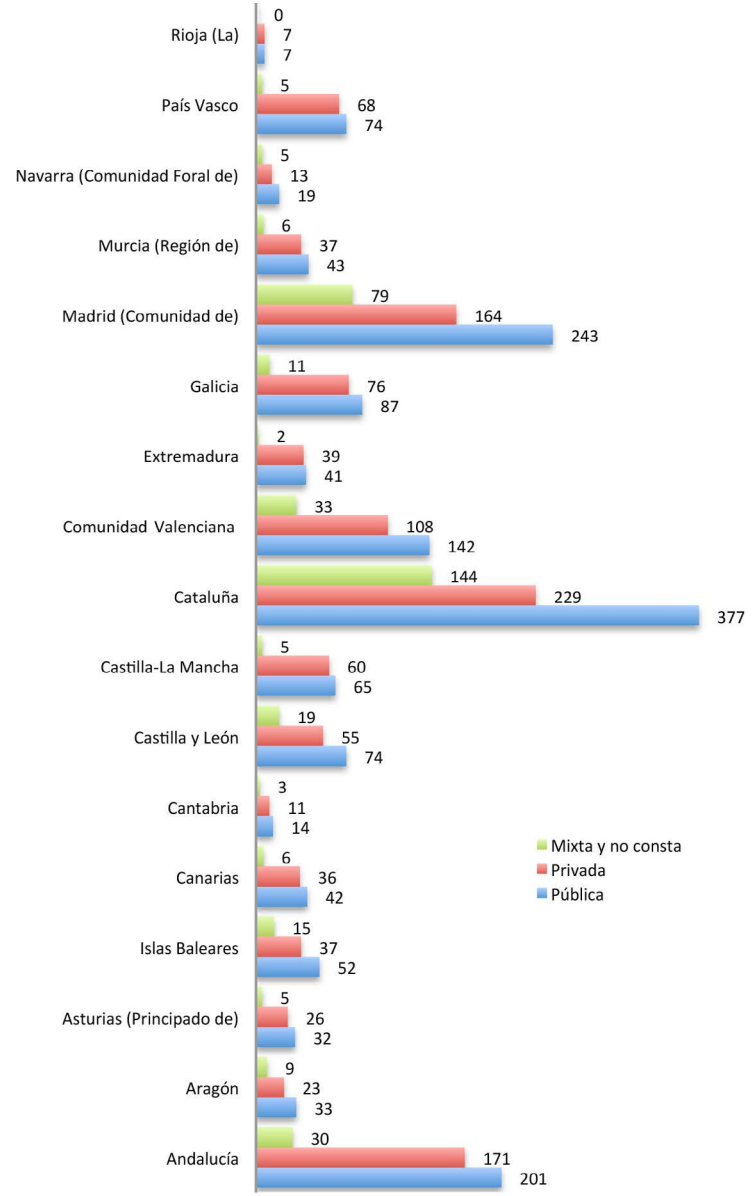
Gráfico 7: Espacios escénicos por titularidad. Comparativa 2003-2014.



Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

El siguiente gráfico muestra los espacios escénicos en el año 2014 clasificados por titularidad y comunidad autónoma. Se constata que la proporción global entre los espacios de titularidad pública y privada se mantiene en las CCAA de Madrid y Cataluña, mientras que en el resto se produce un acercamiento del total de espacios de cada tipo de titularidad.

Gráfico 8: Espacios estables por CCAA y titularidad, año 2014

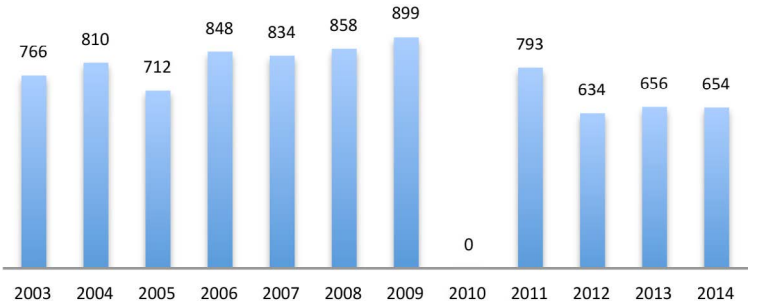


Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

Los festivales

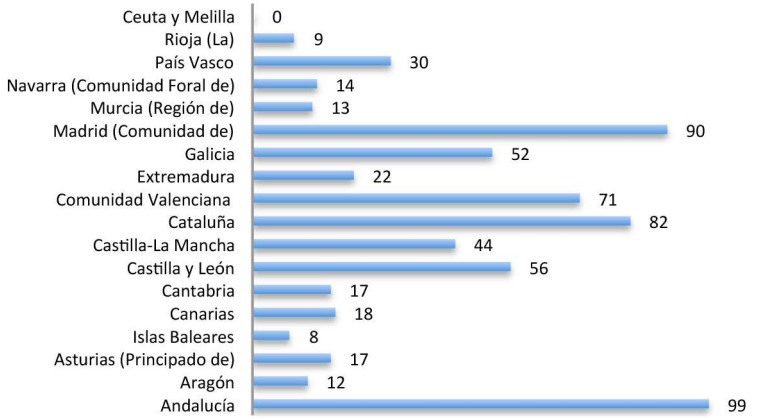
En el año 2014 se han celebrado en España un total de 654 festivales de teatro, un número parecido a los dos años anteriores y ligeramente más bajo que en la década anterior. Destacan por número de festivales las CCAA de Andalucía, Madrid y Cataluña, aunque en Andalucía es donde ha habido un mayor descenso mientras que en Madrid se han mantenido.

Gráfico 9: Total de festivales de teatro de 2003 a 2014



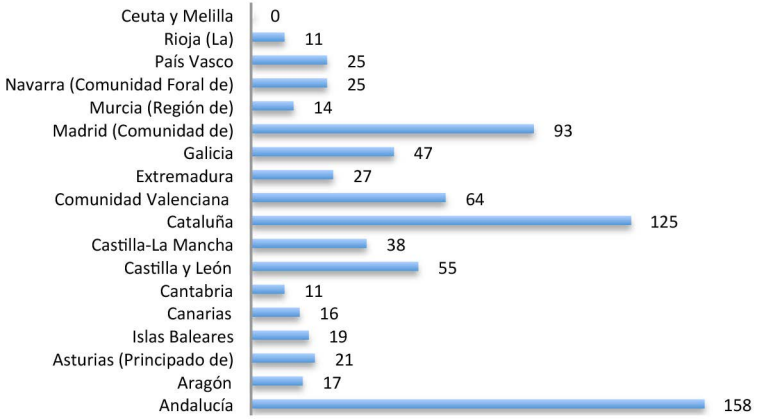
Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

Gráfico 10: Festivales teatrales por CCAA año 2014



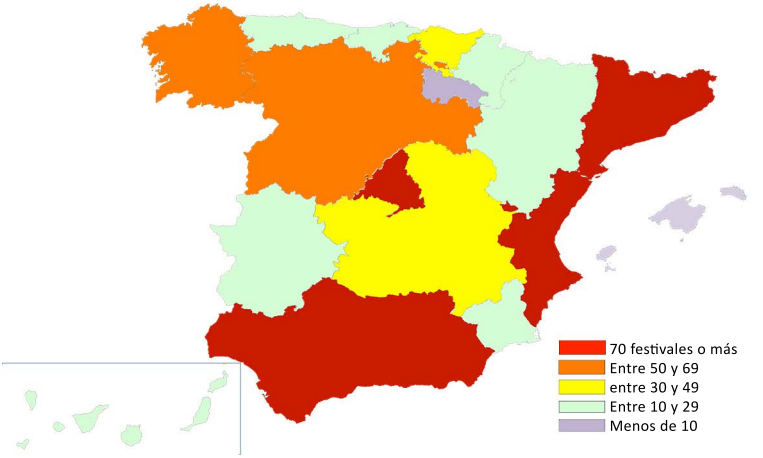
Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

Gráfico 11: Festivales teatrales por CCAA año 2003



Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

Gráfico 12: Categorías de CCAA por el número de festivales (año 2014)



Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

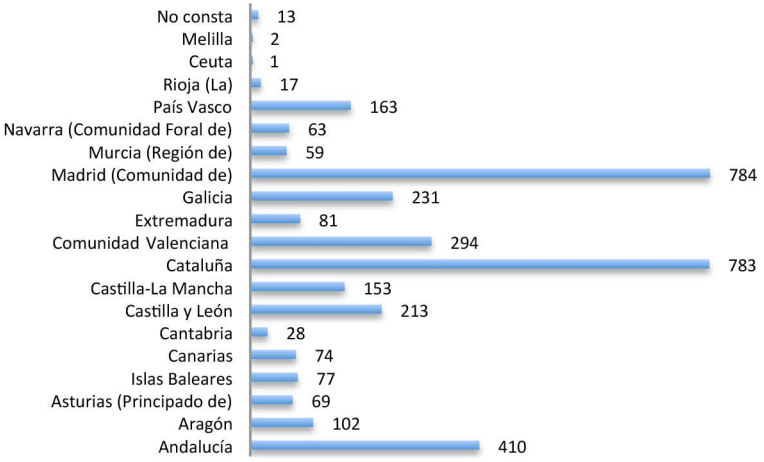
Las compañías de teatro

En las estadísticas culturales del MCU solo constan datos de compañías de teatro. No disponemos de datos de compañías de las otras disciplinas artísticas.

Sin embargo, por la existencia de un número muy superior de compañías de teatro que de las demás disciplinas, podemos proyectar las estadísticas de estas al conjunto de las artes escénicas para tener una aproximación a su magnitud.

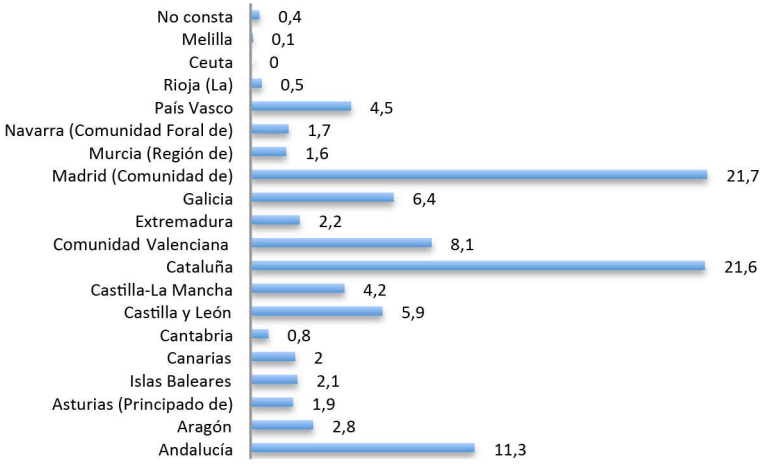
En el año 2014 había en España un total de 3.617 compañías de teatro, la mayoría ubicadas en las CCAA de Madrid y Cataluña, seguido de Andalucía. Presentamos primero los datos absolutos por CCAA y luego los porcentajes de cada CA sobre el total.

Gráfico 13: Compañías de teatro por CCAA año 2014



Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

Gráfico 14: Compañías de teatro por CCAA año 2014 (% s/total)



Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

Podríamos establecer tres categorías de CCAA atendiendo al número de compañías de teatro ubicadas en ellas:

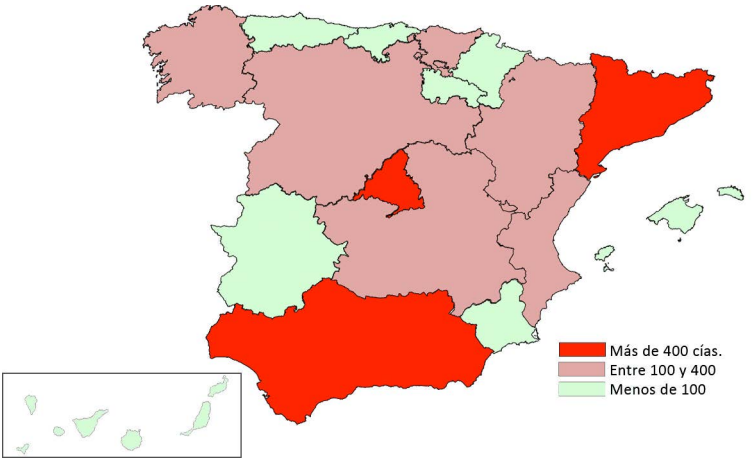
a. CCAA con elevada creación y producción escénica (más de 400 compañías): 3 CCAA (Madrid, Cataluña y Andalucía).

b. CCAA con un nivel medio de creación y producción escénica (entre 100 y 400 compañías: 6 CCAA (Comunitat Valenciana, Galicia, Castilla y León, País Vasco y Castilla-La Mancha).

c. CCAA con bajo nivel de creación y producción escénica (menos de 100 compañías): 11 CCAA (el resto).

Presentamos un mapa con la distribución geográfica de las tres categorías indicadas.

Gráfico 15: Categorías de CCAA por el número de compañías de teatro



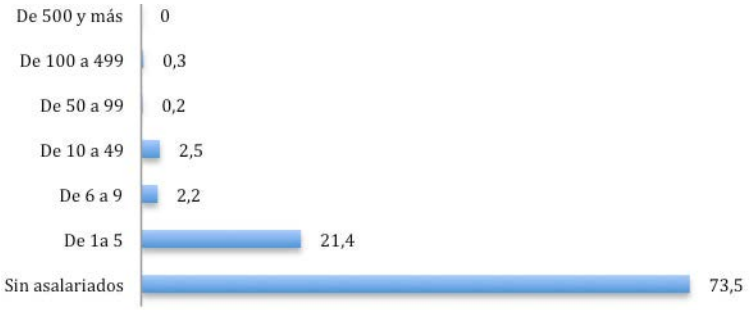
Fuente: MECD, INAEM. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas

Las empresas

Según el Instituto Nacional de Estadística (INE), en el año 2013 había un total de 82.833 empresas del sector de las industrias y servicios culturales, de las cuáles 27.482 (un 33,2%) eran del sector del diseño, creación, artísticas y de espectáculos. Este sector incluye muchas empresas que no son de artes escénicas, pero es el ámbito de actividad en el que están clasificadas.

Aunque los datos de magnitud del ámbito de industrias y servicios culturales superan en mucho a los del sector, probablemente la pirámide de asalariados se aproxima a la realidad del sector de las artes escénicas. El gráfico siguiente nos muestra como un 73,5% de las empresas de este ámbito son unipersonales (no tienen asalariados), y el 21,4% tienen entre 1 y 5.

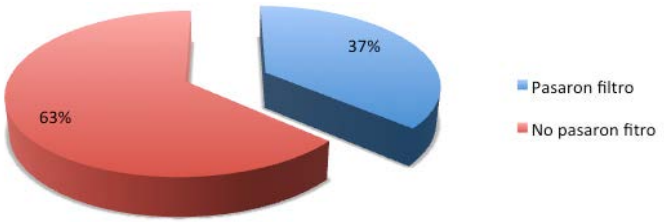
Gráfico 16: Empresas culturales por número asalariados año 2014



Fuente: Instituto Nacional de Estadística. Directorio Central de Empresas

Según una investigación realizada el año 2008 por un equipo de la Universidad de Barcelona[1], coordinada por Lluís Bonet, del censo total de unidades de producción (compañías o empresas productoras) del censo del Centro de Documentación Teatral, solo el 36,5% había realizado una producción en los últimos 3 años y tenían un presupuesto anual superior a los 25.000 euros, umbral mínimo establecido para considerar que una unidad de producción era profesional y estaba activa.

Gráfico 17: Unidades de producción de artes escénicas

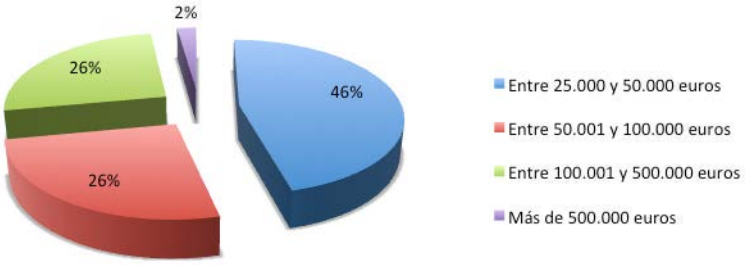


Fuente: Análisis económico del sector de las artes escénicas en España. A partir de datos del Centro de Documentación Teatral del MECD

1 Análisis económico del sector de las artes escénicas en España. Investigación dirigida por Lluís Bonet y presentada en Escenium 2008, a partir de datos obtenidos en el año 2007. No conocemos ningún nuevo estudio sobre el mismo objeto que aporte datos más actuales, especialmente de la situación del sector después de la crisis económica.

De las unidades de producción que pasaron el filtro, según datos recopilados el año 2007, un 46,1% tienen un presupuesto anual de gastos entre 25.000 y 50.000 euros, y solo el 2,2% tienen un presupuesto anual superior a los 500.000 euros.

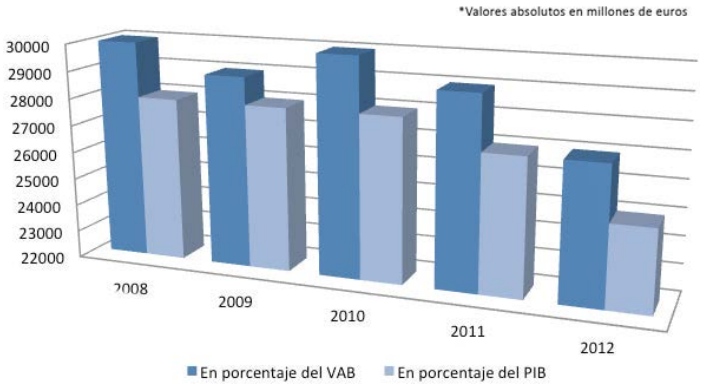
Gráfico 18: Presupuesto anual de las unidades de producción activas



Fuente: Análisis económico del sector de las artes escénicas en España. A partir de datos del Centro de Documentación Teatral del MC.

En la Cuenta Satélite de la Cultura en España. Avance de resultados 2008-2011, las magnitudes económicas del sector de las Artes Escénicas son las siguientes.

Gráfico 19: Evolución del VAB y del PIB de las actividades culturales



Fuente: MECD. Cuenta Satélite de la Cultura en España. Base 2008. Avance de resultados 2008-2011.

La aportación del sector cultural (incluyendo las actividades vinculadas con la propiedad intelectual) al Valor Añadido Bruto (VAB) descendió una media del 3,9% anual en el período 2008-2011, aportando una media del 3,7% a la economía española. Si no contemplamos las actividades relacionadas con la propiedad intelectual, la media es del 2,9%. La participación en el PIB se sitúa un poco por debajo de estas cifras (3,5% y 2,7%), debido a que los impuestos sobre los productos culturales son menos importantes que en el conjunto de la economía.

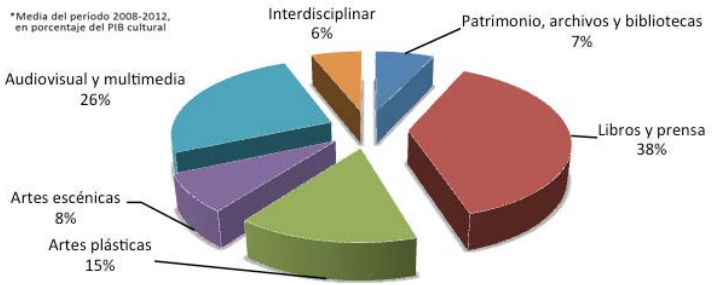
Tabla 1: Participación en el VAB y en el PIB de las actividades culturales

	2008	2009	2010(P)	2011(P)	2012(P)	MEDIA
ACTIVIDADES CULTURALES						
En porcentaje del VAB	3,0	2,9	3,0	2,9	2,7	**2,9**
En porcentaje del PIB	2,8	2,8	2,8	2,7	2,5	**2,7**
ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL						
En porcentaje del VAB	3,7	3,7	3,8	3,7	3,6	**3,7**
En porcentaje del PIB	3,6	3,6	3,6	3,5	3,4	**3,5**

Fuente: MECD. Cuenta Satélite de la Cultura en España. Base 2008. Avance de resultados 2008-2011.

El comportamiento del PIB de artes escénicas se caracteriza por un descenso en el periodo quinquenal, cifrado en el 1,8% por término medio, estimándose un descenso en el último periodo anual del 5,3%. Se trata de un sector cuya magnitud, en términos relativos, en el conjunto de actividades culturales analizadas se sitúa en el 8,1%.

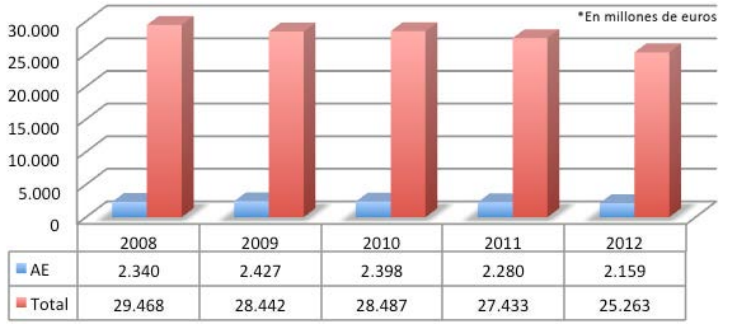
Gráfico 20: Aportación de las actividades culturales al PIB por sectores



Fuente: MECD. Cuenta Satélite de la Cultura en España. Base 2008. Avance de resultados 2008-2011.

Si calculamos la magnitud global del sector de las artes escénicas (8,1% del 2,9% de las actividades culturales) resulta una aportación del 0,02% del PIB total de España.

Gráfico 21: Aportación del sector de las artes escénicas al VAB cultural



Fuente: MECultura y Deporte. Cuenta Satélite de la Cultura en España. Base 2008. Avance de resultados 2008-11.

La aportación de las actividades culturales al Valor Añadido Bruto (VAB) por sectores es el siguiente:

Tabla 2: Aportación de las actividades culturales al VAB por sectores

	2008	*2009*	*2010*	*2011*	*2012*	*MEDIA*
VALORES ABSOLUTOS (millones de euros)	**29.468**	**28.442**	**28.487**	**27.433**	**25.263**	**-3,8**
Patrimonio, archivos y bibliotecas	2.037	2.095	2.077	2.016	1.973	-0,8
Libros y prensa	10.845	10.378	10.790	10.560	9.640	-2,9
Artes plásticas	4.838	4.433	4.030	4.050	3.634	-6,9
Artes escénicas	2.340	2.427	2.398	2.280	2.159	-2,0
Audiovisual y multimedia	7.670	7.411	7.430	6.780	6.139	-5,4
Interdisciplinar	1.738	1.698	1.760	1.746	1.718	-0,3
EN PORCENTAJE DEL VAB TOTAL	**3,0%**	**2,9%**	**3,0%**	**2,9%**	**2,7%**	**2,9%**
Patrimonio, archivos y bibliotecas	0,20%	0,22%	0,22%	0,21%	0,21%	0,2%
Libros y prensa	1,09%	1,07%	1,13%	1,10%	1,02%	1,1%
Artes plásticas	0,49%	0,46%	0,42%	0,42%	0,38%	0,4%
Artes escénicas	0,23%	0,25%	0,25%	0,24%	0,23%	0,2%
Audiovisual y multimedia	0,77%	0,76%	0,78%	0,71%	0,65%	0,7%
Interdisciplinar	0,17%	0,17%	0,18%	0,18%	0,18%	0,2%
EN PORCENTAJE DEL VAB CULTURAL	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**
Patrimonio, archivos y bibliotecas	6,9%	7,4%	7,3%	7,3%	7,8%	7,3%
Libros y prensa	36,8%	36,5%	37,9%	38,5%	38,2%	37,6%
Artes plásticas	16,4%	15,6%	14,1%	14,8%	14,4%	15,1%
Artes escénicas	7,9%	8,5%	8,4%	8,3%	8,5%	8,4%
Audiovisual y multimedia	26,0%	26,1%	26,1%	24,7%	24,3%	25,4%
Interdisciplinar	5,9%	6,0%	6,2%	6,4%	6,8%	6,2%

Fuente: MECD. Cuenta Satélite de la Cultura en España. Base 2008. Avance de resultados 2008-2011.

