

Estudio sobre **Redes y Circuitos de Espacios Escénicos Públicos en España** 2006-2010



La Red Española de Teatros, Auditorios,
Circuitos y Festivales de titularidad pública



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA



**de Teatros,
Auditorios,
Circuitos y
Festivales**
de titularidad pública

Estudio sobre
**Redes y Circuitos de Espacios
Escénicos Públicos en España**
2006-2010



© La Red Española de Teatros, Auditorios,
Circuitos y Festivales de titularidad pública, 2012

PRESENTACIÓN	04
CAPÍTULO 1 PRESENTACIÓN DEL ESTUDIO	08
1.1. Introducción	10
1.2. Metodología	12
1.3. Marco teórico	16
1.4. Plan de obra	18
CAPÍTULO 2 PRESENTACIÓN DE REDES Y CIRCUITOS	20
2.1. Origen y trayectoria de las Redes y Circuitos escénicos	22
2.2. Circuito de Espacios Escénicos Andaluces	37
2.3. Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia	37
2.4. Red Aragonesa de Espacios Escénicos	38
2.5. Red de Teatros de Castilla y León	38
2.6. Circuit de la Xarxa d'Espais Escènics Municipals (Oficina Difusió Artística ODA)	39
2.7. Red de Teatros de Castilla-La Mancha	39
2.8. Red de Teatros de la Comunidad de Madrid	40
2.9. Rede Galega de Teatros e Auditorios (AGADIC)	40
2.10. Circuito de Teatro y Danza de Tenerife	41
2.11. SAREA. Red Vasca de Teatros	41
CAPÍTULO 3 CONTEXTO	42
3.1. Introducción	44
3.2. El contexto territorial, social y cultural de las Redes	45
3.3. Normativa y marco organizativo	47
3.4. Objetivos y finalidad institucional	54
3.5. Miembros, asociados o beneficiarios	59
3.6. Otras actuaciones de difusión y promoción de las artes escénicas en Red	63
CAPÍTULO 4 PROCESOS	66
4.1. Procesos fundamentales de las Redes y Circuitos	68
4.2. Proceso de coordinación	71
4.3. Proceso de admisión/exclusión de miembros	76
4.4. Proceso de configuración de catálogo	82
4.5. Proceso de financiación e incentivos a la exhibición	91
4.6. Proceso de gestión de giras	97
4.7. Proceso de formación	99
4.8. Proceso de asesoramiento técnico	101
4.9. Proceso de promoción y captación de públicos	103
4.10. Proceso de evaluación y mejora	105
CAPÍTULO 5 RECURSOS	108
5.1. Recursos económicos	110
5.2. Recursos humanos	112
CAPÍTULO 6 RESULTADOS	114
6.1. La programación	116
6.2. Satisfacción	140
6.3. Impactos	143
CAPÍTULO 7 CONCLUSIONES	146
7.1. Diagnóstico y evaluación del modelo de Redes	148
7.2. Aprender de la experiencia: Catálogo de buenas prácticas	151
7.3. Prospectiva y apuestas de futuro	155

JOSÉ LUIS RIVERO

PRESIDENTE DE LA RED ESPAÑOLA DE TEATROS, AUDITORIOS, CIRCUITOS Y FESTIVALES DE TITULARIDAD PÚBLICA

La edición de materiales informativos y estudios de investigación han marcado la actividad de La Red Española desde su constitución en el año 2000. Durante este tiempo y de forma ininterrumpida, La Red ha apostado por tejer lazos de colaboración con universidades, instituciones públicas y creadores, colaborando estrechamente con reconocidos especialistas del ámbito de las artes escénicas y el mundo de la cultura. Un compromiso que atiende a la necesidad de cubrir la acentuada ausencia de estudios en un sector tantas veces ágrafo. Con este objetivo, los profesionales asociados a La Red han trabajado activamente para estimular acciones de formación e información que mejoren la capacitación de los profesionales implicados en la gestión de los espacios escénicos de titularidad pública.

¿Cómo se relacionan los espacios escénicos con sus públicos? ¿Qué técnicas de marketing o comunicación emplean para formar, captar y fidelizar públicos? En 2004, La Red ponía su atención en el marketing, un tema hasta entonces obviado en el ámbito del teatro y la danza. Bajo el título *Marketing Cultural. El enfoque relacional de las Artes Escénicas*, el estudio realizado por la economista M^a José Quero suponía el primer esfuerzo riguroso para abordar la gestión de los teatros públicos desde la perspectiva del marketing tomando como referencia el perfil de las audiencias.

Pero las publicaciones editadas durante estos años por La Red tienen un carácter transversal y entroncan con muchos de los proyectos impulsados por la asociación con el objetivo de fomentar el debate y la reflexión. Es el caso del Foro Internacional de las Artes Escénicas, un encuentro que desde 2002 y con carácter bianual tiene lugar en Bilbao. En 2008, y en estrecha colaboración con otras instituciones y centros universitarios, veían la luz tres investigaciones firmadas por reconocidos profesionales del ámbito universitario.

El primero de estos informes, dirigido por Lluís Bonet (Universidad de Barcelona) era editado bajo el título *Análisis económico del sector de las artes escénicas en España* e incluía los resultados de tres grandes encuestas a unidades de producción, espacios de exhibición estables y festivales. Los mecanismos de incentivos a la programa-

ción de espectáculos de danza y teatro, su evolución y su eficacia protagonizaban, por su parte, el informe *Las subvenciones públicas a las artes escénicas en España*, una investigación desarrollada por Arturo Rubio Aróstegui (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid). Durante el Foro tenía también lugar la presentación de *El futuro de las audiencias de las artes escénicas en la sociedad emergente*, un trabajo en torno a la evolución de las audiencias que firmaban Roberto San Salvador del Valle Doistua, Zaloa Zabala Inchaurreaga y Xabier Landabidea Urresti.

Otro conjunto de publicaciones, con el epígrafe 'Abierto al Público', nos han ofrecido desde 2009 un espacio de reflexión sobre la captación y fidelización de espectadores. Un escaparte que ha permitido a teatros, auditorios y redes teatrales mostrar algunas de sus experiencias más exitosas en la gestión de públicos. Sus proyectos son un modelo a seguir y nos inspiran a renovar y transformar los criterios y conceptos con los que nos acercamos a nuestros públicos. Más recientemente, La Red editaba los tres volúmenes del proyecto *Gestión de Espacios Escénicos Internacionales*, una ambiciosa iniciativa para conocer los modelos de funcionamiento y gestión con los que operan las entidades culturales de Alemania, Inglaterra y Países Bajos. La realidad de otros países de nuestro entorno europeo nos aporta un modelo para asimilar nuevas estrategias de gestión económica, financiación y trabajo de proximidad con el ciudadano.

La publicación que presentamos en esta ocasión goza de un carácter pionero. Se trata de la primera investigación que aborda la realidad, el contexto y las dinámicas de funcionamiento asumidas por las redes y circuitos escénicos de nuestro país. Un trabajo que supone además un ambicioso esfuerzo para recoger la aportación del modelo de Circuitos y Redes al sistema de exhibición teatral público español. Las singularidades e innovaciones más relevantes de estos programas expresan una realidad que no agota todas las iniciativas de promoción de las artes escénicas desarrolladas en España. Sin embargo, nos brindan la oportunidad de poner en valor un ambicioso modelo cultural que ha permitido llevar las artes escénicas a muchos municipios de nuestro país.

COMISIÓN DE REDES Y CIRCUITOS

DE LA RED ESPAÑOLA DE TEATROS, AUDITORIOS, CIRCUITOS Y FESTIVALES DE TITULARIDAD PÚBLICA

Desde su nacimiento en la década de los 80, las Redes y Circuitos de espacios escénicos han constituido un instrumento de vital trascendencia para defender la presencia de las artes escénicas y musicales en muchos municipios del país. Un modelo de proximidad con el ciudadano que ha ido incorporando sucesivos cambios para hacer frente a la realidad social y cultural de cada territorio. A finales de los 90, y de manera gradual, se fueron sucediendo órdenes y normas que cambiaron los criterios de funcionamiento de estos programas. Muchas de estos reglamentos permitieron articular mecanismos de subvención más eficientes, confeccionar una oferta más atractiva y conectar con las políticas culturales de cada comunidad autónoma.

La Comisión de Redes y Circuitos, integrada por una docena de profesionales de diferentes puntos de la geografía, trabaja activamente para recopilar y difundir información de utilidad sobre las dinámicas internas de estos programas. De forma complementaria, se reúne con regularidad para intercambiar información artística a través de una bolsa de espectáculos recomendados. Fue en el marco de estos encuentros cuando se constató la necesidad de contar con instrumentos y metodologías de evaluación que nos permitieran contrastar y medir la actividad de las Redes y Circuitos. Con ese objeto, se puso en marcha un ambicioso proceso de trabajo que ve sus primeros resultados en este informe y que tendrá continuidad en sucesivos proyectos de investigación.

El actual contexto de crisis económica debe ser aprovechado para poner en valor un modelo público que, a pesar de sus márgenes de mejora y evolución, ha garantizado elevados niveles de pluralidad artística y creativa, ha dado soporte a las industrias culturales y ha configurado una relación de cercanía y complicidad con el espectador. La gran variedad de actores de los diferentes niveles de la Administración que intervienen en las Redes son –y deben ser– un signo de fortaleza y continuidad. Un signo de vigor que también refuerce su identidad como programas de base. Los datos y las conclusiones de este informe deben ser, por tanto, interpretados como una práctica de análisis y evaluación, pero también –y lo más importante– como un ejercicio de prospección que nos permita intuir qué modelo queremos construir.

Las conclusiones de este informe ponen de manifiesto la diversidad de modelos y procesos de trabajo, la heterogeneidad de los mecanismos de incentivos, la pluralidad de agentes que intervienen y la diversidad de los instrumentos para configurar su oferta artística. Son prueba de las diferentes concepciones de política cultural y acreditan la riqueza de un sistema que cuenta con nuevos indicadores para guiar los modelos de gestión que, seguramente, emergerán durante los próximos años. Nuestro agradecimiento a todos los profesionales que aportaron su tiempo y su esfuerzo para garantizar el rigor de esta investigación.

Estudio sobre
**Redes y Circuitos de Espacios
Escénicos Públicos en España**
2006-2010

GUÍA DE USO PARA COMPAÑÍAS, PRODUCTORAS Y DISTRIBUIDORAS

Datos de contacto y características básicas de Redes y Circuitos	36-41
Objetivos básicos de Redes y Circuitos, según su normativa	54
Requisitos para inscribir un espectáculo en el catálogo de las Redes	87-88
Plazos para la inscripción de espectáculos	88
Procesos de selección de espectáculos	91
Protocolos de pago del caché e incentivos para fomentar propuestas artísticas específicas	96-97
Especificidades de las Redes y Circuitos en la valoración de la oferta artística	98
Cifras de inversión de las Redes y Circuitos por compañía y representación	125
Distribución del presupuesto en 2009 en función de los los géneros artísticos	128
Distribución porcentual (por género) del repertorio entre 2006 y 2010	129-130
Porcentaje del presupuesto destinado a los distintos géneros programados entre 2006 y 2010	131-132
Distribución porcentual (por género) del repertorio entre 2006 y 2010	129-130
Porcentaje de compañías e intérpretes distintos en función de los géneros programados	132-133
Procedencia geográfica de las producciones en 2010 (distribución según género)	136-137
Número de compañías e intérpretes que, cada año (2006 a 2010), protagonizaron las actividades de las Redes y Circuitos	139

Estudio sobre
**Redes y Circuitos de Espacios
Escénicos Públicos en España**
2006-2010

CAPÍTULO 1

**PRESENTACIÓN
DEL ESTUDIO**



INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS

El presente documento recoge los resultados de un trabajo de investigación promovido por La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública y sus Redes y Circuitos asociados y a solicitud de la Comisión de Redes y Circuitos, que fue llevado a cabo durante el bienio 2010 y 2011, recabando información del periodo 2006-2010.

Esta iniciativa se deriva del cumplimiento de los objetivos institucionales de La Red, que asume como propias las tareas de facilitar la investigación e intercambio de información sobre las artes escénicas.

El estudio asume como objetivo general convertirse en una herramienta para la comprensión detallada del funcionamiento de las Redes y Circuitos de los espacios escénicos en España, que tenga capacidad para aportar información útil de cara al diseño de estrategias de futuro. Para ello, analiza y contrasta la actividad, dimensiones, dinámicas de programación de las diferentes Redes y Circuitos, realizando una aportación metodológica para medir el impacto y resultados de cada una de ellas.

No se trata de un objetivo sencillo, las diferencias en el marco normativo y procedimental de las redes y circuitos integradas en La Red Española han hecho necesario un esfuerzo de investigación que permitiera, desde una perspectiva global, conocer sus diferencias y características para poder evaluar adecuadamente sus dinámicas y resultados.

Como despliegue de este objetivo general, el trabajo asumió los siguientes objetivos específicos:

- Aportar datos que faciliten un conocimiento de

los procesos de funcionamiento de las diferentes Redes y Circuitos para promover la transferencia de aprendizajes entre las Redes.

- Realizar una evaluación de sus resultados e impactos fundamentales que permita valorar las aportaciones que han tenido en el contexto sociocultural de sus respectivas comunidades autónomas y provincias.
- Proponer una valoración de la eficiencia en el funcionamiento de las Redes y Circuitos realizando un análisis que ponga en relación los resultados con los recursos empleados.
- Avanzar en la propuesta de metodologías para la evaluación de la actividad de las Redes y Circuitos, planteando posibles indicadores que permitan un seguimiento periódico de la mejora y la innovación dentro de las Redes.

En este sentido, este informe asume como destinatarios del presente trabajo tanto a los responsables de las Redes, como a los profesionales vinculados a las artes escénicas, distribuidores, compañías, fundaciones y al público en general.

Con esta investigación, La Red pretende ofrecer a sus miembros una herramienta de análisis y reflexión que, desde la recopilación de datos, la formalización de la información (cuantitativa y cualitativa) y el análisis del funcionamiento de las Redes y Circuitos, sea de utilidad para plantear mejoras, cambios y puntos de encuentro entre Redes para los próximos años.

Es importante expresar el compromiso de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública con la generación de conocimiento y el análisis del sector de las artes escénicas. De hecho, como se verá en las páginas siguientes, gran parte de los miembros de los responsables de Redes y Circuitos entrevistados expresaron la necesidad de incrementar las acciones de investigación que permitan determinar el impacto social, cultural y económico que tienen las estructuras y programas públicos de exhibición y promoción de las artes escénicas.

En este sentido, el equipo investigador ha contado durante su trabajo con una excelente disposición e inestimable aportación de los representantes de las diferentes Redes y Circuitos, así como de los técnicos y programadores asistentes a las mesas de contraste, sin cuya participación no hubiera podido realizarse el estudio

DIFICULTADES E IMPULSOS

El momento en el que se desarrolla la investigación, caracterizado por una situación de crisis económica y de cambio de políticas culturales, ha motivado que el equipo investigador tuviera que dar respuesta a diversos retos. En la enumeración siguiente se señalan tanto los impulsos como las dificultades que han afectado al desarrollo de la investigación:

En cuanto a las dificultades se pueden señalar las siguientes:

1. El estudio se desarrolla en un momento caracterizado por los cambios políticos asociados a procesos electorales que, a su vez, han generado cambios en el planteamiento y dinámicas de trabajo de las diferentes Redes. Este hecho ha dificultado la tarea de realizar una foto fija de un sector que está en continuo movimiento.
2. El contexto de crisis puede haber afectado no sólo a los recursos manejados por las diferentes administraciones sino también a la percepción del futuro por parte de los actores implicados.
3. Las diferencias en los modelos organizativos de las Redes y Circuitos dificultan la comparación de datos. Hechos como la diferente clasificación de géneros, la existencia de programas que asumen competencias semejantes o la existencia de diferentes criterios de recogida de información dificultan la tarea de comparar datos.
4. El sector de las artes escénicas cuenta con menor tradición de elaboración de indicadores que otros sectores culturales. De esta manera, en determinados casos no ha sido posible elaborar comparaciones.
5. Por último, la dispersión geográfica de las Redes y de

sus miembros ha sido un reto en los procesos de entrevista y encuestación.

En el extremo opuesto y como fuente de impulso para la realización de la investigación se pueden señalar los siguientes hechos:

1. Los socios de la Red han percibido la necesidad del estudio y han respaldado permanentemente el desarrollo del mismo.
2. El trabajo ha contado con el apoyo y el compromiso de la Junta Directiva y de la Oficina de Coordinación de La Red, y una excelente disponibilidad de los miembros de las Redes y Circuitos a la hora de aportar información y responder a las cuestiones planteadas por el equipo.
3. Ha existido una buena disponibilidad de los responsables de las Redes y Circuitos a la hora de aportar documentación y evaluaciones internas de su actividad, dando muestras de transparencia y de una buena cultura de rendición de cuentas a la ciudadanía.
4. El estudio es socialmente oportuno. El momento de crisis económica es percibido por los promotores y participantes en el estudio como un contexto idóneo para impulsar mejoras en los procesos, desarrollar estudios que permitan incrementar la eficacia y defender el modelo público.



METODOLOGÍA

El trabajo de investigación dio comienzo, a instancias de la Comisión de Redes y Circuitos de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública, en febrero de 2010.

La propuesta inicial de estudio incorporaba una ronda de entrevistas y encuestas a responsables de Redes y Circuitos con su consiguiente informe de síntesis. En la práctica, la gran diversidad de realidades y la complejidad de los procesos hicieron necesaria la realización de una segunda ronda de entrevistas en noviembre de 2011 para ampliar la base empírica necesaria para el informe final.

El equipo humano que ha desarrollado el estudio responde a un perfil plural, con diversidad de orientaciones disciplinares y enfoques. En su primera fase el trabajo fue desarrollado por el Área de Estudios de la Fundación Autor bajo la coordinación de Rubén Gutiérrez del Castillo, que realiza la primera ronda de entrevistas y la encuesta.

En la segunda fase, desarrollada desde septiembre de 2011, se promueve una nueva dinámica de análisis y entrevistas por parte del equipo del Departamento de Sociología y Trabajo Social de la Universidad de Valladolid, bajo la coordinación de Fco. Javier Gómez González.

Las metodologías empleadas para el estudio se detallan en los epígrafes siguientes.

ENTREVISTAS A RESPONSABLES Y COORDINADORES DE REDES Y CIRCUITOS

Las entrevistas se realizaron con el objeto de recabar infor-

mación sobre aspectos históricos y cualitativos de la actividad de las diferentes Redes y Circuitos. Se centraron en aquellos aspectos que no quedaban recogidos con claridad en la información institucional o en la normativa.

El proceso se desarrolló en el periodo comprendido entre mayo y septiembre de 2010, con una duración media de una hora y cuarenta y cinco minutos por entrevista. El contenido del protocolo de preguntas giró en torno a aspectos como los antecedentes e historia de las Redes y Circuitos, su funcionamiento, la evolución de su actividad, sus problemas y sus propuestas para el futuro.

Las Redes y Circuitos participantes fueron:

- Circuito de Espacios Escénicos Andaluces. Entrevista realizada el 24 de mayo de 2010.
- Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia. Entrevista realizada el 2 de junio de 2010.
- Red Aragonesa de Espacios Escénicos. Entrevista realizada el 30 de junio de 2010.
- Red de Teatros de Castilla y León. Entrevista realizada el 22 de julio de 2010.
- Rede Galega de Teatros e Auditorios, junio y julio 2010.
- Àrea de Coneixement i Noves Tecnologies de la Diputació de Barcelona (Oficina Difusió Artística ODA). Entrevista realizada el 10 de septiembre de 2010.
- Red de Teatros de Castilla-La Mancha. Entrevista realizada el 14 de septiembre de 2010.
- SAREA. Red Vasca de Teatros. Entrevista realizada el 16 de septiembre de 2010.

A partir de estas entrevistas en profundidad y, gracias a la información facilitada, fue posible elaborar una serie de cuestionarios que protagonizaron la siguiente fase del trabajo.

ENCUESTACIÓN A LOS RESPONSABLES DE LOS CIRCUITOS

En el caso de aquellos aspectos que, por su carácter técnico y vinculado a datos concretos, no se adaptaban a la dinámica de entrevista abierta, se desarrolló un cuestionario on line, que permitía a los responsables de los Circuitos responder contando con tiempo y posibilidad de consultar información. El cuestionario constó de un total de cuarenta y siete preguntas estructuradas en los siguientes bloques:

- Historia y antecedentes.
- Dinámica de funcionamiento.
- Recursos.
- Dimensión.
- Procesos y resultados.
- Valoración e identificación de problemas.

El cuestionario estuvo activo desde noviembre de 2010 y fue actualizado y ampliado a mediados de junio de 2011. Fue cumplimentado por las siguientes Redes o Circuitos:

- Circuito de Espacios Escénicos Andaluces.
- Red Aragonesa de Espacios Escénicos.
- Red de Teatros de Castilla-La Mancha.
- Red de Teatros de Castilla y León.
- Circuit de la Xarxa d'espais escènics municipals de la Diputació de Barcelona (Oficina Difusió Artística ODA).
- Rede Galega de Teatros e Auditorios.
- Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia.
- SAREA. Red Vasca de Teatros.
- Red de Teatros de la Comunidad de Madrid.
- Circuito de Teatro y Danza de Tenerife.

ENCUESTACIÓN A LOS MIEMBROS DE LAS REDES Y CIRCUITOS

Paralelamente, se realizó un cuestionario dirigido al conjunto de los miembros de las diferentes Redes. Fue diseñado tras las entrevistas en profundidad y estuvo abierto on-line entre diciembre de 2010 y junio de 2011.

El cuestionario centró su análisis en aspectos de satisfacción y percepción de la actividad de las redes y fue res-

pondido por un total de noventa y nueve profesionales. En la siguiente tabla se recogen la ficha técnica del proceso de encuestación.

FICHA TÉCNICA DE LA ENCUESTA A MIEMBROS DE REDES Y CIRCUITOS

Circuito	Error muestral	Universo	Entrevistas realizadas
Andalucía	30.4	61	9
Murcia	67.6	22	2
Sarea	15.7	61	24
Canarias	-	4	0
ODA	66.1	12	2
Aragón	67.7	23	2
Castilla y León	47.2	42	4
Madrid	55.7	63	3
C-La Mancha	14.1	233	40
Galicia	68.6	49	2
Total			
entrevistas	9.1	656	99

Asumiendo el mayor nivel de dispersión posible ($p=q=50$) y un nivel de confianza del 95%

Como puede comprobarse en la tabla anterior, el nivel de respuestas no permite elaborar conclusiones relevantes para cada Red o Circuito pero puede resultar ilustrativo con carácter general.

El volumen de respuesta ha sido relativamente bajo y se convierte en un campo de mejora para investigaciones futuras. Para contextualizar este bajo índice de retorno es necesario señalar que las encuestas on line obtienen habitualmente resultados parecidos.

MESAS DE CONTRASTE

De manera complementaria con el resto de metodologías y con el objetivo de conocer los discursos de los responsables, miembros y compañías implicadas, se propuso la realización de una serie de mesas de contraste. Estas mesas fueron estructuradas en función de una serie de puntos (funcionamiento, identificación de problemas, reflexión sobre los objetivos del circuito, retos de futuro), y se desarrollaron durante los meses de octubre y noviembre de 2010.

La metodología es tributaria de los grupos de discusión y de las técnicas grupales de la psicología social. El monitor asume en estas mesas un rol poco directivo para facilitar la expresión libre de opiniones y discursos.

La participación en las mesas de contraste fue siempre plural, con representación de profesionales vinculados a

La Red. Este carácter plural permite la generación de discursos y el desarrollo de polémicas que permiten tipificar y modelizar diferentes visiones relativas a la realidad de las Redes.

Participantes en la mesa de contraste del Circuito de Espacios Escénicos Andaluces

- Agustín Santamaría e Isabel Pérez Izquierdo. IAAL. Junta de Andalucía.
- Elena Carrascal. Codirectora de la compañía 8co80 Gestión Cultural.
- Rafael Herrera. Productor y gerente de la compañía Teatro ElVelador.
- Antonio Castro. Programador del Centro Cultural de la Villa (San José de La Rinconada).
- Pepe Camacho. Programador Fundación de Cultura de Moguer (Huelva).

Participantes en la mesa de contraste de la Red de Teatros de Castilla-La Mancha

- Emilio Recio. Consejería de Cultura.
- Ricardo Beléndez. Director del Teatro Circo de Albacete.
- Sagrario Gutiérrez. Alcaldesa de Guadamur (Teatro-Auditorio de Guadamur, Toledo).
- Tomás Gabriel Muñoz. Gestor Cultural y coordinador de la Casa de Cultura de Illescas (Toledo).
- Rosa Herrera. Actriz de la compañía Armar Teatro (Bargas, Toledo), en representación de la Asociación de Compañías Profesionales TEATRA.
- Isidro Rodríguez. Director de la compañía Algarabía Teatro (Puertollano, Ciudad Real).
- Marta Torres. Directora artística de la compañía Teatro de Malta (Albacete) y miembro en representación de la Asociación de Productores de Teatro ESCENOCAM.

Participantes en la mesa de la Red de Teatro de Castilla y León

- Alfredo Castro Castro y Mercedes López Zapatero. Consejería de Cultura y Turismo. Dirección General de Promoción Cultural.
- José Ignacio Díez Carballo. Programador del Teatro Palacio de la Audiencia (Soria).
- Miguel Ángel Varela. Director del Teatro Bergidum (Ponferrada, León).
- Luis Miguel García. Actor y gerente de la compañía Teatro Corsario.
- Roberto García y Manuela Vicente. Director y actriz de la compañía Intrusión Teatro.

Participantes en la mesa de contraste de la Red Vasca de Teatros, SAREA

- Jose Luis Ibarzabal y Nekane Basterretxea. Gobierno Vasco. SAREA.
- Joserra Martínez. Integrante de la compañía Markelirne.
- Xabier Agirre. Director de la compañía Txalo Producciones.
- Carlos Morán. Director de Serantes Kultur Aretoa (Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de Santurzi).
- Arantza Arrazola. Programadora de San Agustin Kultur Gunea (Durango, Vizcaya).

Participantes en la mesa de contraste de la Red Aragonesa de Espacios Escénicos

- José Luis Melendo, Alberto Lafarga y Pilar Royo. Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Aragón y Dirección General de Cultura.
- Pilar Mas. Técnico de cultura del Ayuntamiento de Utebo y miembro de la Comisión Artística de Teatro y Danza.
- Beatriz Callén. Técnico de cultura de La Puebla de Alfindén y miembro de la Comisión Artística de Teatro y Danza.
- Toño Monzón. Director de la empresa de producción y distribución Hacedor de Proyectos, y director de festivales.
- Fernando Vallejo. Vicepresidente de ASEMTAR, gerente de la Compañía Tranvía Teatro y director del Teatro de la Estación, de Zaragoza.
- Raquel Anadón. Vicepresidenta de ARES, distribuidora y miembro de la compañía Teatro Che y Moche.
- Cristina Cuartero. Codirectora de Stop Producciones.

Participantes en la mesa de contraste del Circuit de la Xarxa d'espais escènics municipals de la Diputació de Barcelona

- Mireia Sabaté y Carles Cugat, Oficina de Difusió Artística (ODA).
- Dani Saez. Técnico de Cultura de l'Ajuntament de Vilafranca del Penedès (Teatre Cal Bolet de Vilafranca del Penedès y Auditori Municipal de Vilafranca del Penedès).
- Joan Morros. Coordinador de El Galliner de Manresa (Kursaal de Manresa y Teatre del Conservatori de Manresa).
- Silvia Lorente. Productora-gerente de Nats Nus Dansa.
- Paco Merino y Diego Lorca. Directores de Titzina Teatro.

ANÁLISIS DE DOCUMENTACIÓN INSTITUCIONAL

Junto a los procesos de comunicación de carácter personal, los componentes del equipo redactor también consultaron fuentes publicadas y dossiers documentales que fueron facilitados por los propios responsables de las Redes. Dentro de esta documentación ha tenido una especial relevancia el material relativo al marco normativo.

La riqueza de esta documentación se ve limitada a la hora de realizar una comparación por el hecho de la diversidad de formatos y presentación de los datos. En este sentido, parece clara la necesidad de generar sistemas estandarizados que permitan la integración de los datos de las Redes.

ANÁLISIS DE ESTUDIOS PREVIOS

En la redacción del trabajo también se han tenido presentes estudios previos realizados por diferentes actores vinculados con La Red. En concreto se han consultado:

1. Estudios específicos confeccionados por cada una de las Redes, ya sean memorias o estudios especializados.
2. Estudios desarrollados por La Red Española.
3. Estudios externos realizados por expertos relacionados con el ámbito de las artes escénicas.
4. En la bibliografía adjunta al final del informe se señalan estas fuentes documentales.

La metodología de trabajo se ha sustentado sobre un procedimiento múltiple que incluye encuestación a responsables de cada circuito y a los miembros de los mismos, así como la celebración de mesas de contraste y análisis de documentación.

1.3.

MARCO TEÓRICO

Las metodologías planteadas en el epígrafe anterior han permitido obtener una información que fue ordenada e integrada siguiendo un marco general de referencia. Para ello, el equipo investigador propuso un marco teórico que a continuación se describe en sus líneas generales.

Como se detallará en un apartado posterior, las Redes y Circuitos integrados en La Red Española cuentan con un marco organizativo complejo, puesto que al mismo tiempo son un ente organizativo (una red constituida por socios) y un programa de la administración pública. Consecuentemente, según se interpreten de una manera o de otra demandarán marcos teóricos distintos.

a) Si se interpretan como un ente organizativo pasa a ser fundamental hacer referencia a los aspectos relacionados con las metodologías de análisis de Redes. Este planteamiento hace necesario hablar de flujos de comunicación entre actores, cohesión e intermediación de los nodos y otro tipo de indicadores que se utilizan con frecuencia para describir el funcionamiento de las Redes.

b) Si se interpretan como un programa, las Redes entran en un marco de análisis e interpretación cercano a la evaluación de la actuación de la administración pública. El marco teórico en este caso está relacionado con el cuerpo de doctrina de la evaluación de programas, manejando conceptos como clientes, resultados, procesos, etc.

En el presente estudio se ha optado por un análisis cercano a la segunda alternativa. En concreto se ha realizado

un esquema fundamentado en el modelo desarrollado por Daniel Stufflebeam y que, a pesar de su origen, vinculado al ámbito de la educación, es aplicado habitualmente a la evaluación de Programas. Se trata del modelo CIPP, acrónimo de Context (Contexto), Input (Entrada), Process (Proceso) y Product (Producto).

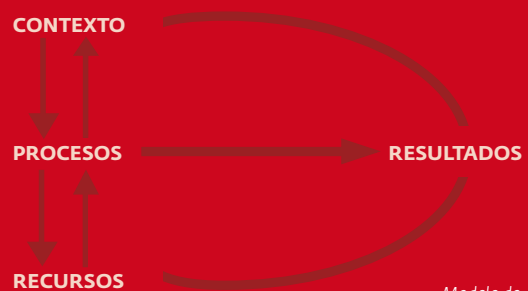
El modelo es adaptable a la realidad de las Redes porque una gran parte de ellas operan como programa. Por otra parte, este modelo permite establecer definiciones claras de eficiencia y eficacia.

- La eficacia se define tradicionalmente como cumplimiento de objetivos. En el caso de las Redes, y siguiendo el modelo reflejado en el gráfico MARCO TEÓRICO: DIMENSIONES DEL ESTUDIO, los procesos son los responsables de este cumplimiento, de manera que el juicio sobre la eficacia debe vincularse de manera necesaria a los procesos.
- La eficiencia se define como una relación óptima entre el gasto de recursos y el logro de resultados. La eficiencia debe entenderse como una relación no sólo con los recursos económicos sino también con los recursos humanos vinculados.
- La pertinencia explica la relación entre las necesidades del contexto y los resultados. Se trata de una variable muy difícil de medir de manera objetiva. De hecho, las necesidades del contexto no son siempre evidentes y no operan como "algo dado". En todo caso, esta variable es fundamental para un análisis,

puesto que no es infrecuente que un dispositivo organizativo realice eficaz y eficientemente procesos que generan unos resultados que no son los que la sociedad necesita.

El modelo CIPP también permite dar cuenta de una de las realidades fundamentales de las Redes: su diversidad. Como se puede comprobar con facilidad en el gráfico MARCO TEÓRICO: DIMENSIONES DEL ESTUDIO, los procesos que realiza cada Red (aquellos que la singularizan y la hacen diversa) dependen del contexto social y de sus recursos. En este sentido, la variedad de los contextos sociales y culturales es la causa de las importantes diferencias que se perciben en el funcionamiento de las diversas Redes.

MARCO TEÓRICO: DIMENSIONES DEL ESTUDIO



Modelo de evaluación Stufflebeam (modelo CIPP)

MARCO TEÓRICO: DIMENSIONES DEL ESTUDIO



1.4.

PLAN DE OBRA

Partiendo de la metodología descrita en este primer capítulo, el presente documento comienza la exposición de los resultados del trabajo en el CAPÍTULO 2, realizando una presentación de la realidad de las diferentes Redes y Circuitos que forman parte de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública. Esta presentación es necesariamente breve y se incluye con la intención de aportar un mapa contextual para aquellos lectores menos familiarizados con la realidad de las Redes.

El CAPÍTULO 3 hace una referencia al contexto de las diferentes Redes. En este sentido, se trata de una descripción del marco normativo, la historia y la trayectoria de las diferentes Redes y Circuitos. Dentro de este apartado también se incorpora un resumen del número y tipología de los socios y miembros que integran cada red.

El CAPÍTULO 4, por su parte, se centra en la descripción de los procesos fundamentales desempeñados por las Redes. Se trata de un trabajo en el que se describen aspectos como las diferentes dinámicas de coordinación, la admisión y exclusión de los miembros, la configuración del catálogo de espectáculos, los procesos de selección, la gestión de giras, el asesoramiento a los socios, la formación, la evaluación, la financiación a la exhibición y otros procesos menores.

De todos estos procesos se señalan conceptos y tipologías básicas.

El CAPÍTULO 5 hace referencia a los recursos, ya sean humanos o materiales, que ponen en juego las Redes y Circuitos para el logro de sus resultados.

El CAPÍTULO 6 se refiere a los resultados de las Redes. Este apartado es estratégico para comprender su papel en la sociedad española. En este sentido, se señalan los resultados en términos de exhibición (géneros, espectadores, número de funciones) y en términos de satisfacción de los actores implicados.

Los impactos derivados de la actividad de las redes y circuitos, que abarcan aspectos más generales y menos sencillos de contabilizar, también son desarrollados en este apartado.

El CAPÍTULO 7 ofrece una síntesis de la información recopilada y plantea un diagnóstico de la situación actual de las Redes y Circuitos vinculados a La Red. Es importante señalar que este diagnóstico debe entenderse como una síntesis de los diagnósticos de los entrevistados, no como una evaluación externa realizada por los redactores del presente trabajo.

Esta labor de diagnóstico expresa un compromiso entre el pasado y el futuro de las Redes. Integra una valoración de su trayectoria reciente, plantea un listado de buenas prácticas para el futuro y formula un juicio prospectivo sobre posibles trayectorias.

Estudio sobre
**Redes y Circuitos de Espacios
Escénicos Públicos en España**
2006-2010

CAPÍTULO 2
**PRESENTACIÓN
DE REDES
Y CIRCUITOS**



ORIGEN Y TRAYECTORIA DE LAS REDES Y CIRCUITOS ESCÉNICOS: UN MODELO DE EXHIBICIÓN TERRITORIAL

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

El centralismo territorial y la escasa atención hacia las artes escénicas fueron dibujando, hasta 1975, la radiografía cultural de los últimos años de la España pre-democrática. Un contexto precario acentuado por la concentración de la actividad teatral en los grandes centros culturales (Madrid y Barcelona). El deficiente estado de las salas, la escasez de ayudas a la exhibición y el insuficiente apoyo que percibían creadores y compañías fueron protagonizando una etapa marcadamente gris.

El Fondo de Protección a la Cinematografía y el Teatro, dependiente de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos (1967) regulaba los exiguos incentivos que la administración central otorgaba de forma irregular a la promoción teatral. Aquellas aportaciones tenían escasa continuidad y se derivaban, con frecuencia, a las agrupaciones escénicas no profesionales. También a los Teatros de Cámara o Ensayo. En el ámbito de la producción, el mapa se definía por la existencia de un tejido creciente, aunque aún débil, de incipientes compañías teatrales. Muchas de estas formaciones enfrentaban grandes dificultades para llevar sus producciones en gira. Madrid, eje económico y centro político del país, se citaba con el teatro más comercial. En menor medida, también lo hacía Barcelona, una ciudad de arraigada tradición escénica.

La transición política española conoció una significativa proliferación de escenarios y la extensión de la oferta dramática a otras ciudades. El dinamismo de este proceso coincidió simultáneamente con el declive de los teatros privados y una apuesta de nuevos los creadores por fórmulas y lenguajes de

riesgo, que también incorporaban los textos de autores censurados y noveles.

El marco constitucional

Las políticas culturales recibirían un nuevo impulso con el marco constitucional de 1978 y el nacimiento de las Comunidades Autónomas. Por vez primera en la larga tradición centralista del Estado, los entes territoriales se convertían en actores relevantes del hecho cultural. Todo el país asistía a un vertiginoso proceso de transformación. La Carta Magna subrayaba la obligación de los poderes públicos para tutelar y garantizar en igualdad de condiciones el acceso de todos los ciudadanos a la cultura. Por otro lado, concedía a los gobiernos territoriales la capacidad de extender aquellas competencias que no les habían sido aún atribuidas.

La música y el teatro, como otras disciplinas artísticas, se hallaban entre las materias que la Constitución Española no asignaba a ninguna administración regional en sus artículos 148 y 149. Solo algunas comunidades, como Canarias, Cataluña, Navarra y País Vasco incluyeron inicialmente en sus Estatutos aquellas competencias relativas al ámbito de las artes escénicas. Ya en 1977, el recién creado Ministerio de Cultura (Decreto 1558 del 4 de julio) admitía la descentralización teatral entre sus "criterios de actuación y objetivos prioritarios". En tan solo siete años, se había completado la transferencia del complejo bloque de poderes en materia cultural.

La labor del Ministerio resultaría vital en el desarrollo de algunas infraestructuras y en el impulso de nuevos centros de creación artística. Desde inicios de los 80, los distintos gobiernos pondrían el acento en la presencia del Estado en

aquellas áreas donde la iniciativa privada resultaba ser insuficiente. En 1978 el teatro recibía del Estado la suma de 325 millones de pesetas. Hacia 1983, la cifra ya ascendía a 1686 millones y un año después la alcanzaba los 2393 millones.

En 1981, el Boletín Oficial del Estado recogía la primera normativa para la concesión de ayudas al teatro. Solo un año después, el recién nombrado responsable de la Dirección General de Música y Teatro explicaba la orientación política de su Ministerio en una entrevista concedida a la revista Primer Acto. La creación del Consejo del Teatro y el desarrollo de un circuito de salas públicas se incorporaban en aquel entonces a la agenda del organismo presidido por José Manuel Garrido, máximo responsable de la Dirección.

A nivel municipal, tenía lugar otro hito destacado. La Ley de Bases de Régimen Local, publicada en 1985, dotaba de amplias competencias a los ayuntamientos para promover iniciativas artísticas y acometer, en función de sus recursos, el desarrollo de equipamientos culturales. La voluntad de este proceso descentralizador igualaba a grandes y pequeños municipios y les permitía, a un tiempo, recuperar su diversidad y riqueza regional. Por otra parte, comprometía a los entes locales para alcanzar nuevos retos: facilitar la participación social en materia de cultura y establecer programaciones culturales estables y de calidad. Simultáneamente, se constituía el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM) y desaparecía el antiguo Organismo Autónomo de Teatros Nacionales y Festivales de España.

Un plan para los teatros

Ese mismo año coincidía con la puesta en marcha del Plan de Rehabilitación de Teatros Públicos, un ambicioso acuerdo avalado con el concurso económico del entonces Ministerio de Obras Públicas y el respaldo de ayuntamientos y comunidades autónomas. El proyecto, al que dos años más tarde se sumaba el Ministerio de Educación y Cultura, contemplaba la recuperación de numerosos edificios destinados a la exhibición de espectáculos en vivo. La mayor parte de estas salas, concebidas como teatros de factura italiana, tenía un carácter emblemático para sus ciudades y un valor simbólico para sus ciudadanos.

Con el transcurso de los años, el plan avanzó hasta convertirse en “una iniciativa de gran envergadura para el sector teatral”¹. Otra cuestión era saber si aquella ingente inversión respondía a criterios artísticos y culturales o si, por el contrario, se debía “a la necesidad de afianzar determinados elementos identitarios de las ciudades”². La iniciativa sería ampliada en sucesivas actualizaciones hasta 2004 para fijar un ambicioso cambio en el mapa de las dotaciones culturales públicas del país.

Paralelamente, se iba generando un cierto efecto mimético en algunas comunidades autónomas, decididas a dar forma a planes propios. En el caso de Andalucía, el programa

recibiría un estímulo de más de 12.000 millones de pesetas empleadas para rehabilitar “más de treinta y cinco teatros. También en Madrid se estableció un Consorcio, integrado por la Comunidad Autónoma de Madrid, el Ministerio de Obras Públicas y el Ayuntamiento de Madrid, que financiaron la restauración y dotación de equipamientos en, aproximadamente, treinta teatros y salas madrileñas”³. Otras regiones fueron siguiendo de una u otra forma esta pauta.

Además de contribuir a la rehabilitación de una parte singular del patrimonio arquitectónico municipal, los planes serán defendidos como paradigma de las políticas de descentralización y democratización cultural. Asimismo, la proyección de aquellas infraestructuras culturales permitía recuperar cierto terreno perdido respecto a otros países de nuestro entorno. En resumidas cuentas, el plan supuso un notable esfuerzo administrativo y económico con otro efecto inmediato: los ayuntamientos recuperaron teatros públicos que habían sido arrendados a particulares y adquirieron salas privadas en franca situación de abandono. Según datos del Ministerio de Cultura, en 1978, 36 teatros eran de titularidad pública, mientras que 238 estaban en manos de la iniciativa privada. Esta desigual tendencia sería corregida en apenas diez años.

Pero el proceso de descentralización cultural no terminaba aquí. Tras un gran volumen inversor, los grandes retos municipales eran abundantes: consolidar programaciones estables y dotar de personal a sus salas, dar cabida al trabajo que desarrollaban compañías emergentes, diversificar la oferta y atraer a una masa creciente de públicos. Los ayuntamientos se convertían así en los auténticos actores de la vida cultural. Además, se consolidaban como objetivo natural del inmenso volumen de producción escénica que, poco a poco, se iba incorporando a la oferta cultural.

POLÍTICAS CULTURALES Y VERTEBRACIÓN TERRITORIAL

El proceso de descentralización cultural avanzaba de forma vertiginosa con la creación y desarrollo de infraestructuras. Naturalmente, había que dar contenido a estos espacios y, con esta intención, se fueron fijando programas de apoyo para incentivar la producción y gira de compañías de teatro. Muchos entes autonómicos comenzarían a lanzar proyectos que subvencionaban la programación de artes escénicas en sus territorios.

Comenzaban de esa forma políticas más o menos reconocibles de subvención, además de otras líneas de incentivos que estimulaban la producción escénica y musical. Una apuesta que se veía reforzada por el esfuerzo económico que desde entonces desarrollan fundamentalmente ayuntamientos y diputaciones. Cada territorio había tratado de

identificar los actores que integraban su tejido productivo y buscado el modo de dar constancia a las producciones de sus creadores. Comunidades autónomas y ayuntamientos protagonizaron el rápido proceso de descentralización de las políticas culturales del Estado. Un primer momento, avalado por planes y órdenes, dispuso la creación de las estructuras de gestión y planificación; una segunda fase, más expansiva, disparó los gastos en equipamientos y programación cultural.

En marzo de 1993, nació La Red Española de Teatros. Originariamente, el documento de adhesión a la asociación era sellado por alrededor treinta instituciones, en su mayor parte municipios titulares de teatros y auditorios. Poco antes habían emergido algunas Redes y Circuitos, como los de Valencia, Madrid o Cataluña. La articulación de políticas de colaboración entre espacios escénicos y el desarrollo de programas de exhibición eran los objetivos iniciales de una entidad que también se planteaba estimular la producción.

Desde principios de los años noventa, los municipios irían asumiendo el mayor esfuerzo en promoción y difusión cultural. Prueba de ello eran los ciclos y festivales que se sucedían en todo el país. En este contexto, algunas iniciativas culturales de cierta irregularidad y éxito habían demostrado la necesidad de establecer mecanismos de colaboración y cooperación intermunicipal. Las Redes y Circuitos, fruto de aquellas experiencias piloto, se sucedieron en todo el país y permitieron asegurar la viabilidad de muchos teatros. Por vez primera, los gestores culturales podían acercarse a nuevos perfiles de públicos tradicionalmente alejados de los escenarios.

Durante los años siguientes, la acción de las administraciones territoriales favorecería la multiplicación de la oferta de espectáculos disponibles en toda la geografía del Estado, dando cobertura a más espectadores y fomentando la viabilidad de un notable número de compañías profesionales extendidas en todas las comunidades autónomas.

EL NACIMIENTO DE LAS REDES Y CIRCUITOS. LA APUESTA POR UN MODELO DE EXHIBICIÓN TEATRAL COORDINADO

La creciente oferta de artes escénicas en los espacios de titularidad pública chocaba con las dificultades de los gestores para regular con efectividad y continuidad sus programaciones. Los problemas de coordinación eran además un duro hándicap para articular la gira de compañías. Además, eran manifiestas las dificultades para contratar

y mover cierto tipo de espectáculos. En paralelo, el diseño de algunos programas de ámbito regional revelaba la necesidad de contar con estructuras supramunicipales.

El resultado de la ecuación era obvio: había que ampliar los canales de coordinación e intercambio para hacer más rentables los esfuerzos individuales. El origen de muchas Redes y Circuitos tuvo su origen aquí. Era necesario fomentar la programación regular en las salas, apostar por espacios destinados a la producción y generar instrumentos de formación para una nueva figura profesional, la del programador de teatros públicos y salas de cultura. Técnicos y responsables políticos avalaron esta corriente de opinión y redactaron las normas y decretos que regularían los primeros cambios. En general y salvo algunas excepciones, el funcionamiento de las Redes y Circuitos se articulaba a través de un itinerario básico: configuraban un catálogo (cerrado o abierto) de espectáculos de teatro, danza y música, lo ofrecían a sus espacios asociados y coordinaban la gira y contratación de las compañías finalmente seleccionadas.

Los teatros públicos se ordenan: La Red de Madrid

En 1987, nació una de las primeras redes autonómicas del Estado. Una experiencia pionera que iniciaba su andadura con el compromiso de tan solo 16 salas de la provincia. Apenas cinco años más tarde, la evolución era notable y la cifra se duplicaba hasta fijar una cobertura que alcanzaba los 35 municipios. Y es que buena parte de las localidades madrileñas, bajo una afanosa política de inversión en equipamientos culturales, había inaugurado recientemente sus teatros o centros de arte, al tiempo que otros municipios se sumaban a esta precipitada dinámica aperturista. Así las cosas, los ingentes esfuerzos presupuestarios consagrados hacia la construcción o rehabilitación de teatros no se habían visto compensados con una oferta cultural ordenada y estable.

La Red de Teatros de la Comunidad de Madrid, formalizada a través de un convenio suscrito por la Consejería de Cultura y las administraciones locales, nació en efecto como el primer instrumento de ámbito regional para racionalizar las giras y abaratar los costes de distribución que implicaba la contratación de espectáculos de danza, teatro y música. Contribuir al desarrollo de programaciones estables e incrementar los recursos destinados a las artes escénicas y musicales fueron, entre otros, los objetivos que explicaron su creación. Otros retos asumidos por el programa fueron el fomento de la creación madrileña, en especial aquella que era objeto de subvención por la comunidad, la realización de ciclos temáticos y la mejora del grado de eficacia y eficiencia en las programaciones de los teatros adscritos.

Con el tiempo, la Red iría incrementando progresivamente su proyección para sumar nuevos espacios y completar un programa que tenía como principales beneficiarios a los teatros y auditorios distribuidos en grandes núcleos de población. Los recursos presupuestarios de la red también evolucionaron gradualmente hasta 1993, un ejercicio que superó los 295 millones de pesetas en inversión y que permitió concertar la representación de más de 600 espectáculos. El teatro y la música, en detrimento de la danza, fueron inicialmente las disciplinas que recibirían una mayor atención.

El caso de Aragón

El acelerado proceso de descentralización política había detallado el mapa cultural del Estado y muchos municipios comenzaban a apostar decididamente por la cultura como espacio de participación y compromiso democrático. La proximidad de las entidades locales con el ciudadano y la rentabilidad social que ofrecían estas inversiones explicaba, a finales los años 80 e inicios de los 90, la creciente puesta en marcha de programaciones locales. Paralelamente, algunos responsables políticos comenzaban a entender que la acción cultural era un elemento indispensable en el diseño de planes estratégicos para sus ciudades y comarcas. Hacia 1993, el gasto cultural consolidado del conjunto de administraciones públicas españolas ascendía a 333.297 millones de pesetas, del que un 54% era aportado por los organismos locales.

Aquellos esfuerzos individuales demandaban planes supramunicipales más coordinados y, con este sentido, nació en 1992 el Circuito de Artes Escénicas, Musicales y Plásticas de Aragón. Antes, 'Las rutas culturales de Primavera y Otoño', promovidas por las Diputaciones provinciales con el apoyo del Gobierno de Aragón, habían dibujado un primer precedente de colaboración institucional sobre materia cultural.

Las características demográficas de la comunidad reclamaban una estructura de apoyo a la exhibición que respondiera de forma colectiva a las desordenadas ofertas individuales. Desarrollar acuerdos e intercambios con otras regiones y promover cursos formativos dirigidos a técnicos y gestores fueron otras de las tareas asumidas por el circuito durante sus primeros años de funcionamiento.

Las condiciones que la red aragonesa imponía a las entidades asociadas se resolvían en una fórmula sencilla: contar con una población superior a los 1.000 habitantes, destinar una inversión mínima de dos millones de pesetas para los costes de programación del circuito y disponer de una infraestructura escénica adecuada. La selección artística de las obras, la elaboración del calendario de representaciones y la coordinación del programa serían funciones asumidas por la comisión técnica.

A principios de los años noventa, las artes escénicas mostraban un sistema de exhibición fragmentario y poco vertebrado. A partir de ese momento comienzan a desarrollarse iniciativas de ordenación a través de la creación de Redes y Circuitos.

La Red de Teatros de Castilla y León

Muchas Redes y Circuitos nacieron al calor de algunas experiencias culturales de mayor o menor éxito. Con la orden de 15 de abril de 1994 echaba a andar la Red de Teatros de Castilla y León. Lo hacía como extensión y consolidación de un proyecto piloto realizado en 1992 y 1993 bajo el nombre de 'Empieza la función'. Y es que en apenas dos décadas se habían levantado los teatros de Villafranca del Bierzo, en León; Peñaranda de Bracamonte y Ciudad Rodrigo, en Salamanca; Medina de Rioseco, en Valladolid; o Toro y Benavente, en Zamora.

En mayo de 1992 y con la participación de seis teatros de titularidad pública, se ponía en marcha 'Empieza la función'. Con esta apuesta, la Junta de Castilla y León pretendía coordinar e incrementar la actividad escénica de la Comunidad aplicando en la selección de la oferta criterios de rigor, profesionalidad y creatividad. Tras sus dos primeros meses de funcionamiento, se habían programado 36 espectáculos. Durante su segundo semestre, se sumaron once nuevas localidades y la cifra de representaciones ascendía a 162 funciones.

El marco normativo de la Red constituida en 1994 preveía que podían pertenecer a ella las entidades locales titulares de teatros públicos, y las que con una población de más de 20.000 habitantes dispusieran de un espacio apropiado para las representaciones. La financiación de la Consejería se materializaba en el abono de un porcentaje del caché a las compañías o grupos que conformaban la programación.

Alrededor de una decena de teatros se sumaron al proyecto durante sus primeros años de andadura. Las aportaciones de la Consejería no podían exceder el 50% del caché de las compañías, salvo en aquellos espectáculos producidos por compañías y artistas de la comunidad, o los concertados a través de intercambios con otras comunidades autónomas,

en cuyo caso el incentivo podía alcanzar el 65% del caché.

El 25 de mayo de 2005 la Consejería publicaba una nueva Orden que precisaba con mayor detalle las condiciones que debían cumplir los espacios escénicos beneficiarios del sistema. La normativa determinaba el cumplimiento obligado de ciertos criterios, entre los que se incluía cierto aforo (no inferior a 300 localidades) y otras condiciones técnicas relativas al escenario, los camerinos, la seguridad y el personal técnico y de gestión. Por último, discriminaba las partidas presupuestarias mínimas para formar parte de la red: los teatros debían "contar con partida presupuestaria mínima de 30.000 euros al año para la contratación de espectáculos". De forma complementaria, se regulaba la obligatoriedad de programar dos espectáculos al mes durante la temporada de septiembre a junio.

El modelo andaluz. Dos circuitos complementarios, REDAN y REDAC

También en 1994 (Orden del 28 de enero) la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía firmaba la norma que daba origen a la Red de Espacios Escénicos de Andalucía (REDAN), una estructura de apoyo a la exhibición coordinada por la Empresa Pública de Gestión de Programas y Actividades Culturales y Deportivas, dependiente de la Consejería de Cultura. Sólo los municipios de más de 20.000 habitantes, entre los que se incluían las capitales de provincia, podían acogerse a un programa cuya mesa de decisión integraban, conjuntamente, representantes de la Empresa Pública, responsables de centros artísticos de la comunidad y dos gestores de los teatros asociados. A esta nueva plataforma, que pretendía consolidar las inversiones del ejecutivo andaluz en materia de equipamientos escénicos, se sumaba un programa paralelo, la Red de Espacios Escénicos Complementarios (REDAC), que facilitaba la integración de aquellas corporaciones locales que contaran con salas de menor capacidad o insuficientes condiciones técnicas.

Y es que las producciones escénicas andaluzas comenzaban a afirmarse entre la oferta cultural de la comunidad. Además, habían surgido nuevas salas alternativas vinculadas a pequeñas agrupaciones y algunas compañías que apostaban por formatos expresivos y lenguajes poco convencionales por entonces.

Por otro lado, la creación de estos circuitos oficializaba un sistema de trabajo que había comenzado a funcionar, de manera provisional, durante el último cuatrimestre de 1993. La administración andaluza había querido testar la acogida del programa entre los municipios, sus principales clientes, y entre el creciente número de compañías locales que irrumpía en el panorama escénico. Durante aquellos primeros meses, la experiencia piloto contaría con la complicidad de nueve teatros: Algeciras,

Almería, Cádiz, Granada, Huelva, Jaén, Málaga, Moguer y Utrera.

En su primer año de andadura, la REDAN había coordinado 273 funciones con un coste total que ascendía a 211.399.247 pesetas, aportados respectivamente por la Consejería y las corporaciones locales en porcentajes que rondaban el 53 y 47%.

En apenas tres años, el mapa escénico andaluz afrontaba cambios muy significativos, reforzados también por la creciente aparición de compañías y asociaciones llamadas a ocupar posiciones estratégicas en este nuevo escenario. En 1993 celebraba su primera edición el Festival de Palma del Río, consolidado después como Feria, y dos años más tarde se publicaba la primera norma que regulaba las ayudas al sector. También nacía ACTA, la Asociación Andaluza de Artes Escénicas. En este contexto, las redes pretendían funcionar como instancias de equilibrio entre la oferta y la demanda.

El nacimiento de la red manchega: teatros y casas de cultura

Pocos años después del nacimiento de la Autonomía, hacia 1982, Castilla-La Mancha había conseguido desarrollar un proyecto de red que operaban aún sin reglamento ni protocolos de adscripción entre las instituciones que la integraban (Consejería de Cultura y ayuntamientos). Los espectáculos se programaban y ofertaban desde la Consejería y eran exhibidos por aquellos ayuntamientos que contaban con espacios adecuados (en muchas ocasiones alquilados) y presupuesto suficiente. A finales de los años 80 se habían programado compañías como Marcel Marceau, Tag De Venecia o Colombaioni. En 1989, los datos ofrecían un total de 177 funciones desarrolladas en 59 localidades a cargo de 16 compañías, con un gasto en cachés que ascendió a 40.206.220 pesetas. Una inversión que, un año más tarde, se elevó hasta las 67.256.399 pesetas. En apenas una década muchos de los municipios castellano-manchegos habían levantado o restaurado sus recintos escénicos. Este había sido el caso de localidades como Almagro, Hellín, Talavera de la Reina, Puertollano.... A esta nueva red de equipamientos artísticos se sumaba un extenso catálogo de casas de cultura, distribuidas mayoritariamente en poblaciones que rondaban o superaban ligeramente los 3.000 habitantes.

Para responder a este tejido de espacios, el 8 de marzo de 1995 la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha articulaba su propia red, estableciendo así una nueva fórmula de cooperación entre la Consejería y los municipios que sirviera para el desarrollo de la actividad teatral y musical de la Comunidad. Lo hacía a través una Orden de clara vocación expansionista que definía para los ayuntamientos interesados una relación cómoda de criterios de

adhesión: disponer en propiedad de un espacio adecuado para el desarrollo de la actividad escénica, contar con un técnico responsable de la gestión y asumir por temporada la programación de, al menos, dos espectáculos mensuales en las poblaciones mayores de 15.000 habitantes, y de un espectáculo en los municipios menores de 15.000 habitantes. Por otro lado, dejaba claras muestras de la defensa de la actividad escénica regional, obligando a los espacios asociados a ofrecer su sala, cada temporada, a dos compañías de Castilla-La Mancha, al margen de las programadas por la Red en las condiciones que entre ellas estipularan.

Formalizaron su inscripción a la Red en ese año 74 municipios, que generaron una inversión de 132.937.000 pesetas para desarrollar 255 funciones de compañías como La Cuadra, Pentación, Comediantes o Teatro De La Danza, hasta un total de 23 formaciones, de las que cuatro eran de Castilla-La Mancha.

Dos años después, el programa se iba consolidando con nuevos espacios que facilitaban su entrada a las compañías afincadas en la Autonomía. Por otro lado, siguiendo las directrices del Plan Estratégico de Cultura, la Dirección General editaba una nueva norma que regulaba el funcionamiento de la Red y que añadía otra figura, la de Localidad Asociada, destinada a aquellos municipios que no contaran con recintos adecuados para la representación de espectáculos. El sistema de incentivos también sería objeto de esta Orden, que fijaba subvenciones que oscilaban entre el 20 y 80% en seis tramos que tomaban como referencia la variable demográfica.

A finales de 1997, el por entonces Consejero de Cultura y Educación, Justo Zambrana, hacía balance de la política cultural ejecutada por su gobierno y recordaba que ya eran 85 los ayuntamientos adheridos a la red. También apuntaba los objetivos futuros que debía abordar su programa: “esperamos que, en base a esta programación, los grupos de teatro de la comunidad puedan multiplicar su trabajo en la misma y que, en definitiva, con los mecanismos que se han introducido, se produzca un fortalecimiento de la industria cultural existente en Castilla-La Mancha”.

SAREA, una plataforma para resolver el puzzle institucional

En 1995, se ponía en marcha la Red Vasca de Teatros, SAREA, una oficina de apoyo a la exhibición bajo la tutela del Gobierno Vasco, las tres diputaciones y las entidades locales. Como otras estructuras similares, su creación se explicaba por la dispersa e insuficiente regulación de artes escénicas entre la oferta cultural del territorio. Los distintos niveles de la Administración asumieron que los esfuerzos para el desarrollo de infraestructuras debían completarse con programas de incentivos y difusión. Con anterioridad,

La gran variedad de actores de los diferentes niveles de la Administración que intervienen en las Redes y Circuitos son y deben ser un signo de fortaleza y continuidad. Esto, además, refuerza su identidad de ‘programas de base’, iniciativas que dan cobertura a un amplio territorio, atienden a un gran número de ciudadanos y apoyan los sectores artísticos.

algunas experiencias piloto, como el programa *Herriz Herri*, impulsado por Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y continuado con algunas modificaciones por las Diputaciones Forales (“Kultur Bideetan”), habían avalado la necesidad de coordinar iniciativas específicas para la promoción de las artes escénicas.

Durante sus inicios, SAREA operaría como otras redes o circuitos que habían ido extendiéndose en el territorio nacional, coordinando un sistema de subvenciones a las programaciones que ya ofrecían los espacios escénicos vascos. En base a un catálogo de espectáculos, los programadores confeccionaban un programa que después era objeto de subvención por las diputaciones. Dentro de este “puzzle institucional” correspondía a los ayuntamientos dotar a sus espacios de los recursos humanos, técnicos y económicos para hacer posible una programación estable.

Junto a estas particularidades, la propia fórmula constitucional de SAREA definiría la que es su actual identidad. La presencia de los tres niveles de la Administración conforma una estructura en el que cada nivel competencial asume determinadas tareas. El Gobierno Vasco ocupa las funciones de coordinación y sustenta la oficina que configura el trabajo en red. De forma complementaria, las subvenciones son otorgadas por las diputaciones. Un modelo que sostiene el trabajo de coordinación y que no es especialmente directivo, pues preserva la libertad artística y de programación de cada ayuntamiento.

Rede Galega de Teatros e Auditorios

Un año más tarde, en 1996, tomaba el relevo la Administración gallega. El Instituto Gallego de las Artes Escénicas y Musicales, IGAEM, resolvía la constitución de la Rede Galega de Teatros y Auditorios (RGTA), una estructura para asegurar la estabilidad de una programación regular de teatro, danza y música. Como otros circuitos territoriales, las programaciones de la Red Gallega se articulaban en dos

períodos de programación, que comprendían los meses de enero a junio, el primero, y los de septiembre a diciembre, el segundo.

La Red Gallega se dotaría de estructura, organización y un marco de trabajo a partir de la resolución del 21 de noviembre de 2006, una orden completada con la del 29 de febrero de 2008, referida a las normas de funcionamiento. Pero los antecedentes a esta Red se remontan a 1994, cuando la Consejería de cultura, en colaboración con las Delegaciones Provinciales, había implantado los Circuitos Culturales.

Barcelona estrena su circuito profesional

Con la creación de la Oficina de Difusión Artística (ODA) en 1996, la Diputación de Barcelona estrenaba un programa específico para la difusión de espectáculos escénicos en los municipios de la provincia. Lo hacía bajo el nombre de Circuito de Espectáculos Profesionales. La iniciativa aseguraba un nivel elevado de autonomía a sus teatros y asumía como retos la promoción de la actividad escénica y musical, reforzar la gestión municipal en ámbito como los equipamientos y equipos humanos, y proporcionar herramientas para estructurar una oferta estable en los municipios. Para agilizar el trabajo en red, la ODA ponía en marcha el portal Escenari, una plataforma virtual que ofrecía a los ayuntamientos un completo mapa sobre la oferta escénica y musical de Cataluña.

El criterio de selección de los espectáculos se inspiraba exclusivamente en el interés que pudieran tener determinados espectáculos para las programaciones municipales. De forma complementaria, se fijaba un sistema de distribución de las ayudas económicas que podían solicitarse en cualquier momento del año y tantas veces como propuestas programaba un municipio sin límite preestablecido. Al margen de este canal de trabajo, el Circuito se completaba con otros instrumentos de comunicación, entre ellos, un equipo de seguimiento y valoración de los estrenos que tenían lugar periódicamente en festivales y ferias.

La Red de Murcia

Paralelamente, otros territorios del Estado imitaban este guión e impulsaban estructuras para incentivar y coordinar la programación de los teatros municipales. En 1995, la Consejería de Cultura de la Comunidad de Murcia publicaba las órdenes que regulaban programas de promoción para diferentes disciplinas artísticas: folklore y danza, cine y teatro. De forma complementaria, constituía la Red de Teatros y Auditorios (Orden del 3 de abril de 1996), un organismo dependiente de la Dirección General de Cultura.

Como en otros casos, la extensión del texto y su nivel de detalle resultaron insuficientes para responder, años des-

pués, a los retos que enfrentaba el sector. Y es que la norma se reducía a algunos criterios manifiestamente abiertos que definían los requisitos que debían cumplir los espacios escénicos para adherirse al circuito: disponer de un local suficiente, contar con un responsable de programación y organización y asumir el compromiso de llevar a cabo una programación continua o periódica con un mínimo de 12 actuaciones anuales.

La Red de Murcia se articulaba a través de mesas y comisiones de programación, presididas por el Director General de Cultura e integradas por la totalidad de los representantes de los municipios participantes. Los criterios económicos para acceder al circuitos se fijaban en cuatro rangos de población para aquellos municipios de menos de 15.000 habitantes (que debían disponer de una aportación mínima para gastos de caché de 1.200.000 pesetas), poblaciones de 15.000 a 20.000 habitantes (con una aportación de 1.600.000 pesetas), municipios de hasta 50.000 habitantes (que debían prever una inversión mínima 2.000.000 de pesetas) y para aquellos ayuntamientos de más de 50.000 habitantes (en cuyo caso, la cifra mínima exigida ascendía hasta los 4.000.000 de pesetas).

Otras experiencias autonómicas

Junto a las Redes y Circuitos anteriores, otras comunidades autónomas fueron articulando programas propios para el fomento y coordinación de la actividad escénica en sus teatros y salas de cultura. Este sería el caso de la Red de Teatros Públicos de Cataluña, constituida formalmente en 1987, el Circuit Teatral de la Comunidad Valenciana, que había iniciado su actividad de 1986, o el Circuito de Teatros de la Comunidad Canaria, cuyo origen se sitúa en el Festival de las Nacionalidades, creado en 1994.

El primero se proveía de personalidad jurídica a través de un consorcio participado por municipios con equipamientos culturales, y regulado de modo asambleario a través de dos órganos: el consejo plenario y el consejo ejecutivo. Hacia finales de los 90, la Xarxa (Circuito) contaba con un total de 43 municipios adscritos, que representaban la práctica totalidad de los grandes ayuntamientos catalanes.

Por su parte, el Circuit de la Comunidad Valenciana se dotaba de fórmula legal con la Orden del 17 de febrero de 1995, mientras que la iniciativa canaria lo hacía un año antes, 1994 para normalizar la actividad teatral de las islas y dar salida al trabajo que desarrollaba un incipiente tejido de artistas y pequeñas compañías. Y es que la singularidad física del territorio suponía un obstáculo para movilizar las producciones regionales o exhibir el trabajo que ponían en marcha otras formaciones de la península. Junto a estas iniciativas, el mapa se completaba con el Circuito de Teatros de Extremadura, coordi-

nado por la Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería

En cualquier caso, más allá de un sistema o una bolsa de subvenciones, las Redes y Circuitos vertebraron durante esos primeros años el desarrollo de la profesión, impulsaron cierta regularidad en las programaciones y establecieron las complicidades necesarias entre compañías y programadores. Al calor de algunas redes se fraguaron importantes citas escénicas y jornadas formativas. Y es que para los teatros que iniciaban su actividad y para un creciente número de profesionales vinculados a la programación de salas públicas, los Redes y Circuitos habían supuesto una excelente plataforma de integración y entrada al sector.

DESARROLLO Y EVOLUCIÓN

Tras sus primeros años de andadura, algunas redes comenzaron a implementar nuevos sistemas de trabajo que querían dar respuesta a las reivindicaciones de gestores de teatros, compañías y distribuidores. Y es que determinados modelos de incentivos habían demostrado ser insuficientes para coordinar de manera fluida la relación entre la oferta y la demanda. Hasta ese momento, las inversiones en rehabilitación de equipamientos culturales habían alimentado una oferta de espacios activos, generando un gran tejido de salas que estimulaba la circulación de espectáculos de danza, teatro, música o nuevo circo. Un modelo reforzado por una política de precios subvencionados que favorecía la demanda, y consolidado con los diferentes incentivos a la producción, que reducían el riesgo de compañías y el coste final para la contratación de las obras.

La presencia de lo público en el sistema era indiscutible: los recursos de los gobiernos autonómicos dedicados a "artes escénicas y musicales habían crecido un 172%, pasando de 102.283 euros en 2001 a una cantidad de 278.460 euros en 2005"⁴.

Determinados programas habían procurado, con cierto éxito, planes de captación para sus públicos inspirados en políticas de precios. Esta sería la estrategia adoptada en 1995 por el Circuito de Aragón con la Tarjeta del Circuito, un carné que bonificaba con un 25% de descuento a quienes asistían con regularidad a las funciones programadas por los espacios asociados. A pesar de su desigual acogida en algunos municipios, la estrategia había permitido incrementar la asistencia al teatro en un buen número de localidades. En 1998, el circuito sumaban 26 asociados, 11 de los cuales correspondían a municipios zaragozanos de tamaño medio. De las casi 340 actividades concertadas por la entidad aragonesa, dos terceras partes correspondían a propuestas teatrales, en detrimento de la música,

que suponía un 29% de la oferta. Las artes plásticas, la danza y el ballet recibían una atención menor en una programación que se alimentaba mayoritariamente, hasta en un 64%, de la producción local.

Hacia 1998, la Red de Castilla y León habría logrado consolidar una programación estable en los teatros de la Comunidad: más de 61.000 espectadores habían asistido ese año a alguna de las 290 funciones programadas. A estas cifras, se sumaban las de otros teatros privados alquilados coyunturalmente por entidades locales. Ese mismo año, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de un encargo de la Dirección General al Área de Música, ponía en funcionamiento el Circuito de Música, una novedosa iniciativa diseñada en colaboración con grupos y artistas. La idea sería apadrinada por una treintena de ayuntamientos de las ocho provincias de la Comunidad. Un año más tarde, tras la celebración de varias reuniones de trabajo que contaron con la participación activa de productores y compañías (ACTA), echaba a andar una nueva modalidad, el circuito de Teatro, en el que inicialmente y aunque de forma residual también tenían cabida algunas producciones coreográficas.

A estas modalidades, se añadiría tiempo después un programa pionero que venía funcionando desde 1995, Abecedaria. Ya en 1999, algunas actividades didácticas, como 'Solistas en el aula' y 'Vamos al Concierto', se habían incorporado al Circuito de Música con el propósito de acercar a las aulas, de forma estable, las propuestas musicales. Dos años más tarde, se añadirían algunas actividades de teatro y danza bajo el nombre común de Abecedaria, con una acogida tan favorable que, en apenas cuatro semestres, el programa ya se había extendido por toda Andalucía. En 2004 la Consejería de Cultura equiparó la programación para la infancia al resto de los Circuitos, creando uno propio, el Circuito Abecedaria de las artes escénicas, musicales y audiovisuales.

Los cambios de funcionamiento y las normativas también llegaron a Sarea. En el año 2.000, los integrantes del circuito iniciaban una serie de conversaciones que, tiempo después, transformarían las señas de identidad de la red. Estos encuentros se concretaron con el desarrollo de unos baremos en torno a los cuales se primaba la selección de unos montajes frente a otros: fomento de la danza, coordinación de giras o mayor presencia del euskera. Por otra parte, desaparecía el anterior modelo de bolsa cerrada de títulos, un instrumento que era sustituido por un 'Catálogo de obras recomendadas' que desde entonces sería elaborado por una Comisión Artística. Las reuniones periódicas convocadas por la Oficina de Coordinación permitirían transmitir esta información a todos los programadores.

Hacia 2003, la red vasca contaba con 36 asociados y

había incrementado, respecto a 1997, un 77% el número de espectáculos representados. La asistencia de público también había evolucionado en porcentajes similares durante ese tiempo. En una comparecencia de prensa celebrada en 2003, el director de Creación y Difusión Cultural, José Antonio Arbelaiz, recordaba el equilibrio de su programación respecto a la procedencia de las obras incluidas en gira: "los porcentajes se mantienen bastante estables a lo largo de los últimos años, mostrándonos una programación equilibrada que tiene en cuenta los diferentes públicos y que, sin cerrar las puertas a las producciones de otras comunidades, da salida a las creaciones vascas" (el 48% de las obras que entraron en la red en 2002 procedía de País Vasco, frente al 43% que tenía como origen otras comunidades y el 9% restante a cargo de compañías extranjeras).

Dos años más tarde, en 2005, Sarea estrenaba un programa de giras de danza contemporánea en cuya primera edición participaban cinco compañías. Con esta iniciativa, el ejecutivo vasco quería corregir las desigualdades de la oferta escénica y dar salida a las nuevas creaciones coreográficas de pequeño y mediano formato. En otro ámbito territorial, la Red de Teatros de Castilla-La Mancha se había extendido y ampliado con la incorporación de nuevos y mejores espacios escénicos. En 2001, se publicaba una nueva Orden reguladora que modificaba las condiciones de colaboración de las entidades adscritas, a la vez que se establecían tres modalidades de programación y se ampliaba la oferta a las localidades de más de treinta mil habitantes.

La Orden también incrementaba los recursos destinados a la gira de compañías. De hecho, en 2004 el peso de la red en el conjunto del apoyo a las artes escénicas de la comunidad había ascendido hasta un 73% sobre el total, un volumen de gasto (7.403.130 euros) por encima del destinado por otras regiones a sus circuitos autonómicos.

En Madrid, las partidas económicas consignadas a la Red de Teatros representaba entre un siete y un ocho por ciento del total de subvenciones para el fomento de la actividad escénica y musical, mientras que en Castilla y León la cifra suponía aproximadamente un 26% en 2004. En el caso de Murcia, la programación de su circuito estimaba entre el 50 y 60% de las subvenciones del ejecutivo regional al sector escénico.

Mientras tanto, otros circuitos fueron incorporando nuevos cambios de naturaleza normativa. Este fue el caso del Circuito de Espacios Escénicos Municipales de la Oficina de Difusión Artística (ODA). El 27 de julio de 2006, la Junta de Gobierno de la Diputación de Barcelona aprobaba el protocolo de adhesión al programa, estableciendo de este modo las pautas de orientación para algunos temas de interés común con los ayuntamientos que desearan

incorporarse al Circuito. A partir de aquí, era posible desplegar un conjunto de acciones para fomentar políticas de calidad y trabajo en red. A este protocolo vigente hasta finales de 2009, se constató la adhesión de 111 municipios de la provincia de Barcelona. Un año más tarde, el 18 de diciembre de 2009, se renovaba un protocolo que ha estado vigente hasta 2011, periodo durante el cual se ha materializado la adhesión de 143 entidades locales.

Nace el Circuito de Tenerife

En 2001, el Cabildo de Tenerife constituía formalmente el Circuito de Teatro y Danza, un programa gestionado a través de la empresa pública IDECO con el objetivo de fomentar la industria cultural de la isla y asegurar cierta estabilidad a las programaciones que ofrecían sus teatros. Con anterioridad y desde mediados de los ochenta, había funcionado un Circuito de Teatro. En 1994 las partidas presupuestarias se incluían en un macroproyecto que unía diferentes disciplinas artísticas bajo el patrocinio de las entidades de ahorro locales. A la vista de que el teatro profesional desaparecía por falta de contrataciones, el Cabildo decidió proyectar el actual Circuito Insular. Durante su primer año de vida y con la colaboración de 15 municipios, el Circuito llevó a escena más de un centenar de representaciones a cargo de 35 compañías profesionales, en su mayor parte canarias. Además, colaboró en la programación de diferentes ciclos y festivales, como el 'Festival Internacional de Títeres Teatrado 2001', celebrado en el Puerto de la Cruz, o el ciclo 'Hecho en Canarias', de Santa Cruz.

Hacia 2005, el circuito había confirmado acuerdos con una veintena de ayuntamientos y la cifra de representaciones alcanzaba las 195 funciones, de las cuales un 24% correspondía a espectáculos de calle. Dos años más tarde, el volumen de representaciones decrecía pero, en contrapartida, aseguraba una mayor entrada a los espectáculos foráneos, que en tan solo dos años incrementaban su presencia pasando de las 8 funciones programadas en 2005 a las 39 de 2007.

Las artes escénicas en Castilla y León

En 2003, la Red de Teatros de Castilla y León ya estaba integrada por 22 escenarios de la comunidad, extendidos principalmente en capitales de provincia y cabeceras de comarca. Dos años más tarde, se regulaba por primera vez el procedimiento para la integración de las entidades en la Red, estableciendo los requisitos mínimos que debían cumplir las entidades y sus espacios escénicos. Además se amplía su ámbito de aplicación al incorporar como asociados los Organismos Autónomos dependientes de las entidades locales y las Fundaciones o Sociedades participadas mayoritariamente por los ayuntamientos.

tos. Otras novedades introducidas fueron la de establecer un presupuesto mínimo, fijado en 30.000 euros anuales, y la exigencia de programar un mínimo de 18 representaciones anuales.

En este mismo año y con el fin de dar cobertura a pequeños municipios con menores dotaciones presupuestarias, se creaban los Circuitos Escénicos. La escasa densidad poblacional de la comunidad y la heterogénea distribución de la oferta cultural justificaron la creación de este nuevo programa. Asimismo, con esta nueva fórmula, los responsables y técnicos de la administración pretendían dar cabida otro tipo de propuestas escénicas, como las del teatro no profesional de base, a través de la participación de compañías escolares, universitarias o aficionadas.

La presencia de las compañías y producciones de Castilla y León en la Red de Teatros sería, como en el caso de otros programas de este tipo, objeto de análisis y debate. Los diarios de sesiones de la Cortes de la Comunidad recogen esta controversia. Hacia 2006, el 23% de las compañías que giraban en La Red eran castellanoleonesas.

Una evolución constante

Hacia 2005, el mercado de las artes escénicas seguía mostrando una evolución constante, avalada por el creciente número de funciones programadas en teatros públicos y salas privadas. De hecho, en apenas siete años el sector había experimentado un incremento en la contratación cercano al 36%, pasando "de las 42.751 representaciones en el año 1998 a las 58.112 de 2005", según datos del Ministerio de Cultura (2008). Por otro lado, el predominio de la actividad teatral sobre el resto de disciplinas escénicas seguía siendo la pauta dominante. Significativa era también la concentración de la oferta teatral en aquellos espacios de titularidad y gestión pública, que reunían hasta el 73% de la actividad profesional estable de todo el país. Esta desigual distribución era aún más llamativa si obviamos los datos referidos a las grandes capitales del país. Bajo esta ecuación de compra-venta, los programadores públicos se habían erigido en los verdaderos demandantes de las producciones escénicas.

Las críticas a este sistema público de exhibición concertada no tardaron en extenderse. Algunas compañías denunciaron que las redes propiciaban relaciones de tipo clientelar y que las producciones locales dominaban estructuras endogámicas que restaban valor competitivo y proyección económica al sector. La dependencia de algunos teatros respecto a las programaciones que diseñaban sus redes también sería objeto de debate. Hacia 2008, "el 51% de los teatros con programación profesional estable no alcanzaba los 100.000 euros de presupuesto"⁵. En términos generales, las obras que nutrían la oferta de los espacios asociados a las redes correspondían a compa-

ñas independientes, de pequeño y mediano formato, que completaban "los ingresos procedentes de las subvenciones a la producción o para giras con el cache obtenido por la venta de sus espectáculos a teatros de titularidad pública o subvencionados"⁶.

No obstante, en un modelo político tan descentralizado y bajo unas condiciones económicas favorables, las administraciones territoriales seguían asumiendo un papel protagonista en el marco de las políticas culturales. Una praxis reforzada por el elevado retorno simbólico y legitimador que la cultura ha aportado históricamente a los responsables gubernamentales más cercanos a la ciudadanía.

Un plan estratégico para el sector cultural andaluz

Paralelamente, Andalucía avanzaba sobre el desarrollo y redacción de su Plan Estratégico de la Cultura (PECA), un documento que resumía las líneas maestras de la administración autonómica en materia cultural. El PECA delimitaba acciones para el fomento de la cultura musical, el impulso al mercado de la danza, la diversificación del sector teatral y la formación de nuevos públicos.

Hacia 2006 el circuito andaluz sumaba 73 espacios escénicos, una cifra que se iría incrementando progresivamente hasta superar los 80 espacios durante los años sucesivos. El circuito había conseguido implementar una programación estable, profesionalizando los recursos técnicos y estableciendo dinámicas de evaluación periódica.

En apenas una década, la administración regional y las entidades locales habían promovido la creación de más 66 teatros. Durante los últimos tres años, los Circuitos habían desarrollado diferentes estrategias de asesoría y comunicación, entre ellas, un plan de asesoramiento técnico, un programa de formación on-line y una web que ofrecía información actualizada de las propuestas programadas.

De forma complementaria al Circuito de Teatro y Danza, el de Música y Abecedaria (un programa específico para el público infantil) vertebraban el grueso de la política cultural que desarrollaba la administración regional. Durante sus primeros diez años de vida, los circuitos habían programado alrededor de 3.000 representaciones de teatro y danza, 2.000 conciertos y cerca de 3.000 funciones destinadas específicamente a los más pequeños. En ellas, se habían dado cita cerca de 1.700.000 espectadores.

Nuevos modelos para Galicia y Aragón

El 21 de noviembre de 2006, la Consellería de Cultura de Galicia promovía una resolución que regulaba la estructura, organización y funcionamiento de la red de espacios escénicos, una norma que se vería completada, en febrero de 2008, con otro reglamento relativo al funcionamiento de las programaciones. Esta nueva Orden precisaba obligacio-

nes y criterios de subvención distintos para municipios por encima o debajo de los 30.000 habitantes y discriminaba favorablemente la presencia de producciones gallegas en el circuito (un 75% de la programación en el caso de teatros y auditorios de titularidad pública, y el 100% para las salas de titularidad privada). En 2008, nacía también la Agencia Gallega de las Industrias Culturales (Agadic), que sucedía al antiguo Instituto Gallego de las Artes Escénicas y Musicales.

Desde 2006 y hasta 2010, el número de miembros asociados a la red permanecería relativamente estable, oscilando entre los 45 y 50 teatros socios. Aunque el nacimiento de la red había sido acogido como una conquista histórica para el tejido teatral gallego, los propios programadores reconocían algunas de sus limitaciones.

Los procesos de transformación que vivían las Redes y Circuitos autonómicos también se extenderían a Aragón. En enero de 2008, la Dirección General de Cultura reordenaba el sistema de incentivos a la gira de espectáculos y ponía en marcha Red Aragonesa de Espacios Escénicos (RAEE). Lo hacía con el espíritu de situar a los teatros públicos de la Comunidad como ejes de una cultura de proximidad, bajo la implicación de las tres diputaciones y las comarcas aragonesas. Previamente, desde 2006, se había iniciado un sistema de bonificación para giras.

La nueva dimensión de la Red Aragonesa se concretaba con un mapa de asociados que integraba a 22 municipios. Favorecer la formación de públicos, mejorar la eficiencia del programa y articular canales comunicación entre los espacios escénicos son algunos de los objetivos de una Red que también se marca el reto de profesionalizar la figura del gestor cultural.

La RAEE también colaboraría en la organización de las Ferias y Mercados de Artes Escénicas y Música que se celebraban en Aragón (Muestra Aragonesa de las Artes Escénicas y de la Música y Feria Internacional de Teatro y Danza de Huesca). Por otro lado, el nuevo marco de ayudas establecía otros baremos de subvención, que primaban la presencia de la danza contemporánea y las compañías aragonesas. Simultáneamente, se incentivaba las giras a través de criterios objetivos y se permitía la programación de espectáculos de calle.

De forma complementaria, la administración autonómica ponía en marcha los Circuitos de Artes Escénicas, Musicales y Plásticas, un programa antes denominado Campañas Culturales que daría cabida a aquellos municipios cuyas condiciones e infraestructura escénica no eran suficientes para asociarse a la RAEE. Los Circuitos se regían por un catálogo de propuestas exclusivamente aragonesas, donde los municipios pertenecientes a los grupos A y B (de más de 2000 habitantes) podían acogerse a las giras RAEE, lo que les daba la opción a programar hasta un 20% de su presupuesto en producto de fuera de Aragón.

El nuevo Circuito de Murcia

En 2009, se constituía el Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia. El texto reconocía que se habían ido “produciendo cambios significativos en la relación entre oferta y demanda en la Región, caracterizados por la progresiva consolidación del tejido profesional, la mejora cuantitativa y cualitativa de la oferta de artes escénicas y la música de producción regional, así como un cambio en los hábitos de consumo cultural por parte de los ciudadanos”. Estos cambios exigían modificar las pautas que regulaban la concesión de ayudas a los teatros, puesto que su número había crecido significativamente: “es preciso articular un mecanismo de apoyo a la distribución y la exhibición pública que supere estas dificultades e introducir en la relación oferta-demanda el factor precio, con el fin de procurar un cierto equilibrio entre ingresos y gastos en la oferta pública de artes escénicas y música profesionales”.

El nuevo circuito, que establecía diferencias más claras entre compañías profesionales y aficionadas, adoptaba una posición más economicista, persiguiendo “la consolidación del tejido empresarial, la mejora de los indicadores económicos y de empleo, así como la racionalización de los recursos disponibles”. A todo ello se añadía un nuevo factor, la “apertura hacia propuestas escénicas y musicales diversas, de otras Comunidades Autónomas y, en su caso, progresivamente, de otros países”.

Un cambio de escenario: nuevas órdenes para Castilla y León y Andalucía

Ese mismo año (abril de 2009) la Consejería de Cultura y Turismo de Castilla y León editaba una Orden que modificaba las pautas de funcionamiento de la Red de Teatros autonómica. La norma recordaba que a los objetivos iniciales del circuito en el momento de su constitución se incorporaban nuevos retos: “hoy se suma la necesidad de rentabilizar los recursos existentes elaborando una programación conjunta entre entidades locales y la Consejería competente en materia de cultura, que propicie las giras abaratando los costes, trabaje la creación de nuevos públicos, y asegure a los ciudadanos una programación de calidad variada y plural, reflejo de la sociedad en la que viven”.

La Orden ponía en el centro de su atención los derechos y obligaciones de las entidades integradas en la Red y se precisaban, con respecto a la programación, nuevos criterios: “procurar el desarrollo consecutivo de las actuaciones de las compañías y elaborar una programación plural que comprenda al menos dos actividades de danza, dos de música, dos de teatro infantil y dos de teatro de adultos, por año natural y entidad”.

En definitiva, esta nueva normativa fijaba la nueva figura de apoyo a la exhibición y recogía los principios que sellaban

su nacimiento: fomentar la formación de públicos, mostrar las producciones teatrales de la comunidad (con el objeto de dar salida a las producciones subvencionadas por la Consejería o la Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León), garantizar la calidad y estabilidad de las programaciones, racionalizar recursos y contribuir a la integración y competitividad nacional del sector de Castilla y León. Unos objetivos más que ambiciosos a tenor de los recursos decrecientes que iría recibiendo la Red. Asimismo, se regulaba un nuevo procedimiento para el diseño de la programación. Este marco preveía la formación de una Comisión encargada de realizar una preselección de las ofertas existentes en el mercado y determinaba que la financiación debía materializarse con el pago completo de cachés y no con un porcentaje del mismo, como venía haciéndose hasta entonces.