Más allá de las estadísticas correspondientes a España, es interesante ver los datos a nivel de la Unión Europea. Pau Rausell Köster, en el libro La cultura como factor de innovación económica y social (abril 2012), que coordinó para el proyecto Sostenutto, aporta datos sobre la distribución del número de empleados en las organizaciones del sector de las artes escénicas en la UE.

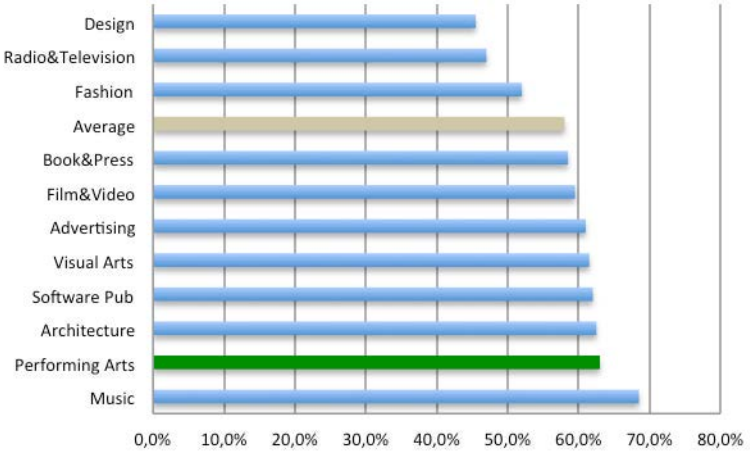
Tabla 3: Número de empleados en el sector de las artes escénicas

Organizaciones de AAEE	NÚMERO DE EMPLEADOS				
Número de empleados	1-3	4-9	10-49	50-249	+250
Artes escénicas	63,01%	21,93%	12,52%	2,25%	0,30%
Media del sector cultural	58,38%	23,75%	14,93%	2,49%	0,45%

Fuente: Eurokleis (2009)

Comparando el sector de las artes escénicas con los demás sectores se constata que, junto con la música, es el que tiene más organizaciones con menos de 3 empleados.

Gráfico 22: Dimensión de las organizaciones culturales



Fuente: Eurokleis (2009)

Según Rausell, de acuerdo con esta tabla, el 63% de las compañías de artes escénicas tienen menos de cuatro trabajadores y el 22% tiene entre 4 y 10 empleados. Los ingresos agregados del 85% de las compañías (entre 1 y 10 trabajadores) suponen el 39% del total del sector. Las compañías entre 10 y 49 trabajadores (12,5% del total) generan el 31% de los ingresos totales del sector. Por su parte, las compañías de más de 50 trabajadores (2,55% del total) generan un 30% de los ingresos totales de las artes escénicas. Por último, podemos destacar que el sector representa el 1,31% del total de los ingresos de las industrias culturales y creativas en Europa.

Según Rausell, al igual que ocurre en el sector de la música, el de las artes escénicas está caracterizado por la polarización de la estructura productiva. La dimensión pyme es mayoritaria en el tejido empresarial y se detecta una ausencia significativa de empresas de tamaño medio, lo que dificulta la organización del sector. Por otra parte, las pocas empresas de gran tamaño que existen absorben una parte significativa del volumen de trabajo.

Datos del sector musical para comparar.

Tabla 4: Número de empleados en el sector de la música

Organizaciones de música	NÚMERO DE EMPLEADOS				
Número de empleados	1-3	4-9	10-49	50-249	+250
Música	69,18%	18,35%	10,20%	1,83%	0,44%
Media del sector cultural	58,38%	23,75%	14,93%	2,49%	0,45%

Fuente: Eurokleis (2009)

En el sector musical el número de empresas de gran tamaño resulta marginal: tan sólo el 2,27% de las empresas musicales tienen más de 50 trabajadores. No obstante, su relevancia en términos de producción es totalmente opuesta, ya que unas pocas multinacionales controlan la mayor parte del negocio musical. Mientras que el 88% de las compañías aportan el 30% de los ingresos del sector,

las empresas de más de 50 trabajadores (el 2,27% del total) generan aproximadamente el 40% de la producción.

Por otro lado es interesante ver de qué manera se financia la actividad del sector de las artes escénicas[2].

Tabla 5: Aportación de varias fuentes a la financiación de los sectores culturales

% del total de recursos	**Artes escénicas**	Artes visuales	Patrimonio	Sector editorial	Sector àudiovisual	Artesania	**Total empresas culturales**	Empresas no culturales
Préstamos bancarios	19,7	8,1	39,4	20,4	23,3	27,9	19,1	27,5
Fondos personales	**73,5**	60,5	27,3	69,8	69,7	67,4	66,9	60,5
Capital externo	15,7	6,4	0,0	9,8	11,6	13,5	10,4	9,1
Fondos públicos	**20,9**	29,3	21,2	30,7	31,6	47,4	31,9	27,1
Ayudas	4,0	2,3	9,1	4,4	2,9	6,0	3,7	2,0
Total	*133,8*	*106,6*	*97,0*	*135,0*	*139,1*	*162,2*	*132,1*	*126,2*

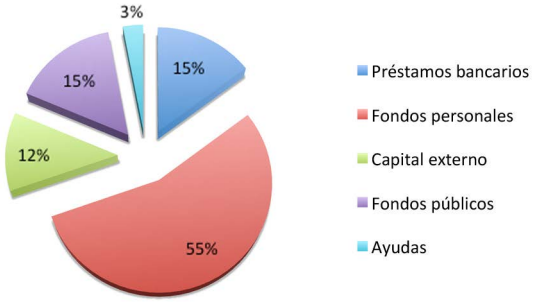
Recursos financieros de las empresas culturales. Fuente: Greffe, Simonnet, 2010

Calculando sobre 100% los porcentajes de financiación en el sector de las artes escénicas, resultan los siguientes valores ponderados.

Se puede observar que el sector de las artes escénicas se financia principalmente, y por encima de los demás sectores, a través de fondos personales (el 73,54%) mientras que los préstamos bancarios cubren una parte menor que en la mayoría de los demás sectores (el 19,69%) y es el que recibe menos fondos públicos (el 20,92%).

2 Los totales son superiores a 100 porque en la consulta la respuesta podía ser múltiple.

Gráfico 23: Aportación de cada fuente a la financiación de las artes escénicas



Recursos financieros de las empresas culturales. Fuente: Greffe, Simonnet, 2010

Asociaciones profesionales y empresariales

Además de las compañías y empresas de artes escénicas, de los espacios estables de exhibición y de los festivales, en el sector han surgido diversas agrupaciones profesionales y empresariales que gestionan plataformas de comunicación internas y desarrollan estrategias colectivas.[3]

Esto es un indicador del grado de vertebración y madurez del sector. Destacamos principalmente dos tipos:

Asociaciones profesionales de ámbito estatal

- Asociación de Autores de Teatro (AAT)
- Asociación de Directores de Escena de España (ADE)
- Asociación de Distribuidores y Gestores de Artes Escénicas (ADGAE)
- Asociación de Representantes Técnicos del Espectáculo (ARTE)
- Asociación Profesional de Técnicos de las AAEE (ATAE)
- Confederación de Artistas-Trabajadores del Espectáculo (CONARTE)
- Federación Española de Asociaciones de Gestores Culturales (FEAGC)

3 La relación que se incluye es indicativa para mostrar el grado elevado de vertebración del sector. No pretende ser exhaustiva.

- Organización de Sindicatos de Artistas del Estado Español (OSAAEE)
- Unión de Actores y Actrices (UAA)

Asociaciones de empresas y entidades de ámbito estatal

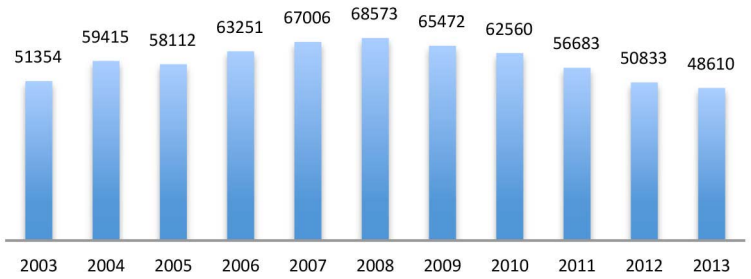
- Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas (ACESEA)
- Confederación Española de Teatro Amateur (CETA)
- Coordinadora de Festivales de Artes Escénicas (COFAE)
- Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA)
- Federación Estatal de Compañías y Empresas de Danza (FECED)
- La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública (LA RED)
- Red de Teatros Alternativos (RTA)

2.2. Datos de actividad

Representaciones

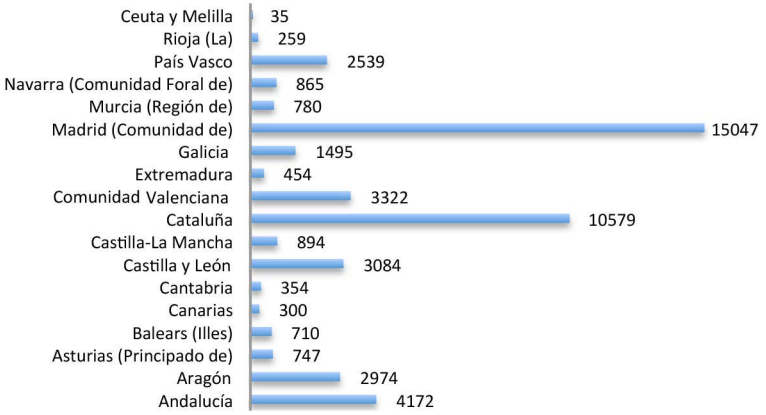
El año 2013 se ofrecieron en España 48.610 representaciones teatrales, algo menos que hace diez años y casi un tercio menos de las que se ofrecieron el año 2008 (68.573).

Gráfico 24: Representaciones de obras de teatro 2003-2013



Fuente: SGAE. Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales, 2014

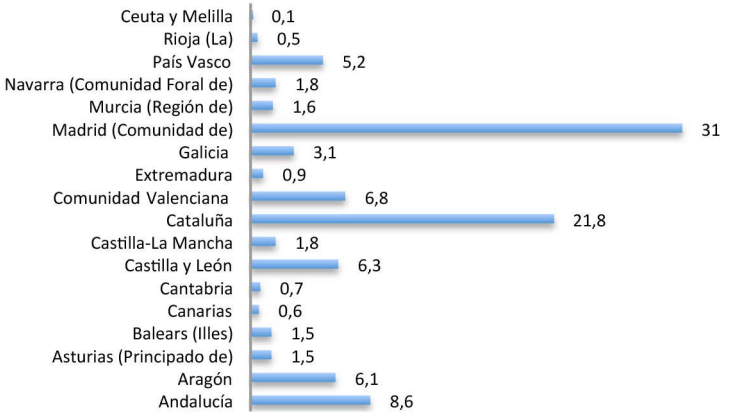
Gráfico 25: Representaciones de teatro por CCAA año 2014 (totales)



Fuente: Anuario SGAE 2014

Más de la mitad de las representaciones que se ofrecieron en las CCAA de Madrid (31%) y Cataluña (21,8%). De las CCAA restantes, destacan Andalucía (8,6%), Comunidad Valenciana (6,8%) y Castilla y León (6,3%).

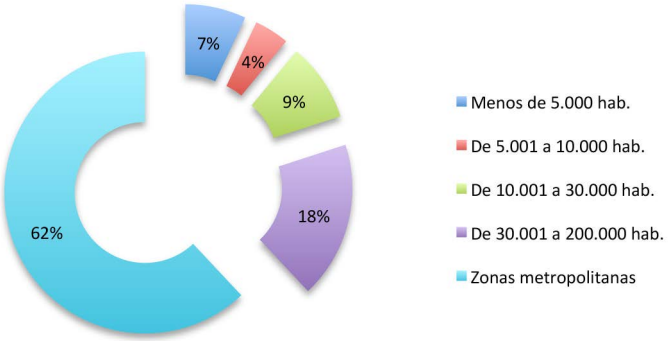
Gráfico 26: Representaciones de teatro por CCAA año 2014 (%)



Fuente: Anuario SGAE 2014

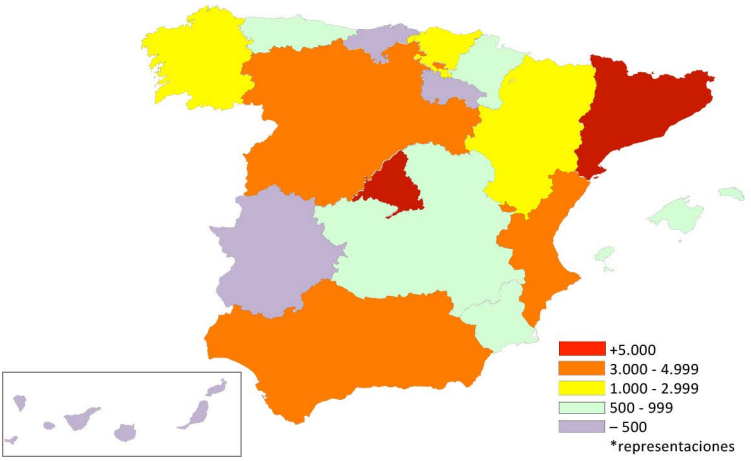
La mayoría de representaciones (un 62%) se ofrecieron en zonas metropolitanas (municipios con más de 200.000 habitantes). Esto muestra el carácter urbano predominante de la actividad escénica.

Gráfico 27: Representaciones de teatro 2014 por tamaño del municipio



Fuente: Anuario SGAE 2014

Gráfico 28: Categorías de CCAA por el número de representaciones

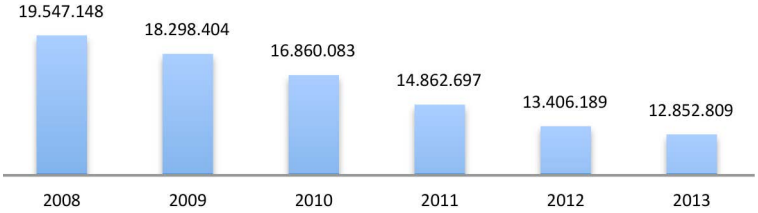


Fuente: Anuario SGAE 2014

Espectadores

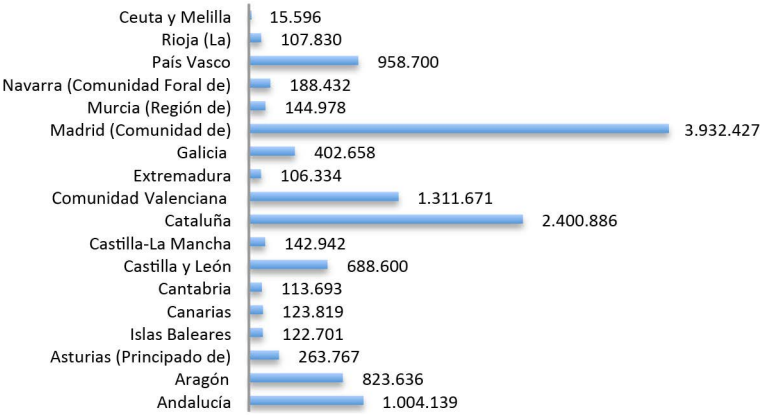
Aportamos datos sobre los espectadores de artes escénicas del período 2008-2013. De los años anteriores al 2008 sólo disponemos de datos de espectadores de teatro, por lo que aportamos también datos de espectadores teatrales del período 2003-2013.

Gráfico 29: Espectadores de artes escénicas 2008-2013



Fuente: Anuario SGAE 2014

Gráfico 30: Espectadores de artes escénicas por CCAA del año 2013

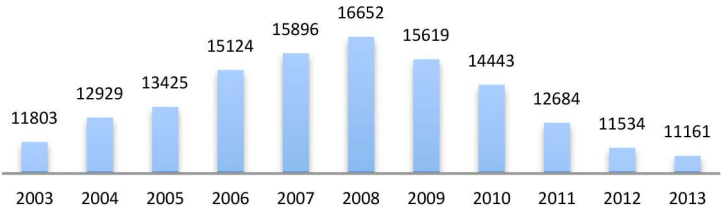


Fuente: Anuario SGAE 2014

El año 2013 ha habido un total de 12.852.809 espectadores de artes escénicas, casi siete millones menos que el año 2008. Por otro lado el año 2013 ha habido 11.161.000 espectadores de teatro, ligeramente por debajo de los que hubo hace diez años y casi seis millones menos que el año 2008. Está claro que el año 2008 la crisis empezó a impactar en el sector de las artes escénicas

y determinó un importante cambio de tendencia en el consumo de artes escénicas.

Gráfico 31: Espectadores durante los años 2003 a 2013 (miles)



Fuente: S Anuario SGAE 2014

El año con más espectadores de teatro fue el 2008 y, desde entonces, han ido descendiendo progresivamente. Hay que recordar que la crisis económica, que había empezado el 2008, impactó de lleno en el sector de las artes escénicas a partir del 2009. También hay que tener en cuenta que a partir del día 1.09.2012 se incrementó en 13 puntos el IVA que se aplicaba a los espectáculos y que su incidencia, debido al efecto de la elevada elasticidad de la demanda cultural, fue notable.

Según el informe elaborado por ICC para FAETEDA en febrero del 2013, la aplicación del nuevo tipo impositivo del IVA sobre el sector de las artes escénicas había tenido el siguiente impacto real[4].

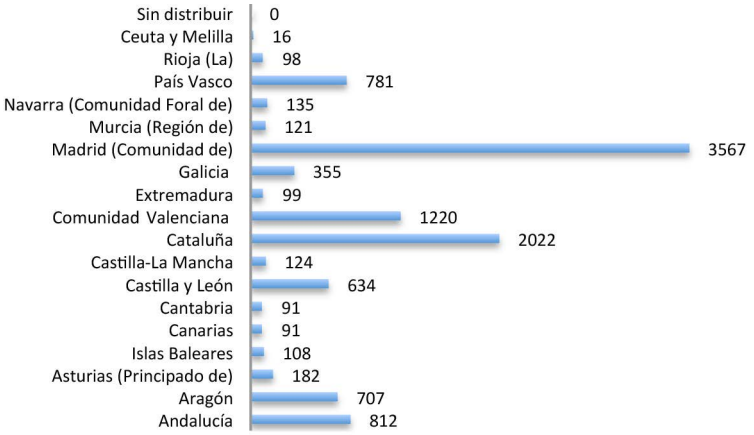
- Los datos de recaudación y facturación de las salas de teatro españolas durante el ejercicio 2012 y los datos específicos del tercer cuatrimestre (con descensos del 32,98% de la facturación y del 31,43% de los espectadores interanuales)[5].

4 La entrada en vigor del Real Decreto-Ley 20/2012 de 13 de julio de 2012 implica que el Impuesto sobre el Valor Añadido (IVA) de la exhibición de las artes escénicas pasa del 8% al 21% a partir del día 1 de septiembre.

5 Los datos aportados por las fuentes consultadas en este informe no registran un descenso brusco de espectadores a partir de la entrada en vigor del nuevo IVA, aunque sí que llevan a considerar que el incremento de IVA refuerza la tendencia a la reducción del consumo.

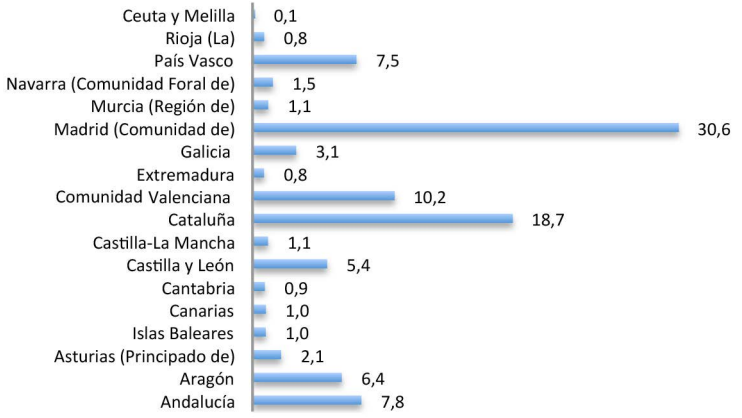
- El aumento del IVA en las Artes Escénicas explica un 55,6% del descenso de público y un 61,4% del descenso de recaudación neta producidos durante el tercer cuatrimestre del 2012.

Gráfico 32: Espectadores por CCAA año 2013



Fuente: Anuario SGAE 2014

Gráfico 33: Porcentaje de espectadores de las CCAA en relación al total (2013)

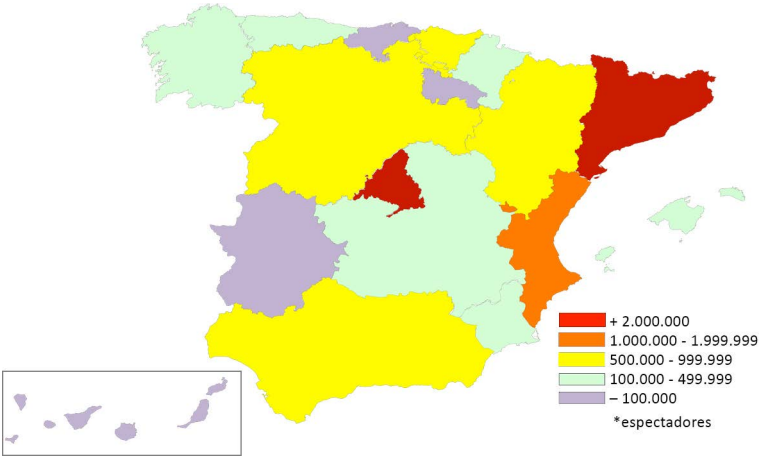


Fuente: Anuario SGAE 2014

La mayor parte de espectadores se concentran en la Comunidad de Madrid, (30,6%) seguido de Cataluña (18,7%) y Comunidad Valen-

ciana (10,2%). En un segundo nivel destacan Andalucía (7,8%), País Vasco (7,5%), Aragón (6,4%), Castilla y León (5,4%) y Galicia (3,1%). Las demás comunidades no aportan cifras significativas[6].

Gráfico 34: Categorías de CCAA por el número total de espectadores de teatro

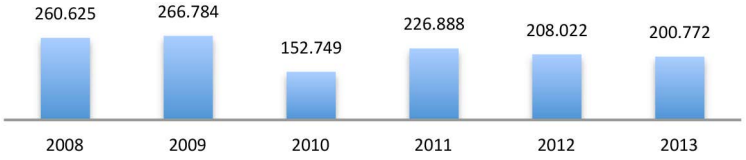


Fuente: Anuario SGAE 2014

Recaudación

A continuación los datos de la recaudación total y por CCAA.

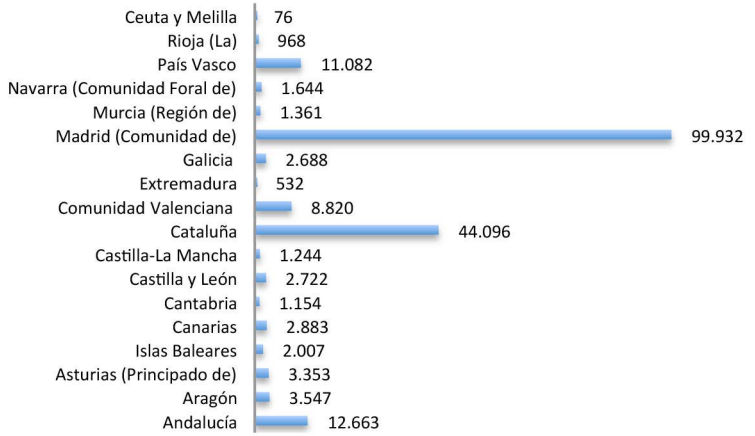
Gráfico 35: Recaudación total en artes escénicas 2008-2013 (en miles de euros)



Fuente: Anuario SGAE 2014

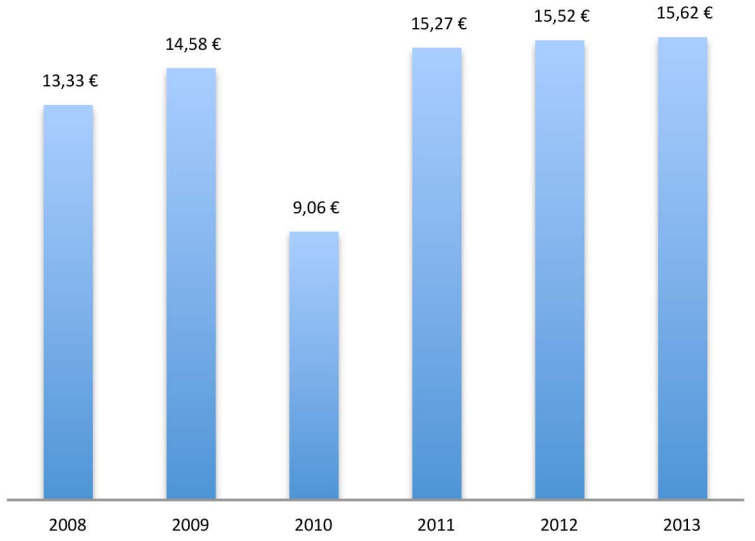
6 En cuanto a la Comunidad de Madrid no disponemos de datos de los espectadores que residen en la ciudad o en poblaciones del entorno (que estimamos en un 70%) y de los espectadores que visitan la capital desde otras provincias y aprovechan para ir a ver un espectáculo.

Gráfico 36: Recaudación en artes escénicas por CCAA (2013)



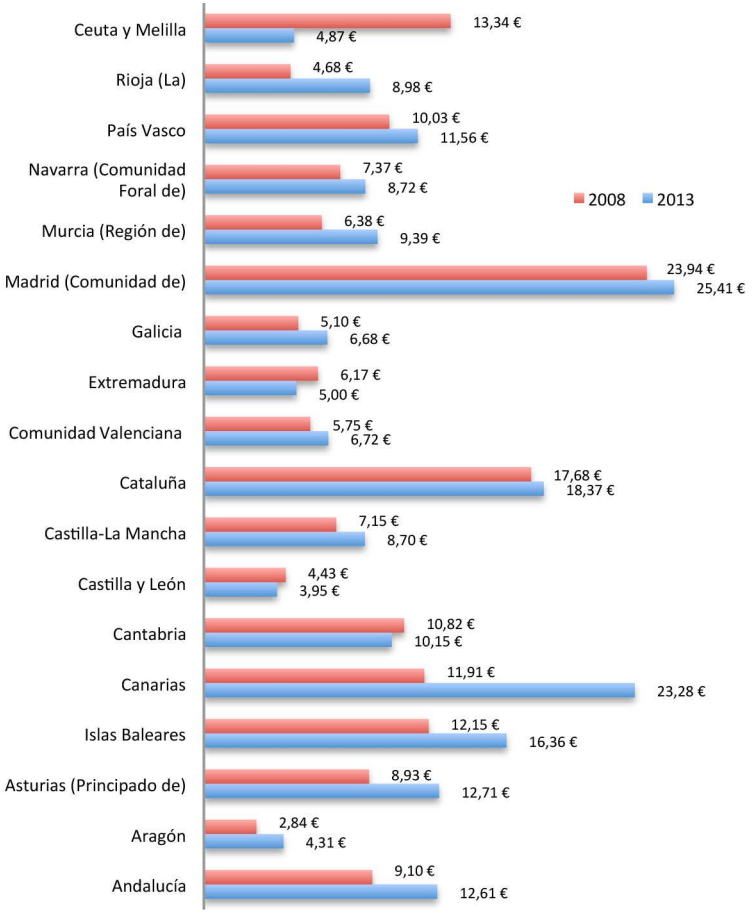
Fuente: Anuario SGAE 2014

Gráfico 37: Precio medio real de las entradas 2008-2013



Fuente: Anuario SGAE 2014

Gráfico 38: Diferencia del precio medio de las entradas por CCAA (2008-2013)



Fuente: Anuario SGAE 2014

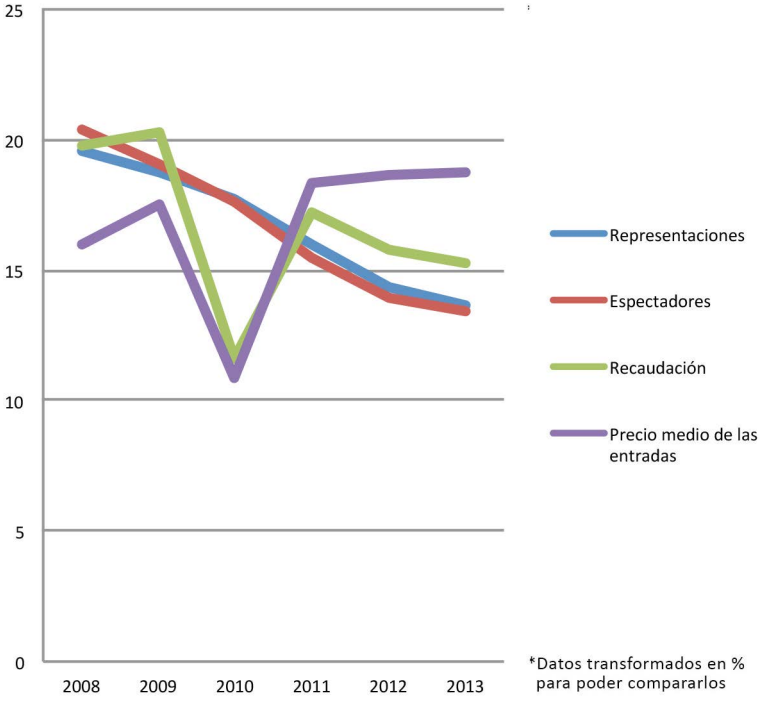
En los datos aportados se observa que la evolución de los cuatro indicadores observados (representaciones, espectadores, recaudación y precio de las entradas) a partir del impacto de la crisis sigue tendencias distintas.

- Por un lado, hay una bajada proporcional de las representaciones y los espectadores.

- El precio medio de las entradas baja el año 2010, se recupera el 2011 y experimenta un ligero incremento los dos años siguientes.
- La recaudación total, después de la notable reducción experimentada el año 2010, se recupera el 2011 y desciende en los dos años siguientes.

No disponemos de información suficiente para elaborar una hipótesis explicativa de los distintos comportamientos ni de la relación causa-efecto de los elementos comparados. Está clara la reducción de la oferta y de la demanda, y también que la economía del sector mantiene una cierta estabilidad.

Gráfico 39: Análisis comparado de indicadores en los años 2008-2013



Fuente: Anuario SGAE 2014

2.3. Datos sobre hábitos e intereses escénicos

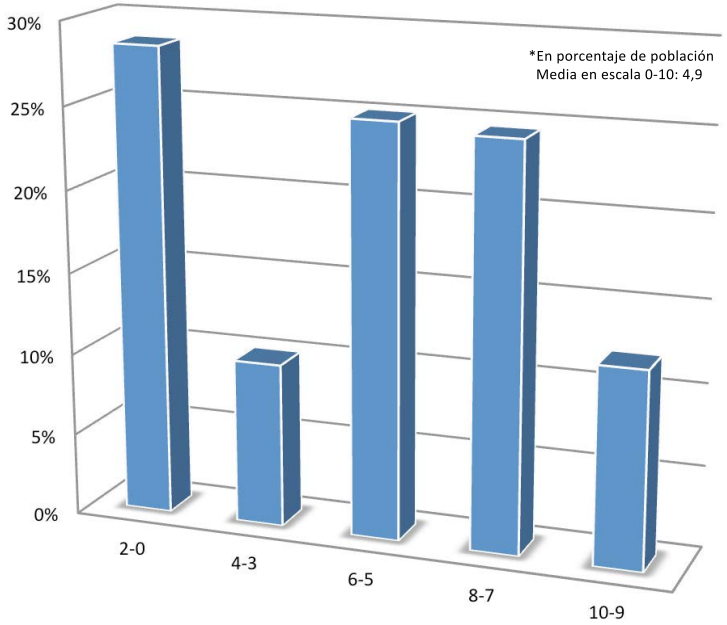
Además de los anuarios estadísticos hay que analizar también las encuestas de población sobre hábitos e intereses culturales.

La Encuesta de hábitos e intereses culturales en España 2010-11, realizada por el Ministerio de Cultura a una muestra de 16.000 personas mayores de 15 años, ofrece unos resultados que hay que tener en cuenta.

El teatro

El gráfico muestra el interés manifestado por el teatro que obtiene una media de 4,9 sobre 10 con los siguientes intervalos de valoración.

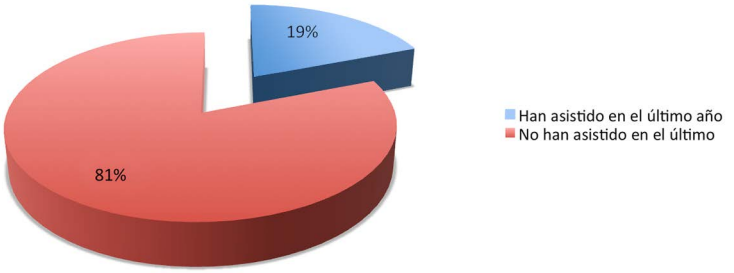
Gráfico 40: Personas según el grado de interés por el teatro



Fuente: Encuesta de hábitos e intereses culturales en España 2010-11. Ministerio de Cultura.

En el siguiente gráfico se indica qué parte de la población ha ido al teatro durante el último año (el 19%).

Gráfico 41: Personas según la asistencia al teatro



Fuente: Encuesta de hábitos e intereses culturales en España 2010-11. MECD.

Segmentando los datos por sexo, edad, situación vital y nivel de estudios de las personas que han asistido al teatro en el último año nos encontramos con los siguientes resultados:

- Por la variable género, las mujeres han ido más que los hombres.
- Por la variable edad, los que más han ido son los jóvenes de 15 a 19 años[7], seguidos por los adultos de 35 a 44 años. A partir de los 65 años desciende de forma muy significativa.
- Por la variable situación vital, los que van más son los solteros que viven en casa de sus padres, seguidos de los casados o con pareja que tienen hijos menores de 18 años.
- Por la variable nivel de estudios, van mucho más los que tienen estudios universitarios, y en segundo lugar los que tienen estudios secundarios. Esta es la variable que muestra más diferencias.

Los datos también nos indican que un 74,8% de las personas que han asistido al teatro en el ultimo año han adquirido las entradas a precio normal, mientras que un 11,4% a precio reducido y un 13,8% han asistido como invitados.

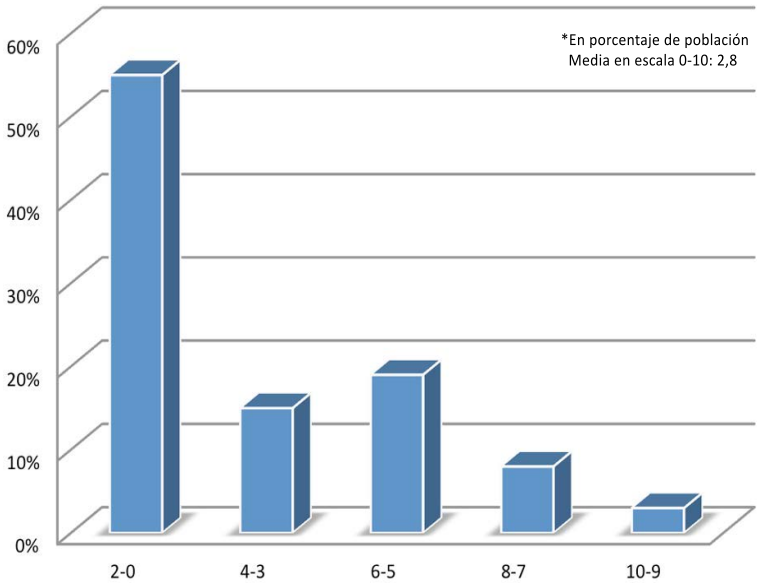
7 Este dato no coincide con algunos estudios sobre la asistencia de los adolescentes y jóvenes al teatro.

En cuanto a las barreras que manifiestan que les impiden asistir o asistir más al teatro, alegan principalmente la falta de interés (32%). También alegan la falta de tiempo (21%), la escasez de oferta (15%) y el precio elevado de las entradas (14%).

La ópera

En el gráfico siguiente se muestran los segmentos según el grado de interés por la ópera, que obtiene una media de 2,8 sobre 10.

Gráfico 42: Personas según el grado de interés por la ópera



Fuente: Encuesta de hábitos e intereses culturales en España 2010-11. MECD

Segmentando los datos por sexo, edad, situación vital y nivel de estudios de las personas que han asistido a la ópera en el último año nos encontramos con los siguientes resultados:

- Por la variable género, las mujeres han asistido algo más que los hombres.

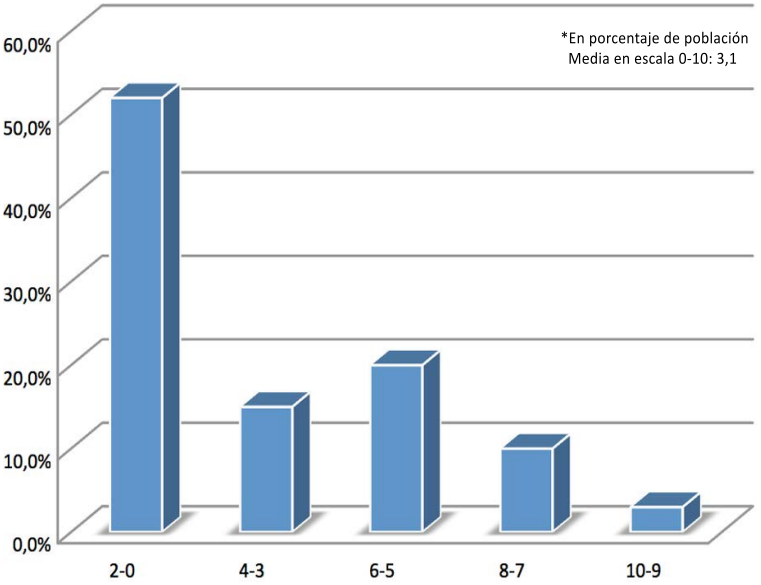
- Por la variable edad, los que más han ido son los adultos de 45 a 54 años, seguidos por los de 35-44 y 55-64 años.
- Por la variable nivel de estudios, los que más han ido (con mucha diferencia) son los que tienen estudios universitarios, y en segundo lugar los que tienen estudios secundarios. Esta es la variable que muestra más diferencias.

Los datos también nos indican que un 72,7% de las personas que han asistido a la ópera en el último año han adquirido las entradas a precio normal, mientras que un 15,9% a precio reducido y un 11,4% han asistido como invitados.

El ballet o la danza

En el gráfico siguiente se muestran los segmentos según el grado de interés por el ballet o la danza, que obtiene una media de 3,1 sobre 10.

Gráfico 43: Personas según el grado de interés por el ballet o la danza



Fuente: Encuesta de hábitos e intereses culturales en España 2010-11. MECD

Segmentando los datos por sexo, edad, situación vital y nivel de estudios de las personas que han asistido al ballet o la danza en el último año nos encontramos con los siguientes resultados:

- Por la variable género, las mujeres han asistido bastante más que los hombres.
- Por la variable edad, los que más han ido son los adultos de 15 a 19 años, seguidos por los de 45 a 54 años.
- Por la variable nivel de estudios, los que más han ido (con mucha diferencia) son los que tienen estudios universitarios. Esta es la variable que muestra más diferencias.

Los datos también nos indican que un 62,5% de las personas que han asistido al ballet o la danza en el ultimo año han adquirido las entradas a precio normal, mientras que un 10,3% a precio reducido y un 27,2% han asistido como invitados.

La asistencia de menores de 15 años

En cuanto a la asistencia de menores de 15 años al teatro, la ópera o zarzuela, y el ballet o la danza, nos encontramos con los siguientes resultados:

- En cuanto a las personas que viven con menores de 15 años según la asistencia de dichos menores al teatro en el último año y la opinión de estos menores respecto a la actividad, constatamos que un 55% no han asistido. Del 44,5% que han asistido, un 82,7% la consideran divertida y un 17,3% aburrida.
- En cuanto al acompañamiento al teatro, casi dos tercios han asistido con profesores del colegio mientras que alrededor de un tercio con los padres o amigos.
- En cuanto a las personas que viven con menores de 15 años según la asistencia de dichos menores a la ópera o zarzuela en el último año y la opinión de estos menores respecto a la actividad, constatamos que un 97% no han

asistido. Del 2,8% que han asistido, un 38,0% la consideran divertida y un 62,0% aburrida.

- En cuanto al acompañamiento a la ópera o zarzuela, cerca del 40% han asistido con profesores del colegio mientras que cerca del 60% con la familia o amigos.
- En cuanto a las personas que viven con menores de 15 años según la asistencia de dichos menores al ballet o la danza en el último año y la opinión de estos menores respecto a la actividad, constatamos que un 93% no han asistido. Del 6,4% que han asistido, un 68% la consideran divertida y un 32,0% aburrida.
- En cuanto al acompañamiento al ballet o la danza, un tercio han asistido con profesores del colegio mientras que casi dos tercios con la familia o amigos.

3.
Análisis de informes

Después de analizar los datos disponibles sobre la estructura y actividad del sector, procedemos al análisis de informes y estudios realizados durante el período 2006-2014.

Teniendo en cuenta que la crisis económica irrumpe en el año 2008 y tiene un impacto en el sector a partir del 2009, es especialmente significativa la fecha de publicación de cada informe, situando los argumentos que se dan antes de la irrupción de la crisis económica, en su fase inicial y en el momento actual.

3.1. Informes de foros globales

Plan General del Teatro (2007)

El Plan General del Teatro (PGP) fue elaborado por una comisión en la que estaban representadas la mayoría de entidades del sector de ámbito estatal. Quiso definir una estrategia de desarrollo a partir del análisis de la situación del sector en un contexto anterior a la crisis económica.

El PGP parte de los siguientes argumentos diagnósticos:

- En el ámbito de la creación: las dificultades de la dramaturgia española de acceder a la escena, de los efectos negativos de la excesiva preocupación del sector por los resultados a corto plazo, y de la mayor capacidad competitiva del sector audiovisual.
- En el ámbito de la producción: la dispersión, atomización e inestabilidad de las unidades de producción, el número

insuficiente de empresas de tamaño medio o grande, las dificultades derivadas de un marco jurídico rígido e inadecuado, la inestabilidad en los recursos que aportan las administraciones públicas, y el desequilibrio entre los precios de las localidades y los costes de producción.

- En el ámbito de la distribución y exhibición: la falta de coordinación a nivel global entre los distintos agentes de la cadena de valor, excepto en los circuitos autonómicos, el notable desajuste entre oferta demanda y las dificultades para hacer promoción del teatro español en el extranjero.

El año 2011 se hizo la revisión del PGT y se apuntaron las siguientes diez líneas estratégicas:

- Fomentar la presencia social del teatro a través de los medios de comunicación y las redes sociales.
- Promover el desarrollo de la demanda a través de la formación de públicos con una mayor presencia del teatro en todo el sistema educativo, en las programaciones culturales y en el desarrollo comunitario.
- Garantizar una formación profesional de calidad a los creadores, técnicos y gestores teatrales.
- Facilitar a los profesionales del sector teatral una inserción laboral satisfactoria.
- Promover la captación y desarrollo del talento, la investigación y el desarrollo creativo que permitan la innovación permanente en las propuestas teatrales.
- Promover la protección y accesibilidad del patrimonio teatral.
- Promover el desarrollo de estructuras de producción, públicas y privadas, de calidad y con capacidad competitiva.
- Potenciar un sistema de distribución y exhibición adecuado, consolidando la presencia en el mercado interior y fomentando la presencia en mercados exteriores.

- Disponer de instrumentos de planificación y evaluación.
- Promover la cooperación público-privada y la coordinación entre las administraciones públicas en el desarrollo de sus políticas teatrales.

Análisis económico del sector de las AAEE en España (2008)

Se trata de una investigación realizada por un equipo de la Fundació Bosch i Gimpera de la Universitat de Barcelona formado por: Lluís Bonet (dirección), Jaume Colomer, Xavier Cubeles, Albert de Gregorio, Rafael Herrera y Toni Tarrida, y presentada en Bilbao en el marco de Escenium 2008.

El informe considera en sus conclusiones que «el mercado escénico español se ha transformado profundamente durante las dos últimas décadas como consecuencia, fundamentalmente, de la importantísima inversión pública en construcción y rehabilitación de teatros y el apoyo a la producción, circulación y exhibición de espectáculos, así como por la gran capacidad de iniciativa del sector privado».

El informe argumenta que, como consecuencia de ello, ha aumentado considerablemente la oferta de espectáculos y funciones programadas, y se ha fortalecido el tejido de compañías y empresas de producción y distribución, permitiendo el surgimiento de algunas empresas de gran tamaño y proyección. Dicha transformación ha afectado en mucha mayor medida a la oferta teatral de las ciudades de tamaño medio, y a la viabilidad de la producción asentada en el territorio.

El informe hace también las siguientes consideraciones:

- Madrid y Barcelona, las dos grandes capitales escénicas, se han beneficiado en gran manera del aumento de actividad y de recursos aunque en términos relativos hayan perdido peso, pues las economías de localización permi-

ten racionalizar procesos, desarrollar nuevas audiencias y fortalecer grandes empresas de producción y exhibición. Al mismo tiempo, la demanda tiende a diversificarse y permite en las grandes ciudades la multiplicación de iniciativas salas de pequeño formato o festivales especializados que nacen de la efervescencia y voluntad de colectivos independientes que consiguen arrancar algunos recursos marginales de los poderes públicos.

- De todas formas, si alguien se ha beneficiado especialmente de este crecimiento general de la oferta ha sido el residente de los municipios que no contaban hasta hace una década con recintos escénicos puestos al día y con una programación mínimamente estable a lo largo de año. En este sentido, el papel de las administraciones territoriales en todo este proceso es doblemente fundamental. Por un lado, aportan el mayor esfuerzo inversor en la construcción, rehabilitación y mantenimiento de los teatros. Por el otro, garantizan la vitalidad de los mismos cubriendo el déficit entre los ingresos de taquilla y los costes de levantar el telón. Finalmente, son las responsables de la existencia de buena parte de los festivales, bien por ser sus promotores y titulares, bien por apoyar financieramente los de iniciativa y titularidad privada.
- Las administraciones públicas tienen la llave de la exhibición en el territorio y asumen el rol principal en la regulación del sistema escénico. La producción, en manos fundamentalmente de la iniciativa privada, ha sabido aprovechar dicho proceso y ofrece cada vez más fórmulas de coparticipación con el sector público. En los teatros de titularidad pública, que conforman el 73% del total de recintos con actividad profesional estable en España, las compañías reciben casi siempre por su actuación un caché; ingreso que salvo casos excepcionales siempre es

más elevado que lo recaudado del espectador final por la taquilla del teatro.