Finalmente, en el año 2010, se modificaba la vigente Orden de 2009, destacando dos importantes cambios: por un lado limitaba la integración en la Red a las entidades que dispusieran de un teatro en municipios con más de 10.000 habitantes y, por otro, rebajaba la cuantía mínima anual de los 30.000 a los 15.000 euros, y el número mínimo de representaciones de 18 a 9. Por último, implantaba mecanismos de teletransmisión.

Doce años después de su puesta en marcha, en el otoño de 2010, el sistema de exhibición andaluz también cambiaba sus normas de funcionamiento. Hasta entonces, el presupuesto destinado por la Consejería de Cultura a sus circuitos había seguido una evolución constante, para pasar de los 3.460.214 euros en 2006 a los 4.354.502 en 2009. Entre 2008 y 2010, un total de 521 compañías y artistas habían ofrecido más de seis mil representaciones en las que se habían dado cita 756.188 espectadores. Además, la puesta en marcha del Circuito de Otros Espacios paliaba las deficiencias del actual sistema de exhibición, dando respuesta a aquellos pequeños municipios que carecían de espacios adecuados. En 2009, tras una década de funcionamiento, el Circuito de Espacios Escénicos Andaluces sumaba un total de 87 espacios escénicos adheridos, cifra que triplicaba la participación respecto a su primera edición.

En 2010, la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales editaba un protocolo de gestión que delimitaba el modo en que las compañías podían inscribir sus espectáculos al Circuito de Teatro y Danza (en dos periodos semestrales) y al de Música y Abecedaria (durante todo el año). La selección final de las obras también seguía parámetros distintos: la elección directa por los programadores en el caso del teatro y la danza. Aquellos municipios interesados en participar en el circuito de teatro, a excepción de las capitales de provincia (excluidas de la convocatoria) tenían la oportunidad de adherirse a través de un convenio que detallaba sus obligaciones. En términos generales, la Ad-

Desde los años noventa, con las primeras experiencias de creación de las Redes y Circuitos, se genera todo un desarrollo normativo que presenta grandes diferencias entre los distintos territorios.

ministración regional ha asumido hasta el momento cerca de dos tercios del presupuesto total de las representaciones programadas.

Cambios estructurales

Durante los últimos años, las artes escénicas asistían a numerosos cambios en los modelos de exhibición e incentivos a la gira, un escenario al que se fueron sumando nuevas iniciativas de coordinación. En agosto 2009, se ponía en marcha la Red Navarra de Teatros. Lo hacía con el Convenio firmado entre el Departamento de Cultura del Gobierno de Navarra y la Federación Navarra de Municipios y Concejos y con el objetivo de "delimitar un campo de excelencia artística con programaciones articuladas en base a planes fundamentados en la calidad artística de los espectáculos". La tesis primaba los conceptos de virtud y calidad y refería una marcada orientación hacia el espectador.

Durante sus primeros meses de vida, la red promovería un buen número de iniciativas, como la 1ª Muestra de Artes Escénicas de Navarra, ESTRENA 2010, un espacio de encuentro entre programadores y creadores. Sin embargo, también debió hacer frente a las críticas de algunos agentes del sector navarro, como la Asociación de Profesionales de las Artes Escénicas (NAPAE) o la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Navarra, que cuestionaban la capacidad de la red para mejorar e incrementar la oferta escénica. En su primer año de andadura, la dotación presupuestaria consignada a las casas de cultura era de 500.000 euros, cantidad que ascendería a 650.000 euros en 2010.

Otros cambios en las normas que regulaban el funcionamiento de las Redes y Circuitos serían trascendentales para su supervivencia. En 2010, la aportación económica que Teatros de la Generalitat destinaba al proyecto Circuit Teatral Valencià dejaba de ejecutarse mediante la factura que emitían las propias compañías, con la aportación del 50% del caché. En contrapartida, lo harían mediante un

programa de subvención a los ayuntamientos, regulado mediante una convocatoria pública. En la práctica, esta modificación suponía que las asignaciones económicas pasaran del capítulo II al capítulo IV, un cambio en la naturaleza de las partidas presupuestarias.

Las redes de Galicia, Comunidad Valenciana y Canarias

De forma paralela, otros circuitos y redes iniciaban procesos internos para incorporar medidas que mejoraran su funcionamiento. Así lo hacía el comité técnico la Red Gallega de Teatros y Auditorios tras varias reuniones que se sucedían entre octubre de 2010 y enero de 2011. Una de las transformaciones más significativas tenía como consecuencia el desarrollo de nuevas fórmulas de cofinanciación en función de la población de cada localidad. De esta forma, se establecían tramos para localidades de hasta 12.000 habitantes, de 12.001 a 40.000 habitantes y de más de 40.000 habitantes. El nivel de compromiso para los espacios escénicos de también se regulaba en tramos, que comprendían la obligación de contratar entre 8 y 14 funciones.

Asimismo, la orden también incorporaba estrategias para potenciar la presencia de las producciones escénicas gallegas en la Red. En el caso de teatros y auditorios de titularidad pública, el 75% de la programación debía corresponder a espectáculos de compañías afincadas en la comunidad. En el caso de los espacios de titularidad privada, el porcentaje se incrementaba hasta el 100%. La danza y los espectáculos musicales se beneficiaban de un modelo de incentivos que no exigía un número mínimo de funciones para este tipo de propuestas.

Por su parte, el Gobierno Autónomo canario también diagnosticaba el estado del sector cultural de las islas con un Plan Estratégico que evaluaba sus debilidades y necesidades. El documento reconocía que su tejido escénico se caracterizaba "por una importante dependencia pública y por las limitaciones de enfrentarse a un mercado reducido y muy concentrado en las dos grandes ciudades de las islas capitalinas". Una situación que se reflejaba en el hecho "que un 77% de los 44 espacios escénicos estables de Canarias son de titularidad pública, así como en la importancia que tienen las subvenciones públicas para que las 68 compañías existentes gocen de cierta estabilidad económica.

El circuito interno –explicaba el texto– es claramente insuficiente para conseguir un crecimiento de las estructuras profesionales por lo que se hace necesaria una presencia constante en el exterior de Canarias si se tiene por objetivo la rentabilidad económica de las producciones. De hecho, el reto que se presenta es doble: consolidar y aumentar la calidad del circuito escénico interior y conse-

guir una mayor presencia exterior de las artes escénicas canarias".

Finalmente, el diagnóstico reconocía la escasa presencia de la danza en las programaciones de las salas públicas. De hecho, entre 2005 y 2008, el número de funciones programadas en el Circuito de Teatro y Danza de Tenerife se había reducido sensiblemente, pasando del 6,15% al 5,59%, un descenso mucho más acusado si tenemos en cuenta los asistentes a estas representaciones, que habían decrecido de los 52.156 a los 25.890 espectadores.

RETOS DE FUTURO

El centralismo territorial y la escasa atención hacia las artes escénicas fueron dibujando, hasta 1975, la radiografía cultural de los últimos años de la España pre-democrática. Un contexto precario acentuado por la concentración de la actividad teatral en los grandes centros culturales (Madrid y Barcelona). El deficiente estado de las salas, la escasez de ayudas a la exhibición y el insuficiente apoyo que percibían creadores y compañías fueron protagonizando una etapa marcadamente gris.

Tras más de dos décadas de funcionamiento, muchas de las Redes y Circuitos que vertebran el sistema de exhibición escénica de nuestro país se hallan en la encrucijada. La incertidumbre económica y los debates suscitados en torno a la eficacia de los modelos de gestión pública han alimentado las especulaciones, e invitan a los programadores y técnicos a considerar nuevos procedimientos que sitúen a las redes en una posición estratégica respecto a las necesidades de compañías, distribuidores y públicos. Durante más de veinte años, las redes han permitido fijar determinados estándares de trabajo, han fomentado la formación, han establecido relaciones profesionales informales y han ayudado decididamente a construir programaciones estables en casi un millar de salas de todo el país.

Sin embargo y como ocurre en otros sectores económicos, la dependencia de los circuitos respecto a los fondos públicos pone en jaque su sostenibilidad, al igual que sucede con el resto de espacios escénicos públicos. Igual de significativa es la influencia que históricamente han ejercido los cambios políticos en la agenda de incentivos a las artes escénicas. Estas y otras particularidades de cada territorio han convertido a las redes en estructuras particularmente singulares, susceptibles de desaparecer o de sufrir la rebaja de las aportaciones que se consignan a su funcionamiento diario.

Especialmente graves son las drásticas reducciones presupuestarias que condicionan la viabilidad de un sis-

tema que solo en 2010 ofreció más de diez mil representaciones a cargo de 1.703 compañías.

Así las cosas, la influencia de las políticas culturales y de determinados cambios de gobierno debe también interpretarse como una oportunidad. La gran variedad de actores de los diferentes niveles de la Administración que intervienen en las Redes y Circuitos son y deben ser un signo de fortaleza y continuidad. Un signo de vigor que también refuerza su identidad de 'programas de base', iniciativas que, a pesar de la limitación de sus recursos, dan cobertura a un amplio territorio, atienden a un gran número de ciudadanos y apoyan los sectores artísticos de la cada comunidad autónoma, obligaciones que por ley deben atender las administraciones públicas.

Pero muchos de los retos de las redes son también los de sus espacios escénicos asociados: teatros, auditorios o salas de cultura. La crisis económica ha incidido especialmente en la administración local, auténtica protagonista de la oferta escénica de nuestro país. Las dificultades de tesorería de algunos municipios y los condicionantes administrativos en la gestión de los teatros públicos suponen una grieta más para un modelo que resultó ser eficaz durante mucho tiempo: consiguió dotar de contenido a los equipamientos culturales y absorbió las producciones que lanzaban al mercado muchas compañías de pequeño y mediano tamaño. Con ello, se dio un paso firme en el fomento de la creación fuera de los estándares de las grandes productoras y de los más importantes centros de producción, como Madrid y Barcelona, con precios sensiblemente ajustados y coherentes a las condiciones de mercado.

Pero existen otros problemas específicos, de carácter propio, que incidirán en el futuro de las Redes y Circuitos. Muchos de estas cuestiones salieron a la luz en el transcurso de las mesas de contraste, así como durante las entrevistas concertadas para la redacción de este estudio. Muchos agentes del sector son conscientes de que el sistema de cooperación entre espacios escénicos deben incorporar mecanismos para su mejora continua. No obstante, los criterios de eficacia y eficiencia solo serán oportunos si las Redes y Circuitos resuelven adecuadamente su relato cultural y si estos criterios son ampliados por rentabilidades sociales.

El nuevo escenario tecnológico permite desarrollar instrumentos que garanticen la visibilidad de las redes frente a los públicos y que hagan más eficientes sus reglas de funcionamiento. La redefinición del papel que debe asumir el sector privado, la vinculación entre las políticas de apoyo a la producción y la exhibición, o la incorporación de sistemas de gestión basados en la planificación serán tareas importantes para la consolidación definitiva de Redes y Circuitos cada vez más plurales y eficaces.

El momento de crisis económico es percibido por los promotores y participantes en el estudio como un contexto idóneo para impulsar mejoras en los procesos, desarrollar estudios que permitan incrementar la eficacia y defender el modelo público.

1. Apuntes sobre la descentralización teatral en España. Silvia Gurbindo. Universidad de Navarra. 2002.

2. Silvia Gurbindo. Ídem

3. Silvia Gurbindo. Ídem 4. La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España. Lluís Bonet y Anna Villarroya (Departamento de Economía Política y Hacienda Pública, UNIVERSIDAD DE BARCELONA). Estudios de Economía Aplicada, vol. 27-1.

5. Lluís Bonet y Anna Villarroya. Ídem.

6. Lluís Bonet. Ídem.

7. Plan Estratégico del Sector Cultural de Canarias. Retos para la Cultura en Canarias. Gobierno de Canarias. 2010.



PRESENTACIÓN DE REDES Y CIRCUITOS

Los protagonistas de este estudio son las Redes y Circuitos integrados en La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública. En los bloques de contenido posteriores se desarrollará un análisis comparado de su contexto, recursos, resultados y procesos. Para que este análisis sea expresivo, este capítulo presenta brevemente de la ficha técnica de cada uno de los programas, en los aspectos más significativos: presupuesto, número de miembros, segmentación de la programación por géneros....

A lo largo de todo el estudio se realizarán análisis agregados que comparan el funcionamiento y los resultados de las diferentes Redes. Es importante señalar que su diversidad responde a contextos sociales y políticas diferentes, de manera que antes de interpretar las diferencias que presentan sus indicadores básicos es fundamental conocer, aunque sea brevemente, las características y planteamientos de cada Red.

En cada una de las fichas se recogen brevemente aspectos como la dirección de contacto, la fecha de consti-

tución, el presupuesto, el número de miembros y la distribución de la programación en función de géneros.

- Circuito de Espacios Escénicos Andaluces.
- Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia.
- Red Aragonesa de Espacios Escénicos.
- Red de Teatros de Castilla y León.
- Diputació de Barcelona. Oficina de Difusió Artística (ODA).
- Red de Teatros de Castilla-La Mancha.
- Red de Teatros de la Comunidad de Madrid.
- Rede Galega de Teatros e Auditorios.
- Circuito de Teatro y Danza de Tenerife.
- SAREA. Red Vasca de Teatros.

Los datos que figuran en las siguientes fichas, en cuanto a número de miembros, segmentación de la programación por géneros y presupuesto corresponden a 2010.



CIRCUITO DE ESPACIOS ESCÉNICOS ANDALUCES

Dirección postal

Edificio Estadio Olímpico Puerta M. Isla de la Cartuja, s/n
Sevilla, 41092

Teléfono 955 929 000

Fax 955 929 241

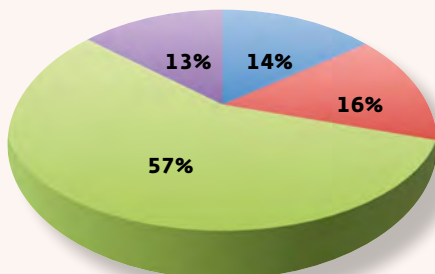
http://www.circuitosandaluces.es

Fecha de constitución 1998

Presupuesto 2010 3.756.751 €

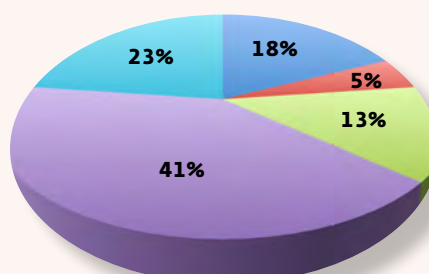
NÚMERO DE MIEMBROS: **83**

- Salones de actos
- Teatros y auditorios < 300 localidades
- Teatros y auditorios 300-600 localidades
- Teatros y auditorios > 600 localidades



PROGRAMACIÓN **2010**

- Teatro
- Danza
- Música
- Abecedaria
- Cine



CIRCUITO PROFESIONAL DE ARTES ESCÉNICAS Y MÚSICA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Dirección postal

Avda. Primero de Mayo, s/n. Edificio Auditorio. Murcia, 30006

Teléfono 968 350 022

Fax 968 342 969

Fecha de constitución 25 de mayo de 1996

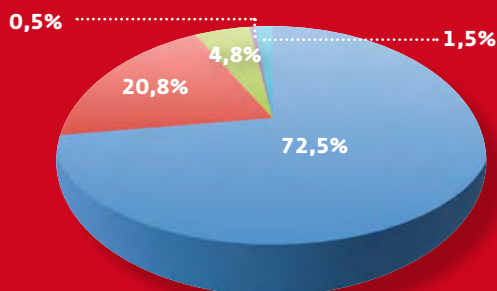
Presupuesto 2010 1.079.413 €

La Comisión Artística se reúne dos veces al año

NÚMERO DE MIEMBROS: **21**

PROGRAMACIÓN **2010**

- Teatro familiar
- Teatro infantil
- Ballet
- Ópera y Zarzuela
- Música popular





RED ARAGONESA DE ESPACIOS ESCÉNICOS

Dirección postal

c/ Gómez Laguna, 25. 6ª planta. 50071 Zaragoza

Teléfono 976 713 383

Fax 976 714 808

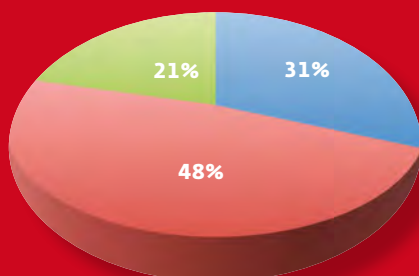
http://www.escenaragon.es

Fecha de constitución 1 de enero de 2008

Presupuesto 2010 1.682.035 €

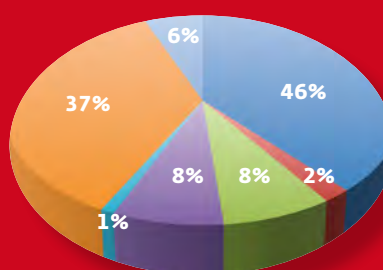
NÚMERO DE MIEMBROS: **29**

- Teatros y auditorios < 300 localidades
- Teatros y auditorios 300-600 localidades
- Teatros y auditorios > 600 localidades



PROGRAMACIÓN **2010**

- Teatro familiar
- Teatro musical
- Teatro infantil
- Danza contemporánea
- Ópera y Zarzuela
- Música popular
- Música clásica



RED DE TEATROS DE CASTILLA Y LEÓN

Dirección postal

Monasterio del Prado. 47071 Valladolid

Teléfono 983 411 696

Fax 983 411 775

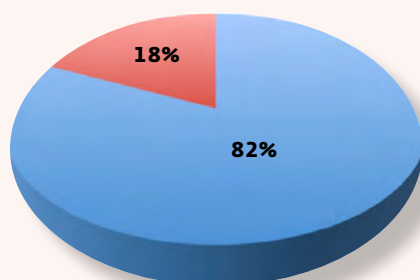
http://www.jcyl.es

Fecha de constitución 15 de abril de 1994

Presupuesto 2010 1.864.850 €

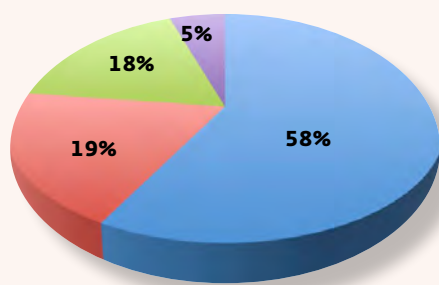
NÚMERO DE MIEMBROS: **21**

- Teatros y auditorios 300-600 localidades
- Teatros y auditorios > 600 localidades



PROGRAMACIÓN **2010**

- Teatro familiar
- Teatro infantil
- Danza contemporánea
- Música popular





CIRCUIT DE LA XARXA D'ESPAYS ESCÈNICS MUNICIPALS (ODA)

Dirección postal

Comte d'Urgell, 187. Edificio El Rellotge. 08036 Barcelona

Teléfono 934 022 683

Fax 934 022 683

http://www.diba.cat/oda

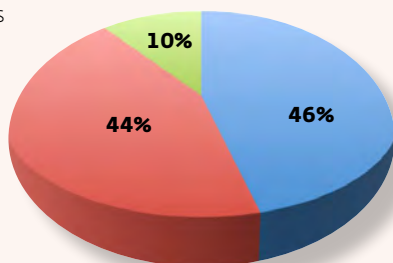
Fecha de constitución 1 de enero de 1996

Presupuesto 2010 7.549.762 €

La Comisión Artística se reúne cinco veces al año

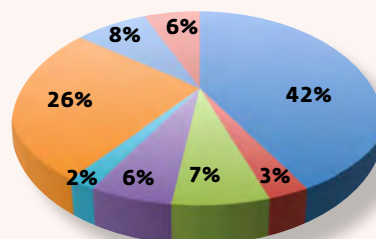
NÚMERO DE MIEMBROS: 104

- Teatros y auditorios < 300 localidades
- Teatros y auditorios 300-600 localidades
- Teatros y auditorios > 600 localidades



PROGRAMACIÓN 2010

- Teatro familiar
- Teatro musical
- Circo
- Danza contemporánea
- Ópera y Zarzuela
- Música popular
- Música clásica
- Otros



RED DE TEATROS DE CASTILLA-LA MANCHA

Dirección postal

c/Trinidad, 8. 45071 Toledo

Teléfono 925 267 479 / 925 267 560

Fax 925 267 504

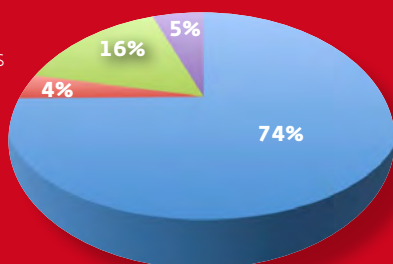
http://sacm.jccm.es/gestionteatro/portal_red/asp/i

Fecha de constitución 8 de marzo de 1995

Presupuesto 2010 7.620.714 €

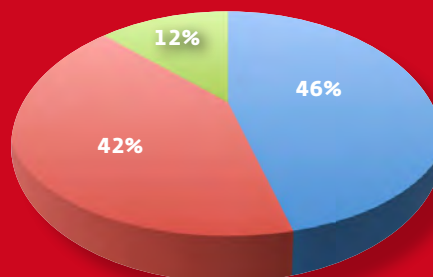
NÚMERO DE MIEMBROS: 250

- Salones de actos
- Teatros y auditorios < 300 localidades
- Teatros y auditorios 300-600 localidades
- Teatros y auditorios > 600 localidades



PROGRAMACIÓN 2010

- Teatro familiar
- Música popular y clásica
- Danza contemporánea





RED DE TEATROS DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Dirección postal

c/Alcalá, 31, 3º. 28014 Madrid

Teléfono 917 208 201 / 917 208 205

Fax 917 208 120

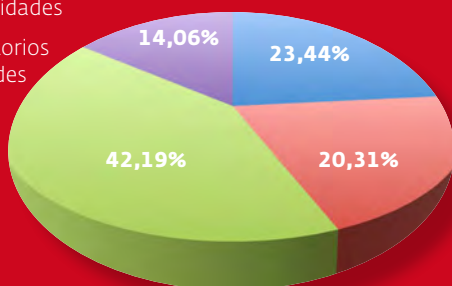
http://www.madrid.org/clas_artes/red/index.html

Fecha de constitución 1 de enero de 1987

Presupuesto 2010 4.896.239 €

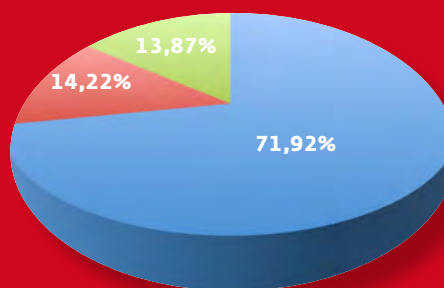
NÚMERO DE MIEMBROS: 58

- Salones de actos / Casas de cultura
- Teatros y auditorios < 300 localidades
- Teatros y auditorios 300-600 localidades
- Teatros y auditorios > 600 localidades



PROGRAMACIÓN 2010

- Teatro
- Danza
- Música



REDE GALEGA DE TEATROS E AUDITORIOS, AGADIC

Dirección postal

Rúa da Vesada, s/n. 15703 Santiago de Compostela

Teléfono 981 577 126

Fax 981 573 453

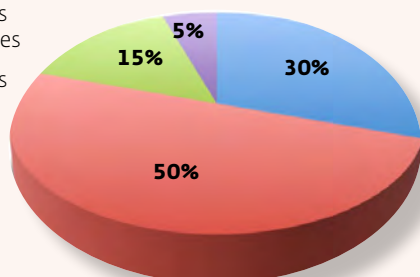
http://www.galescena.info

Fecha de constitución 1 de septiembre de 1996

Presupuesto 2010 2.133.026 €

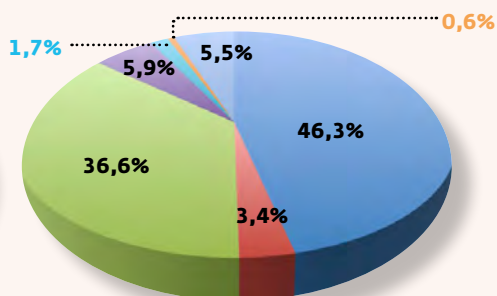
NÚMERO DE MIEMBROS: 49

- Salones de actos
- Teatros y auditorios < 300 localidades
- Teatros y auditorios 300-600 localidades
- Teatros y auditorios > 600 localidades



PROGRAMACIÓN 2010

- Teatro familiar
- Circo
- Teatro infantil
- Danza
- Música
- Música clásica
- Magia





CIRCUITO DE TEATRO Y DANZA DE TENERIFE, IDECO, S.A.U.

Dirección postal

Pabellón Insular de Tenerife Santiago Martín
c/ Mercedes, s/n. 38108 Los Majuelos (La Laguna), Tenerife

Teléfono 922 822 056

Fax 922 310 193

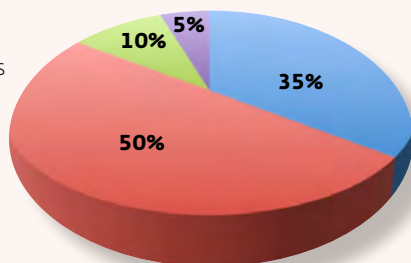
http://www.culturatenerife.net

Fecha de constitución 1 de septiembre de 2001

Presupuesto 2010 375.679 €

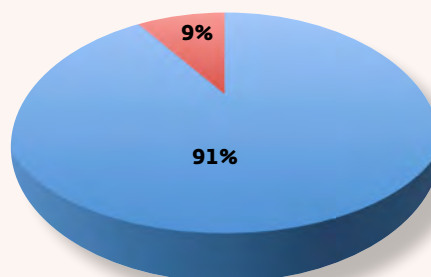
NÚMERO DE MIEMBROS: **29**

- Salones de actos
- Teatros y auditorios < 300 localidades
- Teatros y auditorios 300-600 localidades
- Teatros y auditorios > 600 localidades



PROGRAMACIÓN **2010**

- Teatro
- Danza



EUSKADIKO ANTZOKI, SAREA (RED VASCA DE TEATROS)

Dirección postal

c/ Príncipe, 5, 7ª planta, oficina 702. 48001 Bilbao

Teléfono 9944 245 656

Fax 944 232 663

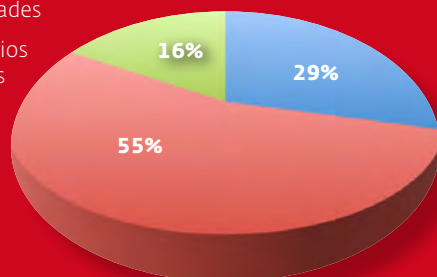
http://www.euskadi.net/sarea

Fecha de constitución 1 de enero de 1995

Presupuesto 2010 3.114.569 €

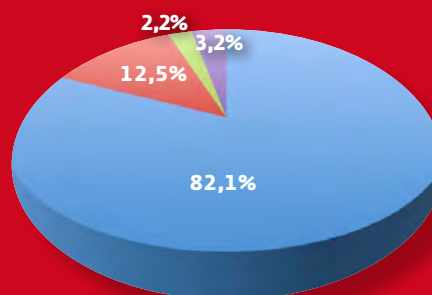
NÚMERO DE MIEMBROS: **44**

- Teatros y auditorios < 300 localidades
- Teatros y auditorios 300-600 localidades
- Teatros y auditorios > 600 localidades



PROGRAMACIÓN **2010**

- Teatro
- Danza
- Lírica
- Otros



Estudio sobre
**Redes y Circuitos de Espacios
Escénicos Públicos en España**
2006-2010

CAPÍTULO 3
CONTEXTO



INTRODUCCIÓN

El presente documento recoge los resultados de un trabajo de investigación, promovido por La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública y sus Redes y Circuitos asociados y a solicitud de la Comisión de Redes y Circuitos, que fue llevado a cabo durante el bienio 2010 y 2011.

Este tercer capítulo, dedicado al análisis del contexto de las Redes, se desarrolla el marco normativo, social y geográfico que condiciona su actividad.

Se trata de un aspecto especialmente relevante porque la diversidad que se observará en bloques posteriores, en cuanto a las estrategias y procedimientos de las Redes, se deriva fundamentalmente de las diferencias existentes entre los contextos de cada una.

El análisis del contexto social y cultural resulta trascendental para poder valorar los resultados. Está claro que las condiciones de partida y los retos que asumen las diferentes Redes son diferentes y que una comparación de resultados que obvie el contexto podría conducir a conclusiones no pertinentes.

Partimos de la convicción de que no es posible entender el contexto como un marco estable, como una foto fija, ya que la configuración actual de las Redes es consecuencia de la trayectoria histórica que han experimentado cada una de las comunidades autónomas o provincias.

Esta trayectoria se ha visto influida por el desigual nivel de dotación de espacios escénicos previo a la década de los 80 y el impacto que tuvo en cada territorio el Programa de Rehabilitación de Teatros desarrollado conjuntamente por el MOPU y Ministerio de Cultura a partir de 1984. Con

este esfuerzo dotacional se genera una gran infraestructura para la exhibición escénica que adquirió diferentes características en cada territorio y que hubo que completar y ampliar con presupuestos propios para hacer frente a la continua demanda cultural.

De forma complementaria, los procesos de transferencia de competencias en materia de cultura a las comunidades autónomas y a la Administración local, con sus diferencias de ritmo y de planteamiento, también condicionaron la forma en que se articularon las diferentes políticas culturales. En este sentido, sin necesidad de realizar un análisis pormenorizado, factores como la evolución del gasto en promoción y difusión cultural en ayuntamientos y comunidades autónomas nos permiten observar las diferencias en la apuesta por las artes escénicas.

En este estudio no se va a trabajar bajo la idea de mérito, pero es necesario tomar conciencia de que los contextos en los que se han desarrollado su actividad no han sido homogéneos, y que el logro de un mismo nivel de resultados puede suponer diversos niveles de esfuerzo en función de las condiciones de partida.

En los epígrafes siguientes se analizará, en primer lugar, el contexto territorial, social y cultural de las Redes, su marco normativo, sus objetivos y finalidad institucional, los miembros, asociados o beneficiarios, así como otras actuaciones de difusión y promoción de las artes escénicas en red.

3.2

EL CONTEXTO TERRITORIAL, SOCIAL Y CULTURAL DE LAS REDES

En relación al marco territorial, es relevante entender que las Redes han asumido como ámbito de actuación diferentes niveles en la articulación del territorio:

- **Ámbito de las Comunidades Autónomas.** Constituye el ámbito de actuación de la gran mayoría de las Redes y Circuitos contemplados en el estudio. Se corresponde con el campo de gestión de las administraciones regionales que tienen atribuidas competencias en materia de política cultural.
- **Ámbito provincial.** Este es el caso del Circuito de la ODA, gestionada por la Diputación Provincial de Barcelona, cuyo ámbito de competencia se refiere exclusivamente a esta provincia. En otros casos, como el de SAREA en el País Vasco, la Red funciona en la comunidad autónoma pero tiene un cierto protagonismo la provincia como unidad de referencia a través de las diputaciones forales. Esta estructura de la Red, a modo confederal, ha permitido, en opinión de los participantes en las mesas de contraste, que los espacios escénicos puedan trabajar con un alto grado de autonomía. Esta situación ha motivado que se generen dinámicas de circuito asociados a su ámbito foral y que, en cierto sentido, se pueda hablar de un circuito vizcaíno, uno alavés y uno guipuzcoano.

Un caso concreto es el del Circuito de Tenerife, cuyo marco territorial está marcado por el hecho insular, de manera que la referencia es el Cabildo y no la Diputación.

ÁMBITOS DE ACTUACIÓN DE LAS REDES Y CIRCUITOS

RED / CIRCUITO	Ámbito de actuación
Andalucía	Comunidad Autónoma
Aragón	Comunidad Autónoma / Diputaciones provinciales y juntas comarcales
Castilla y León	Comunidad Autónoma
Castilla-La Mancha	Comunidad Autónoma
Galicia	Comunidad Autónoma
Murcia	Comunidad Autónoma
ODA	Provincia
SAREA	Comunidad Autónoma / Diputaciones forales
Madrid	Comunidad Autónoma
Tenerife	Isla de Tenerife

En las mesas de contraste se cita con frecuencia la ausencia de un nivel articulador entre el ayuntamiento y la comunidad autónoma. En algunas de ellas se refiere de manera explícita el impacto negativo que supone la no participación en las Redes y Circuitos de las diputaciones, hecho que, en opinión de los entrevistados, resta poder dinamizador y recursos financieros.

En la práctica, muchas Redes no cuentan con dinámicas de trabajo intermedias entre la comunidad o la provincia y los ayuntamientos, sólo la Red de Aragón hace referencia en sus procedimientos a las comarcas. Sin embargo, en las mesas de contraste se plantea con cierta

frecuencia la necesidad de mecanismos de articulación intermedia.

Incluso, en algunos casos, se hace referencia a que estos niveles existen en la realidad: en el caso de SAREA se comenta que algunos municipios han desarrollado redes informales de comunicación que les permiten coordinar sus programaciones. De hecho, algunas compañías han identificado como objetivo comercial estas sub-redes. En Castilla-La Mancha esta función de "subcoordinación" a nivel provincial está presente en el consorcio "Cultural Albacete", mientras que en el marco regional algunos gestores de municipios se han constituido en asociación (ARTEC) para coordinarse en sus intereses de programación.

Por otro lado, en la mesa de contraste de la ODA de la Diputació de Barcelona se plantea la necesidad de fomentar dinámicas de trabajo intermedias, que supongan la coordinación de municipios con rasgos demográficos, sociales o culturales afines. Algunos de los participantes en esta mesa planteaban si este Circuito podría llegar a funcionar como un circuito de circuitos (*ver mapa en la columna siguiente*).

La referencia al hecho territorial es fundamental para comprender la lógica y el funcionamiento de las Redes, puesto que la mayoría de ellas nacen vinculadas con el fomento de la vertebración cultural del territorio vinculado.

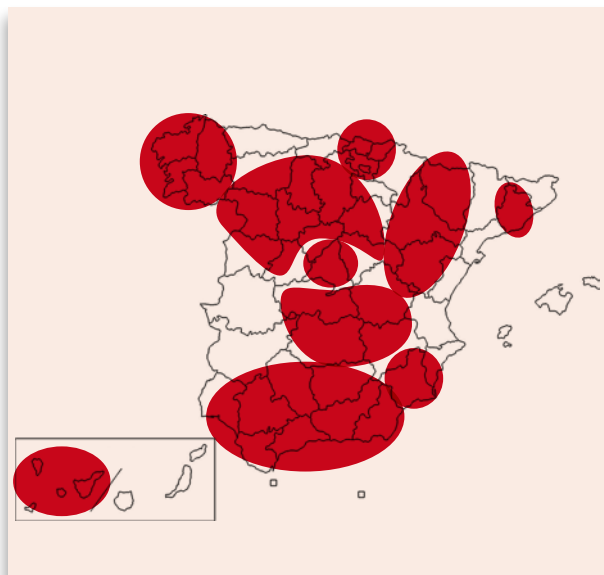
La referencia al hecho territorial es fundamental para comprender la lógica y el funcionamiento de las Redes y Circuitos, puesto que la mayoría nacen vinculadas con el fomento de la vertebración cultural del territorio vinculado.

cial reflejo de la dispersión de población de determinados contextos integrados en cada Red. Densidades bajas como las presentes en las comunidades del interior (Castilla y León, con 27,16 h/km², Castilla-La Mancha, con 26,41 h/km², Aragón, con 28,23 h/km²) expresan especiales dificultades en términos de acceso de todos los ciudadanos a la cultura.

ÁMBITOS DE ACTUACIÓN DE LAS REDES Y CIRCUITOS

Circuito	Nº de habitantes	Superficie (km ²)	Densidad (hab/km ²)
Andalucía	8.370.975	87.597,69	95,56
Aragón	1.347.095	47.720,59	28,23
Castilla y León	2.559.515	94.226,53	27,16
C-La Mancha	2.098.373	79.461,97	26,41
Barcelona	5.511.146	7.728,17	713,12
Galicia ⁸	2.797.653	29.574,86	94,6
Madrid	6.458.684	8.027,69	804,55
Murcia	1.461.979	11.313,16	129,23
País Vasco	2.178.339	7.230,03	301,29
Tenerife	906.854	2.034,38	445,76

Fuente: Revisión del Padrón Municipal a 1 de enero de 2010 e Instituto Geográfico Nacional



Mapa del área a la que dan cobertura las Redes y Circuitos presentes en este estudio.

La relación entre el territorio y la población genera los datos de densidad de población, que sirven como poten-

8. Datos referidos a la Isla de Tenerife, no a la provincia de Santa Cruz de Tenerife.

3.3

NORMATIVA Y MARCO ORGANIZATIVO

El marco normativo de las Redes y Circuitos es suficientemente complejo para exigir un análisis pormenorizado. Esta dificultad se deriva del hecho de que aspectos como la naturaleza institucional de las Redes está sometida a importantes variaciones.

En relación con este hecho, una de las singularidades del campo de estudio del presente trabajo es la vaguedad conceptual que presentan determinados términos. Se trata de palabras como programa, red o circuito, que a pesar de ser centrales para la descripción de la actividad de los asociados a la Red Nacional, no tiene perímetro ni definición clara.

Esta vaguedad es percibida por parte de los actores implicados, quienes expresan la convicción de que ambos constituyen conceptos distintos aunque no parecen tener una interpretación compartida de sus diferencias. Esta contradicción queda en evidencia a lo largo de los procesos de entrevista cuando se expresan comentarios como "en realidad somos un programa, más que una red", o "deberíamos luchar por ser algo más que un programa" o afirmaciones del tipo "más que una red somos un circuito".

Ante esta ambigüedad, puede ser conveniente aportar información que ayude a clarificar alguna de las ambigüedades terminológicas que están presentes en la actividad de las redes. En concreto se trata de aportar una interpretación de los dos aspectos siguientes:

1. Diferencia entre Red y programa.
2. Diferencia entre Circuito y Red.

Diferencias entre Red y programa

Gran parte del problema de conceptualización de las Redes

tiene que ver con la dualidad existente entre ente y actuación, entre órgano y programa.

Un programa cultural se refiere a una actividad o serie de actividades, no a una organización. El término programa raramente aparece en los diccionarios o glosarios críticos de política y gestión cultural⁹. Sin embargo, está perfectamente definido y referenciado en la bibliografía relacionada con la acción pública. Flick (1993) señala que un programa es un conjunto de "esfuerzos sistemáticos para lograr objetivos planificados". La práctica habitual en el sistema político-administrativo español establece una jerarquía que incluye como niveles progresivamente menores el Plan (o política), los programas y los proyectos.

Otros autores hablan de programas como un "conjunto especificado de acciones humanas y recursos materiales diseñados e implantados organizadamente en una determinada realidad social, con el propósito de resolver algún problema que atañe a un conjunto de personas". (Fernández Ballesteros, 1992, p. 477). Los programas tienen recursos humanos asignados, pero estos recursos humanos tienen una vinculación estructural con diferentes órganos de la administración y, habitualmente, pueden contar con dedicación compartida.

Frente a la idea de Programa, un ente organizativo es un conjunto de actores que, con el concurso de unos recursos determinados, realizan unos procesos, contando para ello con una personalidad jurídica propia. Una organización es

9. Por ejemplo, está ausente del Diccionario Crítico de Política Cultural de Teixeira Coelho (2009, Gedisa, Barcelona) y en el Glosario Crítico de Gestión Cultural del Pedro A. Vives, (Comares, 2009, Granada)

una realidad estable, que desarrolla actuaciones. En el artículo 5.2 de la Ley 6/1997, de 14 de abril, de Organización y Funcionamiento de la Administración General del Estado se define a los órganos administrativos como “las unidades administrativas a las que se les atribuyan funciones que tengan efectos jurídicos frente a terceros, o cuya actuación tenga carácter preceptivo”.

La relación es compleja, porque un ente organizativo puede desarrollar uno o más programas y, a su vez, un programa puede implicar a órganos de varias administraciones.

En el caso concreto que nos ocupa –las redes y circuitos integradas en la Red Española de Teatros–, es posible encontrarlos con diversas situaciones que basculan entre dos polos:

1. Redes con funcionamiento exclusivo como Programa, que se caracterizan por contar con un dispositivo organizativo propio muy reducido y con personal que comparte dedicación con otros Programas y líneas de actividad.

Este modelo es propio de aquellas redes o circuitos que dependen de una única administración. De hecho, el responsable de la Red comparte esta responsabilidad con otras líneas de actividad.

Por la misma lógica de este tipo de realidades, es frecuente que las redes y circuitos con funcionamiento exclusivo como Programa focalicen sus actuaciones en una serie de procesos muy limitado. No existe la pulsión por asumir nuevas funciones y crecer que existe en el caso de las redes estructuradas en órganos.

2. Redes con funcionamiento más cercano a un ente organizativo, que se suele relacionar con aquellas redes y circuitos que, al implicar a varias administraciones, desarrollan oficinas técnicas relativamente autónomas. En este caso, la misma red puede incrementar sus funciones con ánimo de crecer, suelen tener más identidad como realidad organizativa, claramente identificable y pueden llegar a tener una imagen singular.

Cuanto más plural es la composición de cada Red, más se acercará a un modelo de ente organizativo, entendiendo por plural la integración dentro de la red de representantes del nivel regional, provincial, comarcal y local. En este caso, la misma interdepartamentalidad anima a un funcionamiento más autónomo.

Cualquiera de las dos opciones tiene potencialidades y grandes aportaciones al sector de las artes escénicas. No obstante, si se desea hacer una reflexión sobre limitaciones se puede señalar que una lógica exclusiva como Programa puede llegar a adelgazar en exceso las funciones y la ambición de las Redes. Por el contrario, una lógica organizativa puede llevar a incrementar la ambición sin contar con la realidad presupuestaria. De hecho, un mal habitual en el sector público español es el crecimiento de entes organizativos sin un planteamiento de sostenibilidad hacia el futuro.

Diferencias entre Red y Circuito

Otra dificultad tiene que ver con el uso de los términos Red y Circuito. En el uso cotidiano e, incluso, en la documentación técnica y normativa de los socios de La Red Española, estos dos términos parecen operar como sinónimos. De hecho, dentro de los participantes en el estudio, algunos, como es el caso del Circuito de Tenerife o el Circuito Andaluz, optan por la denominación de circuito. En otros, como es el caso de Castilla y León, Galicia, Madrid, entre otros, optan por la idea de Red.

El concepto de Red, tal como es definido por los teóricos de redes, siempre hace relación a la existencia de diferentes actores integrados por un sistema de relaciones formales o informales. Es, sin duda, una de las palabras con más éxito de la postmodernidad. Se aplica al mundo de la empresa, al tercer sector, a la vida cotidiana y, con frecuencia, a la sociedad en su conjunto que pasa a ser denominada como sociedad red.

La idea de Circuito y, más específicamente, de circuito cultural, tiene un matiz diferencial aunque muy vago. Se trata de una secuencia pautada de relaciones. Siguiendo el planteamiento del Diccionario Crítico de Política Cultural de Teixeira Coelho, “un circuito es el universo por el que transita un determinado modo cultural”. Partiendo de esta concepción, el circuito también es, o puede ser, sinónimo de red.

No obstante, desde un planteamiento semántico se puede señalar una serie de matices diferenciales entre ambos conceptos:

1. La Red da idea de un conjunto de entidades/nodos / puntos conectados entre sí. El circuito, por el contrario, parece hacer referencia a circulación de elementos materiales e inmateriales entre los nodos.
2. La Red parece remitir a una Estructura y el circuito a un proceso
3. La Red parece centrarse en la idea de conexión y el circuito en la idea de circulación y tránsito.

En la práctica de las Redes y Circuitos integrados en La Red Española podría señalarse que la diferencia fundamental hace referencia a que las redes operan como realidad más amplia. Una red puede tener varios circuitos por diferentes géneros.

CARACTERÍSTICAS INSTITUCIONALES DE LAS DIFERENTES REDES (ORGANIZACIÓN O PROGRAMA)

Red/ Circuito	Programa
Ente organizativo	Actuación
Personalidad jurídica propia	Normas que regulan objetivos y medios
Cuentan con personal propio en la relación de puestos de trabajo de sus respectivos órganos	Es gestionado por responsables y técnicos vinculados a diferentes servicios o áreas

En el caso de aquellas Redes que operan como programa existe constancia de que la ausencia de personalidad jurídica ha sido objeto de debate y de hecho así se recoge en el **Plan Vasco de la Cultura**¹⁰.

Por otra parte, algunas de las organizaciones integradas en La Red Española no constituyen una Red en sentido estricto. En el caso de Andalucía puede hablarse con cierto rigor de circuito más que de Red, por cuanto los ayuntamientos o espacios no tienen dinámica de asociados.

DIFERENCIAS ENTRE LOS CONCEPTOS “RED” Y “CIRCUITO”

RED	CIRCUITO
Conjunto de órganos interrelacionados	Universo por el que transita un modo cultural
Estructura	Proceso
Conexión	Circulación o tránsito
Carácter Macro	Carácter Micro (una red puede integrar varios circuitos)

En todos los casos, esta naturaleza institucional se deriva de una normativa que regula el funcionamiento de las Redes. Esta normativa, que asume habitualmente el formato de una orden en la mayor parte de las Redes, se articula como reglamento en otras.

A principios de los años noventa, las artes escénicas españolas mostraban un sistema de exhibición fragmentario y poco vertebrado. A partir de ese momento comienzan a desarrollar iniciativas de ordenación a través de la creación de Redes y Circuitos. A partir de las primeras experiencias se genera todo un desarrollo normativo que presenta grandes diferencias entre las diferentes en materia de continuidad entre las diferentes Redes y Circuitos.

Estos cambios normativos pueden explicarse por dinámicas de carácter puntual, como los cambios en las opciones políticas gobernantes, pero realizando una observación cronológica como la reflejada en el gráfico adjunto se pueden observar ciertas regularidades y la coincidencia de dinámicas de cambio.

En algunos casos parece que las necesidades normativas del contexto de creación de las Redes son diferentes a las que deben regular Redes ya consolidadas. Este argumento, está presente, por ejemplo, en la declaración de intenciones de la Orden de 14 de marzo de 2.001, por la que se regula la Red de Teatros, Auditorios y Casas de Cultura de Castilla-La Mancha. En ella se hace referencia directa a la necesidad de una normativa centrada en definir nuevos procesos de coordinación y colaboración que venían haciéndose desde su nacimiento en 1995.

En otros casos, estas renovaciones se vinculan a dinámi-

cas comunes a varias Redes como son la aparición de agencias y organismos autónomos que comienzan a asumir protagonismo en la promoción de la cultura.

También se puede explicar la variabilidad de la normativa por los diferentes grados de concreción de las normas. En muchos casos las órdenes publicadas expresan datos técnicos e incluso económicos (mínimo de presupuesto por ayuntamiento, por ejemplo), este nivel de detalle hace que sea necesario modificar el documento normativo ante cualquier cambio de criterio o ante cualquier alteración del contexto. La alternativa no siempre es buena. Normativas demasiado genéricas pueden suponer indefiniciones que pueden afectar al funcionamiento cotidiano de las Redes. En la siguiente página se ofrece un gráfico-resumen de la evolución cronológica de los desarrollos normativos de las Redes integradas en La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública.

TRAYECTORIA DEL DESARROLLO NORMATIVO DE LAS REDES Y CIRCUITOS

RED	Constitución	Órdenes previas	Orden vigente
Andalucía	1998	2002	04/11/2010
Aragón	01/01/2008	01/01/2004	01/01/2008
Castilla y León	15/04/1994	26/05/2005 ¹¹	27/01/2009
C-La Mancha	08/03/1995	12/04/1997	14/03/2001
Galicia	01/09/1996	01/09/1996	18/03/2006
Murcia	26/05/1996	03/04/1996	18/03/2009
ODA	01/01/1996	27/07/1996	18/12/2008
SAREA	01/01/1995	01/01/1995	01/01/2000
Madrid	01/01/1987	-	01/12/2000
Tenerife	01/09/2001	-	01/10/2005

Analizando los datos de creación de las diferentes Redes y Circuitos, se puede señalar que la Red de Teatro de la Comunidad de Madrid fue la más temprana en su constitución, comenzando su andadura en el año 1.987, y las más recientes son las Redes de Aragón y Tenerife, que se constituyen en 2010, 2009, 2008 y 2001 respectivamente. De forma general, las fechas de constitución oscilan en torno a los años centrales de la década de los noventa.

En todo caso, como se expresa en la tabla EXISTENCIA DE ANTECEDENTES A LA CONSTITUCIÓN DE LA RED, existe evidencia de la presencia de antecedentes en la gran mayoría de las Redes, si bien la naturaleza e importancia de estos antecedentes es muy variada.

10. Citado en el documento ORIENTACIONES PARA EL PLANVASCO DE CULTURA II: 2009-2012, p. 24, Gobierno Vasco.

11. Normativa existente desde 1992 (anterior Circuito de AAEE, Musicales y Plásticas).

EXISTENCIA DE ANTECEDENTES A LA CONSTITUCIÓN DE LA RED O CIRCUITO

RED	Constitución	Antecedentes
Andalucía	1998	SÍ
Aragón	01/01/2008	SÍ
Castilla y León	15/04/1994	SÍ
C-La Mancha	08/03/1995	SÍ
Galicia	01/09/1996	SÍ
Murcia	26/05/1996	NO
ODA	01/01/1996	NO
SAREA	01/01/1995	SÍ
Madrid	01/01/1987	NO
Tenerife	01/09/2001	SÍ

Por otra parte, aunque todas cuentan con un documento normativo que establece su constitución y su funcionamiento, no en todas disponen de una orden publicada en el Boletín Oficial de su comunidad que regule su funcionamiento. En el caso de l Circuito Andaluz y la Red Vasca, no hay orden publicada en Boletín Oficial.

TIPO DE BASE NORMATIVA

RED	Orden o Reglamento
Andalucía	Reglamento
Aragón	No tiene entidad jurídica propia, se rige por un marco de Convenio de voluntades
Castilla y León	Orden. No tiene entidad jurídica propia
C-La Mancha	Orden
Galicia	Resolución
Murcia	Orden
ODA	No cuenta con orden publicada
SAREA	No cuenta con orden publicada
Madrid	Orden
Tenerife	No cuenta con orden publicada

Los reglamentos de las Redes son de acceso público con la excepción de Sarea, pudiendo consultarse a través de la web oficial de la comunidad correspondiente y/o de su boletín autonómico oficial. Sin embargo, en el caso de Sarea, la ausencia de un marco de consulta del reglamento no ha impedido que compañías y otros ámbitos del sector conozcan su funcionamiento.

Aunque la tabla ACCESIBILIDAD DE LA INFORMACIÓN SOBRE NORMATIVA Y REGLAMENTOS DE FUNCIONA-

MIENTO (en la siguiente página) parece expresar una clara accesibilidad de la documentación normativa, en la práctica, el equipo investigador ha contado con dificultades para encontrar algunas de las normativas, de manera que puede hablarse de un campo de mejora en este ámbito.

La base normativa de las Redes se concreta en la configuración de un organigrama de funcionamiento, sobre cuya morfología y estructura hay una importante variedad. Las diferencias estructurales y orgánicas dificultan el desarrollo de estudios comparativos pero a pesar de ello en las próximas páginas se realizarán una serie de propuestas de análisis. La base normativa establece claramente la dependencia orgánica de las Redes. En este sentido, lo usual es que las Redes y Circuitos dependan de las direcciones generales o áreas de cultura de los gobiernos autonómicos o provinciales. En el caso de la administración regional, es especialmente frecuente la vinculación con direcciones generales con perfil de promoción cultural o industrias culturales.

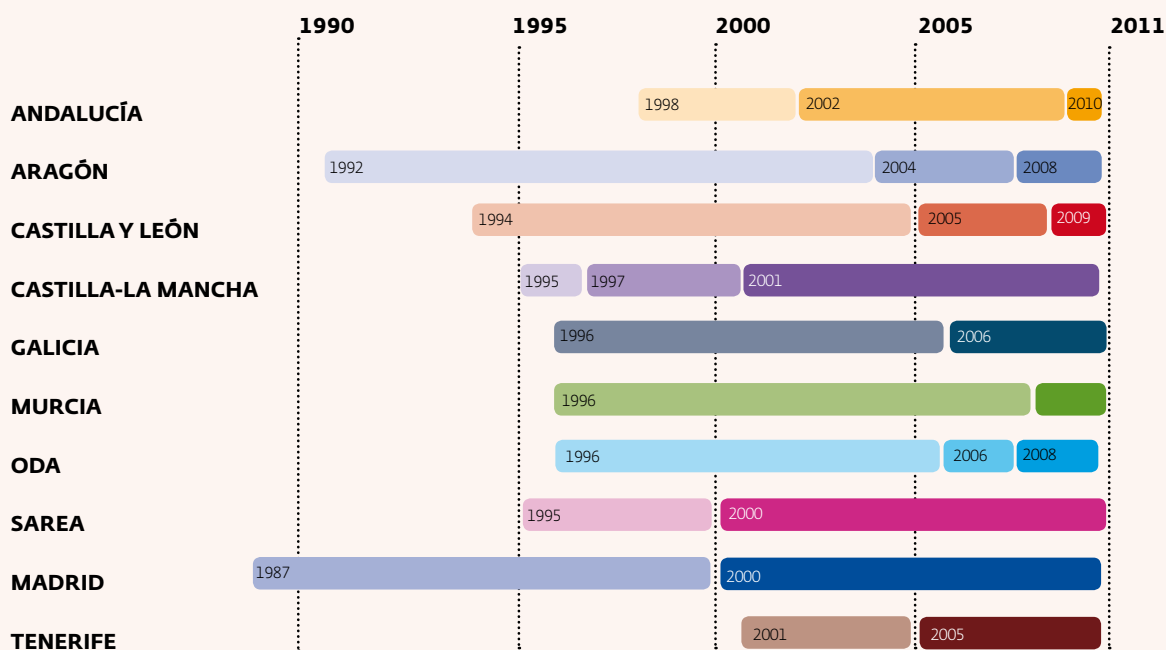
Por su parte la Red de Aragón funciona a través de un convenio de colaboración entre el Gobierno Autónomo y las diputaciones, juntas comarcales y municipios, mientras que la red madrileña depende, de forma más generalista, del Gobierno de la comunidad.

En los últimos tiempos se han generado dinámicas orientadas a garantizar una mayor autonomía a las Redes, haciéndolas depender de organismos autónomos o empresas públicas competentes en materia de artes escénicas. Es un modelo presente en el Circuito de Tenerife y en la Rede Galega. Esta tendencia al desarrollo de entidades autónomas no es privativa de las Redes. De hecho, ha sido uno de los fenómenos más presentes en las administraciones públicas durante la última década. Tanto en el caso de las Redes y Circuitos como en otros ámbitos de gestión, se trata de un modelo sobre el que se plantean interesantes polémicas y controversias. Las mesas de contraste han recogido ideas contradictorias sobre este aspecto, aunque en general es común la percepción de que las actuales fórmulas jurídicas de las Redes presentan ciertos obstáculos que restan flexibilidad, recursos y efectividad. En algunas mesas se proponían dotar a las Redes de personalidades distintas, más flexible y operativas. En una mesa se cita explícitamente la idea de crear organismos autónomos participados por las tres instancias de la administración.

Respecto a la diferenciación en comités o comisiones el modelo es enormemente complejo, puesto que las denominaciones se cruzan. En todos los casos, existe un modelo dominante estructurado en dos tipos de órganos con perfiles diferentes:

1. Comités con funciones de evaluación y/o selección de espectáculos. Se trata de comités de orientación artística

EVOLUCIÓN CRONOLÓGICA DE LOS DESARROLLOS NORMATIVOS DE LAS REDES INTEGRADAS EN LA RED ESPAÑOLA



que asumen fundamentalmente las funciones de evaluación de los espectáculos inscritos y realizan una selección previa.

2. Comités con funciones de carácter técnico no vinculados con la selección de espectáculos. Se trata de comités competentes en valorar las incorporaciones de miembros, realizar informes, hacer propuestas a la asamblea, etc.

Hay que hacer notar que la diferenciación entre las comisiones, aún siendo importante, tiene más que ver con las funciones que con las personas. Por poner un ejemplo, en la Red de Aragón los representantes del Gobierno Autónomo, diputaciones y juntas comarcales que participan en la Comisión Artística y en la Técnica son los mismos, y aunque los ayuntamientos pueden variar, en la práctica también son los mismos. Por este motivo no es extraño que en algunas Redes, como es el caso de la Rede Galega de Teatros e Auditorios, una única comisión asuma las dos funciones.

ACCESIBILIDAD DE LA INFORMACIÓN SOBRE NORMATIVA Y REGLAMENTOS DE FUNCIONAMIENTO

RED	Acceso público al reglamento	Espacios de consulta	Órgano de la Administración Responsable
Andalucía	Sí	Web oficial de la comunidad	Consejería de Cultura y Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Aragón	Sí	Web oficial de la comunidad Web específica del Programa	Convenio colaboración entre Gob. de Aragón, diputaciones y municipios
C. y León	Sí	Boletín oficial autonómico Web oficial de la comunidad	Consejería de Cultura y Turismo
C-La Mancha	Sí	Boletín oficial autonómico Web oficial de la comunidad	Consejería de Educación y Cultura
Galicia	Sí	Web oficial de la comunidad	Axencia Galega das Industrias Culturais (Agadic)
Murcia	Sí	Boletín oficial autonómico	Consejería de Cultura y Turismo
ODA	Sí	Web oficial de la Diputació	Diputació de Barcelona
SAREA	NO		Departamentos de Cultura del Gob. Vasco y diputaciones forales
Madrid	Sí	Boletín oficial autonómico	Vicepresidencia, Consjería de Cultura y Deporte del Gob. de la Comunidad
Tenerife	Sí	Otros	Servicio de Cultura del Cabildo Insular

ÓRGANO SUPERIOR DEL QUE DEPENDE CADA RED

RED	Organismo "superior"
ANDALUCÍA	Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía
ARAGÓN	Gobierno Autónomo, diputaciones, juntas comarcales y municipios
C-Y LEÓN	Consejería de Cultura y Turismo
C-LA MANCHA	Consejería de Cultura y Turismo
GALICIA	Axencia Galega das Industrias Culturais (Agadic)
MURCIA	Consejería de Cultura y Turismo
ODA	Àrea de Coneixement i Noves Tecnologies de la Diputació de Barcelona
SAREA	Gobierno Vasco y diputaciones forales
MADRID	Gobierno de la Comunidad
TENERIFE	Gestión Insular para el Deporte, la Cultura y el Ocio (IDECO, S.A.)

RESUMEN DEL ORGANIGRAMA

RED	ASAMBLEA	COMITÉ DE SELECCIÓN	COMITÉ DE PERFIL ORGANIZATIVO
ANDALUCÍA	Sí (reunión plenaria)	Sólo para Circuito de Música y ABECEDARIA	Comisión Técnica, Unidad de AAEE y de la Música
ARAGÓN	Sí	Comisión Artística	Comisión Técnica
C y LEÓN	Reuniones conjuntas	Comisión de profesionales	
C-LA MANCHA	Sí	Comité Artístico	Comité Técnico
GALICIA	Sí	Comité de Selección	Comité Técnico
MURCIA		Comisión de Selección	Comisión de Programación
ODA	Sí (Comisión Escena)	Comisión Artística ¹²	Comisión Escena
SAREA	Sí	Comisión Artística	Comisión Ejecutiva
MADRID	Sí	Comisión	
TENERIFE	Reunión anual con los municipios y con las empresas del sector	No	

COMPONENTES DE LA ASAMBLEA

RED	COMPONENTES
ANDALUCÍA	Programadores de los espacios
ARAGÓN	Programadores de los espacios
CASTILLA Y LEÓN	No existe asamblea con esta denominación
CASTILLA LA MANCHA	Representantes de los municipios
GALICIA	Director de AGADIC (presidente), coordinadores de la Red y todos los responsables de espacios escénicos de los municipios miembros de la Red
MURCIA	No existe asamblea con esta denominación. La Comisión de programación integra a todos los programadores y a los responsables de la Dirección General Competente
ODA	Técnicos programadores municipales
SAREA	Asamblea plenaria con reunión trimestral. Miembros participantes: Programadores asociados a la Red, representantes del Gobierno Vasco, de las diputaciones forales y de la Secretaría Técnica de Coordinación
MADRID	No existe asamblea con esta denominación
TENERIFE	No existe asamblea con esta denominación

12. La Comisión Artística de la ODA opera como Comisión de Seguimiento y valoración de propuestas artísticas. La Comisión Escena es el órgano consultivo del Circuito formado por técnicos programadores municipales. La participación no es obligatoria para municipios menores de 10.000 habitantes.

COMPONENTES DE LAS COMISIONES EN FUNCIÓN DE SELECCIÓN

RED	COMPONENTES
ANDALUCÍA	En el circuito de teatro y danza no existe selección. En otros circuitos hay selección de expertos
ARAGÓN	Expertos designados por las instituciones implicadas (Gobierno Autónomo, diputaciones, comarcas y ayuntamientos). Existen dos comisiones específicas: Comisión de Artes Escénicas (Teatro y Danza) y Comisión de Música
CASTILLA Y LEÓN	Presidente: Titular del Servicio en materia de promoción cultural competente en la materia. Tres representantes de la Consejería competente en materia de cultura, nombrados por el titular de la Dirección General competente en materia de promoción cultural actuando uno de ellos como secretario. Cuatro representantes de las entidades integradas en la Red de Teatros de Castilla y León
CASTILLA LA MANCHA	Consejero de Educación y Cultura, tres representantes del Dpto. de Actividades Culturales de la Consejería (1 secretario) y 3 representantes de los municipios elegidos en la asamblea de la Red
GALICIA	Comité de selección: coordinadora de la Red y 4/5 programadores representantes de la Asamblea
MURCIA	Comisión de Selección: Programadores de los espacios constituidos en comisión artística
ODA	Comisión Escena: Formada por programadores de los ayuntamientos y representantes de la ODA
SAREA	Comisión Artística: constituida por programadores de la Red en función de la representatividad territorial, por representantes de la Oficina de Coordinación en labores de secretaría y, con carácter opcional, por representantes del Gobierno Vasco y las diputaciones forales
MADRID	Comisión formada por 9 programadores municipales y 9 representantes de la Comunidad de Madrid

COMPONENTES DE LAS COMISIONES CON FUNCIONES NO VINCULADAS A LA SELECCIÓN DE ESPECTÁCULOS

RED	COMPONENTES
ANDALUCÍA	Responsables de las distintas aéreas de la Unidad de Artes Escénicas y de la música de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales (teatro, danza y música).
ARAGÓN	Responsables técnicos del Gobierno Autónomo, las diputaciones provinciales, tres representantes técnicos de las administraciones comarcales y tres representantes técnicos de los ayuntamientos designados por ellos. Los representantes municipales en las comisiones artísticas y técnicas no son los mismos, tan sólo una representante municipal está en ambas comisiones
CASTILLA Y LEÓN	-
CASTILLA LA MANCHA	Consejero de Educación y Cultura, tres representantes del Dpto. de Actividades Culturales de la Consejería (un secretario) y tres representantes de los municipios elegidos en la asamblea de la Red
GALICIA	Director de AGADIC, dos miembros de AGADIC y tres representantes de la asamblea
ODA	Técnicos programadores y Representantes técnicos de la ODA
SAREA	Comisión ejecutiva. Representantes del Gobierno Vasco, diputaciones y ayuntamiento
MADRID	Las tareas técnicas son asumidas por la Oficina de Coordinación y por la Comisión



OBJETIVOS Y FINALIDAD INSTITUCIONAL

Las Redes y Circuitos surgen en entornos diferentes, partiendo de dinámicas distintas, pero con una fuerte coincidencia en el objetivo potenciar la industria cultural regional y racionalizar la gestión de la oferta de artes escénicas en su zona de acción.

De esta forma, las Redes intentaban combatir los altos costes asociados a las economías de escala, que tanto afectan al teatro, dinamizando la escena y permitiendo que cada espectáculo pueda tener más posibilidades de girar y optimizar su rendimiento. Así, la programación puede incluir montajes de una mayor calidad y variedad que atraigan a públicos más amplios y cubran las necesidades de grupos de población específicos.

Para hacerlo posible, buscan también profesionalizar la gestión de cada espacio a través de una normativa común que les ofrezca un marco de acción, tanto para mejorar los flujos de comunicación como para aumentar las posibilidades de difusión y publicidad de cada uno de ellos.

Comparar los objetivos de cada Red es complejo, puesto que las finalidades recogidas en la normativa publicada varían en cuanto a nivel de detalle. En algunas, se enumera un importante número de objetivos y finalidades mientras que otras solo hacen referencia sucinta a una finalidad general.

Para evitar este sesgo, en el proceso de entrevista se realizó una pregunta relacionada con las finalidades operativas que en estos momentos asumen como fundamentales las diferentes Redes.

En la tabla PERCEPCIÓN DE LOS OBJETIVOS BÁSICOS DEL CIRCUITO/RED se detallan de manera esquemática

los objetivos básicos de las Redes tal como son percibidos por sus responsables. Esta pregunta se refiere a un juicio de valor de los actuales responsables y puede diferir en su redacción y nivel de detalle con los datos recogidos en las normativas.

Es difícil abordar un estudio comparado de estos objetivos. En todo caso, no resulta un esfuerzo muy productivo puesto que las conclusiones apuntarían más a diferencias en la redacción que a diferencias de enfoque. De hecho, es fácil comprobar que hay redes que enumeran con más detalle los objetivos, otras son más genéricas, en algunas se habla de grandes finalidades mientras en otras se concreta más.

En cualquier caso, se echan de menos referencias explícitas a la captación de públicos, y conceptos como el de profesionalización son relativamente nuevos en el sector.

Junto a las expectativas expresadas por los representantes de las Redes y los objetivos recogidos por su normativa, son fundamentales las expectativas de los miembros adscritos (ayuntamientos y espacios escénicos) puesto que esta característica del contexto opera como el condicionante clave para explicar el funcionamiento y los resultados de las Redes y Circuitos.

Sobre este particular, partiendo de opiniones expresadas en las mesas de contraste es necesario señalar los siguientes hechos:

1. Las expectativas de los miembros adscritos, aunque comparten un cuerpo común, presentan una gran diversidad y atomización. La variedad de situaciones y magnitudes económicas y demográficas de los socios hace que

existan diferentes motivaciones y objetivos para participar en las redes. A pesar de ello, el modelo suele funcionar por consenso, sin que se perciba una gran conflictividad entre socios.

2. La construcción de expectativas de los socios varía en el tiempo. En las mesas de contraste se ha observado la variación entre las motivaciones para incorporarse a la Red, la inflación de expectativas a lo largo del tiempo y la renegociación de objetivos.

3. El contexto de crisis económica ha reforzado las expectativas económicas frente a otro tipo de aspectos que habían ocupado una posición más privilegiada en momentos anteriores.

Las mesas de contraste aportan algunas evidencias puntuales que a continuación se detallan.

Los espacios que se unen a las Redes y Circuitos tienen una serie de expectativas previas a su ingreso relacionadas con la reducción de costes, la coordinación y la mejora su oferta cultural, la creación y fidelización de públicos y el aumento de su visibilidad. Fundamentalmente, esperan que las Redes y Circuitos les permitan ampliar sus posibilidades de difusión y publicidad, y hacen mucho hincapié en recibir cursos y asesoramiento técnico, artístico y jurídico. Con ello pretenden mejorar su información sobre las posibilidades de programación, sus habilidades técnicas y su conocimiento de la actualidad de su disciplina.

Pretenden también agilizar los procesos de gestión y comunicación a través de una normativa común, y que todo ello se plasme en una mejora de la calidad artística, la estabilidad de la programación y la variedad de géneros, permitiendo, de esta manera, ampliar su público y atender a necesidades específicas de targets concretos.

En este sentido, se pueden detectar diversos discursos, puesto que los programadores artísticos ven en la Red un apoyo a su tarea y su profesionalización. Por su parte, los gestores municipales tienden a conceder más importancia a la dimensión de prestación económica.

Aunque es difícil realizar un juicio de valor de esta magnitud, una primera mirada lleva a considerar que no hay una gran diferencia entre las expectativas de los diferentes actores, aunque sí puede existir distancia sobre los medios y los procedimientos. Por otra parte, los asociados parecen tener una cierta moderación en las expectativas, seguramente debido a la situación de crisis, y no se perciben discursos reivindicativos respecto a la Red. Este hecho también puede derivarse de la dinámica participativa que ha podido facilitar que los asociados vivan la red como algo propio, no sólo como un presupuesto que repartir.

En los últimos tiempos se han generado dinámicas orientadas a garantizar una mayor autonomía a las Redes, haciéndolas depender de organismos autónomos o empresas públicas competentes en materia de artes escénicas. Es un modelo presente en el Circuito de Tenerife y en la Rede Galega, y que contó con un antecedente en el caso del Circuito de Andalucía.

PERCEPCIÓN DE LOS OBJETIVOS BÁSICOS DEL CIRCUITO/RED

RED	PERCEPCIÓN DE LOS OBJETIVOS
ANDALUCÍA	Difundir y fomentar las artes escénicas, musicales y audiovisuales en el territorio andaluz
	Formar y fomentar públicos en la apreciación de las artes escénicas, musicales y audiovisuales
	Garantizar la calidad y estabilidad en la programación de los espacios escénicos
ARAGÓN	Estabilidad y equilibrio de la cooperación entre espacios y ayuntamientos de similares problemáticas y recursos a la vez que mejorando la cooperación de todas las instituciones implicadas
	Creación de una auténtica Red de Teatros y proyectos culturales que busquen la máxima calidad, eficiencia y eficacia en su gestión, y con el horizonte de potenciar municipios con proyectos culturales en red
	Consolidar los proyectos culturales de los ayuntamientos y sus actuales espacios culturales como centros de referencia y ejes de una cultura de proximidad con el ciudadano
CASTILLA Y LEÓN	Fomentar la formación del público en el ámbito de las artes escénicas en Castilla y León
	Mostrar las producciones teatrales y musicales que tengan su origen o guarden relación con la Comunidad Autónoma
	Garantizar la calidad y estabilidad en la programación de los teatros públicos
CASTILLA-LA MANCHA	Fomentar la difusión de las artes escénicas y la música, con especial atención a las producciones propias de la Comunidad Autónoma
	Coordinación y colaboración con los ayuntamientos para conseguir una programación estable, variada y de calidad en los municipios adscritos a la Red
	Articulación de la política cultural institucional
GALICIA	Consolidación de mecanismos de distribución de artes escénicas
	Consolidación de programaciones estables
	Creación de públicos
MURCIA	Potenciar la cooperación y colaboración entre la Comunidad Autónoma y los Municipios de la Región de Murcia que desarrollan programaciones estables en el sector de las AAEE y la Música
	Facilitar la distribución y exhibición de las producciones de AAEE y Música profesionales, particularmente de aquellas realizadas por compañías y/o formaciones de la Región de Murcia y que hayan sido objetos de ayudas a la producción por parte de la administración regional
	Optimizar los recursos de infraestructura, económicos y humanos mediante la coordinación de las programaciones, la organización de giras, los intercambios y otras actividades paralelas
	Incrementar las oportunidades de distribución y exhibición, la notoriedad y la imagen de las AAEE y la Música de la Región de Murcia, estableciendo relaciones de colaboración e intercambio con otros circuitos y redes de ámbito nacional e internacional
ODA	Generar economías de escala
	Equilibrio territorial de la Red de espacios escénicos
	Profesionalización de la gestión
SAREA	Potenciar y posibilitar las representaciones de artes escénicas, en especial el teatro y la danza
	Consolidar temporadas de artes escénicas en los municipios de Euskadi
	Coordinar la actividad escénica entre los distintos miembros de SAREA
MADRID	Dotar de armonización y coherencia la programación escénica en los municipios madrileños
	Descentralizar la oferta escénica en la Comunidad de Madrid
	Optimizar recursos económicos a partir de las giras
TENERIFE	Centralizar el acceso a la información de los municipios asociados
	Impulsar la normalización de una Red de espacios teatrales
	Programación estable de espectáculos de teatro y danza profesionales
	Aumento de espectadores
	Afianzar el circuito teniendo en cuenta las particularidades de cada municipio

OBJETIVOS BÁSICOS DEL CIRCUITO/RED SEGÚN NORMATIVA

RED	OBJETIVOS ESPECIFICADOS EN NORMATIVA
<p><u>CIRCUITO ANDALUZ</u></p> <p>Circuito de Espacios Escénicos Andaluces 2008-2011</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Difundir y fomentar las artes escénicas, musicales y audiovisuales en el territorio andaluz. • Formar y fomentar públicos en la apreciación de las artes escénicas, musicales y audiovisuales. • Garantizar la calidad y estabilidad en la programación de los espacios escénicos. • Potenciar el entendimiento entre los distintos agentes implicados en el proceso de creación (directores, artistas, productores, programadores...) para favorecer la contratación regular de los artistas. • Impulsar la formación y reciclaje de los gestores responsables del Circuito en cada municipio. • Asegurar las condiciones técnicas y humanas idóneas para el buen desarrollo del programa en los municipios adscritos al Circuito. • Garantizar la coordinación entre los distintos interventores del Circuito para mejor aprovechamiento de recursos.
<p><u>RED ARAGONESA DE ESPACIOS ESCÉNICOS</u></p> <p>Recogido en el Anuncio de la Dirección General de Cultura, de Convocatoria de Participación para Ayuntamientos aragoneses que deseen formar parte de la RED ARAGONESA DE ESPACIOS ESCÉNICOS.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Promover en los distintos municipios aragoneses, y desde sus diferentes contextos, políticas culturales de amplia cobertura. • Fomentar políticas culturales capaces de incentivar el flujo de los productos culturales buscando armonizar los intereses de los diferentes motores de la sociedad civil y garantizando el reconocimiento de la diversidad cultural, y la necesaria vida de los productos culturales. • Propiciar la creación de nuevos mercados específicos para la ampliación de las oportunidades de creación. • Favorecer la formación de públicos y promover la apropiación social de los espacios y teatros. • Compartir y estimular las mejores prácticas dirigidas a una moderna y dinámica gestión de nuestros Teatros y espacios. • Articular buenos canales de comunicación de los teatros y la Red con el público. • Profesionalizar cada vez más los mecanismos de funcionamiento de la Red con procesos de formación permanente. • Producir, recopilar y proporcionar información especializada a los profesionales. Promover la capacitación y el reciclaje permanente en el diseño, planificación, gestión, y evaluación de políticas culturales de los gestores de la Red. • Buscar en todo momento formas de gestión cooperativa, en Red, que permitan una mayor rentabilidad social y cultural del dinero público. • Apoyar el diseño y la investigación de indicadores capaces de medir el impacto social y cultural de nuestro trabajo en Red. • Producir, recopilar y proporcionar información especializada a los profesionales motores de las industrias culturales.
<p><u>RED DE TEATROS DE CASTILLA Y LEÓN</u></p> <p>Orden CYT/234/2009, de 27 de enero, por la que se regula la Red de Teatros de Castilla y León</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Fomentar la creación y formación de públicos en el ámbito de las artes escénicas y musicales en Castilla y León. • Garantizar una programación de calidad, estable y coordinada en los teatros de las entidades integradas en la Red. • Exhibir las producciones de teatro, música y danza de mayor calidad artística y técnica, prestando especial atención a las producciones propias de la Consejería. • Contribuir a la integración y competitividad del sector de las artes escénicas y musicales de Castilla y León, tanto a nivel nacional como internacional. • Fomentar los sectores de creación, producción y distribución de espectáculos de artes escénicas y musicales en Castilla y León. • Propiciar la dotación de los recursos técnicos y humanos necesarios para el logro de los objetivos anteriores.
<p><u>RED DE TEATROS DE CASTILLA-LA MANCHA</u></p> <p>Recogido en la Orden de 14 de marzo de 2001, por la que se regula La Red de Teatros, Auditorios y Casas de Cultura de Castilla-La Mancha.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Coordinación entre las diferentes administraciones para un mejor servicio de la cultura en la Región. • Conseguir una programación estable y coordinada en los Teatros, Auditorios y Casas de Cultura de Castilla-La Mancha. • Presta especial atención a las producciones de Castilla-La Mancha. • Optimizar los recursos económicos y mejorar las condiciones de coordinación y trabajo.

SIGUE EN LA PÁGINA SIGUIENTE

OBJETIVOS BÁSICOS DEL CIRCUITO/RED SEGÚN NORMATIVA

RED

OBJETIVOS ESPECIFICADOS EN NORMATIVA

CIRCUITO PROFESIONAL DE ARTES ESCÉNICAS Y MÚSICA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Orden de 18 de marzo de 2009, de la Consejería de Cultura y Turismo, de creación del Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia.

- Potenciar la cooperación y colaboración entre la Comunidad Autónoma y los municipios de la Región de Murcia que desarrollan programaciones estables en el sector de las artes escénicas y la música.
- Facilitar la distribución y exhibición de las producciones de artes escénicas y música profesionales, particularmente de aquellas realizadas por compañías y/o formaciones de la Región de Murcia y que hayan sido objeto de ayudas a la producción por parte de la Administración regional.
- Optimizar los recursos de infraestructura, económicos y humanos, mediante la coordinación de las programaciones, la organización de giras, los intercambios y otras actividades paralelas.
- Incrementar las oportunidades de distribución y exhibición, la notoriedad y la imagen de las artes escénicas y la música de la Región de Murcia, estableciendo relaciones de colaboración e intercambio con otros Circuitos y Redes de ámbito regional, nacional e internacional.
- Generar información de mercado, favorecer el desarrollo de estudios sobre la situación de las artes escénicas y la música en la Región de Murcia y desarrollar acciones de promoción y de construcción de públicos.
- Proporcionar asesoramiento técnico y artístico, así como un espacio de formación y reciclaje profesional para los agentes que actúan en el sector, que haga posible la mejora en la gestión, el incremento de sus competencias profesionales y el intercambio de experiencias.

ODA

Información Institucional

- Promover la actividad escénica y musical municipal con criterios de profesionalidad y calidad.
- Mejorar y reforzar la gestión municipal de las políticas de difusión escénica y musical: los equipamientos, las organizaciones y los equipos humanos.
- Dotar de medios y recursos para estructurar una oferta estable de difusión de las artes escénicas y musicales a los municipios, respetando su autonomía.
- Vertebrar una red de equipamientos por la que puedan circular espectáculos y conciertos en las mejores condiciones para los municipios.
- Promover la diversidad de la creación artística en sus diferentes formatos y lenguajes y el espíritu crítico.

RED DE TEATROS DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Recogido en los convenios de colaboración

- Potenciar la distribución y exhibición de espectáculos de máxima calidad
- Contribuir a la mejora de los recursos en dotación e infraestructura, económicos, humanos y de comunicación en los teatros adscritos a la Red.
- Potenciar la asistencia de público a los teatros de la Red, estableciendo estrategias de creación de nuevos públicos y de conservación de los ya existentes
- Promover la coordinación y cooperación de la Red con otros circuitos y teatros públicos del país.
- Posibilitar la cooperación, coordinación y equilibrio entre los diferentes teatros de la Comunidad de Madrid.
- Abrir vías de comunicación entre los diferentes agentes que intervienen en el desarrollo de las políticas sectoriales de las artes escénicas y de la música que permitan un diálogo fluido y eficaz, y que contribuyan a la consolidación y crecimiento del sector.
- Potenciar aquellos sectores de las artes escénicas y de la música que, teniendo un alto valor artístico y cultural, tienen mayores dificultades de distribución.

SAREA

Información institucional en la web

- Uno de los objetivos básicos de SAREA, como ámbito de trabajo inter-institucional, ha sido desde su nacimiento el de promover una programación estable de calidad e interés, basada en unos principios racionales que permitan optimizar los recursos económicos y humanos, y posibiliten la creación y formación de público en el ámbito de las artes escénicas.

GALICIA

Información institucional en la web

- Promover la distribución de las producciones escénicas y musicales gallegas, fomentando programaciones estables y de calidad en los espacios pertenecientes a la Red, además de establecer herramientas para el fomento y captación de públicos

3.5

MIEMBROS,
ASOCIADOS
O BENEFICIARIOS

La gran mayoría de las Redes y Circuitos integrados en La Red Española recogen la figura de ayuntamiento y/o espacio asociado. El tipo de socios, su número y su homogeneidad/heterogeneidad son dos variables que afectan fuertemente al funcionamiento de cada Red.

Respecto a la naturaleza de los miembros, algunas Redes y Circuitos aceptan como asociado a ayuntamientos y otras a espacios. También se observa que algunas Redes y Circuitos establecen condiciones más estrictas que otras respecto a qué espacios y qué ayuntamientos son susceptibles de ingresar o cuáles no. Sobre este aspecto, existen determinados aspectos críticos:

1. Aceptar ayuntamientos o espacios: En la práctica existen infinidad de variedades. Hay Redes que aceptan ser como miembros a ayuntamiento sin espacio (Red de Castilla-La Mancha, Circuito de Tenerife), mientras que otro grupo acepta exclusivamente a un ayuntamiento y un espacio, en otras se acepta varios espacios por ayuntamiento. La consideración más compleja en este campo es determinar qué se debe entender por socios, puesto que, con frecuencia, el convenio se firma por el responsable del municipio, pero a las asambleas y comisiones acude de facto el responsable del espacio. Este solapamiento hace que algunas dinámicas de las Redes no sean fácilmente comprensibles. Generalmente responsables de los espacios suelen ser los programadores/gestores y van en representación del municipio. En estas reuniones se hablan de cuestiones técnicas, conocidas por los gestores, y no por los políticos, que son los que firman el acuerdo. En el caso de Castilla-La Mancha asisten a las asambleas técnicos y políticos, todos ellos representantes de su municipio.

2. Aceptar otros actores de la administración: La

amplia mayoría de las Redes circunscriben su condición de miembros a los receptores de las ayudas, aunque la administración regional o provincial también tiene participación en los plenos y comisiones. Algunas redes, como SAREA, señalan la condición de miembros del Gobierno regional y las diputaciones forales, en parte para solucionar las ambigüedades que genera su rol.

3. Aceptar más de un espacio por municipio. En algunas Redes la opción recogida por la normativa es un único espacio. En otras aceptan más siempre y cuando se cumplan una serie de condiciones.

4. En el caso de los espacios, existe una opción estratégica compleja que es la aceptación de espacios no públicos. En este caso se puede aceptar las iniciativas privadas con ánimo o sin ánimo de lucro, y pueden tener un vínculo formalizado con el ayuntamiento o no tenerlo.

Gran parte de las sutilezas de la vinculación de los socios se describen en el epígrafe **Proceso de admisión/exclusión de miembros** del presente documento. En todo caso, la tabla NATURALEZA DE LOS MIEMBROS DEL CIRCUITO/RED intenta resumir los diferentes tipos de miembros aceptados por la Red.

Las Redes y Circuitos manejan una gran disparidad de criterios en cuanto a normativa de ingreso; por tanto, es difícil establecer comparaciones entre sus políticas. Algunas utilizan unos supuestos más rígidos (exigen un número de habitantes, tamaño o entidad, infraestructuras, inversión, especificidades de programación...), lo que conlleva que tengan pocos miembros. En ocasiones, este tipo de normativas funcionan como mecanismo de diferenciación de la red o circuito frente al resto de la oferta en su zona, así como de otras redes con fines diferentes. El resultado final del proceso

de incorporación de miembros en la consolidación de Redes con diferentes dimensiones. En la tabla NÚMERO DE MIEMBROS QUE COMPONEN LA RED se recogen la situación hasta el año 2010.

La evolución del número de miembros de las Redes y Circuitos muestra ciertas tendencias. El número de socios se mantiene estable durante este periodo, con un leve aumento general en los últimos cinco años. Además, no se aprecian disminuciones generales significativas.

Las cifras no son, sin embargo, expresión del peso relativo de cada red o circuito, puesto que las condiciones que cada Red considera necesarias para que un miembro se incorpore son tremendamente dispares.

En todos los casos, cuantos más miembros tiene una Red más posibilidades existen de que la heterogeneidad entre sus miembros crezca. Por ese motivo, varias Redes han establecido algún tipo de categorías de miembros que implican diferentes condiciones para la recepción de ayudas. La tabla REDES CON DIFERENCIACIÓN DE CATEGORÍAS DENTRO DE LOS SOCIOS recoge estas tipologías.

Estas tipologías llevan asociadas diferentes condiciones en materia de participación y en el tipo de ayudas a las que se puede tener acceso. Este es el caso de las modalidades A, B o C que maneja la Red de Teatros de Castilla-La Mancha, que implican un diferente nivel de financiación en términos de porcentajes de caché asumidos por la Red y distintos derechos y obligaciones en cuanto a programación y exigencias de incorporación.

En el caso del Circuito Andaluz, la modalidad Completa frente a la Reducida supone diferentes presupuestos y diferentes números de créditos para seleccionar espectáculos.

Diferenciaciones semejantes se plantean en SAREA, mientras que en el Circuito de Teatro y Danza de Tenerife se muestran variaciones en función de perfiles de gestión, programación o público. La Red Galega de Teatros e Auditorios y la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid también manejan categorías en función de variables como la población y la permanencia de los socios. Esta disparidad también es palpable si se observa el número de miembros de cada Red ordenados según rangos de aforo.

Según los datos recabados en este Estudio, la Red de Teatros de Castilla-La Mancha y el Circuito de Teatro y Danza de Tenerife tienen mayor peso en salones de actos/Casas de Cultura y salas de menos de trescientas localidades, mientras que el Circuito de Espacios Escénicos Andaluces, SAREA-Red Vasca de Teatros y Red de Teatro de Castilla y León integran fundamentalmente a las salas de entre trescientas y seiscientas. La ODA tiene más peso entre salas de menos de seiscientas localidades.

Para comprender el arraigo de cada Red o Circuito en su territorio, es significativo observar el número de habitantes cubiertos por la acción de cada Red. Los datos de la tabla

Las Redes y Circuitos surgen en entornos diferentes, partiendo de dinámicas distintas, pero con una fuerte coincidencia en el objetivo potenciar la industria cultural regional y racionalizar la gestión de la oferta teatral en su zona de acción.

TOTAL DE HABITANTES DE LOS MUNICIPIOS QUE FORMAN PARTE DE LOS CIRCUITOS responden a los habitantes censados en cada población adscrita a una Red o Circuito. Se trata de un criterio relativo, porque existen comunidades donde se permite el acceso de miembros (municipios) que comparten infraestructura con otros vecinos en un radio de setenta kilómetros, por lo que sería más interesante hacer un cálculo de población por comarcas o mancomunidades con miembros. Aun así, el dato que se ofrece supone una medida para comprender la implantación de la Red en su zona y el número de habitantes que están cubiertos por ella.

Analizando estos datos, el Circuito Andaluz cubre a poco menos del 20% de su población total. El dato se explica porque las capitales de provincia no son parte del rango de acción de la Red. Por su parte, la Red de Castilla-La Mancha ofrece una cobertura superior al 80% de su población. La Red de Aragón y la Red Murciana también ofrecen una cobertura muy amplia, que supera el 70% de su población. De forma general, los porcentajes rondan el 50% para la mayoría de Redes.