- Hay que tener en cuenta que la recaudación está limitada por el aforo de los recintos y por una política de precios que busca más el clientelismo que la autofinanciación. De esta forma, quien corre con el riesgo de llenar el teatro es el programador, que a su vez es el demandante del mercado de espectáculos donde acuden las unidades de producción. En estos casos, el riesgo financiero de una compañía no depende más que a medio plazo de la respuesta del público, siendo en cambio cautiva de la política de programación y explotación de los teatros.
- La puesta en marcha de teatros municipales y la consolidación de los circuitos de programación territoriales, fundamentalmente de ámbito autonómico, ha inyectado recursos y una mayor estabilidad económica a las unidades de producción local. Los circuitos favorecen la consolidación de un sistema de profesionales y de empresas –a menudo en consonancia con la estrategia de los programas y las series de ficción de las televisiones autonómicas y locales–. Asimismo, permiten la emergencia y reconocimiento de temas, referencias, códigos, actores y autores más cercanos a la realidad local de cada comunidad.
- Esta situación propicia una economía escénica local que rompe las anteriores y crea al mismo tiempo nuevas asimetrías en el mercado, acompañada a veces de un cierto clientelismo regional. Lógicamente, este localismo puede parecer una dificultad para algunas empresas con ambición de moverse sin trabas por el territorio español, pero el gran incremento de recursos aportados por las administraciones territoriales benefician al conjunto del sector, y muy en particular a los agentes más dinámicos y competitivos. El resultado es un sistema escénico bastante más potente, descentralizado y desestacionalizado del que

existía hace dos décadas en España, no solo en la exhibición sino también la producción escénica.

- Unos mayores ingresos –vía aportación directa, caché pagado desde los teatros de titularidad pública, o subvención a la producción y difusión privada, para citar solo los conceptos más comunes explica el declarado optimismo de los profesionales del sector cuando se les pregunta sobre las dinámicas de crecimiento en recursos disponibles. En las tres encuestas realizadas, una gran proporción de las unidades de producción, recintos escénicos y festivales preguntadas confirman crecimientos superiores al 10 y hasta al 20% de su presupuesto de gastos respeto al año anterior, o tres años para atrás. Estos recursos se invierten, fundamentalmente, en producciones de mayor envergadura o en mayor número de espectáculos ofertados, y en general, en un fortalecimiento de las estructuras de gestión. Aunque la reinversión de los beneficios obtenidos en los éxitos de explotación es aún minoritaria. Esta bonanza económica, confirmada por los datos macroeconómicos (El PIB de artes escénicas crece en el período 2000-2004 a un ritmo mayor que el PIB del conjunto de las actividades culturales, 7,9% respecto a un 6,2%) permite un nivel de consolidación y de profesionalización del sector sin precedentes.
- Sin embargo, el modelo económico resultante muestra algunas debilidades. Por un lado el sector privado está cautivo de unas administraciones públicas que intervienen a tres niveles: fomentan la producción privada a través de subvenciones y ayudas reintegrables, son el principal cliente o distribuidor minorista de las producciones escénicas (programación de recintos y festivales), y actúan como productores escénicos en competencia. Esta cauti-

vidad garantiza la estabilidad de la actividad productora pero dificulta la iniciativa y el desarrollo del sector.

- La dependencia casi absoluta de los recursos gubernamentales es directa en la gran mayoría de recintos y festivales escénicos, e indirecta pero no menos importante, en la producción que tiene como principal financiador y casi único cliente al sector público. Un cambio en las prioridades políticas, o la previsible reducción de los recursos fiscales de las administraciones territoriales como consecuencia de la actual recesión, podría tener un efecto dominó pernicioso para la viabilidad económica de las empresas y los espacios de exhibición escénica.
- También hay que tener en cuenta que, a pesar de la emergencia y consolidación de algunas unidades de producción de gran tamaño, el escaso tamaño medio de la mayoría de las empresas de producción dificulta la generación de economías de escala y la competitividad en el mercado global. En estas condiciones, la demanda crece fundamentalmente gracias a la ampliación territorial de la oferta o asociada a la eficiente promoción de unos pocos espectáculos de éxito sin la concurrencia de estrategias solventes de desarrollo de públicos.
- Dada la escasez de datos estadísticos disponibles y de estudios previos sobre la realidad económica del sector, las tres encuestas realizadas y el contraste con algunos datos económicos previos han permitido entender mejor las diversas tipologías de comportamiento que caracterizan el mercado escénico español. Tenemos la satisfacción de comprobar que muchas de nuestras hipótesis iniciales se corroboran, pero también que será necesario continuar investigando para evaluar la evolución del sector y poder medir mejor algunas variables que gracias al estudio sabemos ahora que son clave.

El informe presenta también unas conclusiones específicas de cada ámbito analizado:

La producción escénica

La producción escénica profesional en España, aunque está viviendo uno de sus mejores momentos históricos, está protagonizada fundamentalmente por empresas muy jóvenes (más de la mitad con menos de 10 años de vida), de muy escaso tamaño (no alcanzan los 50.000 euros anuales de presupuesto de gastos), y consecuentemente poco consolidadas empresarialmente. Junto a dicha fragilidad, cabe añadir la existencia de un divorcio entre la voluntad de producir y la real profesionalización del sector. Solo el 36,5% de las compañías o unidades de producción censadas en el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura cumplen el doble filtro de haber producido un espectáculo en los últimos tres años y disponer de un presupuesto de gastos superior a los 25.000 Euros.

Es decir, existe un gran «ejército de reserva» de iniciativas de producción –amateur o semiprofesional – que no alcanza el mínimo para ser calificada como producción profesional pero que en función de las circunstancias desearía y/o podría lograrlo.

Esta situación se acentúa dado el escaso tamaño de las unidades de producción que superan el umbral de profesionalidad citado, pues solo una quinta parte del total supera los 50.000 Euros. Estamos, pues, ante un sector profesional formado fundamentalmente por muy pequeñas empresas, y esto explica y condiciona las posibilidades de desarrollo económico del conjunto del sector. Solo las empresas más importantes producen diversos espectáculos por año, mientras que las que disponen de un presupuesto de gastos entre 25.000 y 50.000 Euros no llegan a uno.

Sin embargo, las mayores diferencias entre las pequeñas productoras y las más grandes –con un presupuesto superior al medio millón de euros – se da en el número de representaciones anuales, que oscila entre los 72 y los 182 respectivamente, y en la media de funciones por espectáculo. Esta diferencia se acentúa en función del género escénico –la danza, por ejemplo, con menores ratios y consecuentemente mayores dificultades para rentabilizar la inversión en producción, o de la comercialidad de cada espectáculo. Asimismo, debe tenerse en cuenta el tamaño del respectivo mercado regional y la capacidad para acceder a los mercados de otras comunidades autónomas o el extranjero.

La distribución territorial de la producción se ha ampliado a lo largo de las dos últimas décadas gracias a la puesta en marcha de numerosos teatros municipales y los circuitos autonómicos. De todas formas, Cataluña y Madrid concentran el 44% de las unidades de producción profesional mientras que el conjunto de comunidades de menos de dos millones de habitantes solo representan el 19,5%. Curiosamente la estructura media de ingresos de las distintas tipologías de empresas profesionales no presenta grandes diferencias: un 76% procede de los cachés, un 9% de ingresos directos por taquilla, y un 13% de subvenciones directas.

En síntesis, se observan seis modelos de negocio en la producción escénica española ordenados de menor a mayor relevancia numérica: los centros de producción públicos, empresas creadas ad-hoc para un único espectáculo o proyecto, las compañías históricas con identidad artística, las productoras eclécticas centradas en la comercialidad, las compañías independientes de proyección fundamentalmente regional, y las micro-compañías orientadas a públicos específicos.

Minifundismo y sobreproducción son dos características connaturales a la producción cultural contemporánea, una problemática que se repite en la producción editorial o cinematográfica con el exagerado número de libros o largometrajes producidos anualmente sin ningún tipo de salida comercial, para solo citar algunos de los ejemplos más conocidos. En el caso de las artes escénicas en España, el fenómeno se acentúa como consecuencia del gran crecimiento de la demanda propiciada por el gran número de recintos puestos en marcha durante los últimos años y la consolidación de los circuitos de exhibición territorial. Es una actividad de producción artesanal donde la lógica de proximidad es importante, que ha sido reforzada desde las administraciones territoriales (apoyo al repertorio y a la producción propia) en la que el riesgo connatural de todo tipo de actividad creativa se reduce gracias a que el sistema de remuneración dominante es el caché. «Ir a taquilla» se reserva habitualmente a aquellas producciones con una mayor probabilidad de éxito.

Los recintos estables de exhibición

Los resultados de la encuesta sobre recintos escénicos nos muestra, por orden de importancia numérica, cinco tipologías de modelo de negocio: los teatros públicos de proximidad, de titularidad municipal, que conforman el 60% del total de recintos con actividad escénica profesional estable a lo largo del año y son los protagonistas de la reciente descentralización geográfica de la actividad escénica española; los teatros públicos de centralidad, con presupuestos de gasto superiores al medio millón de euros, muchos de ellos de dependencia institucional supramunicipal y un número de trabajadores medio muy elevado; los recintos privados altamente subvencionados, que englo-

ban las llamadas salas alternativas y algunos espacios con una programación o un proyecto artístico emblemático; los teatros privados «comerciales» en los que la taquilla representa como mínimo el 50% de sus ingresos, ubicados prácticamente todos en Madrid y Barcelona; y finalmente, un heterogéneo grupo formado por los recintos gestionados por entidades sin fines de lucros.

Evidentemente, la titularidad de la gestión, el aforo del teatro, la dimensión demográfica del municipio (con cortes muy claros en los cincuenta mil, los doscientos mil y el millón de habitantes), o la política de programación explican la mayor viabilidad de unos u otros recintos, así como de la producciones prototípicas allí representadas, tal como se puede observar por ejemplo en la recaudación media por espectáculo. Asimismo, algunas de las características observadas, como la gran importancia de la información procedente de los circuitos en las decisiones de programación de los teatros públicos, el mecanismo de remuneración preferido, o el precio medio de la entrada solo se entienden desde la especificidad de cada modelo de gestión.

Pero más allá de dichas diferencias, se dan algunas características comunes: el enorme peso del teatro de texto en la programación, la escasa antigüedad de la actual gestión del recinto, o que el precio de la entrada de los espectáculos con una tarifa única es prácticamente igual al de la media del precio de la entrada más barata en prácticamente todas las tipologías de recintos escénicos estudiadas.

Desde un punto de vista territorial, es necesario diferenciar el sistema integral que existe en Madrid y Barcelona del de algunas grandes ciudades con más de un teatro en la localidad, del de la gran mayoría de poblaciones españolas con un único recinto con actividad escénica profesional. En este último caso, los teatros localizados en municipios

de más de 50.000 habitantes pueden sostener con mucha más facilidad una programación escénica estable.

Los recintos son contenedores de un gran número de actividades, aunque esta no genere gastos significativos (en algunos casos aportan ingresos extraordinarios) ni en términos emblemáticos. La mayoría de teatros tienen una subutilización como recinto para actividades escénico-musicales profesionales. La falta de espacios alternativos para muchas de las actividades que allí se realizan (por ejemplo espacios de ensayos para las compañías amateur locales) camufla dicha subutilización dada la inversión que implica disponer un teatro profesional (que además no siempre el proyecto arquitectónico se adapta a la actividad que se realiza en él).

El personal disponible no les permite realizar de forma eficiente y profesional el conjunto de actividades de gestión y programación necesaria. Muchos de estos teatros no tienen ni el personal de dirección adecuado (comparten otras responsabilidades) o un presupuesto mínimo para programar una oferta de espectáculos adecuada a la dimensión del mercado demográfico disponible.

Los festivales

De forma parecida a las unidades de producción, también más de la mitad de los festivales que ofrecen espectáculos escénicos profesionales tienen menos de diez años.

Esta floreciente realidad, más común en las poblaciones entre 25.000 y 200.000 habitantes, está creciendo en los últimos tiempos en los municipios pequeños y en las grandes capitales. En los primeros disponer de un festival puede significar la única oportunidad de reunir un cartel de espectáculos de renombre, que gracias a la concentración temporal y a la singularidad de la oferta congrega la

audiencia y la financiación suficiente para hacerlo viable. En Madrid y Barcelona, la eclosión de pequeños festivales de iniciativa independiente, a menudo de titularidad privadolucrativa, se explica por la gran diversidad de colectivos e intereses, y la necesidad del mundo escénico de sobresalir con propuestas originales ante la gran densidad de mensajes mediáticos que confluyen sobre las audiencias.

La presencia del sector público es siempre muy importante para la supervivencia de un festival. De entrada, un 65,6% de los festivales son de titularidad pública, fundamentalmente municipal. Así mismo, aunque el 25% de los festivales dependen de entidades sin fines de lucro y el 9,4% de sociedades privado-lucrativas, finalmente precisan de aportaciones públicas. De todas formas, cuanto más importante es un festival, mayores recursos en términos relativos consigue de otros fondos. En los grandes festivales el aporte público representa el 46,6% de los recursos, frente a un 20,6% del patrocinio, un 16,9% de ventas de servicios u otros ingresos, y un 15,8% procedente de la taquilla.

La duración media de un festival es de diez días activos, período que se alarga en el caso de los más reconocidos o entre los realizados en las grandes ciudades. Todo indica que en comparación con los festivales musicales, la estacionalidad es escasa en los festivales escénicos, pues el período estival concentra solamente el 30% de los festivales. Quizás por esta razón el fenómeno turístico no es relevante para su localización en municipios turísticos. El género mayoritario de los espectáculos programados es el teatro (75,8%), seguido por la danza (11,2%), el circo y otros géneros artísticos (9,2%) y finalmente la lírica (3,9%). Solo en los grandes festivales la danza puede llegar a ser el género predominante (27,1%), siendo la única alternativa real de especialización al predominio del género teatral.

Cabe añadir que los grandes festivales son prácticamente la única posibilidad para muchos espectadores de ver espectáculos ajenos a la propia realidad cultural. Las producciones de origen extranjero representan el 27,6% de la oferta, frente a un 31,8% procedente de la propia comunidad autónoma y un 40,6% del resto de España. Proporciones muy alejadas del 1,3% en teatro de texto para gran público y el 6,4% en espectáculos para público específico de las producciones extranjeras programadas por los recintos escénicos estables.

Así mismo, casi todos los festivales de gran renombre y presupuesto acostumbran a programar conferencias o talleres, y en muchos casos también dan galardones y completan la oferta con espectáculos musicales. Pero la mayor diferencia entre pequeños y grandes festivales se da en el presupuesto disponible y en el número medio de personal ocupado durante los días de celebración. Mientras que el 95,5% de los pequeños tiene un presupuesto inferior a los cien mil euros, en el caso de los festivales de prestigio solo un 38% funcionan con dicha cifra. Y en relación al personal, solo el 25% de los pequeños supera los 25 trabajadores durante los días del festival, mientras que entre los grandes superan dicha cifra el 60% de ellos.

En relación a los recintos estables, los festivales conllevan un menor compromiso a largo plazo. Poner en marcha, apoyar un nuevo festival o dejar de hacerlo, es más fácil para una administración pública que crear o dejar de programar un recinto escénico.

Aunque detrás de cada festival confluyan muchas circunstancias particulares, el gran aumento de su número en estos últimos años puede explicarse fundamentalmente por su relativamente bajo riesgo social y político, su intensidad y concentración temporal, y la posibilidad de con-

seguir mayor notoriedad que la programación estable ante los medios de comunicación.

La vinculación de la oferta escénica española a la actividad de Madrid y Barcelona

El mercado español de las artes escénicas no puede entenderse sin su estrecha vinculación, que no dependencia, con la actividad de dos grandes centros de referencia, Madrid y Barcelona. Dichas ciudades son las dos únicas con una amplia diversidad de salas y oferta escénica, con empresas de producción potentes, y en la que los espectáculos logran perdurar y hacer temporada. Así mismo, la presencia de los grandes medios de comunicación permite una resonancia mediática difícil de alcanzar en otras localidades, a excepción de algún gran festival o feria.

De dichas capitales se dispone de datos estadísticos exhaustivos aportados respectivamente por SGAE y ADETCA, cosa que facilita enormemente su estudio, la comparación con otras fuentes y los resultados obtenidos en la presente investigación.

El mapa escénico de estas dos ciudades, más allá del mayor número de salas y de espectadores de Madrid respecto de Barcelona (le supera en casi un 40%), es relativamente parecido: algo más de 500 espectáculos distintos programados anualmente, alrededor de 60.000 espectadores anuales por recinto, o 260 espectadores por representación. Las diferencias se dan en función del modelo económico de cada tipología de recinto, y en el papel de cada teatro en el paisaje escénico de la ciudad y en su irradiación hacia el resto de la comunidad y del país.

En este último sentido, el peso de la exhibición en ambas capitales sobre el resto del territorio español es desigual. Si uno se fija únicamente en la oferta de espectáculos disponibles en la base de datos de la Red Española

de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, la vinculación respecto a lo exhibido en Madrid es muy superior a lo exhibido en Barcelona (49% sobre el 28%). Dicha desigualdad se explica por la propia tipología y distribución territorial de los teatros miembros de la Red, y por la capacidad de influencia de la programación de cada una de estas dos ciudades sobre el conjunto del territorio español.

De todos modos, es evidente que hay mucha producción que por sus características o ambición se mueve por otros circuitos (por ejemplo, las salas alternativas), o no sale de su territorio (sea este el autonómico o el de los grandes teatros de Madrid y Barcelona). Por otro lado, la oferta de espectáculos estrenados en ambas capitales disponibles en la Red presenta en términos de caché una variedad muy bien distribuida, cosa que en términos estrictamente económicos permite al programador ajustarse a su disponibilidad de recursos.

Después de la formulación del diagnóstico precedente, el informe plantea cuáles considera que son los principales retos y perspectivas de futuro.

Los autores del informe consideran que después de una época de crecimiento conviene consolidar. La alta dependencia de las administraciones públicas conlleva un cierto riesgo. Un cambio en las prioridades políticas o la reducción (previsible) de los ingresos fiscales de los gobiernos territoriales puede poner en peligro algunas de los proyectos o estructuras escénicas menos consolidadas. Por esta razón, convendría avanzar hacia un panorama más sólido, que pasaría por una mayor profesionalización de los equipos de gestión, una cierta renuncia colectiva a entornos excesivamente proteccionistas, y el desarrollo de estrategias de captación de públicos y de obtención de recursos financieros alternativos propias de un paisaje más competitivo.

El conjunto de la industria cultural se caracteriza por un cierto minifundismo y una situación de sobreproducción. Este tipo de ineficiencias, ejemplarizada en el bajo número de funciones por espectáculo, no permiten amortizar el esfuerzo y las inversiones en producción y distribución. Dicha situación es posible no sólo por el propio entusiasmo y capacidad de auto-explotación de determinados artistas, sino también por el proteccionismo de buena parte de las políticas gubernamentales y la creciente disponibilidad de recursos públicos durante los últimos años. La puesta en marcha de nuevos recintos y la consolidación de los circuitos, o el hecho que los teatros públicos acostumbren a pagar unos cachés más altos por los espectáculos que cuando estos van a taquilla o se exhiben en el teatro privado, permiten la viabilidad de producciones que sin ello contarían con un escaso mercado natural.

Esta política ha propiciado una oferta más amplia y mejor distribuida en el territorio, pero también una excesiva dependencia respecto a dicho sistema. Por esta razón sería recomendable avanzar hacia mercados más competitivos, que fomenten a la vez más transparencia (relaciones menos clientelares) y más cooperación entre agentes, y que propicien en última instancia un tamaño medio de las empresas mayor. En este sentido merecería la pena propiciar desde los propios circuitos territoriales estrategias que implicaran compartir recursos, y el fomento de una mayor corresponsabilidad en los ingresos.

Una producción artesanal como la escénica se asienta necesariamente en la proximidad con los públicos. La estructuración del territorio ha sido muy positiva para el sector, pues ha permitido servir mejor a la ciudadanía y crear nuevos mercados allí donde prácticamente no existían. De todos modos, convendría complementar dicha estrategia con una doble apertura hacia el exterior. Por lo que concierne a las empresas, apostar por el mercado externo puede implicar incrementar la facturación y amortizar con mayor facilidad las inversiones, pero también aprender a compe-

tir en un marco más exigente. En última instancia se podría lograr una balanza externa de derechos escénicos menos deficitaria (en la actualidad solo el 37,2% y el 3,5% respectivamente de las funciones de las unidades de producción se representan fuera de la propia CCAA o en el extranjero). Por lo que concierne a los recintos y a los festivales, una línea de programación más abierta al producto externo revertiría en nuevas experiencias y perspectivas para el público.

En síntesis, desde un punto de vista económico el sector de las artes escénicas en España debe aprovechar los recursos y las infraestructuras disponibles para consolidar la experiencia profesional adquirida en estos últimos años. La madurez interna y el respeto frente a terceros (sistema financiero, poderes públicos o ciudadanía) se logran con una práctica de gestión intachable, y una oferta escénica amplia y de calidad. Se trata de que todos los profesionales y agentes del sector, del creador al programador pasando por los festivales a las empresas de servicios técnicos, asuman que forman parte de un sistema interrelacionado interna y externamente con sinergias que merece la pena aprovechar. Las diversas tipologías de regímenes de funcionamiento existente estudiadas nos muestran que no hay un único modelo económico viable, pero sí algunos que funcionan mejor en cada particular contexto. En general, cuanto mejor es la transparencia y el conocimiento que se tiene del sector –fenómeno ligado a una mayor profesionalidad–, mejores resultados y posibilidades de crecimiento se observan.

Plan General de la Danza (2010)

En el Plan General de la Danza (PDG) se apuntaban varios argumentos diagnósticos:

- La danza se ha desarrollado en un contexto social, cultural y político que ha tenido como principales características la precariedad, la inestabilidad, la dependencia y la invisibilidad. La precariedad y la discontinuidad de los

recursos disponibles ha comportado un grado elevado de inestabilidad en la consolidación de procesos y ha generado una alta dependencia en relación a las administraciones públicas y una significativa invisibilidad social que ha dificultado la formación de públicos.

- En el plano de la formación se manifiestan grandes carencias. A pesar de la existencia de estudios reglados, la omisión de la danza en los niveles del sistema educativo obligatorio es un déficit importante porque no permite a la mayoría de ciudadanos beneficiarse de sus valores formativos ni tener la oportunidad de aprender su lenguaje ni percibir su valor en el desarrollo personal y social.
- La profesionalización del sector ha sido posible porque los centros de formación artística han aportado al mercado profesionales cualificados, aunque la inserción profesional es difícil por la falta de estabilidad de dicho mercado.
- La creación es el principal activo del sector. El alto potencial creativo y de innovación es consecuencia de la apuesta por la investigación y los procesos creativos no dependientes de la explotación a corto plazo.
- 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 circuitos consolidados en los que poder exhibir sus creaciones.
- La danza no ha conseguido una cuota de mercado suficiente. La apuesta por los procesos creativos no dependientes de la explotación a corto plazo.
- A pesar de todo, los datos estadísticos disponibles nos muestran una tendencia de crecimiento moderado y sostenido tanto en el número de producciones, de representaciones de festivales y certámenes que programan danza de forma exclusiva o compartida, como en el número de espectadores asistentes.

El PGD apunta los siguientes retos:

1. La recuperación, conservación y difusión del importante patrimonio histórico y contemporáneo.
2. La definición de un modelo global de desarrollo de la danza que permita coordinar la acción de las distintas Administraciones del Estado de acuerdo con sus competencias.
3. El incremento de estabilidad de los procesos de creación, producción y exhibición por la mayor disposición de recursos públicos y privados.
4. La mayor presencia de la danza en el sistema educativo obligatorio.
5. La participación satisfactoria de la danza en las programaciones estables de los recintos escénicos y en el resto de plataformas de difusión.
6. La mayor presencia de la danza en los medios de comunicación social.
7. El incremento y desarrollo de públicos que permitan el sostenimiento del sector.
8. La mejora de las condiciones para la inserción profesional de los creadores y demás profesionales de la danza.
9. El desarrollo de estructuras de producción y distribución con capacidad de operar, de forma competitiva, en los diversos mercados.
10. La capacidad de vertebración y de interlocución colectiva como sector.
11. La existencia de un sistema de información regular y sistemática sobre la actividad del sector, que sirva de base para la toma de decisiones particulares y colectivas y para la evaluación de su desarrollo.