Estos hechos también marcan las expectativas de crecimiento futuro. Para algunas Redes en la situación actual se está cerca del 100% del potencial. Este sería el caso del Circuito de Tenerife que se halla a falta de un municipio para cubrir el total de la Isla. En otros casos, el baremo poblacional o técnico puede establecer un límite, de manera que por encima de él ya se manejan cifras cercanas al 100%, y cualquier crecimiento exigiría un cambio en los baremos.

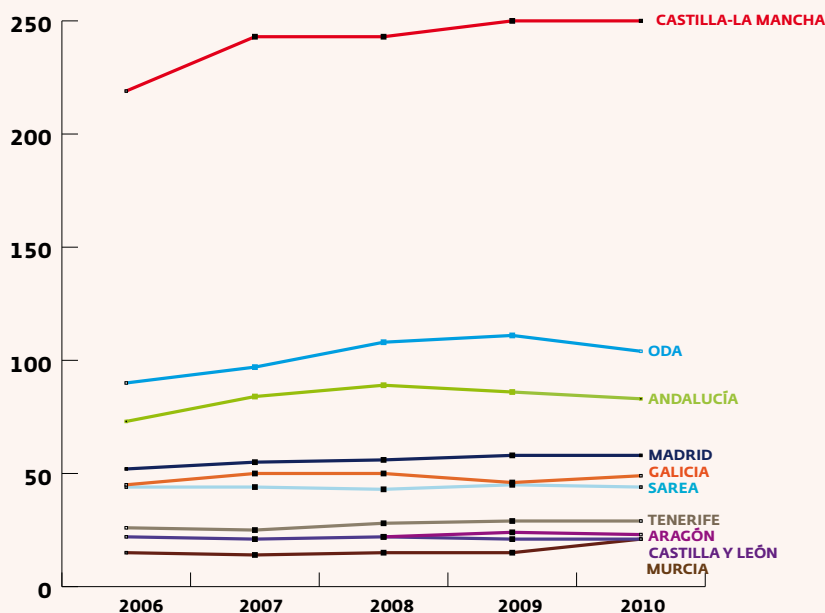
NATURALEZA DE LOS MIEMBROS DEL CIRCUITO/ RED

RED	MIEMBROS
ANDALUCÍA	Ayuntamientos
ARAGÓN	Ayuntamientos con obligatoriedad de un espacio escénico público
CASTILLAY LEÓN	Ayuntamientos (20), Diputación Provincial (1) y Fundación Municipal (1)
CASTILLA LA MANCHA	Ayuntamientos
GALICIA	Espacios escénicos públicos y privados
MURCIA	Espacios escénicos
ODA	Ayuntamientos, Empresas Municipales, Organismos Autónomos, etc.
SAREA	Ayuntamientos, Gobierno Vasco y diputaciones forales
MADRID	Ayuntamientos y centros propios
TENERIFE	Ayuntamientos

NÚMERO DE MIEMBROS QUE COMPONEN LA RED

RED	2006	2007	2008	2009	2010
ANDALUCÍA	73	84	89	86	83
ARAGÓN			22	24	23
CASTILLAY LEÓN	22	21	22	21	21
CASTILLA LA MANCHA	219	243	243	250	250
GALICIA	45	50	50	46	49
MURCIA	15	14	15	15	21
ODA	90	97	108	111	104
SAREA	44	44	43	45	44
MADRID	52	55	56	58	58
TENERIFE	26	25	28	29	29

EVOLUCIÓN DEL NÚMERO DE MIEMBROS DE LAS REDES Y CIRCUITOS



REDES CON DIFERENCIACIÓN DE CATEGORÍAS DENTRO DE LOS SOCIOS

RED	Posee diferentes categorías
ANDALUCÍA	Sí ¹³
ARAGÓN	No
CASTILLAY LEÓN	No
CASTILLA LA MANCHA	Sí
GALICIA	Sí
MURCIA	Sí
ODA	No
SAREA	Sí
MADRID	Sí
TENERIFE	Sí

TOTAL DE HABITANTES DE LOS MUNICIPIOS QUE FORMAN PARTE DE LOS CIRCUITOS

RED	Número de habitantes
ANDALUCÍA	1.669.180
ARAGÓN	966.333
CASTILLAY LEÓN	1.345.451
CASTILLA LA MANCHA	1.710.789
GALICIA	1.635.751
MURCIA	1.077.477
ODA	3.076.709
SAREA	1.265.670
MADRID	2.830.088
TENERIFE	628.328
TOTAL	15.698.315

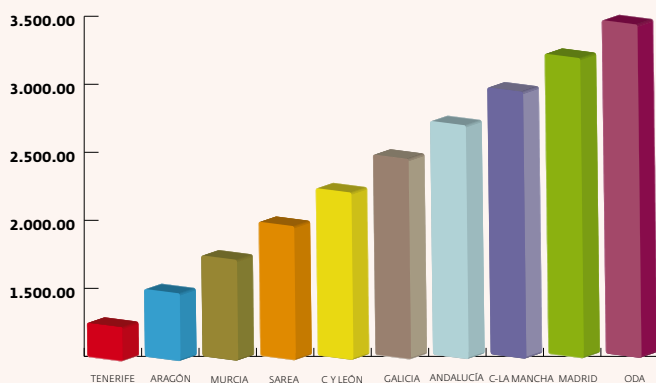
CATEGORÍAS DIFERENCIALES DE LOS SOCIOS

ANDALUCIA	Modalidad Completa	Modalidad reducida
CASTILLA LA MANCHA	Modalidad A	Modalidad B Modalidad C
GALICIA	De población	Por cachés
MURCIA	Espacios A	Espacios B
SAREA	Nivel A	Nivel B Nivel C
MADRID	Red Permanente	Red intermitente
TENERIFE	Gestión	Programación Público

CATEGORÍAS DIFERENCIALES DE LOS SOCIOS

RED	Salones de actos / Casas de Cultura	Teatros y auditorios Aforo < 300 localidades	Teatros y auditorios Aforo 300-600 localidades	Teatros y auditorios > 600 localidades
ANDALUCÍA	14 %	16 %	57 %	13 %
ARAGÓN	-	21%	48%	31%
CASTILLAY LEÓN	-	-	82 %	18 %
CASTILLA LA MANCHA	74 %	4 %	16 %	5 %
GALICIA	5 %	30 %	50 %	15 %
MURCIA	9,54%	9,54%	42,80%-	38,12%
ODA	-	46 %	44 %	10 %
SAREA	-	29 %	55 %	16 %
MADRID	23,44%	20,31%	42,19%	14,06%
TENERIFE	35 %	50 %	10 %	5 %

NÚMERO DE HABITANTES INTEGRADO EN LOS MUNICIPIOS DE LA RED O CIRCUITO



13. En el Circuito Andaluz se especifican dos tipos de vinculación: completa y reducida.

3.6

OTRAS ACTUACIONES DE DIFUSIÓN Y PROMOCIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN RED

Los resultados del epígrafe anterior dejan en evidencia la existencia de diferentes niveles de cobertura de las necesidades de consumo cultural en materia de artes escénicas por parte de las Redes y Circuitos integrados en La Red Española.

No obstante, para poder obtener conclusiones sobre esa materia es importante reseñar que en los territorios y contextos considerados existen otras Redes y Circuitos que pueden entrar en competencia y que generan una posible segmentación de los municipios o espacios.

En muchos marcos geográficos existen otras Redes o Circuitos con diferentes normativas o áreas de influencia no agregadas a La Red Española. En estas Redes o Circuitos participan compañías, tanto profesionales como aficionadas, o espacios y localidades que no cumplen con las normas de la Red o Circuito asociado.

Se trata de Redes que complementan la oferta escénica en su área geográfica. También existen numerosas localidades y espacios que participan un tiempo con varias Redes, para completar su programación.

Incluso esta diferenciación puede establecerse por géneros, de manera que hay Redes especializadas en determina-

dos géneros, públicos o planteamientos. Sin comprender este hecho es difícil entender el espacio que realmente ocupa las Redes y Circuitos integrados en La Red Española. En la tabla EXISTENCIA DE OTROS CIRCUITOS Y CARACTERÍSTICAS GENERALES se recoge un resumen de estas realidades.

Con estos trazos se concluye el análisis del contexto general de las Redes y Circuitos. La diversidad existente, expresada en aspectos territoriales, demográficos y normativos, se ve aumentada por el hecho de las diferentes realidades culturales, lingüísticas y políticas, que hacen difícil realizar afirmaciones comunes sobre una realidad tan plural y rica.

No obstante, la comparación entre realidades también puede ser necesaria por cuanto aporta indicios para valorar qué modelos son eficaces en qué materias. Esta comparación puede permitir mejorar el desempeño de las Redes, incrementar la innovación, aprender de los mejores en cada campo... Con este espíritu se plantean los siguientes bloques en los cuáles se hace referencia a los procesos mediante los cuales las Redes y Circuitos dan respuesta a las exigencias de su contexto.

EXISTENCIA DE OTROS CIRCUITOS Y CARACTERÍSTICAS GENERALES

RED	Existen	Denominación	Características
ANDALUCÍA	Sí	Circuitos provinciales	Menos presupuestos Atiende a los municipios aunque no tengan las condiciones técnicas idóneas
ARAGÓN	Sí	Circuito de Artes Escénicas y Música	Atiende a todos los municipios aragoneses que lo soliciten no pertenecientes a RAEE (independientemente de su nº de habitantes).
CASTILLA Y LEÓN	Sí	Circuitos Escénicos de Castilla y León	Son entidades que tienen un menor número de habitantes Los espectáculos que se programan son de menor formato Convivencia en la programación de grupos profesionales y aficionados.
CASTILLA-LA MANCHA	faltan datos		
GALICIA	Sí		Conviven grupos aficionados con profesionales
MURCIA	No		
ODA	Sí	El Circuito provincial se coordina con el Circuito autonómico <i>Cultura en gira</i> del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya	Oferta de giras
SAREA	No		
MADRID	No		
TENERIFE	Sí	Incluyen música, (ya que IDECO es exclusivo de teatro y danza)	Sólo programan espectáculos producidos en Canarias

Estudio sobre
**Redes y Circuitos de Espacios
Escénicos Públicos en España**
2006-2010

CAPÍTULO 4
PROCESOS



PROCESOS FUNDAMENTALES DE LAS REDES Y CIRCUITOS

El funcionamiento de las redes y circuitos se articula en procesos diseñados para poder alcanzar los objetivos previstos en sus diferentes normativas. Estos procesos varían en cada caso aunque es posible señalar diferentes modelos-tipo que permiten describir su actuación. Al estudio de cada una de estas tipologías, tal como se presentan en las Redes asociadas a La Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, se dedicará todo el Bloque IV.

De cara a la presentación de este Bloque es fundamental responder a tres preguntas básicas: ¿qué es un proceso?, ¿por qué analizar procesos? y ¿qué tipo de procesos existen?

¿Qué es un proceso?

Un proceso es un conjunto de actividades vinculadas entre sí que, partiendo de uno o más inputs (entradas) los transforma generando outputs (resultados).

¿Por qué analizar procesos?

Para valorar las Redes es fundamental conocer sus resultados, sus impactos reales en la sociedad. No obstante, si el análisis se circunscribe exclusivamente a resultados no es fácil poder determinar cuáles son las causas ni las dinámicas que determinan un mayor o menor nivel de logro respecto a los resultados. Por eso es necesario realizar una descripción detallada de los diferentes procesos que aporte información relevante a la hora de tomar decisiones sobre la mejora del funcionamiento de las Redes.

¿Qué tipos de procesos existen?

Los teóricos de la gestión por procesos suelen diferenciar entre los procesos clave, estratégicos y soporte, que integran en su conjunto la práctica totalidad de las actividades

realizadas por cualquier organización, ya sea pública, privada o del tercer sector.

a) Procesos estratégicos: Son procesos destinados a determinar la finalidad y objetivos de una organización. En general afectan a la organización en su totalidad.

b) Procesos clave: Son procesos encaminados a generar el producto o servicio que incide directamente en la satisfacción del cliente final.

c) Procesos de soporte: Son actuaciones que apoyan a los procesos operativos. En general, se trata de procesos con clientes internos.

En este capítulo se describen fundamentalmente los procesos clave y estratégicos de las Redes o Circuitos de artes escénicas, sin entrar en los procesos soporte más asociados a las tareas de gestión administrativa.

Se intentará ofrecer una comparación entre el funcionamiento de las Redes entendiendo que cada una de ellas presenta singularidades derivadas de la realidad social y cultural a la que atiende.

Analizando los diferentes documentos en los que se establecen finalidades institucionales y objetivos de las Redes y sintetizando la información disponible en las entrevistas es posible determinar los siguientes procesos:

Procesos estratégicos. Son el conjunto de actuaciones que permiten determinar los objetivos y líneas de actuación de las Redes. No son procesos que tengan resultados inmediatos en el servicio a los clientes, sino que permiten planificar y realizar este servicio. En el caso de las Redes consideradas se plantean los siguientes procesos:

- Proceso de coordinación: integra el conjunto de actuaciones mediante las cuales los actores implicados en una Red determinan criterios, toman decisiones y comparten información.
- Proceso de admisión de miembros a la Red. Es el conjunto de actuaciones mediante las cuales una Red gestiona el ingreso de una entidad local o un espacio escénico.
- Exclusión de miembros de la Red. Es el conjunto de actuaciones mediante las cuales la Red gestiona la exclusión de miembros, ya sea por su propia voluntad o por incumplimiento de obligaciones.
- Proceso de evaluación y mejora. Es el conjunto de procedimientos mediante los cuales las diferentes Redes miden y valoran la calidad de las exhibiciones, la adecuación de los espacios y la calidad general de los servicios que presta la Red, estableciendo las medidas pertinentes para mejorar permanentemente.

Procesos clave, entendiendo por este término aquel conjunto de actuaciones que están directamente asociadas con el logro de los objetivos institucionales de una organización y suponen la prestación de un servicio a sus clientes internos y externos.

- Proceso de configuración de catálogo. Proceso que integra las actuaciones encaminadas a elaborar un catálogo de aquellos espectáculos que, por su calidad o adecuación a diferentes criterios propios de cada Red, son considerados susceptibles de contar con un apoyo especial, ya sea en términos de financiación o de difusión.
- Proceso de financiación e incentivos a la exhibición, que integra las actuaciones relacionadas con el apoyo económico para incentivar la programación de espectáculos en los teatros vinculados a la Red.
- Proceso de gestión de giras, que integra las actuaciones encaminadas a que las diferentes compañías puedan optimizar desplazamientos y realizar una correcta gestión del tiempo y los recursos gracias a una adecuada coordinación de sus actuaciones en los diferentes espacios escénicos.
- Proceso de formación. Es el conjunto de procesos encaminados a incrementar las competencias de los profesionales vinculados a los espacios escénicos miembros de la Red.
- Proceso de asesoramiento técnico. Es el conjunto de actuaciones encaminadas a dar respuesta a demandas de conocimiento sobre diferentes dimensiones técnicas y operativas vinculadas a la exhibición de espectáculos.
- Proceso de promoción y captación de públicos. Es el

conjunto de actuaciones mediante las cuales la Red ofrece información relevante para el público, la administración cultural y la sociedad en su conjunto.

Es importante recordar que esta definición de procesos no es exhaustiva ni recoge la totalidad de actividades de una Red. Existen actividades de carácter no repetitivo, procesos más intangibles, dinámicas de liderazgo, relaciones externas, etc. que no quedan recogidas en esta enumeración.

Para dar cuenta de estos procesos en las diferentes Redes, en la tabla SERVICIOS QUE OFRECE EL CIRCUITO/RED A LOS MIEMBROS se ofrece un listado de aquellos servicios/procesos que ofrecen.

Para contextualizar esta tabla es necesario recordar varios hechos:

a) La tabla reproduce sólo la actividad de un periodo concreto: el comprendido en el año 2010-2011. Las Redes tienen biografía, de manera que hay procesos que se han realizado en el pasado y que en el presente, por diversos motivos, se han dejado de desarrollar. De la misma manera, hay Redes que tienen previsto asumir más funciones en el futuro.

b) La tabla recoge las valoraciones de los actores implicados, de manera que pueden producirse sesgos por la manera en que se han interpretado las preguntas.

c) Por último, la tabla recoge exclusivamente las funciones desarrolladas por las Redes. En muchos casos la ausencia de prestación de un servicio significa, simplemente, que lo presta otro órgano especializado de la administración regional o provincial. Aún valorando el posible sesgo que genera el mismo proceso de entrevista, parece claro que el núcleo esencial de la actividad de las Redes lo constituye el proceso de financiación y elaboración de catálogo. El resto de actividades, aun siendo relevantes, se constituyen como menos universales.

Este juicio sobre universalidad de determinados procesos no aporta una valoración del impacto real en términos de recursos y volumen de tiempo dedicado a cada proceso. De manera que, en algunos casos, los procesos que más tiempo requieren no son los que guardan mayor relación con los objetivos centrales de redes y circuitos.

El asesoramiento artístico también está muy presente, si bien no todas las Redes aseguran realizar esta tarea. El asesoramiento técnico y la formación son procesos menos presente, y que en muchos casos se realizan mediante dinámicas poco formalizadas. De hecho, la misma diversidad del concepto de formación dificulta valorar el montante global de esfuerzo dedicado a este proceso.

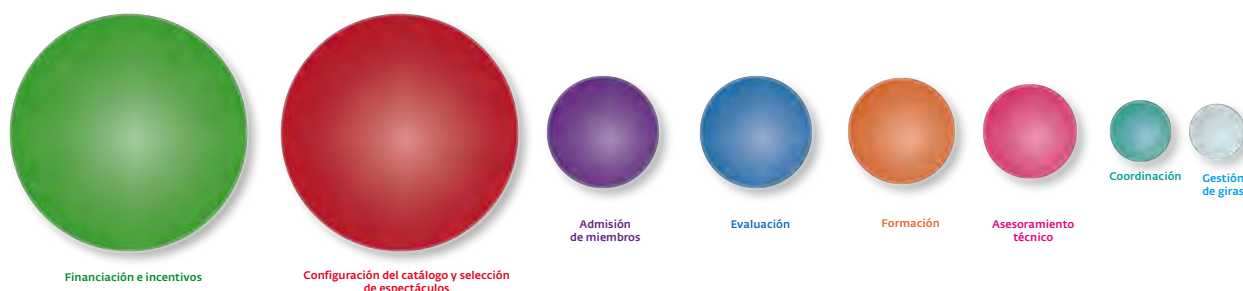
Comparando los resultados de la tabla es fácil comprobar que existen comunidades que para el logro de sus

SERVICIOS QUE OFRECE EL CIRCUITO/RED A LOS MIEMBROS

RED	Financiación e incentivos	Configuración de catálogo	Selección de espectáculos	Gestión de giras	Formación	Asesoramiento técnico	Promoción y captación de públicos	Evaluación
ANDALUCÍA	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ARAGÓN	✓	✓	✓		✓	✓		✓
CY LEÓN	✓	✓	✓				✓	✓
C-LA MANCHA	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓
GALICIA	✓	✓			✓	✓		
MURCIA	✓	✓						
ODA	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
SAREA	✓	✓	✓	✓	✓			✓
MADRID	✓	✓	✓			✓		
TENERIFE	✓	✓			✓			

IMPORTANCIA RELATIVA DE LOS DIFERENTES PROCESOS

EN TÉRMINOS DE PRESENCIA EN LAS DIFERENTES REDES Y TIEMPO DESTINADO*



*Este gráfico muestra sólo unos datos aproximados, calculados en base a las cifras que se aportan a lo largo de este estudio en diferentes apartados.

finalidades institucionales asumen una gran variedad de funciones, mientras que otras concentran su actividad en un menor número de procesos (éste es el caso de Castilla y León o Murcia).

En las páginas siguientes se realizará un comentario comparando el funcionamiento de los diferentes procesos en las Redes consideradas en el estudio. Este comentario se verá completado con la representación, en apartados posteriores, de los flujogramas que reflejan su desarrollo concreto.

Se podrá comprobar que la diversidad de los procesos es importante en algunos casos. Sobre este particular es necesario hacer explícito que las diferencias en la concepción y ejecución de procesos se derivan de una gran diversidad de factores. Entre ellos se pueden citar:

La existencia de políticas culturales concretas que priman determinados criterios de actuación sobre otros. Por poner un ejemplo, la mayor o menor autonomía de los espacios en términos de programación se deriva de una política cultural concreta.

El marco organizativo del que parten las Redes.

Una diputación y una comunidad autónoma interpretan de manera diferente su relación con los ayuntamientos. De la misma manera, una empresa pública o una oficina técnica relativamente autónoma suele definir sus procesos de manera diferente a como lo hace un servicio de la administración.

La presencia de otras iniciativas que puedan desempeñar competencias cercanas a cada Red. En este sentido, aspectos como la evaluación o la formación pueden ser competencia de una Red o de otros servicios de la administración regional o provincial. De la misma manera, la presencia de Circuitos específicos de artes escénicas o de teatro de calle puede explicar el ámbito de actuación de las redes y circuitos integrados en La Red Española.

En todo caso, la diversidad en la configuración y la estructura de las Redes no es un problema en sí mismo y muchos de los entrevistados valoran esta realidad como riqueza. Lamentablemente, y a pesar de la importante labor articuladora que desarrolla La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública, se percibe un cierto desconocimiento entre los profesionales vinculados a las Redes respecto a la labor desarrollada en otras redes.

4.2

**PROCESOS DE
COORDINACIÓN**

El término coordinación es un concepto complejo que recoge al conjunto de actuaciones mediante las cuales los actores implicados en una Red determinan criterios, toman decisiones y comparten información.

En este sentido, se trata de un proceso fortísimamente condicionado por el marco normativo que articula cada Red, puesto que en algunos casos la norma tiene planteamientos cercanos a una dinámica asamblearia (caso de la Red de Teatros de Castilla-La Mancha) mientras que en otros sistemas tiene un componente más centralizado (caso de la Red de Teatros de Castilla y León, al menos en función de la normativa, porque la dinámica real es más plural).

En el mismo sentido, la coordinación de la Red asume modelos relativamente diferentes en aquellos casos, como es el de SAREA y la Red Aragonesa de Espacios Escénicos, en el que la coordinación no implica sólo a los gobiernos autónomos (por regionales) y municipales, sino también a las diputaciones forales (SAREA) o provinciales (Aragón) y a las comarcas (en el caso de la Red Aragonesa).

El perímetro de las actividades de coordinación es complejo, puesto que integra una gran variedad de procedi-

mientos, dinámicas de comunicación e interacciones. De hecho, preguntados por este proceso, una parte importante de los entrevistados asegura que todo lo que se hace desde las oficinas técnicas u órganos homólogos es coordinación. Por eso mismo, a continuación se comentan los principales subprocesos integrados.

En primer lugar, la idea de coordinación tiene dos dimensiones:

a) La coordinación de los servicios centrales de la Red con otros órganos de la administración y con actores externos. En este sentido, se trata del esfuerzo realizado por las oficinas técnicas, servicios de la administración pública o responsables de las empresas públicas encaminado a coordinar la actuación de la Red con actores que no están directamente implicados en ella. Sus interlocutores pueden ser muy variados, desde otros órganos de la administración pública a asociaciones de productores, grupos de interés, otras Redes, etc.

b) La coordinación entre miembros asociados. Fomentar la relación entre los diferentes miembros está considerado por varios de los entrevistados como un objetivo fundamental de las Redes. Así lo han expresado explícitamente en el

caso de la Red de Teatros de Castilla-La Mancha o del Circuito Andaluz y prácticamente está presente en el discurso de todos los entrevistados.

En relación con la primera de estas dimensiones, la coordinación externa, las oficinas técnicas de las Redes asumen un importante trabajo como gestores de un complejo contexto en el cual se pueden señalar varios niveles:

1. Coordinación con órganos de la administración pública competentes en promoción cultural. Muchos de los entrevistados aseguran que la coordinación está asegurada porque gran parte de las oficinas técnicas son, de hecho, parte constituyente de la administración. En algún caso se comenta que la eficacia de esta coordinación puede depender de variables como el prestigio que asuma el responsable de la Red dentro de su Dirección General correspondiente o de la centralidad que tengan las artes escénicas dentro de la agenda política del órgano administrativo de referencia.

2. Coordinación con las compañías y con el sector de la producción y distribución de las artes escénicas. Este es un campo de especial complejidad. Aunque en las entrevistas y mesas de contraste se señala la existencia de experiencias de coordinación, algunos de los entrevistados reivindican más papel y representación de las compañías en la toma de decisiones relativa a las Redes. Sobre este particular hay un debate latente, puesto que si bien se expresan las ganancias que podría suponer dar más voz a la producción de artes escénicas dentro de los órganos de la Red, algunos entrevistados señalan el riesgo de que las compañías acaben imponiendo criterios proteccionistas, de fomento exclusivo de la producción local, o dificultando una selección de espectáculos coherente con una política cultural.

3. Relación con tercer sector y representantes de la ciudadanía. Este es un campo apenas presente y que algún entrevistado valora como un campo de futuro. La baja dinámica asociativa y de emprendimiento social de los ciudadanos en relación a las artes escénicas en la mayoría de las comunidades autónomas impide la consideración de estas organizaciones como interlocutor básico. No obstante, en las mesas de contraste se ha hablado de este tipo de dinámicas como un modelo a desarrollar siguiendo las pautas de otros países europeos.

Un lugar aparte merece el tema de la coordinación con otras redes y circuitos de La Red Española. En este campo el discurso dominante es positivo sobre el papel de La Red nacional, pero se hacen frecuentes referencias a la dificultad de realizar actuaciones de coordinación con otras redes y circuitos. En casos como la Red de Teatros de Castilla-La Mancha

se habla de protocolos de colaboración con otras Redes (Red Aragonesa, Red de Castilla y León) pero que no han gozado de continuidad en el tiempo. No obstante, se ha logrado mantener en el espíritu y en la práctica y actualmente se está "intercambiando" entre las redes-circuitos información sobre proyectos más destacables de cada comunidad, como recomendaciones para la programación en el resto de comunidades.

La legitimación de la tarea que hace La Red Española es permanente, puesto que la necesidad de incrementar la relación y la coordinación entre Redes es un objetivo aceptado y compartido por un porcentaje importante de los actores entrevistados y la plasmación más clara es la idea de coordinar este informe sobre redes y circuitos.

Respecto a la coordinación entre los miembros de las diferentes Redes, las entrevistas recogen la buena disposición de los socios para participar en las Redes aunque también hacen referencia a dificultades puntuales derivadas de posibles conflictos políticos o de interés entre ayuntamientos, las diferencias de criterio entre programadores o la existencia de 'programadores invisibles', entendiéndose por estos últimos aquellos que no acuden a las convocatorias de reunión y tampoco muestran interés en entrar en relación. Este discurso relativamente pesimista hace referencia a la dificultad de coordinarse de manera eficaz entre todos los socios de la Red. No obstante, todos los entrevistados aseguran que hay dinámicas informales de colaboración, redes de comunicación muy eficaces que integran a varios espacios y subgrupos dentro de cada Red que coordinan bien su actividad.

Aunque parece claro que las oficinas técnicas de las Redes (u órgano similar) asumen el protagonismo de esta coordinación, también se observan dinámicas espontáneas y autónomas de coordinación entre los miembros asociados a cada Red. Estas dinámicas no siempre son fáciles de manejar puesto que algunos de los entrevistados refieren los problemas que genera la falta de comunicación a los servicios centrales de los acuerdos a los que llegan los programadores.

(En el gráfico MODELOS DE COORDINACIÓN DE REDES se expresan los diferentes modelos hallados)

Es difícil ubicar a las Redes que componen La Red Española dentro de estas tres categorías. El debate no es tanto dónde está cada Red sino dónde quiere llegar a estar. En este sentido, la sensación general expresada por varios entrevistados es que el uso actual de las posibilidades que ofrecen las tecnologías de la información y la comunicación para generar procesos de coordinación más rápidos y flexibles es todavía bajo. No parece que se haya dado el salto hacia una mayor coordinación entre programadores para temas como la gestión de giras, la coherencia de la programación, la vinculación con la producción, etc.

Sobre este particular, un entrevistado aseguraba que no es tanto una cuestión de recursos tecnológicos como de vo-

luntad, señalando que en etapas precedentes se programaban giras en grandes plantillas de papel y que, a pesar de las posibilidades de los nuevos recursos, tampoco se ha avanzado mucho en cuanto a resultados.

Respecto al contenido de los procesos de coordinación en las Redes, en la enumeración siguiente se adjunta algunas de las decisiones básicas que hacen necesaria una acción coordinada de las Redes:

- a) Toma de decisiones sobre criterios de selección y recomendación de espectáculos.
- b) Toma de decisiones sobre incorporación de nuevos socios.
- c) Toma de decisiones sobre exclusión de socios.
- d) Toma de decisiones sobre relaciones institucionales.
- e) Toma de decisión sobre objetivos futuros para la Red.
- f) Toma de decisiones sobre planificación de las actividades de la propia Red.

Uno de los temas realmente complejos es determinar quién asume la función de coordinación de hecho. En el curso de las entrevistas y contrastando la normativa con los resultados de las mesas de trabajo se pueden señalar los siguientes actores:

Oficinas técnicas. La idea de oficina técnica está presente en el discurso operativo pero no tanto en la normativa, en la cual es difícil rastrear su existencia. En la práctica, las oficinas en están formadas por un equipo de apoyo integrado en un órgano de la administración pública y con dedicación parcial a la red. Para algunos de los entrevistados no es fácil valorar la oficina en términos de los recursos humanos integrados en ella porque no hay asignación a tiempo completo. A este modelo se pueden plantear excepciones. Un caso especial es la Red de Aragón, en la cual la Oficina de Coordinación ha sido hasta hace poco tiempo externa, una oficina contratada. Precisamente, por no depender de ninguna de las instituciones. Se ubicaba la oficina en el Gobierno de Aragón y su financiación corría a cargo del presupuesto de la Administración regional, pero se contrataba por concurso público. No obstante, desde hace un año este trabajo de la Oficina de Coordinación lo realiza personal laboral de la Dirección General de Cultura.

Comisiones técnicas. Se trata de comisiones que asumen protagonismo en la resolución de problemas y en la coordinación. Son comisiones de carácter ejecutivo, que realizan labores de estudio, coordinación y propuesta y que, en la práctica, son lideradas por representantes de la administración.

Comisiones de coordinación interinstitucional. El caso más acabado es el de la Red Aragonesa con una comisión de carácter institucional que se reúne una vez al año y

Los responsables de las Redes y Circuitos consideran que la estructura organizativa facilita la obtención de los objetivos marcados, de vital importancia para el éxito de un modelo que apuesta por una coordinación en red basado en la cooperación, la colaboración entre las entidades y el compromiso con los objetivos comunes de la organización.

que integra representantes de las cuatro instituciones interesadas (Gobierno de Aragón, diputaciones, juntas comarcales y ayuntamientos). Este tipo de comisiones atiende más a la planificación estratégica que a la Coordinación.

En la práctica, sin cuestionar la importancia de los órganos, la coordinación es un proceso muy vinculado a perfiles profesionales. De hecho, hay responsables que participan en prácticamente todos los órganos y es su liderazgo el que garantiza la cohesión de las Redes. De hecho, la figura del responsable de la Red es una figura que se maneja sin problemas a pesar de que en cada caso responde a un perfil distinto dentro de los organigramas o, simplemente, ni siquiera existe.

De igual manera, estos órganos se basan en dinámicas participativas sobre cuyo perímetro y alcance es difícil realizar afirmaciones. Realizando una síntesis un poco forzada se puede plantear dos modalidades básicas de dinámicas de coordinación:

1. Coordinación de inspiración asamblearia, en la cual las decisiones de la Red se toman por el pleno de la asamblea.

2. Coordinación con dinámica centralizada. En estos casos determinadas decisiones fundamentales para el funcionamiento de la Red, como pueden ser la incorporación de miembros, la exclusión, la selección de espectáculos, etc. suelen estar centralizadas en determinados órganos de la administración pública (habitualmente las Direcciones Generales de Promoción Cultural de los gobiernos regionales).

La realidad es que la diferencia operativa entre los dos modelos no es muy evidente en sus consecuencias. Algunas normativas de carácter centralizado, como es el caso de la Red de Castilla y León, se ven moderadas por un funcionamiento interno participativo. En el extremo opuesto, el funcionamiento de Redes como la de Castilla-La Mancha, paradigma de la propuesta asamblearia, no presenta diferencias substanciales con los modelos más centralizados, puesto que la mayoría de las decisiones cuentan con consenso.

EVALUACIÓN GENERAL DEL PROCESO DE COORDINACIÓN

En el curso de las entrevistas y mesas de contraste se han hecho frecuentes referencias al proceso de coordinación en tono generalmente positivo. Como valoraciones genéricas recogidas en el proceso de investigación se pueden señalar comentarios como los siguientes:

a) Aunque se hacen esfuerzos para tomar decisiones de manera cooperativa es difícil movilizar a todos los actores implicados.

b) Es notable la ausencia de determinados actores en los procesos de toma de decisiones, tanto asociados que no acuden a las reuniones como actores externos que no tienen voz en las decisiones pero cuya opinión podría ser interesante.

c) Se señala la ausencia de tiempo para tomar decisiones de carácter estratégico. Muchas decisiones son exclusivamente de carácter táctico.

d) Poco uso de los medios tecnológicos. La sensación expresada por varios entrevistados es que la rentabilización de los medios que aporta la informática para tomar decisiones y mantener reuniones de trabajo de manera no presencial es todavía muy reducida en la mayoría de las Redes.

e) En alguna mesa de contraste se señala como debilidad la falta de desarrollo de fórmulas macromunicipales que coordinen los espacios cercanos o con intereses comunes.

f) En las mesas de contraste se cita como debilidad las dificultades que han tenido las Redes para establecer mecanismos de colaboración con otras redes y circuitos.

g) En un sentido semejante, se señala que las Redes han tenido problemas para contar con la participación activa de las compañías. Se trata de un juicio general que en algún caso se refiere a la participación activa de las compañías en espacios de encuentro o foros donde pudieran presentar presencialmente sus espectáculos.

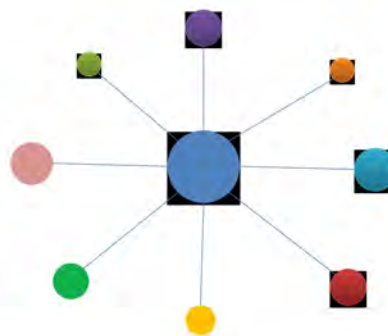
h) En algún caso, se habla del riesgo de desconexión entre la Red y las políticas culturales de la administración cultural competente.

Como logros generales del modelo se pueden señalar:

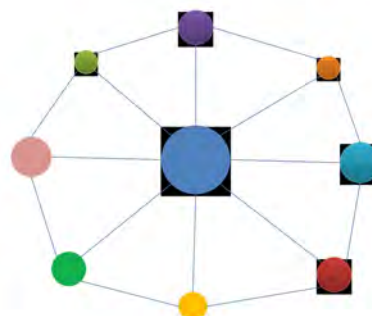
- Dinámica general de consenso en la mayoría de las Redes.
- Las Oficinas técnicas de cada Red (u órgano análogo) asumen una importante labor de liderazgo en la tarea de coordinación. Determinados socios muy significativos también realizan una importante tarea como líderes de opinión.
- Carácter participativo de las dinámicas de trabajo.
- Buena dedicación por parte de los técnicos responsables en la tarea de coordinación.
- Mejora de la eficacia en los procedimientos de decisión. Mejor manejo y gestión de la información.

MODELOS DE COORDINACIÓN DE REDES

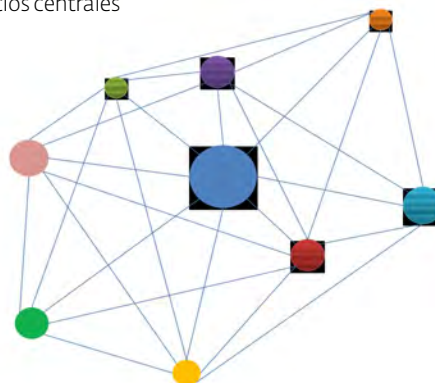
RED DE ESTRELLA. En este tipo de Red las relaciones dominantes se establecen entre los socios y la oficina técnica que ejerce una labor de intermediación entre socios (programadores). Es una tipología característica de las etapas iniciales del trabajo en Red y genera como efectos la sobrecarga de trabajo en las oficinas técnicas, la centralización y la poca integración. No obstante, cuenta con el hecho beneficioso del control de la información.



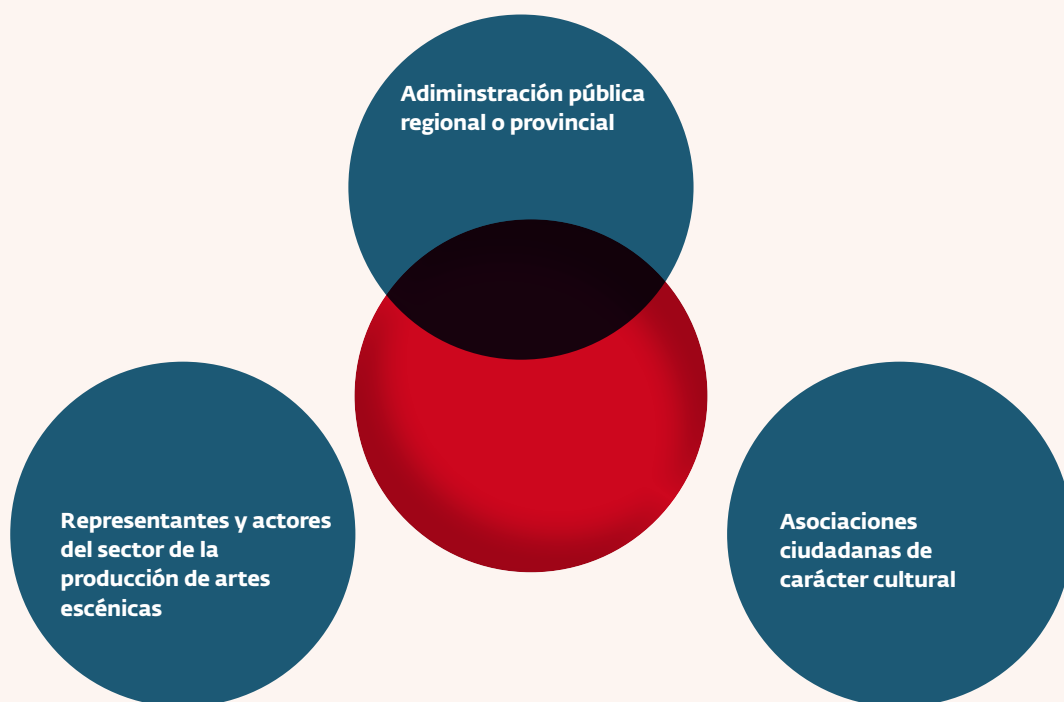
RED DE TRANSICIÓN. La Red de transición es la tipología más presente en las Redes consideradas en el trabajo. Existen contactos entre socios (programadores) basados en afinidades de diferente naturaleza, pero la carga fundamental en la coordinación depende de las oficinas técnicas.



RED COMPLETA. La Red Completa es un tipo de Red con capacidad para auto-coordinarse y con una gran densidad de relaciones. Puede ser un modelo deseable para mejorar la coherencia de los criterios de programación, la coordinación de giras y la eficiencia en el uso de recursos. No obstante, puede generar dinámicas de pérdida de control por parte de los servicios centrales



ACTORES IMPLICADOS (STAKEHOLDERS) EN EL FUNCIONAMIENTO DE LAS REDES

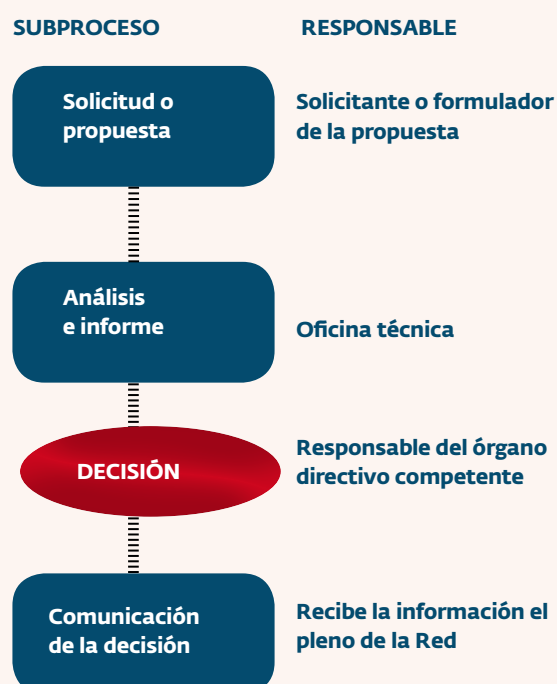


FLUJOGRAMAS DE LOS MODELOS DE COORDINACIÓN DE REDES

MODELO ASAMBLEARIO DE COORDINACIÓN



MODELO CENTRALIZADO DE COORDINACIÓN



4.3

PROCESOS DE ADMISIÓN Y EXCLUSIÓN DE MIEMBROS

Los procesos de admisión son el conjunto de actuaciones que garantizan la existencia de las Redes, gracias a ellos se establece quiénes pueden tener acceso a las ayudas o a la toma de decisiones. Se trata de un proceso cuya diversidad interna se deriva, fundamentalmente, de la existencia de diferentes concepciones respecto a qué significa ser miembro y quién puede serlo.

En primer lugar, la idea de miembro como un órgano asociado con un estatuto claro de participante en la Red está casi universalmente aceptada, con la excepción del Circuito Andaluz que mantiene un funcionamiento más cercano a la idea de beneficiarios de servicios, que pueden acceder o no en función de diversos baremos. No se trata, por tanto, de una Red articulada constituida por socios sino un Circuito.

En el extremo opuesto, existen Redes como la de la Comunidad de Castilla y León, Madrid o Castilla-La Mancha, en las cuales la aceptación de miembros es un proceso muy formalizado.

En principio, los miembros siempre son entidades locales que frecuentemente guarda relación con espacios escénicos. No obstante, sobre este particular hay gran diversidad de situaciones que se pueden resumir en las siguientes tipologías:

1. Redes en las cuales para ser socio es imprescindible contar con un espacio escénico. En este sentido hay varias posibilidades:

- Exclusivamente uno por ayuntamiento.
- Posibilidad de más de un espacio por ayuntamiento (Red de Castilla y León, Circuito de Murcia y Red de Castilla-La Mancha).

2. Redes que aceptan ayuntamiento sin espacio escénico. Esto puede deberse a dos hechos:

- Las actividades escénicas de calle están aceptadas dentro de la Red (Caso del Circuito de Teatro y Danza de Tenerife).
- Existe la posibilidad de que un ayuntamiento sin espacio se vincule a un espacio, o si no dispone de espacio en su propia localidad, acredite la relación de alquiler o cesión de usos con la entidad propietaria (caso de la Red de Teatros de Castilla-La Mancha).

En función de la tipología de socios se plantearán una serie de variantes en las condiciones para la admisión. Estas condiciones se refieren a:

a) Tipología de municipios. Hay Redes con una clara apuesta por los centros municipales grandes. En contrapartida, otras intentan integrar cualquier tipo de municipio que tenga la capacidad o posibilidad de albergar un espectáculo. Como ya se ha señalado, Castilla y León y Andalucía serían casos opuestos: preferencia por grandes municipios en el primer caso frente a exclusión de las capitales en el segundo.

b) Compromisos del ayuntamiento en cuanto a dotación de recursos. En este caso se puede referir tanto a presupuestos municipales como a dotación de recursos humanos. En varias Redes se plantean mínimos presupuestarios para poder ingresar.

c) Tipología y especificaciones técnicas del espacio.

En una parte importante de las Redes integradas en La Red Española dominan las condiciones vinculadas con las características del espacio, regulando el tamaño y la dotación de equipamiento mínimas para ser aceptado como miembro. Castilla-La Mancha, Madrid y Castilla y León presentan este tipo de especificaciones de manera detallada en su normativa de funcionamiento.

d) Procedimientos de funcionamiento. Por lo demás, alguna de las condiciones fundamentales para ser integrado en cada Red tienen que ver con procesos de funcionamiento interno. Hechos como el pago de taquilla, un mínimo de programación, la promoción de los eventos y aspectos semejantes pueden condicionar ser admitido o no dentro de una Red.

También es importante señalar que la condición de socio es relativamente imprecisa. En Redes como la Rede Galega de Teatros e Auditorios la normativa considera que los socios son las entidades públicas y otras personas jurídicas titulares de espacios escénicos, por tanto en la práctica el interlocutor permanente es el espacio y, de hecho, cuando existen dos espacios escénicos asociados a un mismo concello participan dos representantes en las asambleas. En estos casos, el convenio determina a la entidad como socio, pero son los espacios los que operan realmente como tales.

En cuanto al proceso de exclusión de miembros es una dinámica poco frecuente pero que queda recogida con claridad en la normativa de varias Redes (Red de Castilla y León, Circuito de Murcia, Red de Castilla-La Mancha). En este sentido se habla de dos tipologías de baja, la voluntaria y la sobreenvenida, que se detallarán en el epígrafe siguiente.

Las entrevistas recogen la escasa frecuencia del segundo proceso. En todo caso, se habla de incumplimientos puntuales debidos, básicamente, a problemas presupuestarios.

En relación con las bajas voluntarias, se trataba de un hecho excepcional pero que en los últimos tiempos y debido a la situación económica que viven los ayuntamientos y la poca consideración social que tiene la cultura como prioridad en tiempos de crisis, se está incrementando. Las bajas voluntarias tienen que ver con la incapacidad para programar los cupos mínimos que exige la normativa de alguna de las Redes.

SUBPROCESOS Y ACTUACIONES

El proceso de admisión o exclusión varía más en cuanto a los criterios para permitir la entrada en la Red que en relación con los procedimientos para efectuar un ingreso, que habitualmente siguen una misma lógica que a continuación se detalla:

Según los profesionales entrevistados en el estudio, existen, además de las dinámicas de funcionamiento formales, otras dinámicas informales de colaboración y redes de comunicación muy eficaces que integran a varios espacios y subgrupos dentro de cada Red.

1. Solicitud de ingreso, acompañada de una serie de requisitos de documentación; valoración de la solicitud.
2. En su caso, comprobación de cumplimiento de requisitos.
3. Toma de decisiones sobre la integración.
4. Comunicación de la decisión.
5. Formalización del ingreso.

Sobre este proceso se señalan variaciones derivadas de los actores encargados de la decisión, que abarcan desde casos en que la asunción de esta competencia la realiza la Dirección General competente en materia de promoción cultural (como es el caso de la Red de Castilla y León y Murcia) y decisiones asumidas por el plenario de la asamblea de miembros (Castilla-La Mancha).

En todo caso, los agentes de decisión no constituyen un aspecto muy relevante por cuanto el proceso de admisión no genera complicaciones especiales, sobre todo porque las condiciones de admisión suelen estar claramente definidas en las normativas de cada Red.

Respecto al formato de presentación de solicitudes, siguiendo los principios de la administración electrónica, una gran mayoría de las Redes da prioridad a la teletramitación, quedando este proceso regulado en las órdenes de carácter más reciente, como es el caso de la Red de Castilla y León.

Existe una importante variación en cuanto a los tipos de documentación necesaria para acompañar la petición de inscripción así como respecto al volumen de documentación. Lógicamente, son mucho menos exigentes en materia documental aquellas Redes que no exigen la existencia de un espacio o aquellas que manejan una idea laxa de la condición de miembro. Hay Redes, como la ODA de Barcelona, que se caracterizan por tener poca exigencia documental, dando prioridad a la firma de adhesión a un protocolo.

Otras Redes, por el contrario, exigen la entrega de un dossier técnico para poder demostrar las especificaciones técnicas de los espacios (Red de teatros de la Comunidad de Madrid), llegando a señalarse como prescriptiva la visita y auditoria de los espacios.

La dinámica del proceso de exclusión de miembros queda recogida en la mayor parte de las normativas y que plantea dos vías:

a) Baja voluntaria, en la cual un miembro decide por propia voluntad dejar definitiva o temporalmente su pertenencia a la Red. Puede deberse a infinidad de motivos pero la causa más frecuente son los problemas presupuestarios.

b) Baja por incumplimiento o baja sobrevenida. En este caso, el incumplimiento de cualquiera de los requisitos establecidos por la normativa puede llevar asociado como sanción la exclusión de la Red por un periodo determinado.

En principio, por pura lógica, las Redes que especifican de manera muy clara las condiciones para participar de los miembros tienen definidos los procesos de exclusión. Sólo en el caso de las Redes que funcionan como circuito, sin que la condición de miembros suponga la integración en los órganos de decisión, las dinámicas de exclusión no están definidas.

La dinámica de exclusión varía ligeramente entre las diferentes Redes. En algunas de ellas, la decisión última de excluir a los socios se toma por parte del plenario de miembros, mientras que en otras es competencia del responsable de la dirección general competente. Como es de esperar, los entrevistados señalan la poca presencia de situaciones de baja por incumplimiento. Existen casos de bajas voluntarias por ausencia de presupuesto y por incapacidad económica para mantener una programación, pero no son frecuentes los incumplimientos que requieren sanción.

La tabla NIVEL DE EXIGENCIA EN EL CUMPLIMIENTO DE CONDICIONES hace referencia al nivel de exigencia en el cumplimiento de condiciones. No se trata de un reconocimiento de laxitud en el cumplimiento de la norma. En realidad, gran parte de las normativas establecen la posibilidad de realizar excepciones en la aplicación de los criterios de integración en función de criterios de necesidad y oportunidad. De esta manera, espacios que no cumplan los requisitos técnicos establecidos pueden llegar a integrarse en alguna de las Redes si el valor cultural o simbólico del espacio fuera relevante. Excepciones de esta naturaleza parecen existir en diversas redes y circuitos que permiten plantear una duda sobre la pertinencia de normas rígidas o criterios más flexibles a la hora de marcar.

Respecto a la formalización de las incorporaciones, el modelo más habitual es la firma de un convenio. También pueden existir dinámicas de creación de contratos programa y otras fórmulas semejantes.

¿EXISTE LA FIGURA DE MIEMBRO DE LA RED?

RED

ANDALUCÍA	No
ARAGÓN	Sí
CASTILLA Y LEÓN	Sí
CASTILLA LA MANCHA	Sí
GALICIA	Sí
MURCIA	Sí
ODA	Sí
SAREA	Sí
MADRID	Sí
TENERIFE	Sí

Las Redes y Circuitos que especifican de manera muy clara las condiciones para participar de los miembros tienen igualmente muy definidos los procesos de exclusión.

¿QUÉ ENTIDADES PUEDEN SER SOCIOS?

RED

ANDALUCÍA	Ayuntamientos (No capitales de provincia) que puedan asumir los compromisos económicos establecidos, que tengan espacio escénico idóneo y cuente con un técnico de cultura representante del municipio en las relaciones con el IAAL y para asistir a las convocatorias organizadas desde la Consejería de Cultura.
ARAGÓN	Ayuntamientos de más de 3.000 habitantes o cabeceras de comarca con teatro o auditorio de titularidad pública o con acuerdo con privados. Municipios con programación de más de 12 actividades al año. Inversión municipal mínima de 20.000 euros en su proyecto cultural de escena. Disponer de un técnico profesional encargado de la gestión y programación. Compromiso de trabajar en red.
CASTILLAY LEÓN	Entidades locales con espacios escénicos públicos asociados que reúnan una serie de requisitos técnicos, económicos y de personal.
C-LA MANCHA	Entidades locales que reúnan ciertas condiciones de espacio, programación y recursos humanos.
GALICIA	Entidades públicas y otras personas jurídicas titulares de espacios escénicos con más de 120 localidades.
MURCIA	Municipios que dispongan de un espacio escénico apto para ofrecer conciertos y espectáculos escénicos y de un gestor cultural.
ODA	Entidades locales que cuenten con acuerdo plenario o de Comisión de Gobierno.
SAREA	Entidades locales que dispongan de un espacio escénico y que cumplan con las condiciones establecidas por la diputación foral correspondiente.
MADRID	Entidades locales con espacios escénicos públicos asociados que reúnan una serie de requisitos técnicos, económicos y de personal.
TENERIFE	Entidades locales.

CONDICIONES PARA LA ADMISIÓN DE LOS MIEMBROS EN LAS REDES

RED	Espacio	Gestor	Personal técnico de sala	Presupuesto mínimo	Tamaño población	Pago de taquilla	Programación mínima	Otros
ANDALUCÍA	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
ARAGÓN	✓	✓		✓	✓		✓	
CASTILLAY LEÓN	✓	✓		✓	✓		✓	
C-LA MANCHA	✓	✓	✓	✓			✓	
GALICIA	✓	✓				✓	✓	
MURCIA	✓	✓	✓	✓		✓	✓	
ODA		✓				✓	✓	
SAREA	✓	✓		✓		✓	✓	
MADRID	✓		✓	✓				
TENERIFE		✓		✓				✓

NIVEL DE EXIGENCIA EN EL CUMPLIMIENTO DE CONDICIONES

RED

ANDALUCÍA	Alto
ARAGÓN	Medio
CASTILLA LEÓN	MEDIO
CASTILLA-LA MANCHA	Medio
GALICIA	Medio
MURCIA	Medio
ODA	Medio
SAREA	Medio
MADRID	Alto
TENERIFE	Bajo

EXCLUSIÓN DE LOS MIEMBROS EN CASO DE INCUMPLIMIENTO DE CONDICIONES

RED

ANDALUCÍA	No procede
ARAGÓN	NO
CASTILLA LEÓN	SÍ
CASTILLA-LA MANCHA	SÍ
GALICIA	SÍ
MURCIA	SÍ
ODA	NO
SAREA	NO
MADRID	SÍ
TENERIFE	NO

EVALUACIÓN GENERAL DEL PROCESO DE ADMISIÓN DE MIEMBROS

En las entrevistas y las mesas de contraste realizadas se repitieron con cierta frecuencia discursos que expresan dudas sobre los criterios para integrar socios.

Los actores vinculados a Redes que plantean limitaciones a la aceptación de socios suscitan la duda respecto a la oportunidad de un determinado límite a la admisión. Se comentan la cierta arbitrariedad de criterios como la exclusión de capitales de provincia o de localidades pequeñas.

Un problema inverso se suscita en aquellas Redes sin limitaciones estrictas a la pertenencia, como es el caso de Castilla-La Mancha, en cuyas mesas de contraste se suscita un debate sobre la escasa homogeneidad de los espacios escénicos asociados a la Red y algunos actores plantean formular un modelo de dos velocidades, no vinculado al componente subvencionador, sino a otros criterios (implicación, captación de públicos, formación, etc.)

En alguna de las mesas de contraste, en concreto la vinculada a la Red de Teatros de Castilla-La Mancha, se señala que algunas alternativas muy interesantes de vinculación como la de localidad asociada (municipio sin espacio) no ha tenido el éxito deseado.

También se señala que, en muchos casos, el proceso de admisión está perdiendo importancia en el día a día de las Redes por cuanto hay casos en que el potencial de socios está casi cubierto al 100%. El Circuito de Teatro y Danza de Tenerife cuenta con 30 socios de 31 municipios. En la Red de Castilla-La Mancha no se valora como probable el incremento significativo del número de asociados y los responsables de otras Redes también expresan su convicción de que no se va a incrementar sustancialmente el número de socios.

La crisis económica está muy presente en la dinámica de integración de socios, puesto que la mayoría de las Redes exige que los socios sean titulares de espacios y la actual situación no parece proclive a la construcción de nuevos equipamientos.

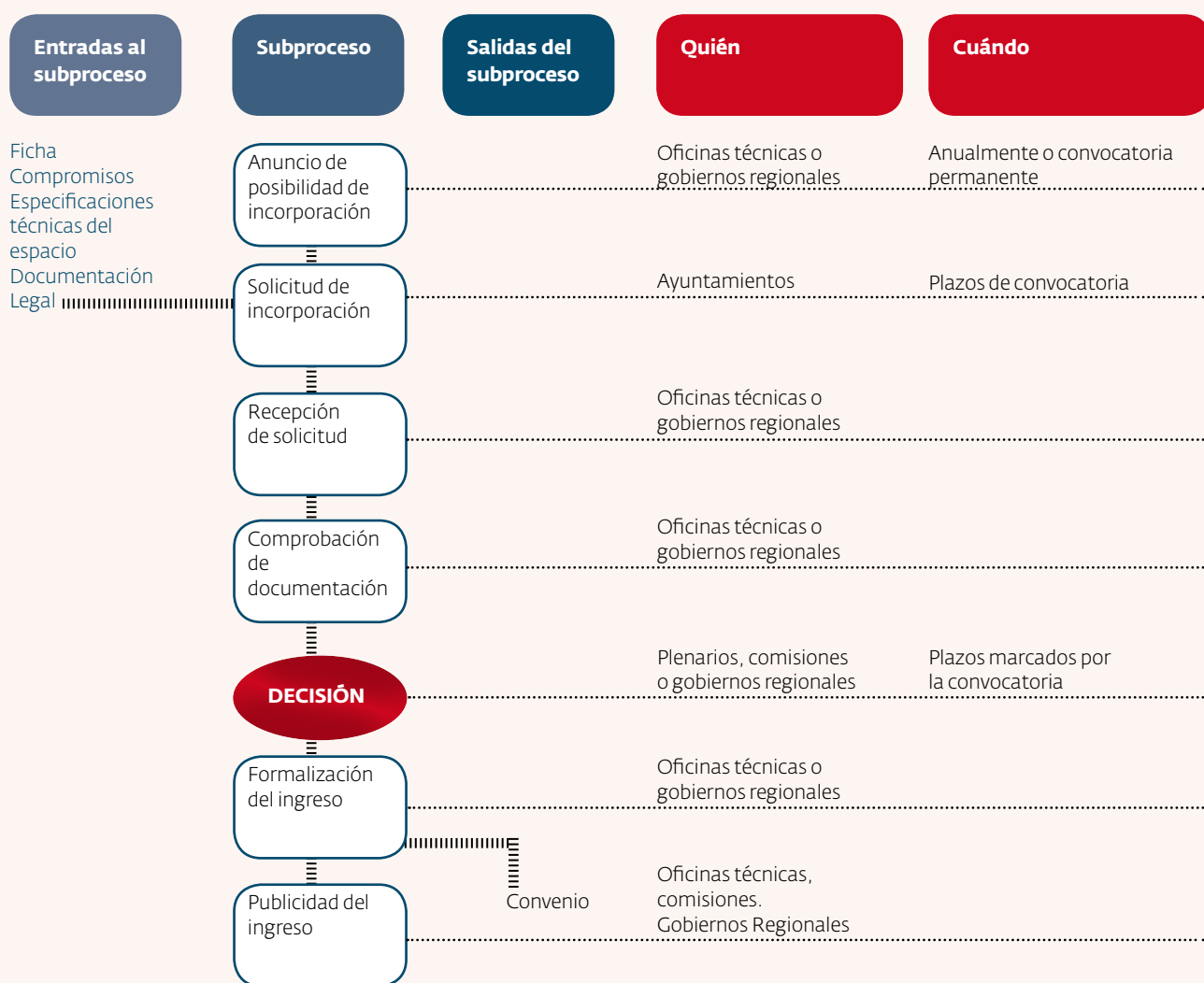
Este proceso, por lo demás, está poco presente en los discursos de los entrevistados, a pesar de que se trata del proceso con más sustrato normativo, puesto que está claramente descrito en las órdenes de constitución de varias de las Redes.

Es más, en las entrevistas se plantea con frecuencia el camino opuesto; Reducir el número de socios o, por lo menos, diferenciar a los socios en categorías en función de su entidad y tamaño. Sobre este particular parece que se puede apuntar una opción estratégica que diferencia a las políticas de las Redes entre la alternativa de contraerse, consolidarse o expandirse. De manera general se percibe que domina la opción de consolidar.

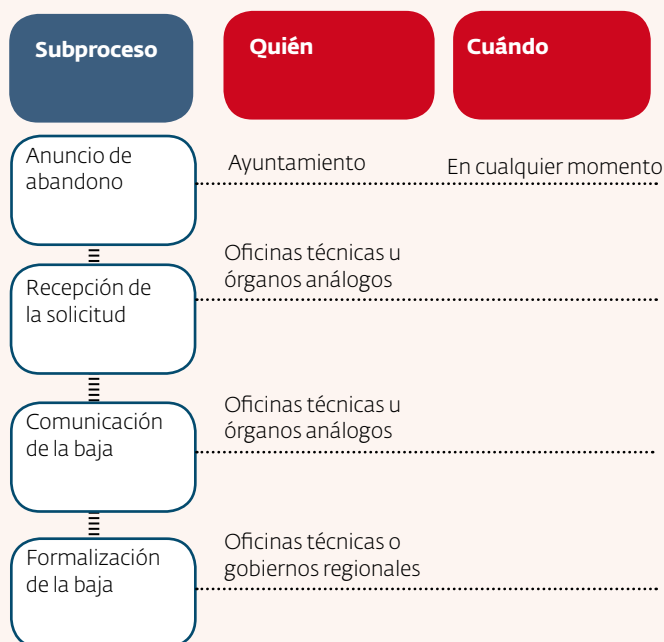
En cuanto al proceso de exclusión de socios, todo parece indicar que se trata de un proceso que, hasta el momento, no ha suscitado problemas ni dinámicas difíciles de manejar.

La crisis económica está muy presente en la dinámica de integración de socios, ya que la mayoría de las Redes exige que los socios sean titulares de espacios, y la actual situación no parece proclive a la construcción de nuevos equipamientos.

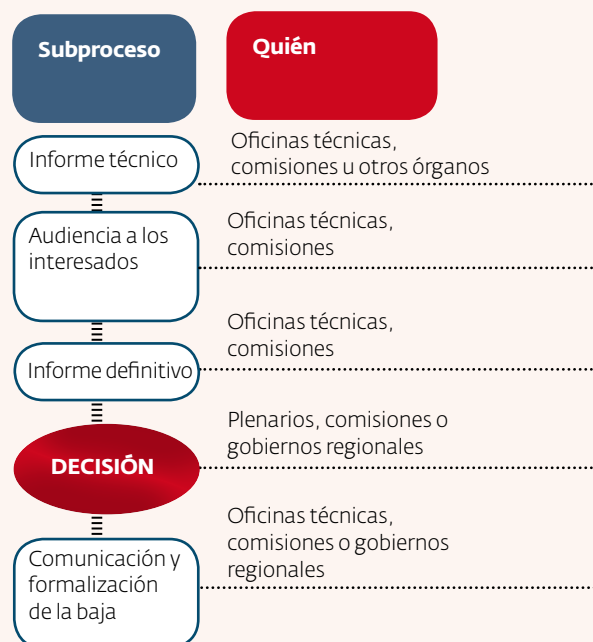
MODELO DE FLUJOGRAMA PARA EL PROCESO DE ADMISIÓN DE SOCIOS

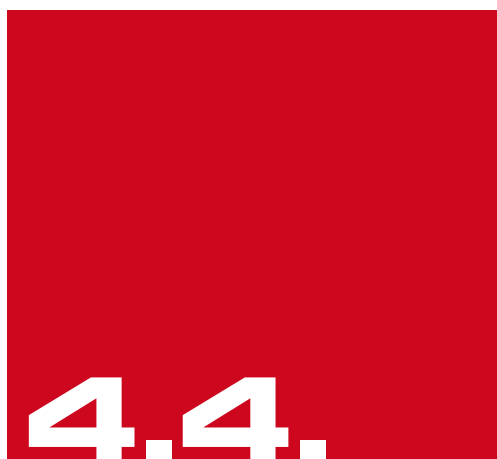


MODELO DE FLUJOGRAMA PARA EL PROCESO DE BAJA VOLUNTARIA DE SOCIOS



MODELO DE FLUJOGRAMA PARA EL PROCESO DE BAJA SOBREVENIDA





PROCESO DE CONFIGURACIÓN DE CATÁLOGO Y SELECCIÓN DE ESPECTÁCULOS

El proceso de configuración de catálogos y selección de espectáculos se constituye como uno de los procesos fundamentales y está presente en todas las Redes objeto de este estudio

Bajo esta denominación se entiende el conjunto de actuaciones mediante las cuales se sintetiza y ordena la información relativa a la oferta de espectáculos y se toma una decisión respecto a cuáles de estos espectáculos entran en el catálogo y son beneficiarios de un posible apoyo económico

Este proceso tiene varias finalidades que han sido expresadas en diversos momentos por los entrevistados:

- a) Prestar un servicio de gestión del conocimiento para apoyar la decisión de los programadores.
- b) Promover e impulsar determinados géneros o tipologías de exhibición, fomentando un tipo de oferta cultural concreto.

Se trata de dos funciones claramente diferenciadas, no necesariamente contradictorias, pero que implican actuaciones y lógicas distintas.

Buscar una denominación para este proceso ha sido una tarea compleja. El equipo redactor ha elegido el término elaboración de catálogo por tratarse de una de las pocas actividades que está presente en todas las Redes. La terminología selección o evaluación de espectáculos no es pertinente en todos los casos porque determinadas Redes no la llevan a cabo, mientras que otras terminologías como pre-programación, que aparece con cierta frecuencia en las entrevistas, no tiene un perímetro claro y no parece entenderse de la misma manera en las diferentes Redes. El resultado final de este proceso es un listado de propuestas artísticas que van a ser

total o parcialmente subvencionadas por la administración pública responsable de cada Red.

El hecho que hace especialmente complejo este proceso es que la selección constituye el mecanismo fundamental (pero no único) para incentivar determinados tipos de oferta. Comparte esta función con otros posibles procedimientos de apoyo económico que quedan recogidos en el cuadro siguiente:

MECANISMOS DE INCENTIVACIÓN PARA LA PROGRAMACIÓN DE UN TIPO DETERMINADO DE OFERTA

- 1. Exención de proceso de selección.** Determinados espectáculos no tienen necesidad de pasar por comisión de selección
- 2. Consideración de espectáculo recomendado.** Esta consideración no conlleva necesariamente un apoyo concreto pero supone un sello de calidad que puede influir como elemento motivador.
- 3. Menores requisitos para entrar en gira.** En muchas de las Redes los géneros o espectáculos incentivados necesitan un número menor de solicitudes para ser incorporado en gira.
- 4. Financiación.** Determinados géneros cuentan con una financiación proporcionalmente mayor que el resto de oferta.

Hasta conseguir un listado de espectáculos seleccionados los órganos de la Red van a desarrollar las siguientes actuaciones:

1. Inscripción de los espectáculos
2. Gestión de la información relativa a estos espectáculos.
3. Evaluación de estos espectáculos en función de diversos criterios.
4. Selección de los espectáculos susceptibles de ser financiados.

A continuación se detallará cada una, señalando ejemplos de su diferente articulación en las Redes.

1. Inscripción

La inscripción de los espectáculos es un proceso poco complejo en el que las compañías o representantes registran un espectáculo en una determinada base de datos para ser seleccionado por los programadores y subvencionado por la Red.

Se trata de un proceso en el que se han incorporado recientemente procedimientos de teletramitación de manera que la gran mayoría de las Redes permite la cumplimentación on line de los espectáculos.

Las condiciones de inscripción varían según las Redes y, en principio, son características objetivas sin cuya presencia un espectáculo queda excluido, tanto de su oferta a los programadores como su participación en procesos de selección. A continuación se detallan alguno de ellos:

1. En su gran mayoría las Redes exigen el carácter profesional de las compañías. Así lo expresan de manera explícita Redes como la de la Comunidad de Madrid, Andalucía, ODA, Murcia, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Andalucía o SAREA.
2. Existen también condiciones relativas a la exhibición previa, de manera que en caso de que un espectáculo haya optado con anterioridad a disfrutar de ayudas a la exhibición puede quedar excluido.
3. En el caso opuesto, en caso de que una compañía haya inscrito un espectáculo que no haya sido seleccionado puede ser excluido de su nueva preinscripción.
4. Por otra parte, hay criterios de inscripción vinculados a las diferentes políticas respecto al tipo de espectáculos financiados en el marco de la Red. Por ejemplo, SAREA sólo acepta artes escénicas y música. La ODA acepta una gran diversidad de ofertas pero no incluye bailables ni animación infantil. El teatro de calle está incluido en algunas Redes como el Circuito de Tenerife pero excluido en otras.
5. Por último, algunas Redes hacen explícito lo que seguramente opera en la práctica cotidiana de todas las redes y circuitos: ningún espectáculo podrá inscribirse si atenta contra los derechos humanos.

La ‘Configuración de catálogo y selección de espectáculos’ se entiende como el conjunto de actuaciones mediante las que se sintetiza y ordena la información relativa a la oferta de espectáculos y se toma una decisión respecto a cuáles entran en el catálogo y son susceptibles de un apoyo económico.

2. Selección / Evaluación

Una gran parte de las Redes realiza acciones para evaluar a los espectáculos inscritos. Esta evaluación puede realizarse a título informativo para los espacios o tiene un componente preferencial a la hora de la financiación.

Otras Redes no desarrollan este proceso al considerar que no está entre sus competencias, siendo los programadores de los espacios los responsables de tomar sus decisiones.

Los responsables fundamentales del proceso de selección de espectáculos son los programadores.

a) Selección por parte de una comisión. Estas comisiones reciben diferentes denominaciones (artística, de selección, etc.), que integran habitualmente a programadores junto a técnicos de la administración competente. En líneas generales el trabajo de estas comisiones consiste en preseleccionar o, simplemente, recomendar. Las comisiones de técnicos plantean un trabajo experto de pequeño grupo para seleccionar los espectáculos susceptibles de financiación.

b) Selección a partir de coincidencias de elección por parte de los programadores. En este caso, cada red plantea un mínimo de coincidencias que son necesarias para que una red acepte financiar la exhibición de un espectáculo. En algunos casos, como el de Castilla-La Mancha y la danza contemporánea, con una sola elección se podría pasar a financiar una determinada oferta.

c) Selección directa por parte de los programadores. En este caso, para que una exhibición reciba ayuda no necesita que existan coincidencias.

d) Selección mixta. Es muy habitual que en las Redes se integren varios de estos procesos. Por ejemplo, en la Rede Gallega de Teatros e Auditorios, las producciones gallegas pasan directamente a selección por parte de los programadores mientras que las foráneas pasan por el filtro de la comisión de selección. Este es también el procedimiento de La Red de Castilla y León.

El caso de la selección por parte de una comisión supone uno de los procedimientos más complejos de toda la dinámica de trabajo en red; tanto la formulación de los criterios o baremos de evaluación, como su concreción y su aplicación práctica, están sometidos a mucho debate. En este sentido, se puede hablar de tres niveles de concreción de los criterios:

a) Criterios recogidos en una orden publicada. Son habitualmente criterios poco definidos que expresan declaraciones generales de intención sobre qué tipo de espectáculos deben ser priorizados.

b) Criterios asumidos como buenos por una comisión de selección (u órganos análogos) para su funcionamiento estable. En ocasiones estos criterios se derivan de orientaciones de la asamblea pero no siempre están recogidos formalmente. Pueden ser aspectos como la incorporación inmediata de los espectáculos que se han beneficiado de ayudas a la producción, la preferencia por la producción autóctona, una apuesta por un determinado género, la preferencia por unos tramos determinados de caché, etc.

c) Criterios asumidos como buenos por una comisión de selección (u órganos análogos) para una temporada concreta. Varios de los entrevistados señalan que en el funcionamiento de las comisiones operan criterios que son válidos durante ciclos cortos de tiempo y que se derivan de la detección de carencias concretas o del deseo de realizar una apuesta puntual por una determinada oferta.

En la siguiente enumeración se recogen algunas de los criterios que los responsables de las Redes o Circuitos establecen como relevantes para la selección de espectáculos:

- **Evidencias de calidad del espectáculo inscrito:** premios, historial, taquillas, etc.
- **Espectáculos beneficiarios de ayudas a la producción.** En muchos casos, ésta condición hace que un espectáculo inscrito supere de manera automática el proceso de selección.
- **Juicio experto de calidad.** En este caso los expertos que participan en la Comisión son los responsables de poder emitir un juicio experto. Para ello, como condición inexcusable es necesario conocer el espectáculo. Para ello algunas Redes exigen que junto a la inscripción se entregue una grabación mientras otros demandan que los miembros de la comisión de selección asistan a una representación.
- **Carácter autóctono.** Uno de los criterios más conflictivos y sometido a más debate es la aplicación de criterios preferenciales que priorizan a la producción del territorio de una determinada Red. Se trata de un criterio en el que entran en contradicción la lógica de la protección de la producción propia con la lógica de incrementar la pluralidad de la oferta y la diversidad cultural. Este tema se tratará con más detenimiento en el capítulo de cierre.

El proceso de selección de espectáculos suele expresar la combinación de dos finalidades: la prestación de un servicio de gestión del conocimiento para apoyar la decisión de los programadores y la promoción de determinados géneros o tipologías de exhibición, fomentando un tipo de oferta cultural concreto.

Consecuentemente con las variaciones en el nivel de exigencia que tiene cada Red se perciben importantes variaciones en el volumen de documentación exigido para inscribir espectáculos. En determinadas Redes se exigen formatos que permitan la visualización de las obras (grabaciones, audiciones, etc.)

REQUISITOS PARA INSCRIBIR UN ESPECTÁCULO EN EL CATÁLOGO DE LA RED

RED	Requisitos	Teletramitación
ANDALUCÍA	<ul style="list-style-type: none"> • La calidad y el valor artístico y/o pedagógico del proyecto • La incidencia cultural que supone para la difusión de las obras de creadores andaluces, y el fomento de la creación artística contemporánea. • La idea, creatividad y originalidad del espectáculo. • No deben ir contra la defensa de los derechos humanos • Se favorecen las creaciones andaluzas 	No
ARAGÓN	<ul style="list-style-type: none"> • Calidad e interés artístico de la propuesta. • Un mínimo del 15% de la oferta contemplará aquellas propuestas novedosas de compañías emergentes y creativas que contribuyan a elevar el nivel de las programaciones. • Artistas y grupos profesionales aragoneses, nacionales e internacionales. • Propuestas que puedan realizar giras en la Red. • Montajes que técnicamente sean asumibles en los Teatros de la Red, por lo menos en el 50%. • Propuestas que la relación producción, calidad y precio estén equilibradas. • Selección de un amplio abanico de propuestas de música, teatro y ballet-danza. • Propuestas de los ayuntamientos o instituciones. Estas tendrán que pasar los mismos criterios que cualquier otra oferta que llegue a la Red y que sea aprobada por la Comisión Artística y el Plenario de la Red. Las propuestas que los ayuntamientos tengan interés en programar serán enviadas a la comisión artística para su estudio antes de los siguientes periodos: para el primer periodo de programación, que comprendería de enero a junio, antes del 4 de enero del año en curso; para el segundo periodo de programación, que comprendería de julio a diciembre, antes del 2 de mayo del año en curso. • Se tendrán en cuenta las propuestas de calidad recomendadas por el Pleno de Circuitos de Comunidades y por la propia Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública. • Se evitarán aquellas propuestas que ya se hayan presentado por lo menos en las 2 ediciones anteriores de los programas culturales en Aragón. • Propuestas procedentes de acuerdos o convenios de movilidad artística con otras instituciones. • La propuesta podrá contemplar un porcentaje de ofertas o programas especiales para coproducciones o colaboraciones de los teatros o ayuntamientos o de proyectos de colaboración de La Red con entidades privadas o entidades financieras. • Propuesta artística final. La propuesta inicial, a la que se le podrán realizar anexos puntuales en cualquiera de los plenos de la Red, no superará en total los 100 grupos o compañías. 	SÍ
CASTILLA Y LEÓN	<ul style="list-style-type: none"> • Ser una compañía o grupo profesional (ejercer la actividad con ánimo de lucro y cumplir con las condiciones que exija la correspondiente normativa). • Estar dado de alta en el impuesto de actividades económicas. • Estar al corriente en los pagos de Agencia Tributaria y de Seguridad Social. 	SÍ
C-LA MANCHA	<ul style="list-style-type: none"> • Compañías profesionales legalmente constituidas de teatro, música, danza y circo. • Darse de alta en el registro de la Red. • Cumplimentar el formulario correspondiente vía web. • Adjuntar un DVD que contenga la grabación íntegra de la obra y el material complementario. • Cada compañía o grupo podrá presentar un máximo de dos propuestas. 	SÍ
GALICIA	<ul style="list-style-type: none"> • Las producciones gallegas entran automáticamente. • Las de fuera de la comunidad pasa por el filtro de la comisión. • Se da prioridad al teatro. 	
ODA	<ul style="list-style-type: none"> • Profesionalidad de las propuestas (y de los creadores). • Poder facturar a través de un NIF y estar dado de alta en IAE. (epígrafe relacionado sector cultural). • Formato que quepa y funcione en espacios municipales. • Género (no se incluyen bailables ni animación infantil). 	
SAREA	<ul style="list-style-type: none"> • Espectáculos de compañías profesionales. • Artes escénicas y música. 	
MADRID	<ul style="list-style-type: none"> • Compañías, orquestas profesionales. • Cumplir con los requisitos formales de presentación de la solicitud. 	SÍ (modalidad única de presentación)

SIGUE EN LA PÁGINA SIGUIENTE

REQUISITOS PARA INSCRIBIR UN ESPECTÁCULO EN EL CATÁLOGO DE LA RED

RED	Requisitos	Teletramitación
MURCIA	<p>1. Intérpretes y grupos de la Región de Murcia</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estar constituidos como empresa o ser empresario individual, cuya actividad principal sean las artes escénicas y/o la música. • Estar dado de alta en el epígrafe correspondiente del Impuesto de Actividades Económicas y al corriente de las obligaciones tributarias y con la Seguridad Social. • Tener domicilio social y fiscal en el ámbito territorial de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, acreditando una residencia de, al menos, un año. <p>2. Intérpretes y grupos de fuera de la Región de Murcia:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estar constituidos como empresa o ser empresario individual, cuya actividad principal sean las artes escénicas y/o la música. • Estar dado de alta en el epígrafe correspondiente del Impuesto de Actividades Económicas y al corriente de las obligaciones tributarias y con la Seguridad Social. 	
TENERIFE	<ul style="list-style-type: none"> • N.I.F. del representante de la compañía. • C.I.F. de la compañía. • Escritura de constitución de la compañía debidamente inscrita en el Registro Mercantil. • Documento acreditativo del carácter con que actúa el Representante de la Entidad. • Documento que acredita que la compañía y/o el apoderado se encuentra al corriente de las obligaciones tributarias de la Hacienda Estatal. • Documento que acredita que la compañía y/o el apoderado se encuentra al corriente de las obligaciones tributarias de la Hacienda de la Comunidad Autónoma correspondiente. • Copia del Alta en el Impuesto sobre Actividades Económicas de la compañía y/o del apoderado si procede. • Último recibo del Impuesto sobre Actividades Económicas de la compañía y/o del apoderado (excepto entidades con alta inferior a 1 año). • Copia de los contratos laborales, de asistencia técnica y otros de la compañía para el espectáculo. • Acreditación de la liquidación de los derechos correspondientes a cada espectáculo. • Ficha relativa al espectáculo conforme al modelo oficial. • Certificado de exención de impuestos de cualquier naturaleza, si procede. • Certificado de estas al corriente de los pagos a la seguridad social. 	

PERIODOS DE INSCRIPCIÓN DE ESPECTÁCULOS

RED	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre
ANDALUCÍA*	■					■						
ARAGÓN	■											
C. y LEÓN	■							■				
C-LA MANCHA	■				■							
GALICIA			■						■			
MURCIA			■						■			
ODA	■											
SAREA	■											
MADRID	■						■					

* Las fechas varían para Teatro, Danza, Música y Abecedaria.

EXISTENCIA DE FORMULARIOS CERRADOS PARA RECOGER LA INFORMACIÓN DE LAS COMPAÑÍAS E INTÉRPRETES

RED	Existe formulario	Disponible on line	Disponible off line
ANDALUCÍA	Sí	On-line	Off-line
ARAGÓN	Sí	On-line	
CASTILLAY LEÓN	Sí	On-line	
C-LA MANCHA	Sí	On-line	
GALICIA	Sí	On-line	
MURCIA	Sí	On-line	
ODA	Sí	On-line	
SAREA	Sí	On-line	Off-line
MADRID	Sí	On-line	
TENERIFE	Sí	On-line	

QUIÉN SELECCIONA LOS ESPECTÁCULOS

RED	Órgano Responsable
ANDALUCÍA	Selección directa de programadores en el caso de teatro y danza Selección mixta, primero por expertos y después por los programadores en el caso de la modalidad Circuito de Música y Abecedaria
ARAGÓN	Comisión de perfil artístico y pleno de programadores
CASTILLAY LEÓN	Selección mixta: Comisión de perfil artístico y pleno de programadores
C-LA MANCHA	Comisión de perfil artístico y pleno de programadores
GALICIA	Comisión y programadores
MURCIA	Comisión y programadores
ODA	Programadores
SAREA	Comisión y programadores
MADRID	Comisión de perfil artístico y pleno de programadores
TENERIFE	Programadores

NOTA

Un aspecto de especial relevancia para todas las compañías es el plazo en el que se procede a la inscripción de espectáculos. Así como hay Redes que mantienen abierto este proceso, otras Redes concentran en el tiempo este periodo. En la tabla PERIODOS DE INSCRIPCIÓN DE ESPECTÁCULOS se da cuenta de estas alternativas.

Nota: Esta tabla reproduce de manera orientativa los plazos de inscripción, no obstante, cada año estas fechas pueden alterarse y la misma tabla no reproduce toda la diversidad de fechas y circunstancias (diferencias para espectáculos de la comunidad y de fuera de la comunidad). Por ese motivo, se aconseja consultar las fechas concretas de los periodos de inscripción cada año.

3. Configuración del catálogo

Una vez seleccionadas las obras o producciones, estas se ofrecen en la mayoría de los casos a través de un catálogo que, en función de la Red o Circuito, puede no discriminar en la oferta o, por el contrario, incluir una serie de recomendaciones.

En el curso del periodo comprendido entre la creación de las Redes y la actualidad se ha experimentado un importante cambio en materia tecnológica. De este modo, se han generalizado las aplicaciones informáticas que permiten consultar las características de los espectáculos. No obstante, en varias de las Redes se cita la importancia de las reuniones para presentar los catálogos.

OBJETO DE ACTUACIÓN POR PARTE DEL CIRCUITO/ RED RESPECTO A LAS OBRAS/PRODUCCIONES

RED	
ANDALUCÍA	Ofrece un catálogo abierto
ARAGÓN	Ofrece un catálogo de recomendaciones
CASTILLA Y LEÓN	Ofrece un catálogo de recomendaciones
C-LA MANCHA	Ofrece un catálogo cerrado
GALICIA	Ofrece un catálogo de recomendaciones
MURCIA	Ofrece un catálogo de recomendaciones
ODA	Catálogo abierto
SAREA	Ofrece un catálogo de recomendaciones
MADRID	Ofrece un catálogo cerrado
TENERIFE	Otra situación

4. Elección y programación

Como última fase y resultado final de este proceso, los programadores de los diferentes espacios escénicos toman la decisión relativa a qué espectáculos programar. Esta decisión lleva asociado optar a ayuda económica.

La elección de los programadores se convierte en uno de los núcleos centrales de todo el proceso, de manera que podría ser el objeto de una infinidad de análisis y estudios específicos. Para el caso que nos ocupa, simplemente decir que la Red ocupa un papel doble en el apoyo a la decisión:

- Como Red que gestiona recursos influye en determinado sentido a la hora de tomar decisiones.
- Como Red que integra diversos espacios escénicos sirve de marco para procesos de influencia y liderazgo, de manera que varios de los entrevistados señalan que programadores y/o espacios escénicos se convierten en referencias de opinión.

Estas dinámicas de elección coinciden también en contactos directos entre los programadores y las compañías. Se trata de una dinámica que los actores implicados en las Redes valoran como positiva pero con riesgos. En primer lugar, muchas de las normativas regulan y limitan la posibilidad de modificaciones de las condiciones económicas y técnicas de realización de la exhibición en función de acuerdos bilaterales, sobre todo cuando no son informados.

Hay que recordar que esta autonomía de los programadores genera una tensión permanente entre los deseos de los responsables de la Red de fomentar un determinado tipo de oferta cultural, y el derecho de los programadores para programar siguiendo sus propios criterios. Esta tensión es la base para establecer dos tipologías de Red que a continuación se detallan.

Tipologías de desempeño del proceso

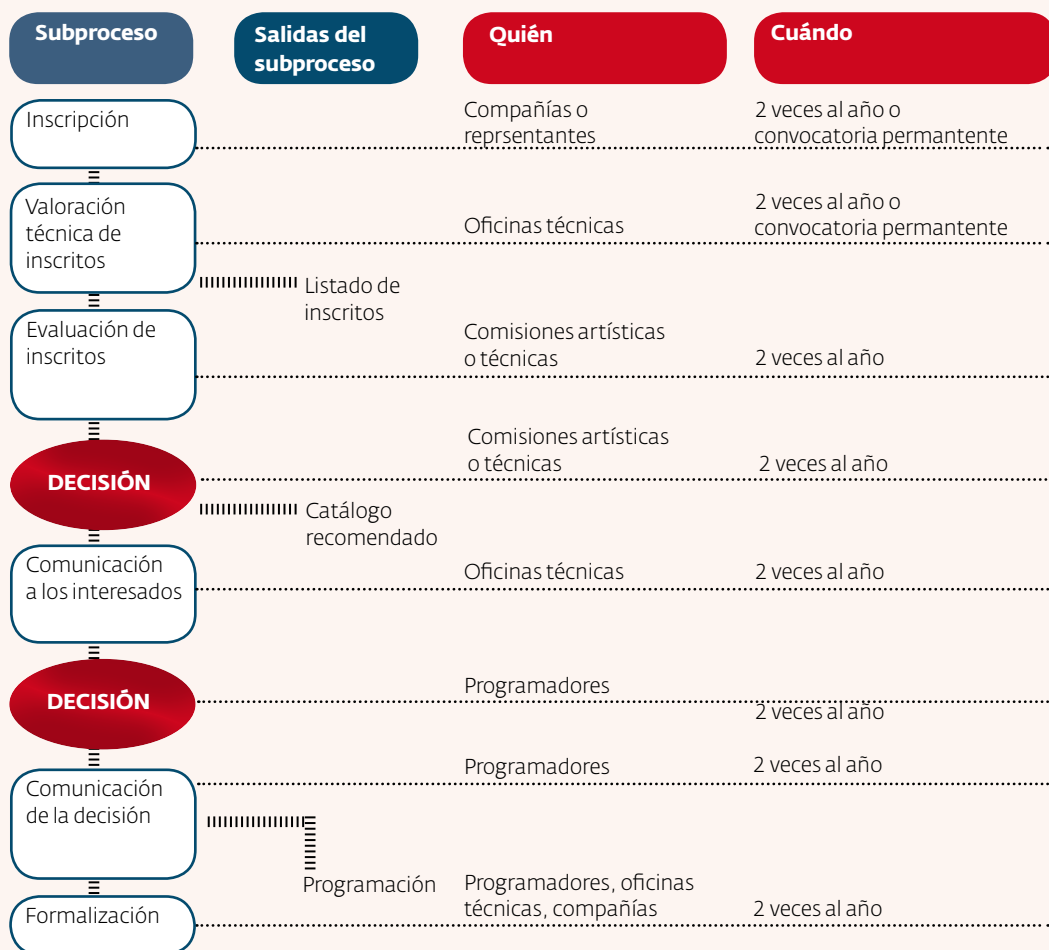
Modelo de decisión descentralizada. En ellas son los programadores los que asumen las decisiones con poca o ninguna limitación por parte de los órganos gestores de cada Red. Las Redes descentralizadas cuentan con el problema de la posible falta de coherencia entre las decisiones de los programadores con posibles líneas generales de política cultural del propio órgano directivo de la Red. Es un modelo defendido en muchos casos desde postulados de defensa al derecho de decisión, de rechazo a la posible tecnocracia que implica un "grupo de sabios" o como parte de los referentes organizativos propios de una administración concreta. En este sentido, parece que las diputaciones, por su propia naturaleza institucional, tienden a respetar más la autonomía de los municipios.