Ponencia inaugural de Mercartes 2010

Alberto Fernández Torres impartió en Sevilla, el 10 de noviembre de 2010, la ponencia inaugural de Mercartes 2010 con el siguiente título: «Análisis de la evolución del sector de las artes escénicas en los últimos años y tendencias de futuro».

Torres argumentaba en aquella fecha, después de haberlo contrastado con agentes del sector, que observando «los estragos generalizados que ha causado y sigue causando la crisis económica sobre el conjunto de la sociedad española, resulta entre milagroso y poco comprensible que el sistema teatral no haya quedado devastado por ella. Y, más aún, que en el marco de una extendida y profunda contracción del consumo privado nacional, las cifras representativas de la demanda teatral muestren variaciones negativas muy poco alarmantes, incluso relativamente moderadas respecto de situaciones anteriores, caracterizadas por una mayor bonanza económica».

Añadió que «si tenemos en cuenta que, según informaciones del Instituto Nacional de Estadística (INE), la renta nacional neta disponible por habitante descendió en España un 4% en 2009 en comparación con 2008 y el gasto en consumo final de las familias lo hizo en un 4,3%, resulta que las variaciones negativas experimentadas por la venta de localidades en espectáculos escénicos no han sido muy diferentes, e incluso en algún caso hasta más favorables, que la de las variables macroeconómicas mencionadas».

Comentó que «por otro lado, el incremento de la facturación media se produce sólo en el segmento de las empresas que facturan más de 200.000 euros anuales, mientras que desciende muy significativamente (entre un 8% y un 24%) en las restantes. Es muy importante este fenómeno, por cuanto que nos recuerda un aspecto muy importante de las crisis que frecuentemente olvidamos: en estas fases del ciclo económico, algunos agentes –generalmente los de mayor dimensión– mejoran sustancialmente su posición relativa, lo que conduce a que los valores medios

de las estadísticas den lugar a un cierto enmascaramiento de la situación real».

Según el ponente, los rasgos estructurales característicos del sector de las artes escénicas son:

- Situación permanente de grave sobreproducción.
- Flujos económicos muy dependientes de recursos de origen público.
- Mercado muy segmentado geográficamente entre un amplio número de zonas bastante cerradas y sujetas frecuentemente a medidas proteccionistas.
- Escaso valor de contexto (atención de los líderes de opinión, aprecio de los representantes políticos y sociales, cobertura de los medios de comunicación, etc.).
- Pocas acciones globales o sostenidas de generación de demanda.
- Oferta frecuentemente dominada por criterios repetitivos y recurrentes.
- Productos que acaban frecuentemente su vida útil sin hacer culminado su proceso de amortización.
- Marcado minifundismo empresarial.
- Poder de mercado de un número reducido de empresas.
- Acentuada presencia de iniciativas semiprofesionales que absorben una parte sustancial del mercado.
- Suministro de un servicio público considerado socialmente como no esencial.
- Elevados costes fijos derivados de una muy desarrollada y extendida infraestructura material que se aprovecha generalmente un reducido número de horas semanales.
- Fuerte componente artesanal, poco menos que inmune a los incrementos de productividad o de eficiencia de costes que en otros sectores proporciona el desarrollo tecnológico.

- Influencia generalizada de formas de contratación y fijación de precios que no guardan relación necesaria con la evolución real o nivel de los costes y de la demanda.

A modo de conclusión, el ponente argumenta que «si todo esto ocurriera, una actividad cuya financiación depende fuertemente de recursos procedentes de los presupuestos públicos, como es la escénica, podría no notar inicialmente los efectos de la crisis en las fases de arranque e intensificación de la misma. Sin embargo, una vez que esos presupuestos se ajustaran con retraso a los condicionantes de la crisis, sí que lo notaría y con mucha mayor gravedad; e incluso con el riesgo de que eso se produjera en el momento en el que los efectos reales de la crisis en el conjunto de la economía tendieran a amortiguarse (fase final de la crisis e indicios de recuperación en el mercado)».

Informe Mercartes 2012

El día 12 de diciembre de 2012 se presentó en Sevilla, durante el acto inaugural de Mercartes, un informe elaborado por el comité organizador, con el título «Situación, tendencias y retos de las artes escénicas en España. Informe Mercartes 2012», basado en las opiniones de especialistas y representantes de organizaciones públicas y privadas que operan en muchos territorios y en los diversos ámbitos de la cadena de valor.

Por su importancia y claridad reproducimos el diagnóstico completo:

1.-Los logros más significativos

Los expertos coinciden en considerar que durante los últimos treinta años el sector de las artes escénicas ha progresado intensamente y de forma global, destacando los siguientes logros:

PROFESIONALIZACIÓN: El punto de partida fueron las prácticas sociales de teatro amateur y la existencia de compañías artísticas independientes, pero la progresiva especialización en el desarrollo de las funciones creativas, técnicas y gerenciales, reforzada por la formación superior ofrecida en centros especializados, ha facilitado la consecución de un alto nivel de profesionalización.

INVERSIÓN EN INFRAESTRUCTURAS: Al mismo tiempo muchas administraciones públicas, especialmente en el ámbito local, han invertido notables recursos públicos en la construcción, reforma, ampliación y mantenimiento de infraestructuras escénicas especializadas en la mayor parte del territorio.

DESARROLLO DE UNA OFERTA ESCÉNICA DIVERSIFICADA, ACCESIBLE Y DE CALIDAD: La concurrencia de infraestructuras y de producciones profesionales permitió el desarrollo territorial de programaciones estables, la contratación a caché de espectáculos, la aplicación de precios políticos a la venta de entradas para asegurar la accesibilidad de todos los públicos y la aportación de recursos propios para cubrir los déficits estructurales de explotación. Para facilitar la gira de las producciones por el máximo de espacios escénicos de proximidad las administraciones autonómicas han creado circuitos y redes de distribución que han fomentado la distribución en el mercado interno de las producciones escénicas de la propia CA.

DESARROLLO DE PÚBLICOS: El desarrollo progresivo de programaciones escénicas diversas y de calidad, junto con el desarrollo tecnológico de los sistemas de acceso a la información y venta de entradas, han facilitado la activación de la demanda y la formación de públicos regulares. El desarrollo de públicos ha despertado el interés por conocerlos para poder satisfacer sus necesidades y para captar nuevos espectadores.

Por otro lado, la oferta regular de programaciones escénicas en espacios municipales ha llevado a la percepción social del valor público de las artes escénicas y a un cierto reconocimiento de su notable aportación en el desarrollo personal y comunitario.

Desarrollo de potencial creativo: Muchas instituciones han aplicado medidas de apoyo a la creación como ayudas, residencias o laboratorios, conscientes de que la creación es el principal activo del sector. Además, las medidas de fomento de la movilidad de creadores en el espacio europeo han significado un mayor acceso a la información y más oportunidades de intercambio y de innovación.

Surgimiento y desarrollo de tejido empresarial: La producción escénica se ha desarrollado y diversificado, especialmente a partir de los años noventa, gracias al progresivo incremento de demanda de espectáculos por parte de los espacios escénicos que se iban construyendo. Esto ha favorecido el surgimiento de un gran número de estructuras empresariales de producción escénica privada, la mayoría de pequeño tamaño, y la consolidación de diversas unidades y centros de producción pública.

Conciencia de sector y vertebración asociativa: Los profesionales, los espacios escénicos de titularidad pública y las empresas privadas han creado plataformas asociativas para poder coordinar sus estrategias y tener una interlocución conjunta con las instituciones y los demás agentes del sector. El desarrollo de plataformas asociativas con amplia representación de los respectivos ámbitos de actividad ha facilitado la vertebración organizativa y el surgimiento de la conciencia de sector.

Creación de riqueza y puestos de trabajo: El incremento de la producción y del consumo escénico ha comportado también un aumento significativo de la aportación del sector al PIB, así como una importante creación de

puestos de trabajo, directos e indirectos, mostrando el valor de las artes escénicas como motor de desarrollo económico.

2.- Los principales factores de progreso

Los logros apuntados se pueden explicar básicamente por la concurrencia de los siguientes factores:

Creatividad, innovación y madurez: Además de la creatividad y capacidad de innovación, a lo largo de treinta años de actividad, el sector ha adquirido experiencia y madurez para poder seguir desarrollándose satisfactoriamente a pesar de las dificultades del contexto.

Ansias de progreso, conciencia colectiva y capacidad de cooperación: El sector de las artes escénicas ha mostrado sus ansias de progreso, su tenacidad, su capacidad de diálogo y de vertebración asociativa que le ha permitido tener una interlocución satisfactoria con las administraciones públicas.

Voluntad política de las Administraciones Públicas: Han sido claves las políticas escénicas aplicadas por las diversas administraciones públicas, especialmente en el ámbito local, que, siguiendo el modelo centroeuropeo basado en la consideración de las artes escénicas como servicio público, han focalizado su acción en el desarrollo de oferta y en el fomento de la accesibilidad ciudadana a la misma, a través de cinco ejes de acción:

1. la construcción y mantenimiento de infraestructuras escénicas.
2. las ayudas a la producción profesional de contenidos escénicos.
3. la gestión y financiación de programaciones estables.
4. la organización y financiación de redes y circuitos de distribución.

5. la interlocución permanente con las asociaciones profesionales y empresariales del sector.

Hay que tener en cuenta que la creación de las CCAA y la descentralización de las competencias culturales ha supuesto, además, un impulso importante a las prácticas escénicas por su valor simbólico en la creación de identidades territoriales.

FORTALEZAS Y OPORTUNIDADES. Los progresos apuntados permiten considerar que en el momento actual las principales fortalezas del sector que apuntamos brevemente:

Talento profesional. El talento artístico, técnico y gerencial de un número significativo de profesionales especializados en creación, producción y exhibición.

La existencia de una Red de espacios escénicos de titularidad pública. La existencia de una red de espacios escénicos especializados de titularidad pública de notable calidad y amplia cobertura territorial.

La existencia de públicos regulares. El desarrollo de públicos regulares es un activo muy importante que debe ser gestionado de forma adecuada para asegurar su continuidad y su compromiso con la presencia de las artes escénicas en nuestra sociedad.

Un tejido empresarial solvente: Un tejido empresarial con capacidad de producir contenidos de calidad y competir en el mercado global.

Asociaciones profesionales y empresariales: Unas asociaciones profesionales y empresariales activas que promueven la elaboración y aplicación de estrategias sectoriales, así como la interlocución conjunta con las administraciones competentes.

DEBILIDADES Y AMENAZAS: A pesar de los progresos señalados, la crisis económica y la consiguiente reducción de aportaciones públicas a las artes escénicas han puesto al descubierto algunas debilidades del sector que ya se habían detectado anteriormente y que ahora toman relieve.

Modelo de exhibición inestable y rígido: El esfuerzo realizado por las administraciones locales en la construcción y mantenimiento de infraestructuras escénicas no ha ido acompañado de modelos de gestión adecuados. Muchos equipamientos escénicos se han puesto en funcionamiento sin una definición previa de la actividad que debían desarrollar ni de su modelo de gestión. La falta de planificación en el sistema de exhibición ha llevado, en muchos casos, a aplicar modelos organizativos rígidos y cautivos del procedimiento administrativo que han dificultado la gestión de públicos y la captación de ingresos de taquilla. La falta de modelos de gestión adecuados ha llevado a la reducción de oferta, a pesar del mantenimiento de la demanda, y a resultados de explotación que no son sostenibles en el nuevo contexto económico.

Dependencia de la financiación pública: La transformación y desarrollo del sector ha contado con los recursos aportados por las Administraciones Públicas, que han ido aumentando paulatinamente pero que no han llegado a superar el 50% de la media de los que aportan los países europeos con tradición escénica. Las políticas escénicas desarrolladas han facilitado la acomodación de todos los agentes del sector a una política excesivamente proteccionista que ha reducido la capacidad de riesgo y de posicionamiento crítico. Las políticas de desarrollo

de oferta al margen de la demanda han creado una cierta inflación o efecto burbuja en la producción escénica en un mercado estancado y con notable fragmentación geográfica que no puede absorberla. Por otro lado, el elevado proteccionismo en los mercados locales que han aplicado los gobiernos de algunas CCAA ha tenido efectos debilitadores en las compañías en relación a su desarrollo futuro.

Atomización empresarial e inexistencia de tercer sector: Los requisitos establecidos en las convocatorias de ayudas y el hecho de que muchas medidas de fomento a la producción no estén supeditadas a criterios de viabilidad de mercado ha llevado a muchos promotores de proyectos escénicos a constituirse como microempresas y a adoptar modelos económicos de subsistencia. Este hecho ha provocado una notable atomización empresarial del sector que dificulta su capacidad competitiva y su desarrollo industrial. El sistema de ayudas públicas no ha fomentado el desarrollo de un tercer sector basado en la iniciativa privada, sin afán de lucro, altamente profesionalizado, que podría haber asumido un papel muy activo en el desarrollo de prácticas escénicas con valor público, como se deduce de la experiencia de otros países.

Déficit de herramientas tecnológicas: El carácter artesano de la producción escénica y la gestión a precario de muchos teatros y auditorios, así como la ausencia de profesionales especializados en marketing y comunicación, no ha fomentado la adopción de metodologías ni instrumentos tecnológicos especializados en gestión de públicos como las plataformas CRM o las aplicaciones de ticketing que permiten optimizar los resultados.

Ausencia de las artes escénicas en el sistema educativo: Se ha conseguido la formación de públicos regulares con la activación de la demanda latente, pero la ausencia de políticas de creación de demanda, como la inexplicable ausencia de las artes escénicas en el sistema educativo, no permite la formación de nuevos públicos. También se acusa falta de coordinación entre las políticas culturales y educativas.

Banalización de contenidos e intrusismo profesional: La escasa presencia de las artes escénicas en el sistema educativo y el impacto significativo de los medios de comunicación en la formación de gustos y valores dominantes lleva a que las prácticas de tiempo libre sean cada vez más banales y basadas en la búsqueda del placer momentáneo conseguido sin esfuerzo y, por lo tanto, a que el valor cultural añadido cada vez esté menos presente en la oferta escénica. Constatamos un aumento de la demanda de espectáculos mediáticos con contenidos banales, producidos por industrias que no pretenden servir el interés público y que desplazan a las producciones escénicas de calidad reduciendo su presencia en el mercado.

La creciente banalización de contenidos y la ausencia de un marco regulador que garantice el nivel profesional de los creadores e intérpretes que participan en las producciones escénicas fomentan el intrusismo profesional de famosos mediáticos y de amateurs que sustituyen a los profesionales con tarifas más económicas.

Consideración social de que las artes escénicas no son una prioridad: A pesar de la oferta generalizada de programaciones estables, las artes escénicas tienen

una visibilidad social reducida y una presencia escasa en los medios de comunicación. La falta de visibilidad y arraigo social impide a las artes escénicas tener un reconocimiento amplio de su valor público y que sean consideradas una prioridad en el desarrollo personal, social y económico.

Ausencia de indicadores objetivos y completos: A pesar de que hay fuentes estadísticas que aportan datos regulares sobre las principales magnitudes del sector, no existen datos objetivos, precisos, detallados y permanentes sobre la actividad del sector en sus distintos ámbitos funcionales y territoriales que permitan identificar tendencias. Esto impide tener un cuadro de control preciso de la dinámica del sector y obliga a tomar decisiones basadas en la intuición y en estimaciones subjetivas con un menor grado de fiabilidad.

Insuficiente cooperación público-privada: El sector privado se ha centrado en la producción de contenidos y en la explotación de salas privadas en las grandes ciudades, mientras que el sector público ha gestionado las programaciones en el resto del territorio. Esta especialización funcional ha generado una relación de tipo proveedor-cliente sin que hayan surgido alianzas estratégicas basadas en la cooperación, la coordinación y la asunción de riesgos compartidos.

Falta de coordinación de las políticas culturales: Al mismo tiempo la falta de coordinación de las políticas culturales de las diversas administraciones públicas, y la falta de un sistema objetivo de evaluación de resultados, han comportado la aplicación de medidas repetitivas y sujetas a prioridades arbitrarias que han supuesto una alta pérdida de energía de la acción pública.

Crecimiento desigual de los sectores escénicos: El desarrollo del sector teatral ha sido muy distinto del de otros sectores escénicos como la danza o el circo por diversas razones, entre ellas las diversas políticas aplicadas respecto a la lengua, la educación artística, los medios de comunicación, etc.

El teatro ha desarrollado un notable tejido empresarial mientras que la danza y el circo se han centrado preferentemente en la creación, operan con modelos de producción menos desarrollados y tienen una menor presencia en las programaciones de los espacios escénicos y, consecuentemente, una menor visibilidad social aunque en los últimos años han experimentado un notable progreso en estos aspectos. La música moderna tiene poca presencia en las programaciones estables de los espacios escénicos pero ha conseguido notable éxito en la captación de públicos jóvenes.

Poca implicación de los públicos: Aunque el incremento sostenido de oferta ha activado la demanda latente y las estadísticas de espectadores han crecido casi en la misma proporción que aquélla, las políticas de oferta basadas en la disponibilidad de recursos públicos han llevado a consolidar las relaciones estables con los públicos en términos de proveedor-cliente sin fomentar su implicación participativa en la gestión y financiación de las programaciones, teniendo en cuenta que el compromiso de los públicos con sus proveedores habituales de propuestas escénicas es la mayor garantía de futuro.

Desencuentro entre las propuestas escénicas y los nuevos espectadores: Se constata un progresivo incremento de la edad media de los espectadores y una acomodación de muchos programadores de espa-

> cios escénicos públicos y privados a sus públicos habituales. Al mismo tiempo la mayoría de productores no han actualizado sus estéticas, con lo que la programación predominante se va distanciando de los intereses de las nuevas generaciones de nativos digitales que cada vez están más alejados de la cultura institucional. Esto puede explicar la existencia de un cierto desencuentro entre las programaciones de los espacios escénicos y sus nuevos espectadores potenciales a nivel de contenidos, estéticas, ritmos, espacios y formas de consumo y de comunicación.

I Foro Mercartes, el mercado de las artes escénicas: situación actual, tendencias y oportunidades (2014).

En el I Foro Mercartes, celebrado en Valladolid el día 7 de noviembre de 2014, Xavier Marcè presentó la ponencia inicial con el título «Mercado de las artes escénicas: situación actual, tendencias y oportunidades. Una perspectiva empresarial».

El ponente apuntó primero algunas tendencias generales en el sector cultural, como por ejemplo el hecho de que «la irrupción de las dinámicas de mercado cambiará el marco de referencia en la gestión de contenidos culturales, se incrementará el consumo de productos globales y el papel cultural directo de los municipios tendrá un carácter nuevamente sociocultural».

Añadió que «el equilibrio de status-quo vigente hasta finales de la década del 2010, bajo el cual producción pública y privada eran objeto de una atención estatutaria (casi competencial) por parte de la administración pública, variará en los siguientes términos:

- Mayor autonomía de gestión de los centros culturales públicos, circunstancia que los convertirá en plenos agentes de mercado en competencia directa con los agentes privados del sector

- Mayor exigencia de rentabilidad económica (eufemismo de la sostenibilidad) para los programas públicos de cultura, lo cual discrimina los contenidos en función de su potencial comercial.
- Ruptura de los acuerdos tácitos que daban sentido al carácter público de televisiones e intermediarios culturales que se convertirán en agentes libres del sector.
- Homologación de los indicadores cuantitativos como referentes mediáticos (ocupación, taquilla, repercusión e influencia social, etc).
- Pérdida de valor de una idea general de servicio público asociada a la cultura, que se convertirá progresivamente en un sector sujeto a «las dinámicas de mercado».

El ponente consideró que «España tiene un modelo muy particular, en el que la ausencia de una estructura extensiva de producción pública (a diferencia de Francia o Alemania), ha generado una gran cantidad de suplencias asumidas por empresas privadas que no actúan en términos puramente comerciales. Tal función de suplencia ha generado un modelo de producción privada altamente dependiente de los recursos públicos y especialmente de los circuitos de distribución municipales que a lo largo de los años han permitido financiar y consolidar el carácter mixto de nuestra estructura teatral. Cuando este modelo (muy frágil y precario) entra en crisis a raíz de la caída de recursos públicos y de la escasa fortaleza de las políticas culturales autonómicas y municipales, el efecto de contracción sectorial se automatiza creando graves factores de inestabilidad».

Muy probablemente el mercado teatral español ha sufrido una contracción media del 40% de su volumen de actividad y de su marco económico de referencia. Un 25% en las grandes capitales y un 50% en el resto del país. Si intentásemos resumir la situación actual observaríamos lo siguiente:

- El modelo teatral tradicional basado esencialmente en la gestión de los costes de producción entra en crisis y obliga a pensar rigurosamente en los ingresos de explotación.
- La programación de los teatros municipales, basada en un equilibrio entre propuestas comerciales y proyectos «of-mercado», entra en una fase errática. La mayor parte de los teatros programan comercialmente y contratan a bajo coste producciones de riesgo.
- La gestión de la taquilla sustituye progresivamente el papel «redistribuidor» del presupuesto público, lo cual comporta un severo empobrecimiento de la economía del teatro alternativo.
- Las unidades públicas de producción teatral viven un proceso similar, lo que introduce elementos de distorsión de mercado.
- La ocupación de un teatro deja de ser un indicador de valor relativo (lo era en los 80 y 90), para convertirse en un elemento clave para la supervivencia física de los mismos (ante un acoso político que prioriza el éxito a la calidad y la función pública de las programaciones). Tal circunstancia estigmatiza a una gran parte de la producción escénica condenándola a convivir con déficits permanentes.

A corto plazo el resultado de todo ello es evidente: menor inversión, menor riesgo artístico, precarización laboral y sobre todo un desequilibrio entre el teatro comercial, el off y el off-off, que lógicamente se sostienen sobre exigencias económicas distintas. A corto plazo, este panorama limita la producción de espectáculos de gran formato y atractivo popular que requieren importantes inversiones e incrementa el peso relativo de la producción alternativa en todas sus variantes artísticas y económicas.

Un segundo efecto de este proceso de recesión es una pérdida inmediata (y probablemente coyuntural) de público, bien sea por la reducción de las programaciones municipales (que actúan como agentes intermediarios entre el producto y el público), bien sea por el impacto inmediato de la crisis económica que afecta directamente a públicos consumidores de un determinado tipo de espectáculos.

A modo de conclusión, el ponente propone definir un nuevo modelo de desarrollo del sector a partir de las siguientes premisas o activos:

- Se nos plantea un futuro complejo, pero conviene precisar las razones exactas de tal situación. Sin comprenderla no encontraremos las soluciones.
- Hay público real y mucho público potencial.
- Hay escenarios, infraestructuras y dotaciones y técnicas.
- Hay talento artístico.
- Existe una decreciente pero indiscutible complicidad pública, aunque sea irregular y poco basada en criterios estables.
- Hay contenidos y capacidad objetiva para producirlos.

I Foro Mercartes: análisis institucional y financiero del sector de las artes escénicas. Claves, ejes y bases para un futuro sostenible (2014)

El Dr. Juan Arturo Rubio Arostegui presentó en el I Foro Mercartes una ponencia con «un conjunto de claves y ejes discursivos para poder analizar el pasado y el presente con miras a un escenario futuro cada vez más complejo». Parte del concepto de la narrativa del impacto para analizar el cambio social de legitimidad de las instituciones artísticas, pasando de un valor a priori a un valor a posteriori basado en su capacidad de generar experiencias de calidad en los ciudadanos, aunque los responsables políticos

aún no tengan en cuenta el valor de impacto. Considera que «el objetivo político, en muchos casos, no ha ido más allá de la evidencia de llenar el aforo de butacas como metáfora del éxito político».