Para evitar este posible hecho, aquellas Redes que apuestan por un modelo de decisiones muy descentralizado suelen incorporar una serie de dispositivos para compensar la posible falta de coherencia de las decisiones. Entre ellos se pueden citar la apuesta por la formación de los programadores o la realización de un esfuerzo de catalogación que permita unas decisiones coherentes con la política cultural.

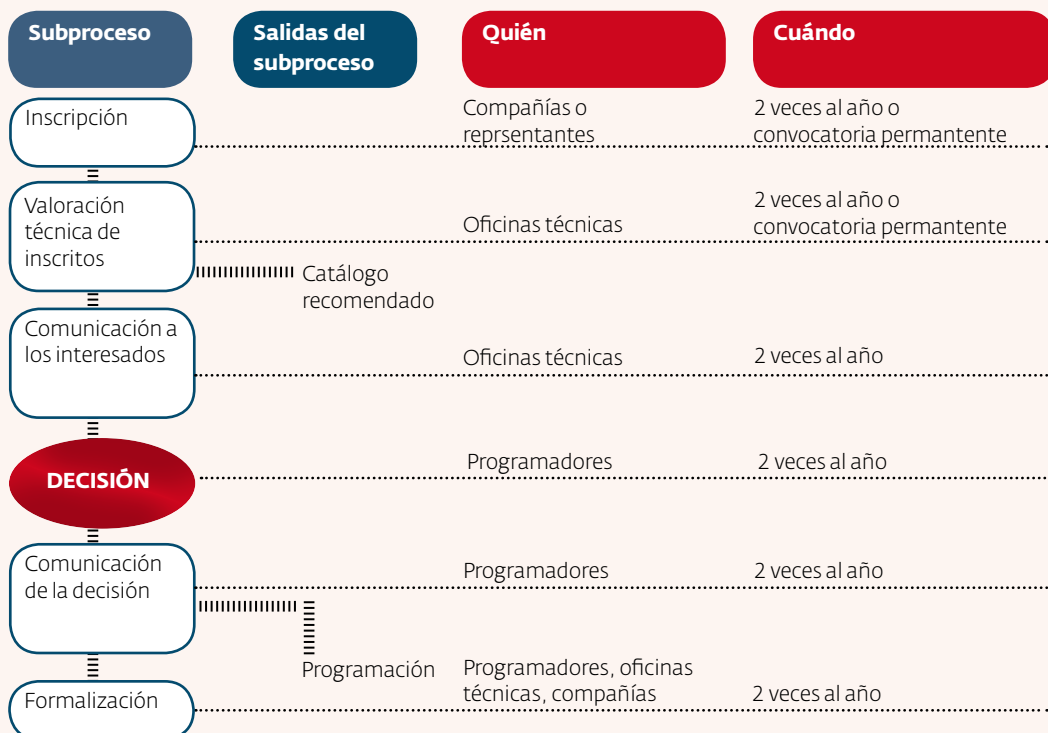
Modelo de decisión centralizado. En este caso, la decisión sobre qué espectáculos son susceptibles de contar con ayudas a la exhibición la toma un grupo de expertos. Los modelos mixtos permiten una coherencia mayor de la toma de decisiones con respecto a las orientaciones de una política cultural conjunta y reducen los costes de tiempo a los programadores, pero presentan el riesgo de reducir su autonomía. Por otra parte, supone una apuesta que puede fomentar decisiones no muy adaptadas a las realidades de los públicos de los diferentes espacios.

En realidad, las Redes integradas en La Red Española no operan como modelo centralizado sino como modelo mixto, manteniendo un margen de decisión amplio dentro de una preselección. En todo caso, este es un campo de debate presente en las opiniones de los entrevistados. Los defensores de la opción descentralizada valoran que los programadores son los únicos responsables de su propia programación, que es necesario aceptar la pluralidad y que se trata de un modelo poco intervencionista. Los defensores de la decisión en pequeño grupo, hablan de la posibilidad de realizar apuestas de futuro y poder defender opciones arriesgadas que aseguren la captación de públicos.

TIPO DE PROCESO DE CONFIGURACIÓN DE CATÁLOGO Y SELECCIÓN DE ESPECTÁCULOS. VARIANTE DE MODELO CENTRALIZADO



TIPO DE PROCESO DE CONFIGURACIÓN DE CATÁLOGO Y SELECCIÓN DE ESPECTÁCULOS. VARIANTE DE MODELO DESCENTRALIZADO



EVALUACIÓN GENERAL

Respecto a la evaluación del proceso, al tratarse de uno de los núcleos de la actividad de las Redes, se han generado importantes controversias y diagnósticos no coincidentes.

Las entrevistas evidencian una utilización eficaz pero todavía incipiente de los recursos telemáticos. Algún encuestado explica que la mejora de bases de datos y la posibilidad de acceso a la información eliminaría muchos de los procedimientos de este proceso. No obstante, algunas aplicaciones ambiciosas en materia de mejora informática han generado problemas por la necesidad de dar formación a los programadores o por la aparición de dificultades técnicas.

Se detecta que la determinación de criterios para seleccionar espectáculos es un campo de debate importante en todas las Redes. Las polémicas que generan apuntan, en primer lugar, a la necesidad de integrar a más actores en la decisión, en segundo, a la opción por un modelo centralizado o descentralizado, y en tercer y último lugar, a los criterios utilizados para esa selección.

Respecto al primer punto, algunos entrevistados señalan que es deseable que el sector de la producción de artes escénicas esté más presente en las decisiones de selección de espectáculos. Esta petición se asienta en la idea de que las Redes son un mecanismo de articulación entre oferta y demanda y que es necesario que ambas tengan voz en un espacio público. Los críticos con esta propuesta señalan que podría haber un conflicto claro de intereses en el caso de implicar a representantes de la producción en los procesos selectivos.

En cuanto al segundo punto, otra de los debates a los que se enfrentan las redes se relaciona con los costes y ventajas del modelo descentralizado. El debate se articula entre aquellos que postulan más capacidad de decisión de cada uno de los programadores y aquellos que defienden más papel para comisiones y oficinas técnicas. En la práctica, el primer modelo supone respetar la autonomía y la capacidad de decisión y, en ese sentido, se valora como un modelo capacitador y orientado al cliente. El segundo modelo es valorado, por el contrario, como un intento más eficaz para realizar actuaciones estratégicas, promover objetivos de riesgo y defender una política cultural determinada.

En las mesas de contraste se señala que los baremos que determinan el sistema de incentivos son el rasgo articulador de las políticas culturales autonómicas. Si estos baremos son consensuados por los ayuntamientos se percibe la idea de que los gobiernos regionales y las diputaciones se ponen al servicio de la voluntad de los municipios que integran cada Red. Este hecho puede valorarse de muchas maneras en función de diversos criterios, pero en las mismas mesas se señala que se pierde capacidad para desarrollar una política cultural concreta.

El núcleo esencial de la actividad de las Redes lo constituye el proceso de financiación y elaboración del catálogo. El resto de actividades, aun siendo relevantes, resultan ser menos universales.

En este campo, algunas mesas de contraste revelaron que las compañías ven limitaciones en un modelo de incentivos a la exhibición en el que faltan criterios artísticos (un catálogo). Este sistema no exige al programador ver o conocer lo que contrata.

En relación con el tercer aspecto considerado, los baremos para seleccionar determinados espectáculos, existen varios temas que se repiten en las mesas de contraste.

La priorización de la producción autóctona se configura como un campo de especial debate. Se señala que la tendencia a la producción autóctona es una dinámica que puede ser negativa por la falta de permeabilidad cultural ante nuevas ofertas. En este campo, varios entrevistados señalan el importante papel de La Red Española para promover la conexión entre Redes y Circuitos, pero también se hace referencia a la dificultad de que espectáculos foráneos entren en circuito.

En algunas mesas de contraste, por ejemplo en la vinculada a la ODA, se señaló por parte de algunos técnicos que la adscripción de un teatro a una Red y la posibilidad de recibir subvenciones estuviera más determinada a criterios de programa cultural (tipo de programación, política de públicos, etc.).

A modo de reflexión final, en una de las mesas de contraste se señaló que el actual sistema de Redes tiene un sesgo en su concepción: hace de la programación el tema substancial y no una herramienta para la consecución de otros fines (públicos, participación social, etc.). En el fondo, lo que aporta esta reflexión es que el proceso de selección de espectáculos tiene un output que es mucho más que un simple listado de exhibiciones subvencionadas y este hecho debe estar presente a la hora de diseñar sus dinámicas.

4.5

PROCESO DE FINANCIACIÓN E INCENTIVOS A LA EXHIBICIÓN

CONCEPTO Y FINALIDAD DEL PROCESO

Las Redes asumen como una finalidad fundamental la gestión de las ayudas económicas a la exhibición. Este es el proceso mediante el cual se decide y se gestiona la concesión de una ayuda económica para la realización de una exhibición de artes escénicas, siendo los beneficiarios tanto las compañías como los ayuntamientos.

La importancia de este proceso está fuera de toda duda, de hecho, se detecta el riesgo de que los actores implicados interpreten la actividad de las Redes exclusivamente como un marco de financiación. Este riesgo está más presente en aquellas Redes o Circuitos que no amplían competencias en la gestión de otros servicios.

Como todo proceso de subvención pública, las ayudas a la exhibición atienden a una gran variedad de objetivos. Básicamente se pueden citar las siguientes:

a) Permite el acceso a la cultura (en este caso, a las artes escénicas) a colectivos que sin este soporte económico no podrían disfrutar de estas ofertas.

b) Permite el fortalecimiento del sector disminuyendo el coste final del producto y asegurando su distribución territorial.

c) Se articula como el mecanismo básico para incentivar unas líneas de programación concretas y una apuesta por la calidad. La financiación es el procedimiento para asegurar la consecución de ciertos objetivos y opera como un incentivo en la aplicación de políticas culturales.

Se trata de un proceso que está fuertemente condicionado por la normativa relacionada con temas como los contratos públicos. De hecho, uno de los objetivos de este proceso es reducir los impactos negativos que puede suponer sobre las compañías la existencia de retrasos en los cobros.

La financiación habitualmente se realiza en términos de caché pero es importante señalar que los costes de una exhibición implican otros conceptos.

SUBPROCESOS Y ACTIVIDADES

El apoyo económico prestado por la Red procede de fondos públicos, con un predominio de fondos de carácter regional,

con la excepción de SAREA, que maneja fondos de las diputaciones forales, la ODA, vinculada a la Diputación de Barcelona, y el Circuito de Teatro y Danza de Tenerife vinculado al Cabildo Insular de Tenerife.

Partiendo de una información sobre el presupuesto del que se dispone, cada Red desarrolla una serie de subprocesos que sucintamente se pueden expresar así:

- a) Criterios de financiación.
- b) Convocatoria pública.
- c) Concesión de ayudas.
- d) Pagos.
- e) Rendición de cuentas.

TIPOLOGÍAS

Una de las principales diferenciaciones en el funcionamiento de este proceso se articula en función del receptor de las ayudas gestionadas por la Red. En este sentido pueden darse dos casos:

1. El ayuntamiento es el receptor de la ayuda y es el responsable de efectuar el pago a las compañías.

2. La compañía es la receptora directa de la ayuda que puede suponer la totalidad o parte de su caché. A su vez, en el caso de que la Red no cubra el 100% del caché se dan dos casos:

- a. La compañía recibe dos pagos (uno de la Red y otro del ayuntamiento).
- b. La compañía solo recibe un pago por parte de la Red, estando los ayuntamientos obligados a pagar a la administración responsable de la Red la parte que les corresponde de los costes de la exhibición. Este es el caso del Circuito Andaluz.

Estas alternativas tienen repercusiones, puesto que pueden hacer más o menos sencillo el pago de los costes de la exhibición y presentan diferentes niveles de riesgo de demora en el pago o, incluso, de impagos.

En casi todos los casos la ayuda económica se plantea en términos de porcentajes de caché, quedando los gastos de funcionamiento a cargo de los espacios. Sobre este particular, cada red define unos topes máximos para la recepción de ayuda. En la Tabla EXISTENCIA DE TOPES PARA LA RECEPCIÓN DE AYUDAS se señala la existencia y el valor de estos topes.

Como es conocido, existen mecanismos de incentivos para fomentar la programación de propuestas que cumplan determinadas características. Entre ellas se pueden señalar:

• **Incentivos a la producción autóctona.** Están presentes en varias de las Redes, por ejemplo en la Red de Ara-

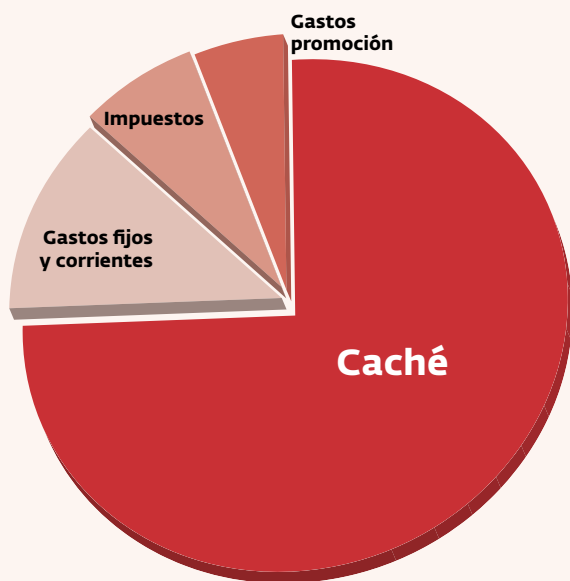
La priorización de la producción autóctona se configura como un campo de especial debate. Se señala que la tendencia a incentivarla es una dinámica que puede resultar negativa por la falta de permeabilidad cultural ante las nuevas ofertas.

gón la obligatoriedad por normativa es que los municipios programen un 30% de su presupuesto anual RAEE en programación aragonesa de cualquier género. Algo parecido ocurre en las propuestas de Castilla-La Mancha, en las cuales los ayuntamientos sólo deben pagar un máximo del 40% del caché, independientemente de la cifra que alcance este. En la Red de Madrid se asume el 60% del caché de las compañías autóctonas, cifra que alcanza el 70% en la Red de Castilla y León y hasta el 100% en el Circuito de Andalucía.

• **Incentivos por géneros.** En este caso se hace referencia a modificaciones de las ayudas en función del género con la intención de incentivar aquellos que cuentan con especiales dificultades para su programación o que tienen una especial relevancia dentro de la política cultural de una comunidad o provincia.

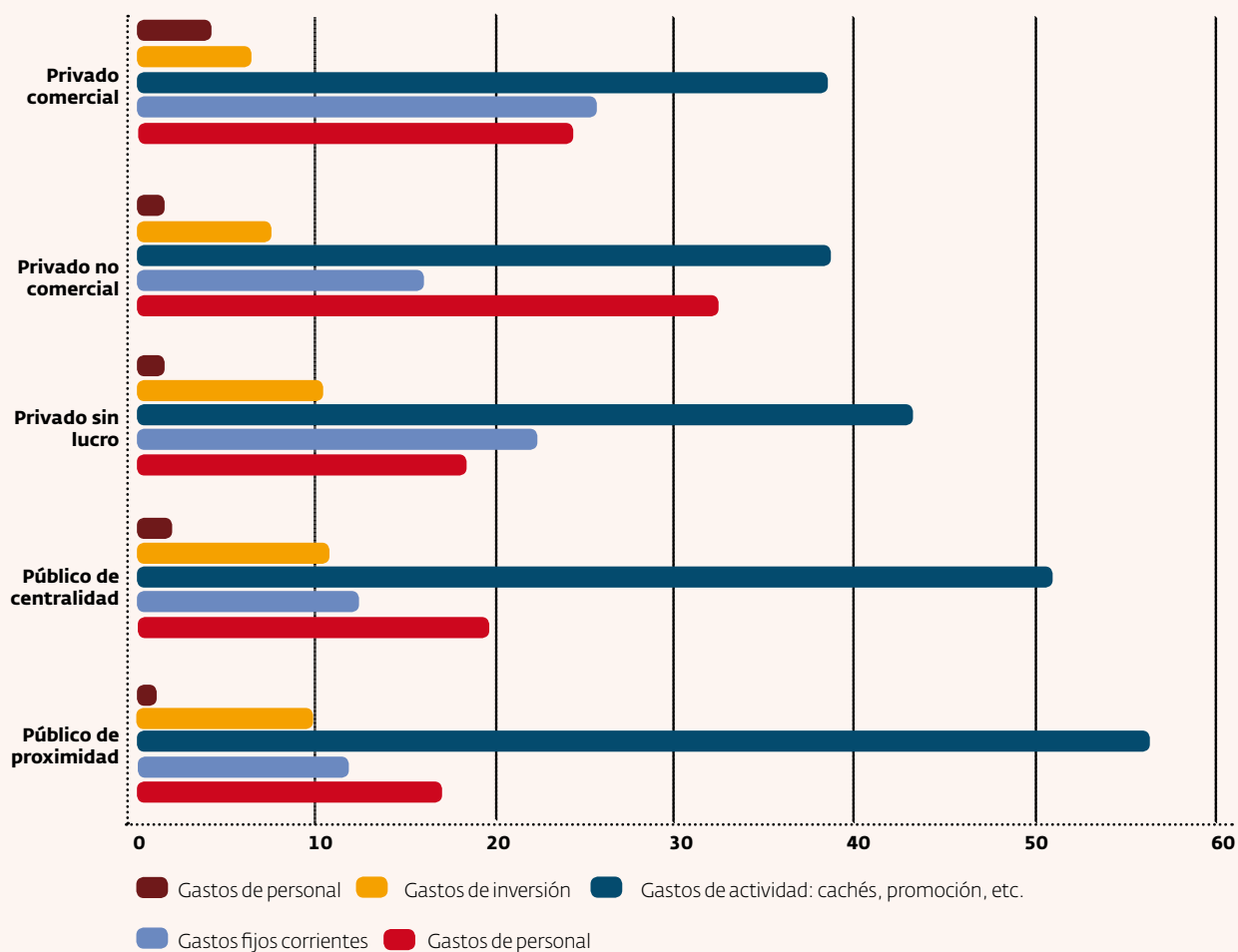
- Danza. En la comunidad de Aragón la Red asume un 10% de su presupuesto en programación de danza (de cualquier origen) de los municipios. En Castilla y León esta cifra sube hasta el 60% del caché y en Galicia hasta el 70%. Otras Redes también incentivan esta apuesta por la danza. En Castilla La Mancha, por ejemplo, se reduce como incentivo el número mínimo de funciones para estar en gira.
- Incentivos a la música. Por ejemplo, en Aragón la Red asume en las propuestas de música el 40% de su presupuesto.
- Incentivos a obras destinadas a nuevos públicos. Algunas Redes como la ODA apunta por un modelo específico de apoyo a nuevos públicos (público joven) con incentivos del 20% del caché (porcentaje extra sobre la media).

DISTRIBUCIÓN DE LOS COSTES DE EXHIBICIÓN



ESTRUCTURA DE GASTOS SEGÚN MODELO DE GESTIÓN DEL ESPACIO

Elaborado en función del estudio realizado por La Red Española de Teatros y la Fundación Bosch i Gimpera (Bonet, Ll., Colomer, J. y Cubelles, X. (2009): Análisis Económico del Sector de las Artes Escénicas en España Investigación realizada por el equipo de la Fundació Bosch i Gimpera de la Universitat de Barcelona y La Red Española de Teatros.



RECEPTOR DE LA AYUDA ECONÓMICA

RED	Actor que recibe la ayuda (Ayuntamiento o compañía)	Condiciones para efectuar el pago
ANDALUCÍA	Compañías	El ayuntamiento paga al Circuito, y el Circuito paga a la compañía.
ARAGÓN	Ayuntamientos	Una vez realizada la actividad, y contra entrega de factura, el ayuntamiento realiza el pago a la compañía.
CASTILLA y LEÓN	Compañías	Una vez realizada la actividad con la presentación de la factura.
C-LA MANCHA	Compañías	Realizada la actividad y cumplimentada la documentación, la Red y el ayuntamiento realizan el pago a la compañía, según los porcentajes establecidos
GALICIA	Compañías	Rede paga su porcentaje directamente a las compañías y el espacio el suyo
MURCIA	Ayuntamientos	Pago directo de un porcentaje a la compañía y parte el ayuntamiento
ODA	Compañías	Red paga su porcentaje directamente a las compañías y el espacio, el suyo
SAREA	Ayuntamiento	Se efectúa el pago una vez realizada la actividad y presentada la documentación justificativa
MADRID	Compañías	Realizada la actividad y contra entrega de factura, la Red paga su porcentaje directamente a las compañías y el ayuntamiento el suyo.
TENERIFE	Compañías	Fichas de evaluación y compromiso municipal de pago

EXISTENCIA DE TOPES PARA LA RECEPCIÓN DE AYUDAS

RED	Sí / No	Especificidades
ANDALUCÍA	Sí	Según el presupuesto anual del que disponga el Circuito.
ARAGÓN	Sí	Cada año según agenda económica pre-pactada por todas las instituciones firmantes del Convenio. 60% administraciones / 40% municipio.
CASTILLA y LEÓN	Sí	El presupuesto de la Consejería de Cultura y Turismo y el presupuesto de las entidades integradas en la Red. Aproximadamente el promedio de los tres últimos años.
C-LA MANCHA	Sí	No existe un máximo de cuantía económica pero sí unos máximos de actuaciones subvencionadas por temporada y anualidad, dependiendo de la modalidad a la que esté adscrito el espacio escénico (el número máximo de espectáculos subvencionados para la modalidad A es de 22 anuales).
GALICIA	Sí	
MURCIA	Sí	Cada espacio escénico tiene adjudicado un presupuesto anual total, con un tope determinado.
ODA	No	
SAREA	No	
MADRID	Sí	Presupuesto que se adjudica según nº de habitantes, programación anual del municipio, programación de festivales de la Comunidad de Madrid, recursos del espacio (técnicos y humanos).
TENERIFE	Sí	Presupuesto anual que resulta del cumplimiento de los indicadores de gestión, programación y público del año anterior.

EXISTENCIA DE MECANISMOS DE INCENTIVOS PARA DISTINTOS ESPACIOS/MIEMBROS EN FUNCIÓN DE SUS CARACTERÍSTICAS

RED	Sí / No	Especificidades
ANDALUCÍA	Sí	Mediante un sistema de créditos
ARAGÓN	Sí	A una mayor aportación económica municipal se responde con mayor aportación por las administraciones pagadoras Porcentualmente igual que el resto de municipios (40% municipio-60% administraciones) Mayor flexibilidad en la programación Se revisa en cada caso
CASTILLA Y LEÓN	No	
C-LA MANCHA	Sí	Varios tramos de incentivos: A menor número de habitantes o localidades más pequeñas, mayor porcentaje de abono del caché por parte de la Consejería en espectáculos cuyo formato se corresponda con su modalidad de adscripción a la Red.
GALICIA	Sí	Hasta 12.000 habitantes 60% del caché de los espectáculos De 12.000 hasta 40.000 habitantes, 50% del caché Más de 40.000 habitantes 40% del caché La danza se subvenciona el 70%
MURCIA	No	
ODA	Sí	Los municipios con menor población tienen un porcentaje superior de cobertura de los cachés (5-10 % de porcentaje extra sobre la media) Las programaciones específicas para nuevos públicos (jóvenes, etc.) y funciones para institutos (10-20 % de porcentaje extra sobre la media) Las programaciones específicas de danza contemporánea y nuevos lenguajes (10% de porcentaje extra sobre la media)
SAREA	Sí	Ayuntamientos. Recibirán mayor subvención cuanto mayor sea su actividad de programación
MADRID	No	
TENERIFE	Sí	Si cumplen con los indicadores que se proponen aumenta la aportación económica (complejo sistema matemático) Si programan antes de estreno 60/40% del caché Si programan en semanas consecutivas (mínimo 3 funciones espacios diferentes) 60/40% del caché

EXISTENCIA DE MECANISMOS DE INCENTIVOS PARA FOMENTAR LA PROGRAMACIÓN DE PROPUESTAS QUE CUMPLAN DETERMINADAS CARACTERÍSTICAS

RED	Sí / No	Especificidades
ANDALUCÍA	Sí	Criterios de fomento de la creación andaluza, contemporánea y valoración de aspectos pedagógicos
ARAGÓN	Sí	Propuestas de origen aragonés sea cual sea el género 30% del gasto de programación Propuestas de música sea cual sea su origen 40% del gasto de programación Propuestas de danza sea cual sea su origen 10% del gasto de programación Si se programan compañías de Castilla y León la Consejería aporta un importe que se corresponde con el 70% del caché; si son compañías de fuera el 50% del caché salvo que sean de danza en cuyo caso el porcentaje es del 60%.
C-LA MANCHA	Sí	En las obras correspondientes a la comunidad autónoma, se abona por parte de los miembros de la Red de Teatros (ayuntamientos) un máximo del 40% del caché, independientemente del caché de la función. Para los espectáculos de danza se rebaja la exigencia del número mínimo de funciones para estar en Red.
GALICIA	Sí	Espectáculos de danza, 70% del caché.
MURCIA	Sí	Criterios de "procedencia geográfica" y "favorecer el formato gira". Los espacios que han aplicado estos criterios reciben una cuantía añadida de un 10% (con un máx. de 6 espectáculos por espacio y año)
ODA	Sí	Nuevos públicos (público joven: 20% de porcentaje extra sobre la media) Programaciones de danza contemporánea y nuevos lenguajes (10% de porcentaje extra sobre la media)
SAREA	Sí	Danza, espectáculos en euskera para adultos, espectáculos subvencionados por el Gobierno Vasco, espectáculos programados en gira.
MADRID	Sí	Compañías madrileñas, 60%.
TENERIFE	Sí	Programación de danza y espectáculos canarios podrían aportar más presupuesto destinado al municipio en función de variables y medias de todas las programaciones.

ESPECIFICIDADES DE ALGUNOS DE LOS CIRCUITOS ANALIZADOS

MADRID

- En el apartado musical se valorará la grabación de anteriores conciertos, así como el programa que se propone. El esfuerzo en la promoción del espectáculo, diseño de programas y cartelería será valorado positivamente por la Comisión de Programación.
- Para ser programados, los espectáculos deben conseguir 4 plazas en los espacios miembros en el caso del teatro, y 2 funciones en el caso de la danza y la música.

MURCIA

Existen ciertas exigencias de programación a los miembros, que influyen en la conformación de la programación total de la Red:

- Los municipios deberán programar un mínimo de espectáculos profesionales, en función de los siguientes parámetros.
 - En la modalidad Espacios Escénicos de la Región de Murcia, al menos 20 espectáculos al año.
 - En la modalidad Espacios Escénicos Complementarios de la Región de Murcia, al menos 10 espectáculos al año en cada uno de los incorporados al Circuito, en su caso. Además, su programación deberá contar con un 75% de espectáculos de compañías profesionales de teatro y danza y formaciones musicales de la Región de Murcia.
- Se les pide también mantener equilibrio entre los géneros.

ARAGÓN

Apoyo Económico:

Serán financiadas aquellas propuestas que se hayan solicitado dentro del calendario fijado para que se permita la organización de giras y promoción en las condiciones adecuadas.

70% de subvención

- Danza contemporánea, tanto grupos aragoneses como nacionales.
- Propuestas aragonesas que realicen una gira de 6 actuaciones en días consecutivos y diferentes municipios o en dos fines de semana consecutivos (3 y 3).

60% de subvención

- Grupos y compañías aragonesas, que hubieran sido solicitadas por al menos 3 municipios.
- Propuestas de otras comunidades con las que se tengan acuerdos de movilidad geográfica (convenios de movilidad artística con CCAA o convenios de colaboración con ferias y mercados, Programa AragónARTE).
- Grupos y compañías nacionales e internacionales para propuestas convenidas y en gira de 6 municipios o más (se considerará gira en caso de tener las 6 actuaciones en días consecutivos y diferentes municipios o en dos fines de semana consecutivos: 3 y 3).

50% de subvención

Grupos y compañías nacionales e internacionales para propuestas convenidas y en gira de 5 municipios (se considerará gira en caso de tener las 5 actuaciones en días consecutivos y diferentes municipios o en dos fines de semana consecutivos: 3 y 2).

40% de subvención

Grupos nacionales e internacionales para propuestas convenidas y negociadas necesitarán una gira de por lo menos 4 funciones (se considerará gira en caso de tener las 4 actuaciones en días consecutivos y diferentes municipios o en dos fines de semana consecutivos: 2 y 2).

No se podrán financiar con cargo al programa más del 20% de las actuaciones que se realicen al aire libre y/o no lleven precio de taquilla (salvo excepciones).

CASTILLA Y LEÓN

- Compañía procedente de Castilla y León, 70%
- Compañía de danza, 60%

Según normativa de 2008 que ha sufrido modificaciones, se pasó de los incentivos a través de los niveles de financiación a la obligatoriedad de un porcentaje de gasto en función de la programación y cada administración mantenía una tarifa plana de financiación. Las normativas suelen variar cada año para adaptarse a las circunstancias cambiantes dependiendo de reclamaciones de los socios, intereses de las administraciones, negociaciones con los sectores...

TENERIFE

- Programación danza
- Programación espectáculos canarios
- Variables que influyen en la distribución presupuestaria municipal:
 - Programar un 10% de danza.
 - 60% número de funciones canarias.
 - 60% de inversión de programación canario.

4.6

PROCESOS DE
GESTIÓN DE GIRAS

La expresión gestión de giras es equívoca y la experiencia del proceso de entrevistas demuestra que no es entendida de manera homogénea por los entrevistados. Por este motivo es necesario definir con claridad este proceso para que su análisis sea inteligible.

Por gestión de giras se hace referencia al conjunto de procedimientos que asumen como objetivo una racionalización en la programación de exhibiciones que permita a las compañías optimizar y reducir sus desplazamientos.

La confusión en el uso de este término se debe a que, en un sentido amplio, la labor de financiación de la exhibición de muchas de las Redes es propiamente una labor de gestión de giras, de hecho, muchos circuitos programan espectáculos que no han sido seleccionados un mínimo de veces.

A pesar de ello, en este epígrafe se va a entender por gestión de giras un nivel de coordinación superior, que incluye incentivos para aquellas Redes que coordinen las actuaciones de las compañías y las concentren en el tiempo.

La gestión de giras es uno de los objetivos que aparecen en gran parte de las declaraciones de intención de las órdenes y en muchos de los documentos relativos a las Redes, pero, curiosamente, es un proceso que pierde protagonismo

permanentemente. Esto se debe a una serie de hechos:

1. En algunas comunidades de pequeña extensión no se vive como grave la necesidad de reducir desplazamientos. Este es el caso de la Comunidad de Madrid y podría serlo en el País Vasco, aún cuando Sarea asume como objetivo legítimo el fomento de la gestión de giras.

2. En varios casos se cita textualmente que el cambio de hábitos de consumo cultural ha provocado que la programación de artes escénicas se concentre en los fines de semana y deje de ocupar el resto de la semana. Con este condicionante la posibilidad de reducir desplazamientos se hace muy compleja.

3. Por último, algunas Redes viven con cierto fatalismo la gestión de giras y se habla de la dificultad de coordinar las decisiones de los programadores.

En muchas de las Redes la gestión de giras es un proceso que no se llega a definir en procedimientos estandarizados y que en muchos casos se realiza de modo informal. Las Redes

han permitido generar dinámicas de contacto entre programadores. Estas sinergias de comunicación han permitido avanzar sobre la gestión de giras, aunque ésta no se haya codirigido por la propia red o circuito.

En este sentido, existen al menos tres maneras de entender la labor de las Redes como gestoras de giras:

a) Prestación de incentivos económicos a aquellos espacios que oferten de manera coordinada un mismo espectáculo. Se trata de una dinámica desarrollada, por ejemplo, en Sarea, la Red Vasca de Teatros.

b) Intervención del personal de la Red (oficina técnica o semejante) para realizar mediante contactos personales y dinámicas poco formalizadas, un diseño eficaz y eficiente de giras. Esta estrategia está presente en diferentes Redes, como es el caso, por ejemplo, de Castilla-La Mancha.

c) Generación de espacios (virtuales u organizativos) para que los programadores contacten entre sí de cara a poder gestionar de manera más eficaz las giras.

Sobre la prestación de incentivos económicos es importante señalar que además de una posible incentivación por parte de la Red, algunas compañías plantean rebajas de caché en caso de programarse más de una función o en caso de coordinación entre espacios escénicos.

En todos los casos parece haber un consenso sobre la poca frecuencia de todos los procedimientos expuestos con anterioridad. Incluso en las Redes que cuentan con incentivos parece que no tienen un carácter movilizador.

Las rebajas ofertadas por las compañías tampoco parece ser una práctica habitual, o al menos así lo expresan los entrevistados.

En el caso de Andalucía, se incentiva que un mismo espectáculo tenga dos funciones el mismo día o consecutivas al día siguiente.

La gestión de giras no ha conseguido articularse con éxito desde finales de los 80, debido a los cambios en los modelos de programación y los hábitos de consumo de artes escénicas que han pasado a concentrarse fundamentalmente en el fin de semana o a posibles tensiones internas entre espacios.

Las Redes y Circuitos han permitido generar dinámicas de contacto entre programadores, sinergias de comunicación que han permitido avanzar sobre la gestión de giras, aunque esta comunicación no se haya codirigido necesariamente por la propia Red o Circuito.

4.7.

PROCESOS DE FORMACIÓN

El término formación es universalmente entendido sin dificultades pero no es sencillo de definir. Para los objetivos de este estudio se va a entender por formación el conjunto de actividades que tienen como objetivo básico incrementar las competencias de los profesionales vinculados a los espacios escénicos miembros de la Red.

Aunque tradicionalmente se reserva el término de formación a aquellas interacciones muy formalizadas en formato aula, la situación contemporánea permite el desarrollo de dinámicas formativas mucho más laxas utilizando los recursos de la tecnología. Por otra parte, en las Redes se hacen frecuentemente sesiones de trabajo con un perfil intermedio entre la clase y la sesión técnica.

En función de este hecho, se puede hablar de varios perfiles de acción formativa:

a) **Acciones formativas de ciclo corto** o medio realizadas en sesiones específicamente dedicadas a la formación.

b) **Formación exprés** realizada en el marco de asambleas o reuniones plenarias con formato de sesión breve complementaria con el resto de tareas técnicas.

c) **Otras alternativas:** formación a distancia, entrega de información, etc.

En estas acciones de formación suelen participar de manera exclusiva personal de los espacios miembros. Dentro de ellos, los programadores parecen ser los receptores fundamentales de este tipo de iniciativas, aunque también se hacen referencias a los técnicos especializados.

Es necesario señalar que, debido a la misma naturaleza del trabajo profesional de los programadores, una parte de la formación se entiende como sesiones técnicas de análisis de los catálogos.

En cuanto a los contenidos, la información de que se dispone es muy fragmentaria y escasa pero en función de ella se pueden señalar las siguientes categorías:

1. Formación sobre aspectos específicos del funcionamiento de la Red: aprendizaje de base de datos, sesiones técnicas sobre procedimientos, etc.

2. Formación sobre tendencias en los géneros de las artes escénicas.

3. Formaciones sobre aspectos administrativos y técnicos de interés para los espacios.

Llama la atención el peso que tienen los grandes nombres en el sector de las artes escénicas puesto, que en el curso de las entrevistas, es más habitual citar al nombre del ponente de una sesión de formación que hacer referencia a sus contenidos.

En las entrevistas a los responsables de las Redes se cita con frecuencia el deseo de incrementar la importancia de la dimensión formativa. Este deseo se ve matizado por la referencia a un contexto actual de escasez presupuestaria.

En cuanto a las dinámicas de detección de necesidades de formación no parece estar claro el procedimiento. En algunos casos se puede hablar de formación a la carta, en el sentido de que son los espacios quienes solicitan algún tipo de formación, mientras que en otros casos se trata de ofertas diseñadas desde las oficinas técnicas. La tradición participativa de muchas de estas Redes hace que el modelo funcione de manera bastante consensual sin estudios previos ni necesidad de cuestionarios.

Sin ser propiamente estudios de las necesidades de formación, es preciso hacer notar que en determinadas Redes se ha hecho un importante esfuerzo de promoción de los estudios sobre el perfil de los programadores de los espacios. El Circuito Andaluz realizó, en ese sentido, un trabajo sobre el perfil de los programadores en la Comunidad Andaluza. Este tipo de investigaciones ayuda a plantear ofertas que puedan resultar atractivas y oportunas.

Gran parte de las Redes reconoce entre sus fines institucionales la realización de actividades de formación. Pocas de ellas parecen haber elaborado planes formativos o dinámicas de evaluación de las necesidades de formación. Por otra parte, algunas de estas competencias corresponden a otros órganos de la administración cultural y quizás por eso es una dinámica que no es asumida claramente.

Aunque no hay datos sobre el particular, la primera impresión es que no existe un uso avanzado de las metodologías telemáticas y de formación a distancia.

Las Redes y Circuitos han generado un estándar de calidad a nivel tanto de infraestructuras mínimas como de inversión mínima (compromiso de inversión anual constante por parte del miembro que, de otra forma, sería aleatoria y discontinua), de personal (personal técnico cualificado responsable de los espacios), de gestión (protocolos de contratación, de gestión de taquillas...) y de difusión (cartelería, programas de mano, acciones conjuntas, comunicación web y 2.0., etc.)

4.8

PROCESO DE ASESORAMIENTO TÉCNICO

CONCEPTO Y FINALIDAD DEL PROCESO

El asesoramiento técnico es el proceso mediante el cual se pone a disposición de los diferentes actores de la Red el conocimiento necesario para dar respuesta a problemas concretos relacionados con su actividad.

Dentro de las declaraciones de objetivos no se cita explícitamente la figura del asesoramiento técnico pero es plenamente coherente con otros objetivos relacionados con el apoyo a los espacios escénicos en materias relacionadas con su buen funcionamiento.

Por otra parte, la labor de asesoría puede ser competencia de cada Red o de otros órganos y departamentos, de manera que nunca está claro qué tipo de asesorías tienen que ver estrictamente con la actividad de la Red y cuáles no. De hecho, parece claro que las dudas sobre la programación tienen una vinculación más clara que las dudas técnicas sobre aspectos de equipamiento o gestión.

La limitada capacidad de las oficinas técnicas en cuanto a recursos humanos disponibles para la prestación de estos

servicios motive que varios de los entrevistados entiendan esta función como un papel de interfaz, que pone en relación a peticionarios de información con posibles expertos.

En el caso del Circuito de la Diputació de Barcelona se señala que en aquellos casos en que la asesoría no pueda ser resuelta por la Red, siendo una cuestión de su ámbito de competencia, se deriva a algunos expertos que puedan solucionarla asumiendo el coste del proceso de asesoría.

SUBPROCESOS Y ACTIVIDADES

Por su propia naturaleza, la asesoría técnica es un proceso con muchas variaciones y poco proclive a la homogeneización. En este sentido se establecen dos subprocesos:

- **Asesoría técnica formalizada**, solicitada mediante petición formal, ya sea por escrito o en las comisiones de participación de los miembros de la Red.
- **Asesoría técnica no formalizada**, solicitada mediante llamada telefónica ad hoc, sin procedimientos

tipificados, basada en vínculos de confianza y con dinámicas poco estandarizadas.

Se trata de unas alternativas complejas, debido a la propia naturaleza de las necesidades que están detrás de una petición de asesoría.

Asesoría técnica de los servicios centrales

El asesoramiento técnico es prestado de manera frecuente por los servicios centrales de la Red, entendiendo por ellos las oficinas técnicas, el personal de las direcciones generales competentes, las diputaciones o las empresas públicas.

Esta prestación de servicio puede estar reconocida en la información institucional como una competencia de la Red o hacerse de manera discrecional o informal. En la práctica totalidad de las entrevistas se expresan ejemplos de llamadas de los programadores, de solicitudes de información, peticiones de respuestas técnicas, etc.

Asesoría técnica del resto de miembros de la Red

En principio, esta es una de las asesorías valorada unánimemente como fundamental para el funcionamiento de la Red, pero sobre cuya intensidad, dirección de flujos o política de fomento hay menos información.

Su existencia está fuera de duda, puesto que entre los entrevistados se señala la importancia de "las llamadas de teléfono" y la existencia de líderes de opinión dentro de los programadores.

En este sentido, es realmente importante la biografía de las Redes y la trayectoria profesional de los programadores. Los entrevistados aseguran que el sector de los programadores presenta un núcleo importante de profesionales con mucha trayectoria, con condiciones laborales estables y que han crecido paralelamente al desarrollo de la Red. Junto a ellos hay un contingente de programadores con poca trayectoria, inestabilidad en el puesto y rotación frecuente, o muy intervenidos por los equipos de gobierno. La transferencia de aprendizajes de un grupo a otro se considera fundamental para el buen funcionamiento de la Red.

En los discursos espontáneos de los entrevistados no se habla con excesiva frecuencia de la labor de asesoramiento técnico.

Tampoco se percibe como un campo de excesivo futuro, entendiendo que la apuesta es realizar una labor de formación permanente.

En cierto sentido, se piensa que en la actualidad se realiza una buena actuación en momentos puntuales pero que esta no puede generalizarse con los recursos actuales.

En determinados momentos se habla de la necesidad de que las Redes se conviertan en un dinamizador de las co-

En determinados momentos se habla de la necesidad de que las Redes se conviertan en un dinamizador de las comunidades de aprendizaje, mediante los cuales los programadores puedan conocer mejor a sus colegas profesionales, sus competencias y capacidades, y que sea más sencillo localizar informantes claves para solucionar problemas específicos.

munidades de aprendizaje, mediante los cuales los programadores puedan conocer mejor a sus colegas profesionales, sus competencias y capacidades, y que sea más sencillo localizar informantes claves para solucionar problemas específicos.

4.9

PROCESO DE PROMOCIÓN Y CAPTACIÓN DE PÚBLICOS

CONCEPTO Y FINALIDAD DEL PROCESO

Por proceso de promoción se hace referencia al conjunto de actuaciones mediante las cuales la Red ofrece información relevante para el público, la administración cultural y la sociedad en su conjunto.

Dentro de este proceso la idea de captación de públicos es más amplia e incluye todas las actuaciones relacionadas con el proceso de fidelización de espectadores e incorporación de nuevos públicos, que tiene muchas más dimensiones que la comunicación.