Luego hace un análisis de lo que hemos aprendido desde la transición política hasta el momento actual. Considera que en estas décadas no hemos sido capaces, entre otras cosas, de «generar conocimiento sobre modelos de gestión pública de espacios escénicos» ni construir un discurso sobre gestión innovadora. Considera que los espacios escénicos se han limitado a programar y «no se han distinguido por su capacidad creativa en implementar actividades que tengan un fuerte impacto experiencial en la ciudadanía». Considera que, por este motivo, cuando ha habido un cambio de escenario financiero «el mercado escénico sufrió una fuerte contracción y un consecuente deterioro de la actividad escénica, perdiendo espectadores».

El autor argumenta que «en la democracia las artes escénicas pasaron de un modelo de gestión privada en decandencia y débilmente sostenida en Madrid y Barcelona a un fuerte apoyo por parte del conjunto del sector público», iniciado en la transición y desarrollado con el Plan Nacional de Teatros y Auditorios de España y con el decidido apoyo de fomento a través de subvenciones, que significaron un cambio estructural del sector.

Todavía a principios del siglo XXI España presentaba los mayores crecimientos en gasto público en cultura en Europa desligándose de la tendencia negativa de la mayoría de países.

El autor se pregunta después por la eficacia de las políticas públicas haciendo referencia al Plan General del Teatro y de la Danza, que no precisan los recursos que se aplicarán ni definen responsabilidades, ni tampoco han sido implementados.

Añade también una referencia al efecto devastador del IVA cultural, como ejemplo de descoordinación de las políticas públicas destinadas al sector escénico, aunque considera que hay que tener en cuenta también la desafección teatral de los públi-

cos jóvenes. Considera que la única manera de salir del bloqueo actual es apostar por las siguientes líneas:

- una relegitimización del valor de la cultura a partir de las nuevas formas de creación de valor como resultado de investigaciones al respecto, así como de nuevas formas de gobernanza y gestión más eficientes.
- una coordinación de las políticas públicas multinivel con los stakeholders del campo escénico.
- el compromiso de los artistas y las formaciones artísticas con los públicos, teniendo en cuenta los cambios generacionales.
- la creatividad e innovación en la gestión pública y privada, aplicando el Lifelong Learnig a la gestión cultural.
- La internacionalización y la interacción con la tecnología aplicada al espectáculo en vivo.

3.2. Análisis complementarios

Hay algunos informes o textos que contienen análisis de interés, aunque no han sido presentados en foros globales del sector. Hacemos una síntesis de algunos de ellos que consideramos especialmente relevantes.

La gestión de las artes escénicas en tiempos difíciles (2006)

En este libro[8] el autor, dos años antes de la crisis económica, ya consideró que el sector estaba viviendo unos «tiempos difíciles». Después de un análisis DAFO detallado, apunta la siguiente aproximación diagnóstica:

8 COLOMER, J. (2006): *La gestión de las artes escénicas en tiempos difíciles*. Cuadernos Gescènic, Barcelona. Tal vez es el primer análisis sistemático elaborado en el período analizado,

- Los datos analizados permiten considerar que en los últimos años ha habido un crecimiento significativo del sector de las artes escénicas como consecuencia de la puesta en funcionamiento de nuevas infraestructuras, especialmente a partir de la década de los 90.
- Actualmente se detecta una cierta ralentización de la tendencia ascendente de los últimos años y aparecen síntomas de desencuentro entre los ofertantes y los consumidores tal vez por los cambios de preferencias y estilos de vida de los espectadores habituales y por las dificultades de captación de nuevos públicos.
- También se constata la emergencia de un nuevo tejido empresarial, ya sea la creación de nuevas empresas o la reconversión de compañías históticas en estructuras empresariales que funcionan con lógicas de mercado pero mantienen los valores artísticos forjados en su recorrido. Las empresas que lideran el mercado han iniciado procesos de concentración vertical y horizontal.
- A pesar del crecimiento sigue siendo un sector productivo de pequeño tamaño y que consigue el equilibrio económico gracias a la importante aportación de recursos públicos (en forma de subvenciones y contrataciones). El precio de las entradas (con una media de 17,96 euros) es percibido como demasiado caro por el 40% de la población, a pesar de que los espectáculos más vistos son los que tienen los precios más elevados.
- A pesar del incremento del consumo escénico la asistencia a espectáculos sigue siendo una práctica minoritaria de la población: un 68,1% no va nunca a ver un espectáculo, y los espectadores asiduos (considerando que lo son los que van a ver un espectáculo una vez al mes) son sólo el 2,8%.
- Podemos concluir que la actividad escénica es una práctica social viva, consolidada, minoritaria, con notable significación social, que responde a la necesidad humana

de encuentros presenciales intensos, que tiene una fuerte carga simbólica, que cuenta con una red territorial de infraestructuras escénicas de titularidad pública extensa y de calidad, con un tejido empresarial emergente que vocación de liderar al sector, y con políticas escénicas públicas orientadas a fomentar la producción y el consumo.

El autor considera que el sector debe definir y aplicar un modelo de desarrollo que le permita un crecimiento planificado a tres niveles:

- A nivel de creación, generando nuevas ideas y propuestas escénicas que den respuesta a los nuevos intereses de los públicos.
- A nivel de desarrollo empresarial, favoreciendo la consolidación del nuevo tejido emergente a través de estrategias de financiación y de fomento de la concentración para generar economías de escala que optimicen los recursos disponibles y permitan la apertura a nuevos mercados.
- A nivel de políticas públicas de fomento, adoptando estrategias basadas en la cooperación público-privado, priorizando la creación de valor social de las prácticas escénicas a través de acciones educativas.

Un mercado global para la escena europea: un objetivo posible (2010)

Este informe fue presentado por Daniel Martínez de Obregón, presidente de la Federación Estatal de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA), en una sesión de trabajo de la Unión Europea[9]. Se estructura en dos partes: en la primera expone y argumenta la singularidad del sistema escénico español; en la segunda desa-

9 El autor, a propuesta del Ministerio de Cultura de España, participó en la sesión de trabajo de Directores Generales y responsables de artes escénicas y música de los Ministerios de Cultura de los países miembros de la Unión Europea que se celebró en el Teatro Real de Madrid el 25 de mayo para tratar sobre el tema de «La movilidad de artistas y producciones de artes escécnias y música en la Unión Europea».

rrolla una serie de propuestas relativas a la movilidad europea de artistas y producciones escénicas. Este breve resumen se centrará en la primera parte porque es una síntesis muy bien estructurada del pensamiento dominante en Faeteda en aquellos años.

El autor considera que «en España el teatro y la danza han surgido en su mayor parte de iniciativas privadas que progresivamente han acordado con las administraciones unas políticas estables de soporte», debido a la existencia de «un número notable de compañías de teatro independiente, muy activas en el tardofranquismo, que lograron un excelente nivel de calidad artística y un incuestionable reconocimiento popular».

El autor añade que «la normalización política española hubiera podido institucionalizar estas compañías convirtiéndolas en el eje del nuevo teatro público. De hecho esta reivindicación fue especialmente activa en Cataluña con el movimiento 'el teatro público somos todos', aunque esta hipótesis sólo tuvo una cierta realización en casos tan aislados como el Teatre LLiure».

Añade que «el hecho, insólito en el sistema escénico europeo, es que cuando los teatros públicos se ponen en marcha en España, ya están consolidadas compañías privadas, subvencionadas, que con clara voluntad y necesidad de interactuar con el mercado, producen espectáculos con clara vocación de servicio público».

Las políticas públicas fomentaron la «transformación de muchos de estos antiguos núcleos teatrales en un sistema empresarial un tanto particular: artistas-empresarios, con un extremo compromiso con el servicio público y una personalidad bastante ajena al tradicional repertorio del teatro comercial». Esto hace aparecer «empresas que, afortunadamente contaminadas por el espíritu de aquellas compañías, en una gran proporción, unen la visión empresarial y los fines económicos con la vocación artística», aunque, también hay «empresas dedicadas a producir espectáculos de claro matiz comercial, planteado en términos esencialmente económicos, que también disponen de ayudas de régimen industrial».

El autor resume sus consideraciones con el argumento de que «en España se ha constituido un sistema teatral en el que coexisten la acción pública directa con el apoyo explícito al desarrollo de la iniciativa privada, a la que aportan recursos públicos»[10] y con la que dialogan para consensuar las políticas que afectan al sector.[11]

Anuario de Cultura de la Fundación Alternativas (2012)

El Anuario de Cultura de la Fundación Alternativas (2012) contiene un artículo de Alberto Fernández Torres titulado «Sector de las artes escénicas: una estrategia más allá de la resistencia», que ofrece una síntesis muy interesante sobre la situación del sector.

El texto define cinco problemas estructurales:

1. La sobreproducción debido a políticas de fomento de la producción incluso cuando el sector ya había conseguido un nivel satisfactorio.
2. El minifundismo empresarial, con más de 4.000 estructuras de producción de las cuáles dos tercios son microempresas y sólo un 2,2% son empresas de tamaño medio-grande.
3. La fuerte dependencia respecto de los recursos públicos (subvenciones a fondo perdido y contratación a caché).
4. La existencia de un mercado insuficientemente estructurado, fragmentado por las medidas proteccionistas de las CCAA y con alta concentración metropolitana.
5. La escasa proyección exterior, entre otros motivos, por el idioma y por los costes de movilidad.

10 Este modelo se ha denominado a menudo «sistema mixto».

11 Ese modelo ha sido denominado por el sector teatral como «modelo mixto» y se basa en la complementariedad de la iniciativa privada (centrada en la producción de contenidos) y la iniciativa pública (centrada en la gestión de espacios escénicos y en el apoyo a la iniciativa privada.

Apunta cinco posibles causas o raíces de estos problemas:

1. Recursos a las subvenciones que generan sobreproducción.
2. El fuerte desarrollo de infraestructuras, que ha comportado efectos secundarios negativos.
3. La percepción, por parte de los demandantes potenciales, de poca diversidad de la oferta de espectáculos.
4. La falta de estímulo a la producción de calidad por el bajo nivel de exigencia de los consumidores.
6. El desprecio de los gobernantes por la masa crítica de entradas vendidas y los relevantes ingresos generados por el sector, que le confiere un tamaño superior a otros sectores más considerados.

A partir de los problemas definidos y sus raíces, el autor propone algunos retos de futuro como unas políticas de fomento más centradas en el desarrollo de demanda que de oferta, el estímulo a la concentración empresarial o de recursos para generar economías de escala, el cambio de modelo de gestión de los espacios escénicos de titularidad pública, el impulso a la proyección exterior, y otras.

En definitiva, el autor considera que, aunque el sector haya resistido el impacto de la crisis debe cambiar su estrategia de desarrollo.

Reflexiones sobre los datos del Anuario SGAE 2013 (2014)

Alberto Fernández Torres publicó en la Revista ADE un artículo que contiene sus reflexiones sobre los datos del anuario SGAE 2013[12]. El autor, especialista en el análisis de datos, aporta una interpretación de los mismos de gran interés, destacando la notable magnitud económica del sector aunque en el período 2008-2012 se haya reducido de manera radical. Considera que el modelo de desarrollo del sector ya se había agotado unos años antes de la crisis económica y que esta lo hizo más evidente.

12 Fernández Torres, A. (2014) *¿Y si lo que tampoco funciona es el mercado?. Reflexiones sobre los datos del Anuario SGAE 2013*. ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, ISSN 1133-8792, Nº 149, 2014, págs. 25-30.

Analizando los datos del Anuario constata que hay una altísima correlación entre las representaciones ofertadas y las entradas vendidas, tanto antes como después de la crisis económica, lo que lleva a la consideración de que las entradas vendidas dependen de las representaciones ofertadas. Para validar esta hipótesis analiza la evolución del precio de las entradas vendidas, la recaudación media por función y la recaudación total, y llega a las siguientes conclusiones provisionales:

- El precio medio de las entradas vendidas se ha incrementado notablemente: un 25% antes de la crisis y un 40% después.
- Se mantiene el número medio de espectadores por representación, tanto antes como después de la crisis.
- No hay una correlación significativa entre la evolución de los precios y el número de entradas vendidas, lo que lleva a pensar que se ha producido una «inflación interior», es decir, que la caída de ventas se compensa con el incremento de precios.
- Esto lleva a pensar en la «inelasticidad» de la demanda escénica: la variación de precios no comporta la variación de ventas en el sentido contrario sino que cuando suben los precios también suben las ventas.
- En análisis posteriores advierte que cuando más crece el ingreso medio por entrada vendida, menos crecen los ingresos absolutos, lo que llevaría a pensar que tal vez el incremento de precios provoca la caída de las ventas[13].
- A pesar de la caída de las ventas y de los ingresos absolutos, el sector está incrementando su eficiencia y productividad: tiende a ingresar menos en términos absolutos y más por cada acto de venta.
- En conclusión, considera que habría que hacer un análisis más a fondo de las correlaciones exploradas para poder validar las hipótesis formuladas.

13 Esta explicación concuerda con la consideración de la alta elasticidad de la demanda escénica.

El autor considera también que el análisis estadístico permite llegar a la conclusión de que lo que menos hay que hacer es resistir esperando la recuperación económica. Lo que es necesario es redefinir el modelo de desarrollo del sector en un escenario de postcrisis y revisar las políticas escénicas de las instituciones públicas, aceptando que la intervención del sector público no es la causa de que el mercado no funcione.

En este sentido propone aplicar, entre otras, algunas medidas que ya fueron planteadas antes de la crisis y que no fueron implementadas como:

- El cambio de criterio en las ayudas públicas, primando la financiación sobre la subvención.
- La vinculación de los espacios escénicos a formaciones artísticas a través de residencias.
- El cambio de modelo de gestión de los equipamientos de titularidad pública a través de contratos-programa.
- Las campañas y estrategias para la generación de audiencias.
- La generación de economías de escala a través de procesos de cooperación entre operadores de pequeño tamaño.
- La desfragmentación del mercado eliminando las barreras entre redes autonómicas.
- La incorporación sustantiva del teatro en el sistema educativo.

Informe sobre el estado general del teatro en España (2015)

Según el informe de FAETEDA-ESKENA[14], el desarrollo cultural en Europa occidental está históricamente relacionado, hasta el momento presente, con la intensidad de las políticas culturales públicas. Sin embargo, estamos viviendo una transformación profunda de los mercados, especialmente en el sector fonográfi-

14 FAETEDA-ESKENA (2015): *Teatro para una sociedad democrática*. Informe realizado por Xavier Marcè. FAETEDA ha autorizado a Bissap a incorporar este documento en el análisis de informes diagnósticos.

co, audiovisual y editorial, que altera las dinámicas proteccionistas que separaban la producción local y la global.

Las artes escénicas no son ajenas a las nuevas tecnologías ni a la transformación de los mercados, pero siguen siendo un ámbito de creación y producción de contenidos culturales de carácter artesanal con un modelo económico que favorece las lógicas locales. Por este motivo, la relación entre políticas culturales y artes escénicas sigue siendo imprescindible para asegurar un sistema estable de producción, circulación y exhibición de contenidos escénicos a lo largo del territorio, pero la delegación competencial a las CCAA la ha hecho más compleja por la gran diversidad de políticas autonómicas y locales.

El sector teatral español no puede funcionar con reglas estrictas de mercado por su carácter artesanal, los costes de la exhibición en vivo y la titularidad pública de la mayoría de espacios escénicos. Necesita una regulación acordada entre los agentes implicados y las Admistraciones Públicas que se base en una evaluación objetiva y completa de las políticas escénicas desarrolladas en el actual período democrático. De manera intuitiva se estima que ha habido una creación escasa de públicos, una excesiva rigidez en la gestión de los espacios escénicos de titularidad municipal, desequilibrios territoriales y estadios muy distintos de profesionalización de las organizaciones productivas, etc. Se considera que la intervención pública en el ámbito teatral sigue sujeta a criterios políticos basados en realidades propias de los años 80 y 90 del siglo pasado y que es necesaria una reflexión para adecuarla a las necesidades del momento actual.

En el sistema escénico español conviven de forma indiferenciada distintos ámbitos de acción con finalidades y modelos de gestión muy distintos, que genera notable confusión entre lo público y lo privado, las artes escénicas concebidas como prácticas sociales y actividad económica, los agentes que operan en una economía

de mercado y los que operan en la economía social, etc. Podemos identificar, como mínimo, tres ámbitos de acción:

- Hay un primer conjunto de agentes escénicos que viven sujetos a criterios empresariales, produciendo y exhibiendo contenidos en términos de mercado, que mantiene un porcentaje mayoritario de públicos y sostiene la economía del sector, cuya continuidad depende básicamente de su éxito comercial.
- Hay un segundo conjunto de agentes que se desarrollan alrededor de las salas de pequeño formato, con criterios artísticos más o menos alternativos, que hacen una importante aportación artística al teatro del país, sujetos a un potencial comercial muy limitado por lo que su funcionamiento depende en gran medida de las políticas culturales de cada territorio.
- Hay un tercer grupo de agentes escénicos que desarrollan prácticas alternativas en el marco de la acción sociocultural y del activismo artístico, con altas dosis de voluntariado y capital creativo, que se encuentra en la periferia del sistema escénico sin actividad económica y al margen de cualquier norma legal.

El teatro español se encuentra actualmente en una encrucijada. Dispone de una gran capacidad creativa pero está estancado esperando que se defina una hoja de ruta. En este sentido es conveniente reflexionar sobre dos cuestiones:

- Las responsabilidades de la Administración Pública en el nuevo contexto, tanto en el desarrollo estructural del sector como también en la financiación de su actividad.
- La necesidad de que el sector identifique y ordene los distintos ámbitos de acción que conviven en él con objetivos y modelos de gestión muy distintos, eliminando la confusión que hay actualmente.

Esta reflexión debe llevar a un gran acuerdo entre el sector teatral español y el conjunto de administraciones públicas a partir de un conjunto de compromisos que permitan reconducir la actual situación de las artes escénicas en España[15].

15 El documento propone un decálogo de compromisos como base del acuerdo, que aquí no incorporamos porque forman parte de un proceso de diálogo y porque en este estudio sólo se analizan contenidos que aporten elementos diagnósticos

4.
Síntesis diagnóstica de la situación actual

La lectura transversal de los análisis referidos en el capítulo anterior ya aporta una gran riqueza de perspectivas y de argumentos para tener una visión global de la evolución del sector en el período analizado (2006-2014).

Además, es obvio que contienen muchas coincidencias, o mejor dicho, no contienen puntos de vista antagónicos. Cada autor o informe pone el acento en determinados elementos, configurando una especie de diagnóstico colectivo implícito.

Por este motivo, después de presentar una síntesis de los elementos más relevantes que contienen, hemos incorporado una síntesis transversal que integra sus argumentos en un formato DAFO. Este DAFO da una visión simplificada de los análisis realizados con el objetivo de facilitar una visión de conjunto que nos permita inducir relaciones causa-efecto que presentamos después en unos diagramas de síntesis.

4.1. Fortalezas

Patrimonio escénico rico, diverso y de calidad

El patrimonio escénico histórico en España es rico, diverso y de calidad, y cuenta con notable reconocimiento internacional.

Talento creativo

En España hay muchos autores, intérpretes, directores de escena y otros creadores con talento y capacidad creativa y de innovación,

algunos de los cuáles desarrollan sus propuestas en otros países por falta de oportunidades en el nuestro.

Oferta amplia de espectáculos

La cartelera de los espacios escénicos ofrece una gran cantidad de espectáculos de diversos formatos y estilos, especialmente en las zonas metropolitanas.

Públicos con hábitos escénicos regulares

La oferta escénica diversificada y estable ha formado públicos con hábitos de consumo regular, aunque su tamaño relativo es pequeño.

Red extensa y funcional de infraestructuras escénicas de titularidad pública

Las importantes inversiones en infraestructuras escénicas que las instituciones públicas han hecho durante las décadas anteriores, sobre todo a partir de los años noventa, han permitido que el sector disponga en el momento actual de una óptima red de espacios escénicos con un nivel muy aceptable de calidad que cubre casi todo el territorio. En el año 2014 se registraron 1.546 espacios escénicos, de las cuales un 75% son de titularidad pública.

Sin embargo, la falta de planificación de su funcionamiento, de responsables especializados y de modelos de gestión adecuados no han permitido rentabilizar las inversiones realizadas. Además, con la reducción de los recursos que pueden aportar sus titulares, mayoritariamente administraciones locales, la gestión de los espacios escénicos ha pasado de ser una oportunidad a ser un problema.

Los espacios escénicos multidisciplinares no han favorecido a los lenguajes escénicos con menor prestigio social y presencia en el mercado, como es el caso de la danza. En cambio, han ido introduciendo algunos géneros que tenían inicialmente poca presencia como la música pop y, en menor medida, el circo y la magia.

Existencia de tejido empresarial

La transformación de compañías en empresas de producción significó el surgimiento de un tejido empresarial que se ha ido desarrollando. La pirámide actual muestra que hay un porcentaje muy elevado de microempresas y que las que superan unos ingresos anuales de 500.000 euros son poco más del 2%.

Estadio avanzado de profesionalización artística y técnica

Desde hace más de dos décadas se ha incorporado al mercado profesional un número importante de creadores y técnicos que han podido formarse en escuelas de calidad y han añadido valor profesional a su talento de partida. La profesionalización de la gestión, sin embargo, es aún una asignatura pendiente aunque cada vez se valora más su necesidad.

Tenacidad, resiliencia y optimismo

Una de las características de la personalidad colectiva del sector es la tenacidad o capacidad de conseguir retos importantes. A la tenacidad hay que añadir la resiliencia y el optimismo que le permiten seguir adelante a pesar de las dificultades que van surgiendo, especialmente en períodos con escasez de recursos.

Conciencia de sector y vertebración asociativa

Durante las décadas anteriores no sólo se ha desarrollado la cadena de valor sino también la conciencia de sector que ha llevado a su vertebración a través de un número significativo de asociaciones de profesionales y de empresas de ámbito autonómico y estatal.

4.2. Debilidades

Catálogo de productos poco diversificado y de calidad relativa

La reducción de subvenciones y las dificultades para acceder a créditos ha llevado, por un lado, a reducir la inversión en la producción de nuevos espectáculos y a optar por los formatos pequeños y las reposiciones y, por otro lado, a priorizar la pro-

ducción de obras más comerciales para conseguir un retorno más seguro de las inversiones.

La reducción del riesgo ha llevado a muchos programadores, incluso de espacios escénicos de titularidad pública, a priorizar la comercialidad por encima de la calidad artística de los contenidos.

Baja innovación por supeditación del talento creativo a necesidades de explotación a corto plazo

A pesar de que el sector dispone de un importante talento y capacidad creativa, las necesidades de explotación han supeditado la función creativa a la obtención de resultados a corto plazo. Esto ha reducido la capacidad de innovación y ha supuesto una pérdida de calidad de muchas de las propuestas escénicas.

No se han desarrollado nuevos lenguajes escénicos que tenían como plataforma de arranque algunos festivales que presentaban nuevas tendencias y que han ido desapareciendo.

Escasa visibilidad social

La actividad del sector tiene una visibilidad social escasa, a pesar de que hay un cierto *start system* formado por intérpretes mediáticos. Hay una escasa presencia de las prácticas escénicas en los medios de comunicación social y redes sociales.

Bajo reconocimiento social de su valor

Hay datos y hechos que llevan a considerar que el valor social de las artes escénicas es bajo. Los ciudadanos manifiestan un bajo interés por el teatro (4,9/10) y aún menor por la danza (3,1/10) y la ópera (2,8/10).

Escasa presencia en el sistema educativo

En el sistema educativo las artes escénicas siempre han sido un contenido secundario, especialmente desde la aprobación de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, que significó un retroceso enorme en relación a la LOGSE.

Esta escasa presencia tiene como consecuencia que en el momento clave de formación de valores e intereses personales no se aprovecha la universalidad del sistema educativo y se deja la transmisión de valores escénicos en manos del entorno familiar renunciando a la formación de nuevos públicos.

Hay que tener en cuenta, también que la simple presencia curricular no garantiza un mayor arraigo social de las artes escénicas, ya que sólo se genera interés por ellas a través de experiencias significativas y éstas dependen, básicamente, de la manera como se desarrollan y de la emotividad que transmite el educador. A pesar de ello, el sistema educativo es el único instrumento social que permite poner al alcance de todos los ciudadanos oportunidades culturales que habitualmente están restringidas a un determinado grupo social

Tasa reducida de penetración social

Las estadísticas culturales nos indican que el índice de penetración social de las artes escénicas es reducido. La tasa de penetración social es baja (sólo el 19,1% de los ciudadanos manifiestan haber ido al teatro en el último año).

Esto es especialmente significativo en las nuevas generaciones de nativos digitales porque sus hábitos de consumo en el tiempo libre no coinciden con el modelo tradicional de gestión de las propuestas escénicas, como la modalidad de compra anticipada que no encaja con su forma de organizar su tiempo libre.

Evidentemente ciertas prácticas culturales consideradas tradicionalmente de «alta cultura», como el teatro o la danza, incluso en los países con mayor tradición escénica, son seguidas por un sector social reducido, y esto puede ser debido a factores intrínsecos (requieren cierto capital cultural) o contextuales (como los prejuicios hacia la alta cultura o la cultura institucionalizada)[16].

16 Habría que recordar las lógicas explicativas de los intereses culturales como el clasismo de Bourdieu, el omnivorismo de Peterson, el individualismo del marketing y la disonancia

Sin embargo, no hay ningún argumento objetivo que indique que sólo una pequeña parte de la población tiene capacidad de disfrute de las artes escénicas.

Gestión rígida de los espacios de exhibición de titularidad pública

La gestión de la mayoría de espacios escénicos de titularidad pública, sobre todo los de titularidad municipal, es directa y está supeditada a intervención previa y a otras limitaciones derivadas del procedimiento administrativo. Esta condición impide, entre otras cosas, gestionar adecuadamente los ingresos y tomar decisiones de manera ágil.

A pesar de la rigidez derivada de las limitaciones administrativas muchos gestores públicos han encontrado maneras de conseguir una gestión razonablemente eficaz aunque, en general, es poco eficiente y la baja capacidad competitiva en el mercado se ha agravado en los últimos años .

En cambio, se han incorporado recientemente nuevas herramientas de gestión, como aplicaciones de ticketing y plataformas CRM, a pesar de que en muchos casos no se usan de manera óptima por falta de formación especializada y de tiempo disponible.

Algunos titulares de espacios escénicos, para poder gestionar los espacios escénicos de manera ágil y adecuada en un mercado muy competitivo, han constituido sociedades diferenciadas de carácter instrumental o han externalizado la gestión[17], aunque el actual contexto de crisis y algunas malas prácticas han potenciado en los últimos años la internalización y la gestión directa.

En la gestión directa de servicios escénicos de titularidad pública habría que diferenciar también entre la falta de rentabilidad

de Lahire. En casi todas las teorías se considera que hay condicionantes objetivos y factores subjetivos que explican los intereses y prácticas culturales.

17 La externalización de la gestión de servicios escénicos públicos no comporta, por si solo, una mayor eficiencia. Lo único que permite es una gestión más flexible en la que los resultados dependen más directamente de la habilidad y la competencia profesional de sus gestores.

económica (a veces intencional programando espectáculos con poca capacidad comercial como apoyo a las propuestas de compañías y productoras independientes) de la falta de rentabilidad social (derivada a menudo de los déficits de gestión apuntados). La destinación de fondos públicos debe buscar, en cualquier caso, la rentabilidad económica o social según corresponda en cada caso.

Sobreproducción

La puesta en funcionamiento de infraestructuras ha activado la demanda de productos escénicos y, junto con las políticas de ayuda a la producción, ha provocado el incremento notable y progresivo de productos escénicos en el mercado.

Las nuevas infraestructuras han ofrecido programaciones que han activado la demanda latente con un crecimiento permanente y sostenido de entradas vendidas hasta el año 2008. Sin embargo, una vez el sector había ya conseguido unos niveles satisfactorios de producción escénica, las instituciones públicas han mantenido políticas de fomento de la producción a través de subvenciones a fondo perdido y compra de espectáculos y no se han aplicado las políticas de formación de demanda que convenían en este estadio.

Esto ha llevado progresivamente, a partir del 2008, a una situación de sobreproducción y, como consecuencia, de sobreoferta y de saturación de mercado con unos índices bajos de ocupación de las salas, que se ha visto agravada por el impacto de la crisis económica. También ha tenido como consecuencia el incremento de la precariedad laboral y de la autoexplotación.

Atomización y polarización empresarial

Los requisitos establecidos en las convocatorias de subvenciones y la inexistencia de requisitos de viabilidad ha llevado a muchos promotores a constituirse en microempresas y adoptar modelos económicos de subsistencia. La mayoría de empresas son de pe-

queña magnitud (el 72% tienen un presupuesto anual inferior a 100.000 euros y el 85% tienen menos de 10 trabajadores).

Existe una notable polarización empresarial: el 2,55% de empresas que tienen más de 50 trabajadores obtienen el 30% del total de ingresos, y casi no existen empresas medianas.

Hay una elevada concentración de compañías y empresas de producción en las CCAA de Madrid y Cataluña. También hay una elevada concentración de espacios escénicos y de oferta de representaciones (el 62%) en las zonas metropolitanas (poblaciones con más de 200.000 habitantes).

Inexistencia de tercer sector

Las políticas públicas, a diferencia de otros países, no han fomentado la existencia de un tercer sector basado en la iniciativa privada, profesionalizado y sin afán de lucro, para desarrollar prácticas escénicas con valor público (artístico, educativo, social) en un marco de economía social. Esta función la han desarrollado, de facto, algunas empresas de pequeño formato que, a pesar de haber adoptado la figura jurídica de empresa no tienen vocación de economía de mercado y no disponen de un marco jurídico adecuado para desarrollar su actividad.

Mercado interno fragmentado

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.

Escasa proyección en mercados exteriores

El proteccionismo de las políticas escénicas ha hecho que la mayoría de unidades de producción pudieran subsistir en el mercado interno y que no fuera necesario salir a mercados exteriores. Sólo lo han hecho algunas empresas consolidadas de mayor tamaño en fase de expansión o lenguajes escénicos que tienen dificulta-

des para acceder a las programaciones multidisciplinares de los espacios escénicos, como es el caso de la danza y el circo y que, a diferencia del teatro de texto, no tienen barreras idiomáticas.

Falta de reconocimiento jurídico del derecho de acceso a las artes escénicas

Aunque la Constitución reconoce el acceso a la cultura como derecho fundamental de los españoles, la falta de desarrollo legislativo de este principio no define las obligaciones concretas de los poderes públicos al respecto.

Este vacío legislativo ha permitido que, sobre todo en el ámbito local, las instituciones públicas desarrollaran voluntariamente servicios escénicos y que, como consecuencia de la crisis, los redujeran o eliminaran, privando al sector de la estabilidad necesaria para su desarrollo.

Dificultades financieras y dependencia del sector público

La financiación de la actividad empresarial se hace mayoritariamente con fondos personales, mientras que la aportación de los fondos públicos representa un porcentaje menor que en otros sectores productivos.

A pesar de la aportación insuficiente de recursos financieros hay una fuerte dependencia del sector público porque la mayoría de producciones escénicas se hacen para vender a teatros y festivales de titularidad pública.

La asignación de competencias plenas en artes escénicas a las CCAA ha potenciado el desarrollo de modelos proteccionistas, ha reducido la capacidad de riesgo de las empresas y las han debilitado. Las políticas de desarrollo de la oferta al margen de la demanda han creado, también, una cierta inflación o efecto burbuja en la producción escénica en un mercado estancado.

La distribución fáctica de competencias entre los tres niveles de la Administración ha comportado una notable descoordinación que ha provocado numerosos solapamientos y necesidades sin respuesta.

Reducción de capacidad competitiva por exceso de carga fiscal

El mantenimiento de un IVA cultural muy superior a la media europea reduce la capacidad competitiva y elimina los márgenes empresariales y, por tanto, la capacidad de inversión en nuevos proyectos.

Baja especialización profesional de la gestión y déficit tecnológico

Los costes de explotación representan más del 80% de los ingresos en muchas de las empresas productoras. Por otro lado, la mayoría de espacios escénicos (el 46,1%) tienen entre 201 y 500 localidades, y una parte importante (el 23,7%) tienen menos de 200 localidades, con una ocupación media del 50%. La mayoría de espacios escénicos de titularidad pública son de gestión directa y, por tanto, rígidos y cautivos del procedimiento administrativo.

El carácter artesano de la producción escénica, la atomización empresarial y los modelos de gestión de los espacios escénicos de titularidad pública no han fomentado la adopción de metodologías ni herramientas tecnológicas para la gestión integral de los espacios escénicos ni para la gestión de públicos.

Uno de los factores más determinantes para una gestión eficiente es la comunicación. En este sentido habría que distinguir entre la información (o difusión unidireccional de la programación), la comunicación (o relación interactiva entre gestores y públicos) y la prescripción (ya sea vertical como la publicidad, los medios de comunicación o la crítica teatral, u horizontal como el boca en boca o las redes sociales). Hay que tener en cuenta que los públicos habituales de las artes escénicas acostumbran a escoger las obras que van a ver según sus propios criterios (necesitan, por tanto, información bien estructurada) mientras que los públicos ocasionales necesitan alguna forma de prescripción (sobre todo la publicidad y la presencia en los medios de comunicación) para eliminar la inseguridad que comporta siempre la elección de

una representación[18]. Una gran mayoría de gestores de programaciones escénicas aún no aprovechan (sea por falta de medios tecnológicos o de competencia profesional) las oportunidades que ofrecen las nuevas herramientas de comunicación digital.

Sin embargo, el mercado profesional cuenta ya con nuevas generaciones de gestores culturales bien formados que están esperando el cambio generacional y que pueden aportar una gestión más eficiente.

Ausencia de información interna y de planificación estratégica

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.

Además, la falta de datos objetivos, hace más difícil el consenso sobre las estrategias que hay que desarrollar y lleva, indirectamente, a la ausencia de planificación estratégica y al tacticismo operativo.

4.3. Oportunidades

Incremento del gasto per cápita en un escenario post-crisis

Estamos a las puertas de un nuevo escenario postcrisis con previsión de incremento del gasto per cápita, que facilita el incremento del consumo escénico.

Desarrollo de internet, de las redes sociales y de comunidades virtuales de intereses

Sigue la tendencia de desarrollo de las redes sociales y de las comunidades virtuales de intereses culturales. El desarrollo de Internet y su uso habitual por más sectores de población ofrece

18 Las artes escénicas son, en economía, bienes de experiencia y, por tanto, no se puede saber si van a satisfacer los beneficios buscados hasta que se han disfrutado. Esto comporta una elevada inseguridad en la elección de una obra de la cartelera teatral.

oportunidades de crear redes de intercambio y de tener presencia en mercados exteriores.

Presencia en el mercado de plataformas CRM y ticketing especializadas en artes escénicas

La existencia de plataformas CRM y aplicaciones de ticketing especializadas en artes escénicas ofrece oportunidades de mejorar la comunicación interactiva con los públicos objetivo de los proyectos escénicos, y de hacer más eficiente la gestión de la oferta, aunque los gestores no aprovechan las oportunidades que ofrecen por falta de conocimiento tecnológico y tiempo disponible.

Desarrollo del *crowdfunding*

Surgimiento y desarrollo del crowdfunding como instrumento de financiación colectiva de proyectos.

Transversalidad social de las artes escénicas

Algunos lenguajes escénicos, como la danza, están participando activamente en el desarrollo de proyectos de salud, bienestar y educación aportando su capacidad creativa y su lenguaje simbólico.

Apertura de nuevos espacios no institucionales con actividad escénica

Se abren nuevos espacios, fuera de los teatros y espacios institucionales, en los que se desarrollan actividades escénicas que aumentan su visibilidad social.

4.4. Amenazas

Cambio de hábitos de tiempo libre

Cambio de hábitos de tiempo libre de los espectadores por el decremento sostenido de la oferta de representaciones desde el año 2008 hasta el momento actual y la consiguiente reducción del consumo.

Persistencia de las políticas de reducción del gasto público

Persistencia de las políticas de reducción del gasto en las administraciones públicas.

Competencia intensa de la oferta de ocio digital

Competencia intensa de la oferta de ocio digital en la ocupación del tiempo libre, con unos precios de acceso cada vez más reducidos, que genera dificultades para incorporar a nuevos públicos, especialmente digitales nativos.

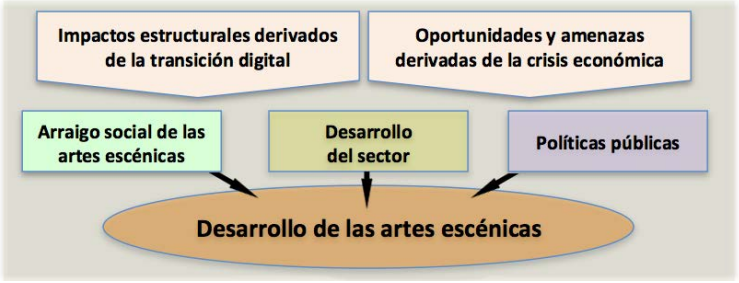
5.
Diagramas causa-efecto

En este apartado se presentan unos diagramas que formulan una hipótesis de relaciones causa-efecto entre los factores apuntados[19].

Para ello establecemos tres ejes de análisis (el arraigo social de las artes escénicas, el desarrollo del sector y las políticas públicas) que inciden en el desarrollo de las artes escénicas para anclar en ellos los factores estructurales favorables (fortalezas) y desfavorables (debilidades), apuntado también los impactos estructurales derivados de la transición digital, así como las oportunidades y amenazas coyunturales derivadas de la coyuntura económica.

Mostramos, en primer lugar, el diagrama global del diagnóstico:

Gráfico 44: Ejes de análisis para el diagnóstico global del sector



A continuación, desarrollamos cada eje con los factores que inciden en él.

19 Estos diagramas son una adaptación de la propuesta de Ishikawa, mostrando cada eje por separado para una mejor claridad, y clasificando los factores en favorables y desfavorables para facilitar una lectura ordenada de los mismos

Gráfico 45: Arraigo social de las artes escénicas

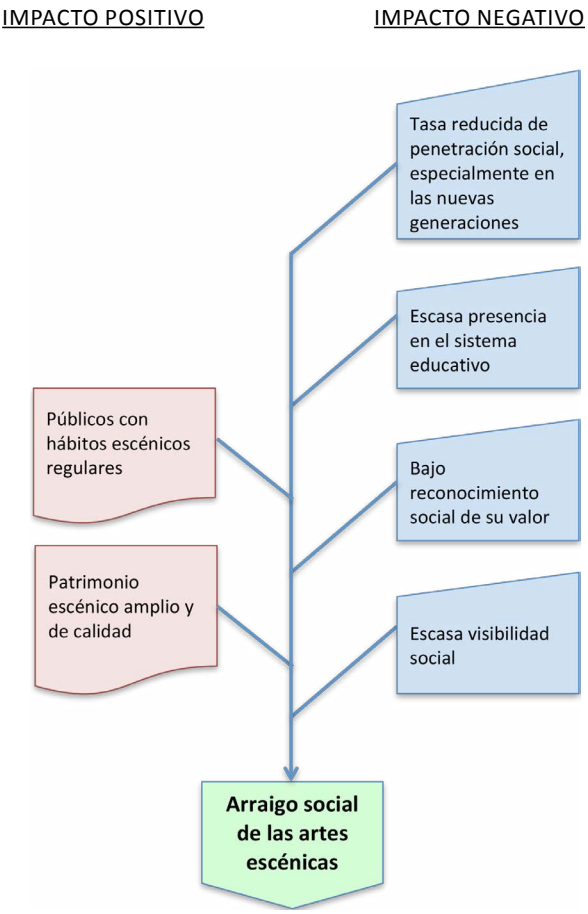


Gráfico 46: Desarrollo del sector

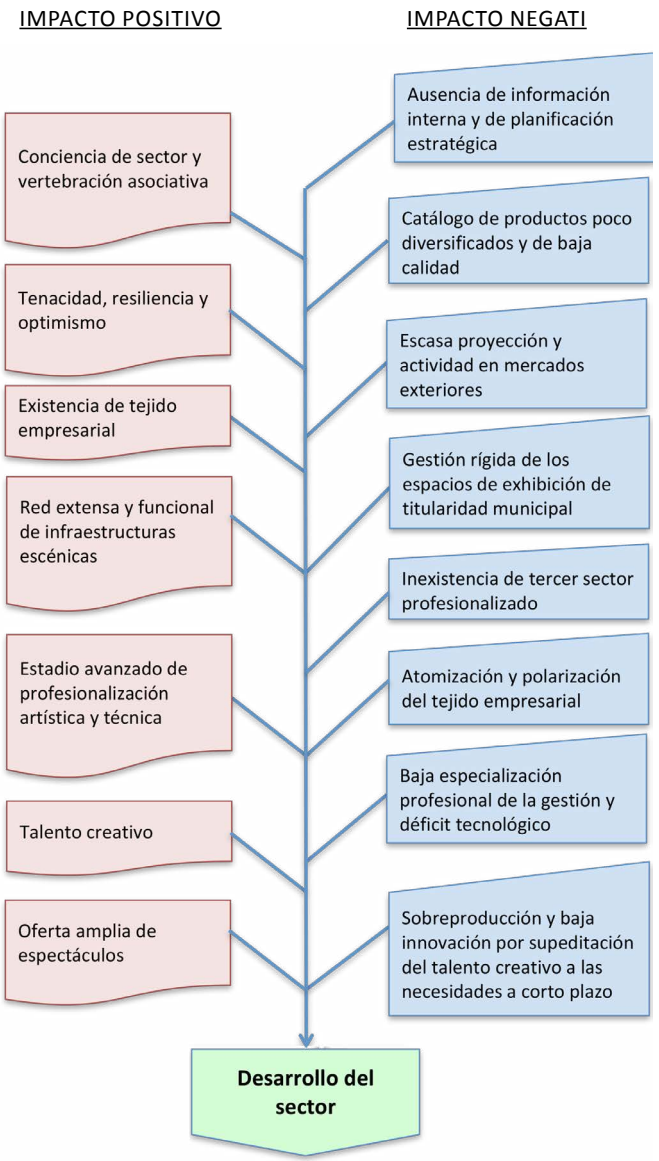


Gráfico 47: Políticas públicas

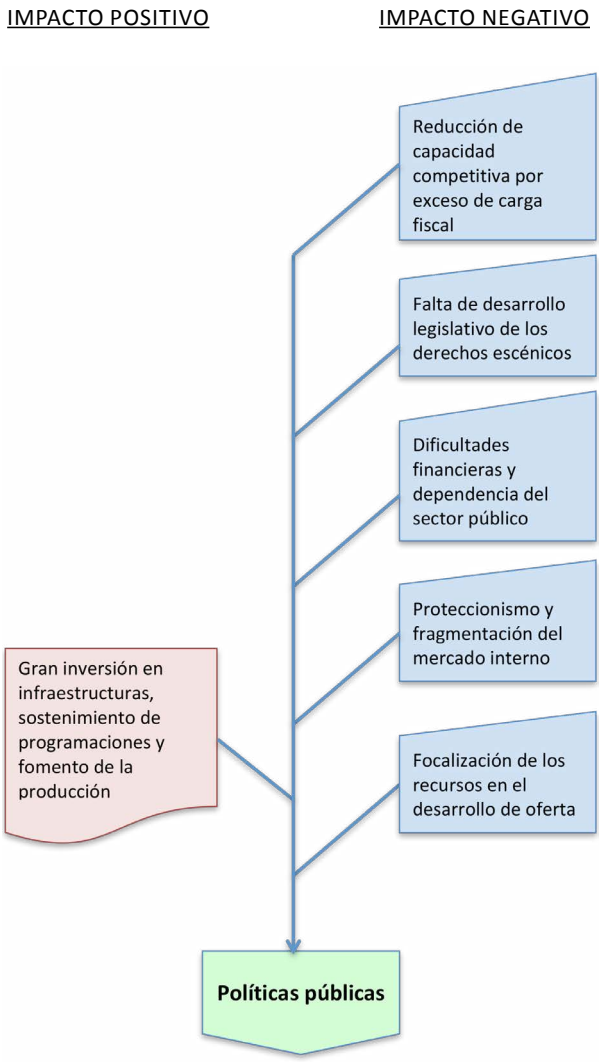


Gráfico 48: Impactos derivados de la transición digital y la crisis económica

6.
Revisión del modelo de desarrollo

En la mayoría de informes analizados se considera que el modelo de desarrollo[20] aplicado durante el período 1979-2014, que ha tenido efectos muy positivos en el desarrollo del sector, es inadecuado para el nuevo contexto social y económico.

La mayoría de autores de diagnósticos sobre el sector consideran que es necesario que las organizaciones sectoriales, en coordinación con las administraciones públicas, construyan un modelo que responda a las necesidades del sector en el estadio de evolución en que se encuentra y que se ajuste al nuevo contexto de postcrisis.

Presentamos un cuadro-resumen con diez factores constitutivos del modelo vigente y una propuesta de reorientación.

20 Un modelo de desarrollo es una combinación de factores que inciden en el desarrollo del sector

Tabla 6: Propuesta de reorientación del modelo de desarrollo

	Factores constitutivos del modelo aplicado hasta el momento actual	Propuesta de reorientación
1	Minifundismo empresarial con modelos de negocio basados en economías de subsistencia	Concentración empresarial o de recursos para desarrollar empresas de tamaño mediano y generar economías de escala y márgenes de beneficio que puedan ser invertidos invertir en proyectos innovadores asumiendo riesgos
2	Políticas públicas centradas en el fomento de la producción para generar oferta	Políticas públicas centradas en el fomento de la demanda, sobre todo a través de políticas educativas y de comunicación
3	Subvenciones a fondo perdido en un marco de política proteccionista, sobre todo, en el ámbito autonómico	Financiación reintegrable de proyectos con viabilidad económica para fomentar la calidad y el rendimiento social y económico
4	Creación, gestión y mantenimiento de espacios escénicos de titularidad pública en todo el territorio con modelos de gestión supeditados al procedimiento administrativo	Aplicación de modelos de gestión eficientes en los espacios escénicos de titularidad pública, basados en la explotación intensiva y la gestión de ingresos, mejorando los modelos de comunicación de sus propuestas de valor
5	Gestión de la producción y exhibición en manos de profesionales polivalentes y autodidactas	Fomento de la especialización profesional en todos los ámbitos funcionales de gestión de la producción y exhibición escénica

	Factores constitutivos del modelo aplicado hasta el momento actual	Propuesta de reorientación
6	Gestión del talento creativo supeditada a las necesidades de explotación a corto plazo	Fomento de prácticas de I+D para potenciar la capacidad de innovación, y vinculación de creadores y compañías artísticas a los espacios escénicos como laboratorios creativos
7	Centramiento en un mercado interior fragmentado por las CCAA y poca presencia en mercados exteriores	Desfragmentación del mercado interior y promoción de la presencia en mercados exteriores
8	Modelo de financiación basado en los recursos públicos y los ingresos de explotación con predominio de los primeros	Fomento del mecenazgo y patrocinio como tercera fuente de financiación, buscando en cada caso un equilibrio satisfactorio entre las diversas fuentes
9	Toma de decisiones estratégicas y operativas basadas en la intuición sin ningún sistema de información interna que aporte información objetiva	Implementación de un sistema de información interna basado en la obtención de indicadores fiables en todos los ámbitos de actividad del sector
10	Creación de plataformas asociativas de operadores con la finalidad de tener una interlocución beneficiosa con las administraciones públicas	Reorientación de las plataformas asociativas hacia la generación de estrategias e iniciativas conjuntas

7.
Consideraciones finales

Hasta aquí hemos analizado datos e informes para elaborar un diagnóstico transversal que integre los principales argumentos apuntados. Sin embargo, tanto en algunos informes como en la sesión de contraste con expertos, se ha considerado necesario elaborar un nuevo modelo de desarrollo del sector más allá de reformar o ajustar el actual, y de que el nuevo modelo tenga en cuenta el nuevo contexto y las necesidades específicas de los diversos ámbitos de actividad que conviven en el sistema escénico de España.

En estas consideraciones finales formulamos algunas propuestas en este sentido.

7.1. Evaluar los efectos del modelo de desarrollo aplicado

En la sesión de contraste con expertos realizada en fecha 30.09.2015 en la sede de la Academia[21], se consideró que era necesario evaluar los efectos del modelo de desarrollo aplicado en las décadas anteriores para poder ponerlo al día teniendo en cuenta que «las artes escénicas no son ajenas a las nuevas tecnologías ni a la transformación de los mercados, pero siguen siendo un ámbito de creación y producción de contenidos culturales de carácter artesanal con un modelo económico que favorece las

21 En la sesión participaron los expertos José Manuel Garrido, Xavier Marcé y Guillermo Heras. Hicieron también sus aportaciones de forma no presencial Jesús Cimarro, Alberto Fernández Torres y Cesc Casadesús.

lógicas locales, y que la relación entre políticas culturales y artes escénicas sigue siendo imprescindible para asegurar un sistema estable de producción, circulación y exhibición de contenidos escénicos a lo largo del territorio teniendo en cuenta que la delegación competencial a las CCAA la ha hecho más compleja por la gran diversidad de políticas autonómicas y locales» y que «el sector teatral español no puede funcionar con reglas estrictas de mercado por su carácter artesanal, los costes de la exhibición en vivo y la titularidad pública de la mayoría de espacios escénicos»[22].

En espera de la evaluación en profundidad que se propone, se estima que durante las décadas anteriores, junto a innumerables logros, ha habido algunas carencias, tales como una creación escasa de públicos, una excesiva rigidez en la gestión de los espacios escénicos de titularidad municipal, desequilibrios territoriales y estadios muy distintos de profesionalización de las organizaciones productivas, etc. Se considera que la intervención pública en el ámbito teatral en el momento actual aún sigue sujeta a criterios políticos basados en realidades propias de los años 80 y 90 del siglo pasado y que es necesaria y urgente una reflexión para adecuarla a las necesidades del momento actual.

7.2. ¿Ajustar el modelo actual o definir uno nuevo?

La evaluación de los efectos producidos por el modelo de desarrollo vigente será una base sólida para actualizarlo. Sin embargo, la actualización del modelo de desarrollo puede tomar dos caminos distintos:

a. El primero es reformar el modelo que se ha aplicado hasta el momento para corregir las disfunciones observadas-[23]

22 Consideración contenida en el Informe de FAETEDA citado.

23 En esta dirección apuntan la mayoría de informes analizados, especialmente el Plan General del Teatro y el Plan General de la Danza

b. El segundo camino es definir otro modelo inspirado en las buenas prácticas de países con un desarrollo escénico satisfactorio.

La mayoría de análisis apuestan por ajustar el modelo actual sin ponerlo en crisis, especialmente el Plan General del Teatro y el Plan General de la Danza. Otros consideran que el estadio de desarrollo del sector, las tendencias sociales y los cambios de contexto son tan significativos y profundos que el «modelo mixto» que ha presidido el desarrollo del sector hasta el momento actual ya no es válido y que es necesario definir un nuevo modelo que contemple las singularidades de los distintos ámbitos de actividad que conviven en el sistema escénico español.

7.3. Identificar los ámbitos de actividad del sistema escénico

En la sesión de contraste hubo plena unanimidad en considerar que es necesario identificar los distintos ámbitos de actividad que conviven en el sistema escénico de España y diversificar las políticas escénicas de las administraciones públicas para ajustarlas a las necesidades y singularidades de cada ámbito.

El informe de FAETEDA citado ya plantea que en el sistema escénico español conviven de forma indiferenciada distintos ámbitos de acción con finalidades y modelos de gestión muy distintos y que la falta de diferenciación de sus singularidades genera notable confusión en relación a tres ejes:

1. entre lo público y lo privado,
2. entre las artes escénicas concebidas como práctica social y actividad económica,
3. entre los agentes que operan en una economía de mercado y los que operan en una economía social.

Aunque la construcción de oferta escénica en las décadas anteriores se ha basado en la concurrencia del sector público y privado sin una definición previa de roles y responsabilidades,

es necesario revisar el papel de ambos en el nuevo contexto ya que actualmente el sector cuenta con un tejido empresarial capacitado para satisfacer todas las necesidades e intereses de los ciudadanos.

Al mismo tiempo, en el sector privado habría que identificar los ámbitos de actividad escénica que tienen finalidades y modelos de negocio distintos.

a. En primer lugar, habría que diferenciar entre las prácticas sociales de artes escénicas y las prácticas económicas.

b. En segundo lugar, habría que identificar las diversas modalidades de prácticas sociales, como las prácticas comunitarias, las prácticas amateur y las prácticas educativas.

c. En tercer lugar, habría que diferenciar las actividades económicas que operan en una economía de mercado y las que forman parte de la llamada economía social.

Tratar de manera uniforme los diversos ámbitos de actividad, como se ha hecho hasta el momento actual, comporta desatender los ámbitos que no corresponden al sector dominante y esto es un error estratégico. Es especialmente necesario fomentar prácticas escénicas de economía social, por este motivo las tratamos de manera específica en el siguiente apartado.

7.4. Sobre las prácticas escénicas que operan en un modelo de economía social

Conviene desarrollar especialmente las prácticas económicas que operan en un marco de Economía Social (ES) porque son necesarias para un desarrollo óptimo de las artes escénicas.

Según el Informe elaborado para el Comité Económico y Social Europeo por el Centro Internacional de Investigación e Información sobre la Economía Pública, Social y Cooperativa

(CIRIEC)[24], «aunque la ES fue relativamente importante en Europa durante el primer tercio del siglo XX, el modelo de crecimiento en Europa occidental durante el período 1945-1975 se caracterizó principalmente por el sector capitalista privado tradicional y el sector público. Este modelo era la base del estado de bienestar, que hacía frente a los fallos de mercado reconocidos y utilizaba un conjunto de políticas que demostraron ser muy eficaces para corregirlos: redistribución de la renta, de asignación de recursos y anticíclicas. Todo ello se basaba en el modelo keynesiano en el que los grandes actores sociales y económicos son la patronal, los sindicatos y el gobierno».

Sin embargo, «en los últimos decenios la ES no sólo ha afirmado su capacidad de contribuir eficazmente a la resolución de los nuevos problemas sociales, sino que también ha reforzado su posición como institución necesaria para la estabilidad y la sostenibilidad del crecimiento económico, la distribución más equitativa de la renta y la riqueza, el ajuste entre los servicios y las necesidades, la valorización de la actividad económica al servicio de las necesidades sociales, la corrección de los desequilibrios del mercado laboral y, en resumen, la profundización y el fortalecimiento de la democracia económica».

En la Carta de principios de la ES promovida por la Conferencia Europea Permanente de Cooperativas, Mutualidades, Asociaciones y Fundaciones (CEP-CMAF)[25] se incluyen los siguientes: primacía de la persona y del objetivo social por encima del capital; adhesión voluntaria y abierta; control democrático ejercido por sus miembros (no afecta a las fundaciones, puesto que no tienen socios); combinación de los intereses de los miembros usuarios y/o del interés general; defensa y aplicación de los principios de solidaridad y responsabilidad; autonomía de

24 (2012) *La economía social en La Unión Europea.* Comité Económico y Social. Informe de José Luis Monzón & Rafael Chaves.

25 Ídem.

gestión e independencia respecto de los poderes públicos; utilización de la mayoría de los excedentes para la consecución de objetivos a favor del desarrollo sostenible, los servicios de interés para los miembros y el interés general.

Según la definición anterior, las características comunes de los diversos agentes que forman parte de la ES son:

a. son privados, es decir, no forman parte del sector público ni están controlados por él;

b. están organizados formalmente, esto es, por lo general están dotadas de personalidad jurídica;

c. tienen autonomía de decisión, lo que significa que tienen plena capacidad para elegir y cesar a sus órganos de gobierno y para controlar y organizar todas sus actividades;

d. gozan de libertad de adhesión, es decir, que no es obligatorio adherirse a ellas;

e. la distribución de beneficios o excedentes entre sus socios usuarios, si se produce, no es proporcional al capital o las cotizaciones aportadas por los socios, sino a sus actividades o transacciones con la organización;

f. desarrollan una actividad económica por derecho propio, con el fin de satisfacer las necesidades de las personas, los hogares o las familias. Por este motivo, se dice que las organizaciones de la ES son organizaciones de personas, no de capital. Trabajan con capital y otros recursos no monetarios, pero no por el capital.

g. son organizaciones democráticas. Excepto en el caso de algunas organizaciones voluntarias que prestan servicios no de mercado a los hogares, las organizaciones de primer nivel de la ES por lo general aplican el principio de «una persona, un voto» en sus procesos de toma de decisiones, con independencia del capital o las cotizaciones aportadas por los socios. En todo caso, siempre emplean procesos democráticos

y participativos de toma de decisiones. Las organizaciones a otros niveles también se organizan democráticamente. Los socios ejercen un control mayoritario o exclusivo del poder decisorio en la organización.

La ES, o tercer sector, lo forman empresas que tienen como finalidad servir el interés general de las comunidades donde operan y está formado por cooperativas de trabajo, sociedades anónimas laborales, coperativas de consumo, empresas de inserción, asociaciones y fundaciones.

7.5. Propuesta de vertebración estructural del sector

A partir de la propuesta planteada en el informe citado y del debate celebrado con el grupo de expertos, se proponen las siguientes categorías de ámbitos de acción en el sistema escénico español[26]:

Gráfico 49: Categorización de los ámbitos de acción en el sistema escénico

26 Otros sistemas escénicos, por ejemplo, los de algunos países iberoamericanos, diferencian entre el teatro comunitario, el sector profesional independiente y el sector institucional, buscando la complicidad y complementariedad entres los tres sectores.

Las artes escénicas como práctica social

Hay prácticas escénicas que promueven y realizan grupos de ciudadanos de manera voluntaria durante su tiempo libre que buscan el disfrute personal o el desarrollo comunitario sin ninguna finalidad económica. Entre ellas podemos diferenciar, como mínimo, tres subtipos:

- Las prácticas comunitarias, que operan en el marco de una comunidad territorial recopilando expresiones actuales o tradicionales como leyendas, creencias, pensamientos, miedos, deseos, etc. ara construir un relato escénico y presentarlo a la comunidad a modo de retorno o feedback para promover el cambio y la mejora social. Los actores son siempre miembros de la comunidad, con formación escénica o sin ella[27].
- Las prácticas amateur que realizan de forma voluntaria personas que, con formación escénica o sin ella, quieren disfrutar de su tiempo libre compartiendo una experiencia creativa consistente en llevar a escena obras del repertorio local o internacional.
- Las prácticas educativas, promovidas por centros escolares o por escuelas especializadas en teatro, danza y circo, que colaboran al desarrollo integral de los niños, adolescentes y adultos a partir de los aprendizajes que desarrollan las prácticas escénicas: valores (disciplina, respeto al otro, solidaridad, compromiso, etc.), desarrollo intelectual (a partir de la interacción social como recomienda el contructivismo pedagógico), uso de lenguajes no verbales, desbloqueo escolar, etc.

A pesar de su carácter voluntario, nada impide que puedan tener un nivel elevado de calidad artística por la experiencia, for-

27 Estas prácticas, muy extendidas en Iberoamérica gracias a las propuestas del pedagogo teatral Augusto Boal, se han etiquetado en Europa como animación teatral o escénica y forman parte del universo metodológico de la animación sociocultural.

mación, dedicación y talento de los participantes. Los agentes que promueven y realizan prácticas sociales de escénicas forman parte del sistema escénico de España aunque no se puede considerar que formen parte del sector productivo porque su actividad no es profesional y su finalidad no es económica.

Las artes escénicas como sector productivo

Hay agentes escénicos que desarrollan actividad escénica con finalidad económica y de forma profesional. Conforman el sector de las artes escénicas como sector productivo. En el sector se pueden distinguir, sin embargo, dos tipos de actividad económica:

La producción de bienes y servicios escénicos en un modelo de economía de mercado

Su modelo de producción busca la sostenibilidad económica en el mercado y la generación de beneficios para distribuir dividendos al capital invertido. Esta condición permite que estas empresas sean consideradas como «industrias culturales» y su modelo de negocio sea similar al de otras industrias productivas.

A pesar de que sus actividades se regulan por la oferta y la demanda, los bienes y servicios culturales que producen tienen valor público[28] y, por este motivo, no pueden someterse únicamente a las estrictas leyes de mercado. Por este motivo el Estado, de acuerdo con los argumentos de la excepción cultural, debe establecer un marco normativo

28 Según Jesús Prieto de Pedro, especialista reconocido en derechos culturales, el Estado tiene que proteger la actividad cultural para impedir que los agentes sociales más influyentes (como las multinacionales) determinen los contenidos de la cultura de una comunidad debido a su carga simbólica e identitaria, pero el Estado también tiene que evitar una ingerencia improcedente en los contenidos de las prácticas culturales de los ciudadanos.

favorable a su desarrollo y aportar a las industrias culturales recursos financieros que faciliten sus inversiones o hagan viable su actividad, especialmente en fases iniciales o adversas[29].

En este modelo de actividad habría que distinguir entre PYMEs y grandes empresas, ya que tienen necesidades de desarrollo estructural distintas.

La producción de bienes y servicios escénicos en un modelo de economía social

Su actividad es económica y su modelo de producción busca la generación de beneficios sociales. En la mayoría de casos su actividad no será sostenible en el mercado y necesitará la aportación de recursos públicos que compensen sus déficits de explotación para garantizar su valor público[30].

Dentro de esta categoría podemos considerar ciertas prácticas escénicas «independientes» centradas en el desarrollo de proyectos artísticos alternativos no supeditados al mercado y sin afán de lucro. Las prácticas profesionales independientes son plataformas clave para la emergencia y el desarrollo profesional de muchos creadores e intérpretes y, a menudo, sirven de puente entre las prácticas amateur y las industrias culturales.

---

29 Las artes escénicas, por su condición de bienes de experiencia, tal como argumenta Pau Rausell (2008) y otros muchos autores, comportan un riesgo de explotación superior a la mayoría de bienes de mercado porque es difícil saber su viabilidad económica antes de haber sido producidos y estrenados. El alto riesgo de las inversiones escénicas puede frenar o condicionar la iniciativa de las industrias culturales haciendo que apuesten más por propuestas seguras que no por la innovación y el riesgo, factor contrario a la calidad

30 Estas organizaciones, que ahora tienen mayoritariamente forma jurídica de sociedad mercantil, deberían transformarse en asociaciones, cooperativas, fundaciones, etc. y habría que impulsar la adecuación del marco jurídico a su modelo de acción y a sus finalidades.

Las artes escénicas como servicio público

Las Administraciones Públicas pueden prestar determinados servicios escénicos como servicios públicos si consideran que deben asegurar la satisfacción de necesidades colectivas básicas que no están o no pueden ser satisfechas por la iniciativa privada[31]. Habría que analizar si la construcción y mantenimiento de espacios escénicos, la gestión de programaciones y la producción de contenidos escénicos son, en el momento actual, necesidades públicas que no puede satisfacer la iniciativa privada.

Aunque la Constitución Española reconoce, en su Título I sobre derechos fundamentales, el derecho de acceso a la cultura y la obligación de los poderes públicos de garantizarlo, no hay desarrollo legislativo que precise qué servicios escénicos deben ser garantizados.

Habría que revisar si es conveniente que, en el momento actual, las Administraciones Públicas presten directamente servicios escénicos a los ciudadanos en un momento en que, presumiblemente, la iniciativa privada es solvente y tiene capacidad para satisfacer todas las necesidades escénicas colectivas en un marco de acción regulado por las instituciones públicas, destinando los recursos disponibles a políticas de fomento más que de servicio. Ambas modalidades permiten garantizar el acceso de los ciudadanos a prácticas escénicas, obligación de los poderes públicos que reconoce la actual Constitución.

Los distintos ámbitos de actividad escénica apuntados son interactivos y unos se apoyan en los demás para su desarrollo óptimo. Un sistema escénico satisfactorio es el que consigue la máxima diversidad, equilibrio e interacción entre los distintos ámbitos de actividad. Nuestro sistema escénico necesita, a tal efecto, potenciar las artes escénicas como prácticas sociales (que se han visto des-

31 Según M. Waline (1900-1982), padre de las libertades civiles en Francia, el servicio público es el más enérgico de los procedimientos de intervención administrativa y la última opción del Estado para asegurar la satisfacción de una necesidad colectiva básica y general.

plazadas por la emergencia del sector profesional) y las prácticas profesionales de economía social (que operan de forma latente y no se han desarrollado como subsector específico).

7.6. La necesidad de un foro de debate

La diferenciación de ámbitos de actividad en el sistema escénico español permitiría evitar la confusión actual derivada del llamado «modelo mixto» y llevaría, como mínimo, a tres reflexiones fundamentales:

a. ¿Cuál es el papel del Estado en el nuevo contexto social y económico teniendo en cuenta el grado de desarrollo actual del sistema escénico en nuestro país? ¿Debe ser aún regulador, promotor, financiador, proveedor y productor de servicios escénicos?

b. ¿Qué medidas estructurales y estratégicas debe adoptar el sector de las artes escénicas, como sector productivo, para facilitar el desarrollo tanto de los agentes que operan en un modelo de economía social y de los que operan en un modelo de economía de mercado?

c. ¿Qué políticas culturales deben desarrollar las Administraciones Públicas para facilitar el desarrollo de los distintos ámbitos de actividad escénica?

Tal vez estan reflexiones requieren tiempo y foros de debate para que los agentes del sistema escénico español puedan consensuar un modelo de desarrollo adecuado al momento actual para aprovechar todas las oportunidades del nuevo contexto.

Créditos

Coordinación:

Rosángeles Valls y Jesús Cimarro
(Academia de las Artes Escénicas de España)

Autor:

Jaume Colomer (Bissap)

Expertos consultados:

Alberto Fernández Torres

Cesc Casadesús

Guillermo Heras

Jesús Cimarro

José Manuel Garrido

Xavier Marcè

Autores de informes analizados

Alberto Fernández Torres

Daniel Martínez de Obregón

Jaume Colomer

Juan Arturo Rubio Arostegui

Lluís Bonet

Xavier Marcè

Fuentes de datos utilizadas

Estadísticas culturales del MECD

Anuarios y encuestas SGAE

Anuarios ADETCA

Listado de gráficos

Gráfico 1: Total de espacios escénicos estables 2003-2014 15
Gráfico 2: Total de espacios escénicos estables por aforo (2014) 16
Gráfico 3: Total de espacios escénicos por CCAA 16
Gráfico 4: Categorías de CCAA por el número total de espacios escénicos .. 17
Gráfico 5: Espacios escénicos por cada 100.000 habitantes 17
Gráfico 6: Categorías de CCAA por total espacios escénicos por cada 100.000 habitantes 18
Gráfico 7: Espacios escénicos por titularidad. Comparativa 2003-2014. 18
Gráfico 8: Espacios estables por CCAA y titularidad, año 2014 19
Gráfico 9: Total de festivales de teatro de 2003 a 2014 20
Gráfico 10: Festivales teatrales por CCAA año 2014 20
Gráfico 11: Festivales teatrales por CCAA año 2003 21
Gráfico 12: Categorías de CCAA por el número de festivales (año 2014) 21
Gráfico 13: Compañías de teatro por CCAA año 2014 22
Gráfico 14: Compañías de teatro por CCAA año 2014 (% s/total) 23
Gráfico 15: Categorías de CCAA por el número de compañías de teatro 24
Gráfico 16: Empresas culturales por número asalariados año 2014 25
Gráfico 17: Unidades de producción de artes escénicas 25
Gráfico 18: Presupuesto anual de las unidades de producción activas 26
Gráfico 19: Evolución del VAB y del PIB de las actividades culturales 26
Gráfico 20: Aportación de las actividades culturales al PIB por sectores 27
Gráfico 21: Aportación del sector de las artes escénicas al VAB cultural 28
Gráfico 22: Dimensión de las organizaciones culturales 29
Gráfico 23: Aportación de cada fuente a la financiación de las artes escénicas 32
Gráfico 24: Representaciones de obras de teatro 2003-2013 33
Gráfico 25: Representaciones de teatro por CCAA año 2014 (totales) 34

Gráfico 26: Representaciones de teatro por CCAA año 2014 (%) 34
Gráfico 27: Representaciones de teatro 2014 por tamaño del municipio 35
Gráfico 28: Categorías de CCAA por el número de representaciones..... 35
Gráfico 29: Espectadores de artes escénicas 2008-2013 36
Gráfico 30: Espectadores de artes escénicas por CCAA del año 2013 36
Gráfico 31: Espectadores durante los años 2003 a 2013 (miles) 37
Gráfico 32: Espectadores por CCAA año 2013 38
Gráfico 33: Porcentaje de espectadores de las CCAA en relación al total (2013)..... 38
Gráfico 34: Categorías de CCAA por el número total de espectadores de teatro 39
Gráfico 35: Recaudación total en artes escénicas 2008-2013 (en miles de euros)..... 39
Gráfico 36: Recaudación en artes escénicas por CCAA (2013) 40
Gráfico 37: Precio medio real de las entradas 2008-2013 40
Gráfico 38: Diferencia del precio medio de las entradas por CCAA (2008-2013) 41
Gráfico 39: Análisis comparado de indicadores en los años 2008-2013..... 42
Gráfico 40: Personas según el grado de interés por el teatro..... 43
Gráfico 41: Personas según la asistencia al teatro..... 44
Gráfico 42: Personas según el grado de interés por la ópera..... 45
Gráfico 43: Personas según el grado de interés por el ballet o la danza 46
Gráfico 44: Ejes de análisis para el diagnóstico global del sector..... 111
Gráfico 45: Arraigo social de las artes escénicas..... 112
Gráfico 46: Desarrollo del sector..... 113
Gráfico 47: Políticas públicas 114
Gráfico 49: Categorización de los ámbitos de acción en el sistema escénico..... 127

Listado de tablas

Tabla 1: Participación en el VAB y en el PIB de las actividades culturales 27
Tabla 2: Aportación de las actividades culturales al VAB por sectores..... 28
Tabla 3: Número de empleados en el sector de las artes escénicas 29
Tabla 4: Número de empleados en el sector de la música..... 30
Tabla 5: Aportación de varias fuentes a la financiación de los sectores culturales 31
Tabla 6: Propuesta de reorientación del modelo de desarrollo 118

Academia
de las **Artes Escénicas**
de España

ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN ESPAÑA

Cada vez son más frecuentes las voces que sostienen que el modelo de desarrollo de la actividad teatral, implantado en nuestro país hace 40 años, está caduco. La Academia, siguiendo su política de fundamentar una parte sustancial de sus acciones en estudios serios, se propuso estudiarlo, detectar sus deficiencias y establecer un diagnóstico lo más acertado y realista posible.

"Análisis de la situación de las artes escénicas en España" cumple con esta finalidad. Su autor, el profesor y experto analista Jaume Colomer, ha reunido en este estudio datos oficiales y de otros trabajos de campo para señalar las medidas más favorable para las artes escénicas de nuestro país. Pero, sobre todo, su objetivo más inmediato es el de servir para convocar foros de reflexión y debate sobre qué modelo de desarrollo de estas artes queremos para los próximos años.

9 788494 485824

Con la ayuda de:

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE | inaem