La promoción tiene varios subprocesos diferentes:

1. **Promoción de la Red.**
2. **Promoción de la programación de la Red.**
3. **Promoción de cada exhibición.**

La promoción de la Red. Las Redes son entes organizativos que pueden tener una mayor o menor visibilidad en los medios de comunicación o de cara a la opinión pública. En

este sentido, las Redes tienen la posibilidad de impulsar políticas de imagen para incrementar su visibilidad y apoyar su liderazgo dentro del sector.

En la práctica estas políticas se enfrentan al problema de la vinculación de las Redes a una imagen de marca superior (sea gobierno regional, diputación, empresa pública, agencia, etc.) con la cual no debe entrar en contradicción. De hecho, partiendo de la práctica habitual, es la identidad corporativa de estas entidades las que acaba dominando la política de comunicación.

A pesar de ello, las Redes tienen una imagen visual encarnada en sus propios logos. Con frecuencia, los espacios miembros cuentan con una placa que les identifica como miembro de una Red y existen espacios en los medios de comunicación reservados para la publicidad de las diferentes Redes.

La normativa en este punto puede ser estricta. Varias Redes regulan en su normativa de manera muy precisa la obligación de que los logos de la Red y de la administración implicada aparezcan en la publicidad generada como promoción de un espectáculo.

EXISTENCIA DE PÁGINA WEB Y PRINCIPALES USUARIOS

RED	Página web	Sección miembros	Sección compañías	Sección público
ANDALUCÍA	✓	✓	✓	✓
ARAGÓN	✓	✓	✓	✓
CY LEÓN	✓	✓	✓	✓
C-LA MANCHA	✓	✓	✓	✓
GALICIA	✓	✓		
MURCIA	✓		✓	
ODA	✓	✓	✓	✓
SAREA	✓	✓	✓	✓
MADRID	✓	✓	✓	✓
TENERIFE	✓	✓	✓	✓

EDICIÓN DE FOLLETOS

RED			
ANDALUCÍA	✓	On line	Off line
ARAGÓN	✓		
CY LEÓN	✗		
C-LA MANCHA	✓	On line	Off line
GALICIA	✓	On line	Off line
MURCIA	✗		
ODA	✗		
SAREA	✗		
MADRID	✓	On line	Off line
TENERIFE	✓	On line	Off line

Algunas Redes y Circuitos editan información a través de folletos o trípticos que ponen a disposición del público vía web o vía impresa.

Este hecho no genera crítica negativa por parte de los actores entrevistados, aunque alguno expresa el deseo de que la Red tuviera una imagen más independiente de la administración regional o provincial.

Promoción de la programación de la Red. Esta labor de promoción es importante tanto por el impacto que tiene sobre la imagen de marca como por tratarse de un impulso a la promoción de las diferentes exhibiciones. Las Redes publicitan todos los espectáculos desarrollados con su apoyo, generando iniciativas como la creación de revistas on line (caso de la Rede Galega de Teatros e Auditorios), agendas propias, etc.

Promoción de cada exhibición. En este sentido, a su vez, entrarían en juego tres líneas de promoción:

1. La realizada por los espacios escénicos
2. La realizada por las compañías
3. La realizada de la Red.

El protagonismo en este campo es de los espacios, si bien varios de los entrevistados reflexionan sobre la necesidad de implicar más a las compañías.

La página web de cada red o circuito tiene diferentes destinatarios y objetivos. Las secciones específicas para los miembros permiten que estos compartan información y se agilice la relación entre la red o circuito y sus miembros. Del mismo modo, la sección de compañías sirve para que estas ofrezcan sus espectáculos y entren en contacto con los programadores. Por último, la sección para el público consta, generalmente, de una agenda con la que los espectadores pueden hacer un seguimiento de la programación.

4.10.

PROCESO DE EVALUACIÓN Y MEJORA

El proceso de evaluación es un proceso estratégico que interviene de manera clara en la dirección y objetivos de una organización.

En este sentido, en el presente documento se entiende por evaluación el conjunto de actuaciones mediante las cuales las diferentes Redes miden y valoran la calidad de las exhibiciones, la adecuación de los espacios escénicos y la calidad general de los servicios que prestan las Redes, estableciendo las medidas pertinentes para mejorar.

La evaluación es una dinámica de medición y valoración. Mediante estas dinámicas una organización describe diferentes aspectos de su actividad (habitualmente resultados) y, posteriormente, realiza un juicio de valor sobre ellos.

En la actuación de las redes se pueden evaluar una importante diversidad de hechos y actores. En relación a estos últimos se pueden destacar:

a) Evaluación de espacios (equipamientos). La evaluación de equipamientos tiene un carácter prescriptivo en varias normativas y se realiza de manera previa a la incorporación de un espacio escénico a una red. Se trata de una

evaluación cercana a la auditoria técnica pero con frecuencia implica una asesoría sobre procesos necesarios para mejorar las posibles no conformidades detectadas.

b) Evaluación de espacios (aspectos de gestión y dotación de recursos). En estos casos la evaluación de los espacios puede referirse a su funcionamiento interno como consecuencia de la necesidad de verificar aspectos que sean prescriptivos. En el caso de algunos Circuitos, como la ODA, se desarrollan iniciativas para evaluar el funcionamiento de los diferentes espacios desde una lógica de mejora.

c) Evaluación de la exhibición. Realizada con posterioridad a la exhibición y basada en la entrega de documentación y de encuestas de satisfacción. En la práctica implica dos dimensiones:

- Evaluación del servicio prestado por el espacio escénico, que puede referirse al cumplimiento de compromisos relativos a una exhibición y, en este caso, se puede exigir la entrega de documentación que avale la realización del espectáculo, informes de satisfacción de la compañía, etc.
- Evaluación del servicio prestado por las compañías, se

TIPOS DE EVALUACIÓN

	OBJETO EVALUADO				
	Exhibición (Compañías)	Exhibición (espacios)	Espacios (equipamiento)	Espacios (gestión)	RED
EVALUACIÓN DE CONTROL	Exigencia de dossier documental que certifica la realización de la exhibición	Exigencia de dossier documental que certifica la realización de la exhibición	Inspección de los equipamientos previa al ingreso.	Inspección de requisitos de gestión previa al ingreso.	Auditoría e inspección del Programa o la Red siguiendo procedimientos establecidos
EVALUACIÓN DE RESULTADOS	Análisis y valoración de cuestionarios de satisfacción (cumplimentados por responsables del espacio) Taquillas	Análisis y valoración de cuestionarios de satisfacción (cumplimentados por responsables del espacio) Taquillas	No constan ejemplos dentro de la actividad de la Red	No constan ejemplos dentro de la actividad de la Red	Memorias anuales
EVALUACIÓN DE MEJORA	No constan ejemplos dentro de la actividad de la Red	No constan ejemplos dentro de la actividad de la Red	No constan ejemplos dentro de la actividad de la Red	Evaluación de los espacios escénicos. Cercle de Comparació Intermunicipal d'Espais Escènics	Diagnósticos y evaluaciones

trata de la evaluación de la calidad tanto del espectáculo como de la prestación del servicio.

d) Evaluación de las propias redes. Realizada mediante diversos mecanismos, desde la entrega de memorias anuales, el desarrollo de indicadores, presentación en sesiones plenarios de los resultados de la evaluación, etc. Es importante señalar que muchas de las Redes tienen una articulación como programa de la administración pública. Consecuentemente, la metodología con la que se evalúa suele estar vinculada con todo el cuerpo de evaluación de políticas y programas públicos.

Criterios de evaluación

Respecto al criterio utilizado para analizar cualquiera de estos objetos de evaluación se pueden señalar tres niveles claramente distintos:

a) Inspección o evaluación de control: Se trata de los me-

canismos mediante los cuales se verifica el cumplimiento de compromisos asumidos. Se trata de una evaluación fundamentada en la normativa, que puede llevar asociada sanción. Se centra en la evaluación de las exhibiciones.

b) Evaluación de resultados: Se trata de un conjunto de procedimientos mediante los cuales se valora la desviación de los resultados obtenidos respecto a los previstos.

c) Evaluación de mejora: Se trata de los procesos de evaluación encaminados a determinar posibles cambios que generen incrementos en los resultados, analizando para ello los diferentes procesos que hace una organización.

Hay que hacer notar que no queda claro el perímetro de la actuación de cada Red en materia evaluadora. En muchos casos, las instancias de evaluación las realizan otros órganos de la administración regional o local. No hay que olvidar que en muchos casos las Redes operan como un Programa y están sometidas a unas normas de evaluación propias de una administración concreta.

En relación a los actores de evaluación

- **Evaluación externa.** En algunas Redes se cita una apuesta explícita por las agencias de evaluación externa para poder contar con una mayor neutralidad en el proceso evaluativo.
- **Autoevaluación.** La amplia mayoría de las Redes cuentan con mecanismos internos desarrollados, sobre todo, por las oficinas técnicas para poder elaborar memorias.

Sobre este particular, una idea repetida por varios entrevistados es que la evaluación implica un coste relevante y en el momento actual no se ha considerado prioritario este esfuerzo.

Capitalización del resultado de la evaluación

Una de las dinámicas complejas a considerar es la aplicación de los resultados de la evaluación, entendiendo por este subproceso el conjunto de decisiones que se toman como consecuencia de los resultados de las evaluaciones. No es un subproceso fácil de describir puesto que muchos de los aprendizajes derivados de la evaluación no siguen un procedimiento de trabajo estandarizado. En todo caso, no parece que las evaluaciones estén muy enlazadas con dinámicas internas de mejora estructurada

Dentro de las dinámicas de capitalización de los resultados de la evaluación se pueden citar las siguientes:

Sanción/exclusión. Como ya se ha indicado, la evaluación lleva asociada la posibilidad de que determinados espacios o ayuntamientos puedan ser excluidos o que determinados espectáculos o compañías también puedan dejar de entrar en catálogo como consecuencia de un incumplimiento o mala práctica. En la práctica, aunque las Redes hablan explícitamente de estas sanciones, muchos técnicos refieren que no es habitual su realización.

Priorización. Aquellas Redes que cuentan con baremo por puntos pueden capitalizar los resultados de la evaluación puntuando los diferentes resultados de la evaluación de cara a priorizar o no una determinada oferta.

Acciones de mejora. En muchos casos la evaluación está en la base de decisiones de mejora que se toman de manera participada o por parte de los órganos de dirección.

Como curiosa conclusión, casi se podría asegurar que es especialmente importante el esfuerzo evaluativo en Redes que no tienen tradición de selección. En este caso la evalua-

ción ayuda a conocer la realidad pero no apoya la toma de decisiones.

También es curiosa la existencia de profundas disfunciones como hecho de que hay espacios que no ostentan la figura de miembro o que, incluso, no seleccionan la oferta del catálogo, hagan evaluaciones de cumplimiento y satisfacción de las exhibiciones sin que los datos resultados de este diagnóstico tengan implicaciones directas en ningún aspecto.

Por último, no se puede cerrar este trabajo sin una referencia a los estudios e informes, que sin ser específicamente evaluativos, aportan un conocimiento sobre un sector. Se trata de estudios como los de Perfil de los Programadores del circuito andaluz.

De manera general y partiendo de lo expresado por los responsables de los espacios y por las mesas de contraste, puede asegurarse que el proceso de evaluación cuenta con mucho campo de mejora. No se trata de un proceso que surja de manera espontánea en las entrevistas, pero a partir de la opinión de los expertos y la contrastación de los datos se pueden señalar las siguientes ideas:

La evaluación está presente en varias normativas y algunas Redes asumen dinamismo en la propuesta de modelos de evaluación. Otras muchas aseguran hacer menos de lo que quisieran o de lo que consideran necesario.

Existen carencias respecto a los medios para capitalizar el conocimiento generado como consecuencia de la evaluación. En muchos casos las dinámicas de trabajo parecen dejar que los datos hablen por sí mismos sin favorecer espacios donde se traten los temas para desarrollar decisiones.

La evaluación de las Redes presenta una dinámica más pluralista que otros programas o actuaciones públicas. Frecuentemente las memorias se presentan en el pleno. En muchas Redes hay mecanismos estandarizados para presentar los resultados.

La dinámica evaluativa depende de las diferentes tradiciones de rendición de cuentas que tienen las diferentes administraciones.

Existen demandas de más evaluación, de hecho, una de las demandas más comentadas en las entrevistas es la necesidad de poder determinar el impacto que tienen las diferentes Redes. La evaluación de impacto es una de las preocupaciones más repetidas en el campo de la evaluación.

Existe una tradición poco sancionadora, de manera que varias Redes aceptan ciertos incumplimientos de los compromisos asumidos por las compañías o espacios sin que estos desarrollen medidas de sanción. En varios casos se habla de la necesidad de ser flexibles y entender la dificultad de adaptarse a la realidad, sobre todo cuando en los incumplimientos no intervienen prácticas deshonestas.

Estudio sobre
**Redes y Circuitos de Espacios
Escénicos Públicos en España**
2006-2010

CAPÍTULO 5
RECURSOS



RECURSOS ECONÓMICOS

Para entender el funcionamiento de cada una de la Redes y Circuitos es fundamental conocer los recursos con que cuenta cada una de ellas, considerando tanto los económicos como los humanos y profesionales.

En el ámbito de los recursos financieros, las principales consideraciones están en la composición, cuantía, origen y forma en que se gestiona su reparto y asignación. Según las necesidades y realidades de cada Red o Circuito existen diferentes procedimientos y exigencias, tanto a la hora de adquirir como de distribuir la financiación. En cuanto a los recursos humanos, éstos adquieren una importancia fundamental en el funcionamiento del sistema.

Ambos tipos de recursos presentan diversos procedimientos y obedecen a distintos modelos. Abrimos este capítulo ocupándonos en primer lugar de los recursos económicos.

Los gráficos y tablas incluidos en este apartado presentan, de forma detallada, la evolución de los presupuestos de las Redes y Circuitos entre los años 2006 y 2010. Con estos datos es posible analizar comparativamente el esfuerzo económico realizado por cada una de ellas.

El análisis de los datos confirma un descenso generalizado en el presupuesto utilizado para el funcionamiento de la Redes y Circuitos durante el año 2010 respecto a los ejercicios anteriores, a excepción de Madrid, que muestra un ligero aumento en este último año tras una significativa caída sufrida en periodos anteriores.

En algunos casos, como Aragón, Galicia, Murcia y Tenerife, se aprecia un descenso ligero, que no supera los 200.000 euros, mientras que es llamativa la disminución presupuestaria en Redes como Castilla y León o Castilla-La Mancha,

cuya reducción supera el millón de euros lo que supone en términos porcentuales un 14% menos en el caso de Castilla-La Mancha. En el caso de Castilla y León, además, dicha reducción es significativa, pues representa una caída cercana al 40% respecto de periodos anteriores, como se podrá apreciar en la tabla PRESUPUESTO ANUAL UTILIZADO PARA EL FUNCIONAMIENTO DEL CIRCUITO/RED (RED+MIEMBROS), en las siguientes páginas.

Por su parte, la gráfica EVOLUCIÓN DEL PRESUPUESTO POR RED O CIRCUITO permite obtener una visión global de la evolución del presupuesto de los últimos años, lo que nos proporciona una mayor comprensión de la situación de cada Red y Circuito y de sus dinámicas. De este modo, se puede comprobar la existencia de modelos de financiación estables, con pequeñas variaciones porcentuales anuales, como es el caso de Andalucía, Galicia, Murcia y Tenerife. También se observan modelos fluctuantes, con grandes variaciones interanuales, en el caso de Madrid y SAREA; por último, modelos mixtos con relativa estabilidad que se rompe abruptamente en un determinado año.

La comparación entre el presupuesto del que las Redes o Circuitos dispusieron desde el 2.006 hasta 2.010 muestra, como ya se ha explicado, una tendencia a la reducción presupuestaria. En los dos últimos años, se observan casos pronunciados como Castilla y León, cuyo presupuesto se ha visto reducido en 1.652.573 de euros, y Castilla-La Mancha, con una reducción de alrededor de 1.200.000 euros. Las excepciones a esa tendencia son ODA, Galicia y Andalucía, Redes o Circuitos que han aumentado su presupuesto respecto al año 2006.

PRESUPUESTO ANUAL UTILIZADO PARA EL FUNCIONAMIENTO DEL CIRCUITO/RED (RED+MIEMBROS)

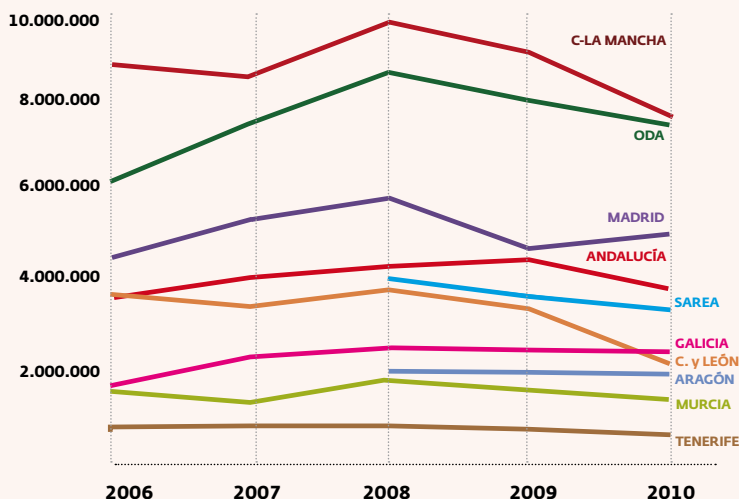
RED	2006	2007	2008	2009	2010	Total 06/10	Variación 06/10
C-LA MANCHA	8.875.169	8.594.485	9.857.033	9.120.720	7.620.714	44.068.121	-1.254.455
ODA	6.269.667	7.524.292	8.741.074	8.116.891	7.549.762	38.201.686	1.280.095
MADRID	4.680.508	5.355.600	5.800.000	4.635.000	4.896.239	20.686.839	-459.361*
ANDALUCÍA	3.460.215	3.944.880	4.220.557	4.276.533	3.756.751	19.658.936	296.536
CASTILLA Y LEÓN	3.517.423	3.287.899	3.584.769	3.215.979	1.864.850	15.470.920	-1.652.573
SAREA	3.282.323	ND	3.939.556	3.483.425	3.114.569	13.819.873	-167.754
GALICIA	1.371.546	2.078.282	2.275.245	2.287.179	2.133.026	10.145.278	761.480
MURCIA	1.271.700	1.174.936	1.539.885	1.299.647	1.079.413	6.365.581	-192.287
ARAGÓN	ND	ND	1.741.072	1.763.285	1.682.035	5.186.392	-59.037**
TENERIFE	436.880	441.052	477.609	406.930	304.186	2.066.657	-132.694
TOTAL RED	28.484.923	32.401.426	42.176.800	38.605.589	34.001.545	175.670.283	5.516.622
PROMEDIO	3.560.615	4.050.178	4.217.680	3.860.559	3.400.155	17.567.028	551.662

*Variación 07/10 | **Variación 08/10

APOYOS A LA EXHIBICIÓN SOBRE EL CACHÉ

RED	MODALIDAD	
ANDALUCÍA	Otra	
ARAGÓN	Otra	
C y LEÓN	Contratación total de obras y producciones para su exhibición en los espacios del Circuito/Red	
C-LA MANCHA	Aportación sobre el caché	70%
GALICIA	Aportación sobre el caché	50%
MURCIA	Aportación sobre el caché	20%
		50%
ODA	Aportación sobre el caché	15%
SAREA	Otra	
MADRID	Aportación sobre el caché	50%
TENERIFE	Aportación sobre el caché	50%

EVOLUCIÓN DEL PRESUPUESTO DE LAS REDES



Otros aspectos a tener en cuenta a la hora de analizar los recursos económicos de las Redes y Circuitos son los modelos de gestión de los recursos presupuestarios, concretamente el modo en que las Redes y Circuitos financian los espectáculos que promocionan. Los datos recogidos en la siguiente tabla muestran tres modelos diferentes de financiación.

El primer modelo se caracteriza por establecer un principio de cofinanciación de los espectáculos entre la Red o Circuito y las entidades miembros en las que realizan la representación. La cantidad aportada por uno u otro depende de las distintas Redes y puede variar en función de diversos objetivos, entre ellos, programar una variedad de géneros, coordinación de

girar, programación de más de una representación de un espectáculo en un mismo espacio, entre otros. Las Redes o Circuitos que optan por este modelo son: la Red de Castilla-La Mancha, con una aportación económica media del 70 % sobre el caché de la compañía; Galicia, Madrid y Tenerife, con una aportación del 50%; Murcia, con entre un 20% y un 50%; y la ODA con un 15%.

En un segundo modelo de financiación, representado por la Red de Castilla y León, se opta por la financiación total del coste de la representación en los distintos espacios.

Por último, cabe señalar la existencia de modelos alternativos como los de Andalucía, Aragón y SAREA.



RECURSOS HUMANOS

La información recogida en este apartado ofrece datos sobre los profesionales que integran las Redes o Circuitos, uno de los recursos más importantes con los que cuenta la organización.

El gráfico NÚMERO DE PERSONAS QUE TRABAJAN EN LAS ACTIVIDADES DE LA RED O CIRCUITO muestra el número de profesionales que trabajan en las distintas Redes o Circuitos. Conviene aclarar que su número no responde necesariamente a una mayor magnitud de la Red o Circuito ni a un mayor número de miembros, ya que puede responder también al modelo de gestión elegido por cada institución y a los medios técnicos empleados para la coordinación.

El número de personas que figura en cada Red o Circuito guarda estrecha relación con el modelo de gestión interna de cada una, ya que los distintos procedimientos que se realizan y el modo en que se articulan pueden requerir mayor o menor personal para su ejecución. Por lo tanto, las cifras expuestas no deben relacionarse con una mejor o peor administración, sino simplemente con diversos modelos de organización.

Las siguientes tablas y gráficos recogen información rela-

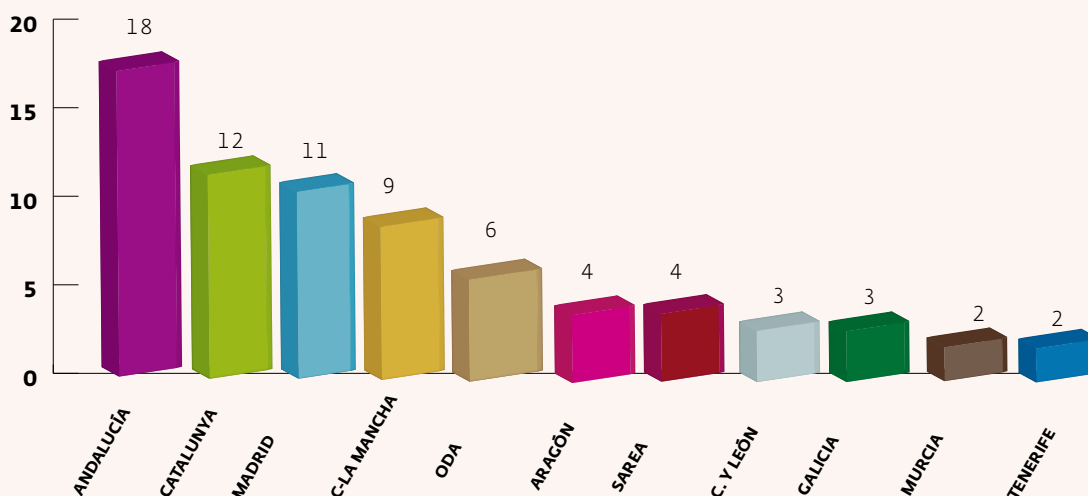
cionada con las características de los técnicos encargados de la gestión de la programación de los espacios escénicos, de los puestos de trabajo que ocupan y del sistema de acceso a los mismos.

Los datos recogidos describen un perfil profesional de un técnico varón, de edad comprendida entre los 41 y los 50 años, que se encuentra, por tanto, en la mitad de su desarrollo profesional. Posee formación universitaria superior y experiencia previa en el municipio en el que se ubica el espacio escénico.

El sistema de selección más utilizado para la provisión de personal es el concurso-oposición. En la mayoría de los casos el candidato seleccionado accede a un puesto de trabajo con contrato laboral indefinido, en ocasiones de naturaleza funcional, con un salario medio que oscila entre los 20.000 y 30.000 euros brutos anuales.

De este modo puede afirmarse que el empleo generado en el marco de las actividades de las estructuras propias de las Redes y Circuitos es estable y que agrupa principalmente a técnicos de un perfil elevado en lo que a formación y experiencia profesional se refiere.

NÚMERO DE PERSONAS QUE TRABAJAN EN LAS ACTIVIDADES DE LA RED O CIRCUITO



**PERFIL DE LOS TÉCNICOS
CRITERIO: EDAD**

TRAMOS	% Porcentaje
<20	3,8
21-30	5,1
31-40	26,9
41-50	46,2
51-60	15,4
>60	2,6

**PERFIL DE LOS TÉCNICOS
CRITERIO: SEXO**

SEXO	% Porcentaje
MUJER	35,9
HOMBRE	64,1

**PERFIL DE LOS TÉCNICOS
CRITERIO: TIPO DE CONTRATO**

TIPO DE CONTRATO	% Porcentaje
Cuerpo funcional	25,2
Contrato laboral indefinido	32
Contrato laboral temporal	6,8
Contrato por obra y servicio	4,9
Autónomo	1
Otro	7,8
No sabe/No contesta	22,3

**PERFIL DE LOS TÉCNICOS
CRITERIO: ACCESO AL PUESTO**

PROCEDIMIENTO DE ACCESO	% Porcentaje
Concurso/Oposición	44,7
Proceso de selección	13,6
Libre designación	8,7
Otro	6,8
No sabe/No contesta	26,2

**PERFIL DE LOS TÉCNICOS
CRITERIO: TRAMOS SALARIALES**

TRAMOS SALARIALES	% Porcentaje
Menos de 20.000 euros	31,3
Entre 20.000 y 30.000 euros	40,3
Entre 31.001 y 40.000 euros	17,9
Entre 40.001 y 50.000 euros	6,0
Entre 50.001 y 60.000 euros	3,0
Entre 60.001 y 70.000 euros	0,0
Entre 70.001 y 80.000 euros	1,5
Más de 80.000 euros	0,0

**PERFIL DE LOS TÉCNICOS
CRITERIO: EXPERIENCIA PREVIA**

sí	No
68%	32%

AÑOS DE EXPERIENCIA PREVIA (%)	
Menos de 2 años	34,3
Entre 2 y 4 años	20
Entre 4 y 6 años	14,3
Más de 6 años	31,4

**PERFIL DE LOS TÉCNICOS
FORMACIÓN ACADÉMICA**

TRAMOS SALARIALES	% Porcentaje
Educación Primaria	3,8
E.S.O.	2,5
Bachillerato	15,2
FP	8,9
Licenciatura/Diplomatura	46,8
Máster	19
Cursos de doctorado	3,8

Estudio sobre
**Redes y Circuitos de Espacios
Escénicos Públicos en España**
2006-2010

CAPÍTULO 6
RESULTADOS



LA PROGRAMACIÓN

Este apartado del estudio expone una visión panorámica de la actividad que desarrollan las once redes y circuitos asociados a La Red Nacional a través de los datos aportados por sus coordinadores y responsables. Incluye, en un primer bloque, un modelo de comparación entre redes que emplea datos relativos a la distribución porcentual de los géneros programados (teatro de adultos, propuestas infantiles, danza, etc.), la procedencia geográfica de las compañías seleccionadas y, en última instancia, la evolución del volumen de funciones, espectadores y compañías.

La representación conjunta de estas cifras permite comprender el volumen total de recursos y agentes que movilizan las redes para configurar sus programaciones. Así la inversión bruta en el año 2010, último ejercicio del que se tienen datos, asciende a más de 34 millones de euros.

Esta cantidad permitió la actuación de 1615 compañías de pequeño, mediano y gran formato cuya producción artística englobaba disciplinas plurales y heterogéneas, como el teatro para adultos, las propuestas infantiles, el teatro musical, la magia, el circo, la música popular y música clásica, la ópera, la zarzuela, el ballet o la danza contemporánea. Los más de 700 espacios escénicos adheridos a estas redes, con una cobertura de población que supera los quince millones de habitantes, dieron soporte a las casi 9.000 funciones representadas.

Durante el periodo objeto de estudio (2006-2010), las redes asisten a un constante incremento en el número de sus miembros, un aspecto que avala la vitalidad de las redes y circuitos en el sistema de exhibición público de nuestro país y su trascendental papel en la concesión de incentivos

y apoyos económicos o de otra índole. Estos datos globales permiten obtener una visión de las redes en su conjunto y dan una idea de su posición estratégica como uno de los elementos vertebradores del tejido escénico en España.

DATOS ABSOLUTOS DE LA PROGRAMACIÓN DE LAS REDES Y CIRCUITOS

En las siguientes páginas se presentan los datos de cada una de las once redes o circuitos asociados a La Red Española objeto de esta investigación. Se tomó como año de referencia 2010 por ser el último del que se tienen datos pero se debe señalar que se trata de un año de crisis y los promedios de otros años son sustancialmente más positivos.

DATOS ABSOLUTOS POR RED/CIRCUITO ASOCIADO

Tomando el conjunto de estas redes como unidad, se ha calculado el porcentaje de aportación al total de cada una de los circuitos asociados con el objetivo de identificar su peso relativo en ámbitos como la inversión, los habitantes a los que ofrecen cobertura estas redes, los miembros asociados (espacios escénicos o municipios), las compañías seleccionadas, las funciones representadas y el número espectadores. No obstante, este último epígrafe no ha podido ser abordado con detalle en este estudio ante la ausencia de información para algunas redes o circuitos.

PORCENTAJE DE INVERSIÓN

La inversión total durante 2010 asciende a 34.001.545 €. La información que aporta el gráfico acredita la significativa dimensión económica de la Red de Teatros de Castilla-La Mancha y el circuito de la ODA (Diputació de Barcelona), cuyos pesos porcentuales son expresivamente altos respecto al total. Ambos programas aportan casi el 45% de la inversión conjunta de las redes objeto de estudio y acometieron en 2010 inversiones que superan en cada caso los 7 millones de euros. Este elevado volumen inversor se relaciona directamente con su tamaño. La Red manchega cuenta con 250 asociados, de los que alrededor de un 25% corresponde a salas con un aforo superior a las 300 butacas. En el caso de la ODA, aglutina a 104 teatros y auditorios, en su totalidad de tamaño mediano y grande.

Aunque los porcentajes de inversión deben ser considerados en el marco de las políticas de apoyo a la exhibición que desarrolla cada administración regional o provincial, y puntualizado por la existencia de otras redes alternativas, posibilitan la creación de cuatro sub-grupos. Una primera categoría incluiría a las redes anteriormente señaladas, con aportaciones porcentuales individuales del 23% a la inversión total del conjunto. Una segunda tipología agruparía la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid, el Circuito Andaluz y SAREA, la Red Vasca, con presupuestos de inversión que oscilan entre los 3 y 5 millones de euros.

En tercer lugar podrían situarse la Rede Galega, la Red de Aragón y la Red de Teatros de Castilla y León, con aportaciones a la inversión total que oscilan en el 5,5% e inversiones que se mueven en un rango que va desde los 1,6 millones de Aragón hasta los 2,1 millones de Galicia. Por último, un cuarto subgrupo integraría los Circuitos de Murcia y Tenerife, con aportaciones porcentuales del 3,17% y 0,89% respectivamente (la inversión de Murcia sobrepasa ligeramente el millón de euros, en el caso de Tenerife apenas ronda los 300.000 €).

Cabe señalar que un mayor o menor volumen de inversión no debe entenderse como indicador de calidad ya que, con frecuencia, se relaciona con necesidades culturales, condiciones geográficas y demográficas, políticas culturales y dotaciones infraestructurales de cada circuito o red.

PORCENTAJE DE HABITANTES

La suma de habitantes a los que potencialmente dan cobertura las redes objeto de estudio asciende a 16.481.179 personas. Aunque la aportación de cada red o circuito es distinta y refiere características demográficas diversas para cada territorio, su aportación porcentual al total nos aporta cierta información de interés. De nuevo, llaman la atención

los casos de la Red de Castilla-La Mancha y el circuito de la Diputación de Barcelona, que suman respectivamente el 10,6% y el 19% del total de las Redes (cabe recordar que ambas redes consignan presupuestos similares).

De forma complementaria, SAREA aporta un 7,8% al porcentaje total de habitantes, cifra que iguala su contribución al total de la inversión. En polos distintos, se situaría el caso de Galicia, que aporta el 6,3% al total de la inversión para una población supone un 10,1% respecto al total de potenciales beneficiarios de las programaciones de las redes.

Nuevamente podrían considerarse tres grupos diferenciados en cuanto a porcentaje de habitantes. Por un lado, las redes que operan en realidades demográficas extremas, como la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid (que atiende a 2,8 millones de habitante, un 17,5% respecto al total del conjunto) y el Circuito de Tenerife (cuya programación se dirige a un 5,5% de la población de consumo de las redes, 900.000 habitantes).

PORCENTAJE DE MIEMBROS

Las once redes y circuitos asociados a La Red Nacional y objeto de esta investigación suman un total de 682 miembros (que, según dictan las normativas de constitución, corresponden a espacios escénicos o entidades locales). Es de nuevo llamativa la aportación que realiza la red manchega, que proporciona un 36,7% de total (250 espacios). El porcentaje restante se reparte en dos grupos que aportan aproximadamente un 30% cada uno. En una primera categoría, podrían distinguirse los casos del Circuito de la ODA, con una contribución que ronda el 15,2%, y el Circuito Andaluz, cuyos 83 municipios beneficiarios en el ejercicio de 2010 suponen el 12,2%. En el porcentaje restante se hallan las aportaciones del resto de las redes y circuitos, que oscilan entre el 3% de los miembros de Castilla León y Murcia, con 21 municipios, hasta el 8,5% de Madrid, que engloba a 58 espacios.

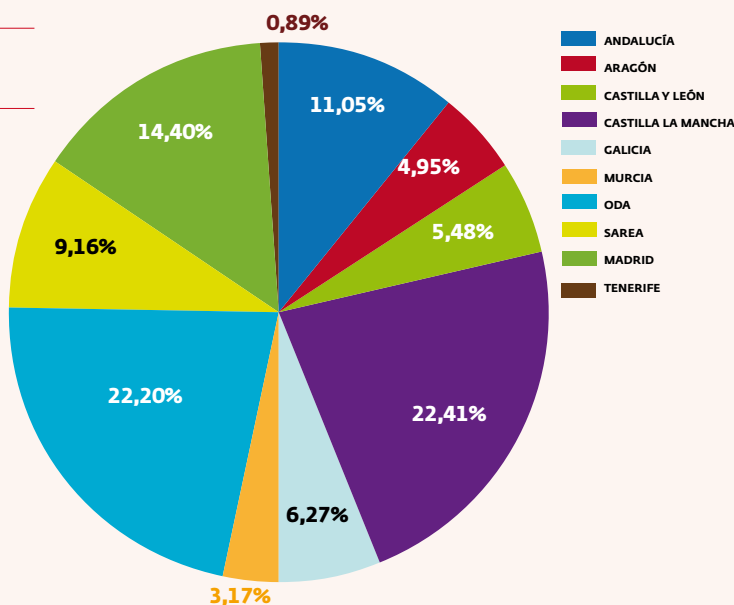
En cualquier caso, el número de miembros que aporta cada red se relaciona directamente con la realidad cultural de cada territorio, fundamentalmente, con las condiciones de acceso que dictan las normativas respecto a la aceptación o no de determinados teatros, auditorios o salas de cultura. Estos criterios, más o menos rígidos para cada programa, delimitan condiciones de obligado cumplimiento que exigen una dotación económica, ciertas condiciones de equipamientos o algunas exigencias de personal. Así, hay redes que con una extensión geográfica similar y una población potencial pareja muestran significativas diferencias de en cuanto al número de miembros asociados. La flexibilidad de ciertas normativas y una política aperturista y expansiva explica el elevado número de miembros asociados a la red manchega. En contrapartida, reglamentos más precisos, como los de Castilla y León, determinan un número de espacios reducido, aunque de mayor homogeneidad.

ANÁLISIS DE LAS 'GRANDES CIFRAS' DE REDES Y CIRCUITOS

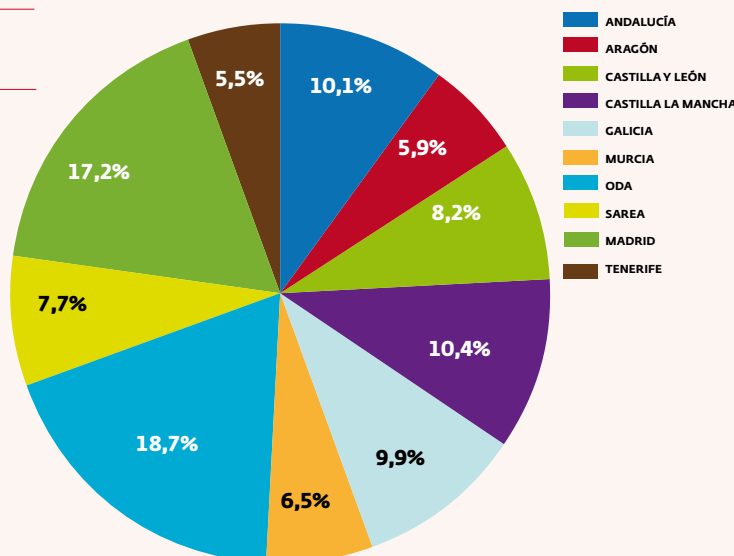
RED	PRESUPUESTO	HABITANTES	MIEMBROS	COMPAÑÍA	REPRESENTACIONES	ESPECTADORES
ANDALUCÍA	3.756.751	1.669.180	83	170	1.799	220.327
ARAGÓN	1.682.035	966.333	23	178	383	109.777
CASTILLA Y LEÓN	1.864.850	1.345.451	21	105	345	97.245
C-LAMANCHA	7.620.714	1.710.789	250	198	1.809	407.572
GALICIA	2.133.026	1.635.751	49	76	688	50.473
MURCIA	1.079.413	1.077.477	21	ND	207	ND
ODA	7.549.762	3.076.709	104	494	1.259	313.515
SAREA	3.114.569	1.265.670	44	240	1.276	279.371
MADRID	4.896.239	2.830.088	58	126	851	ND
TENERIFE	304.186	903.731	29	28	113	17.031
LA RED	34.001.545	16.481.179	682	1.615	8.730	1.495.311

* La ODA da cobertura mediante el Circuito a la financiación de la totalidad de funciones profesionales de los espacios escénicos municipales con programación estable. Otros circuitos solo apoyan una parte de la programación incluida en un catálogo cerrado.

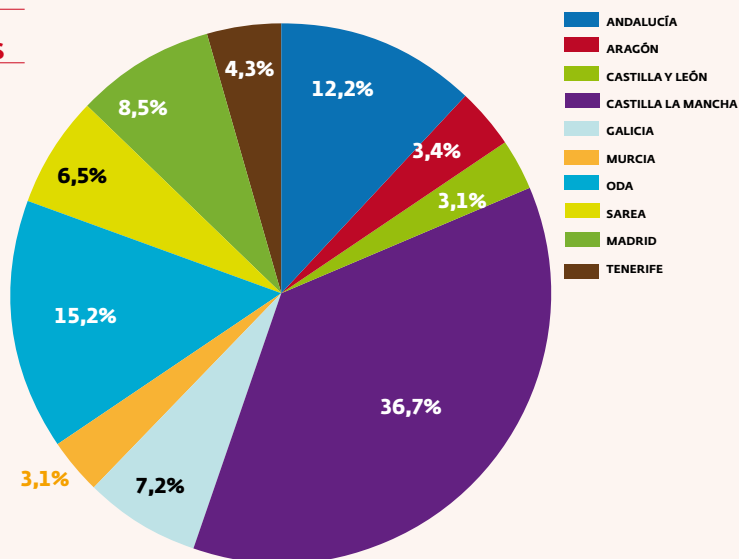
PORCENTAJE POR CIRCUITO/RED SOBRE LA INVERSIÓN TOTAL DE LOS ASOCIADOS A LA RED ESPAÑOLA



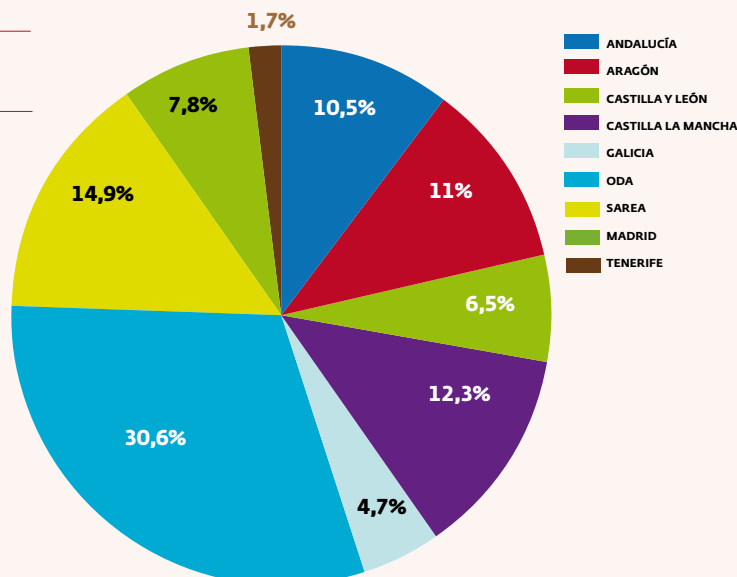
PORCENTAJES IRCUITO / RED SOBRE LOS HABITANTES TOTALES A LOS QUE DAN COBERTURA LAS REDES Y CIRCUITOS



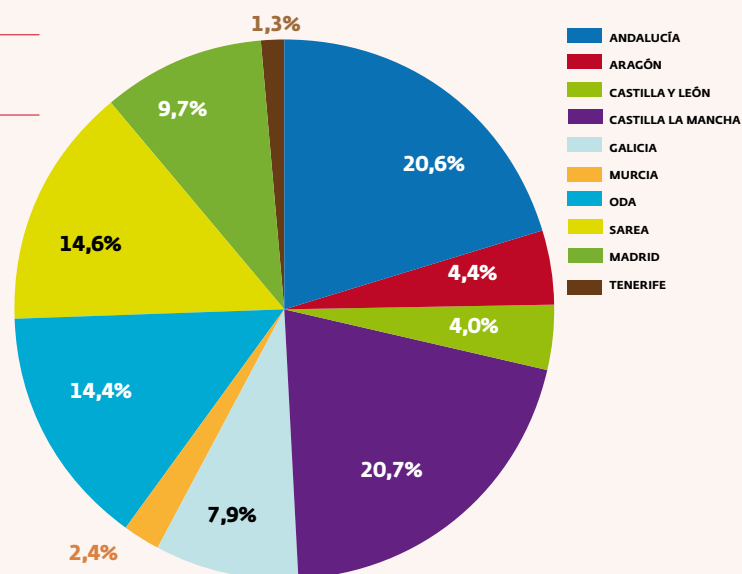
PORCENTAJE POR CIRCUITO/RED SOBRE LOS MIEMBROS TOTALES DE LAS REDES Y CIRCUITOS



PORCENTAJE POR CIRCUITO/RED SOBRE LAS COMPAÑÍAS TOTALES DE LAS REDES Y CIRCUITOS ASOCIADOS A LA RED ESPAÑOLA



PORCENTAJE POR CIRCUITO / RED SOBRE LAS REPRESENTACIONES TOTALES DE LAS REDES Y CIRCUITOS



PORCENTAJE DE COMPAÑÍAS

Este gráfico detalla el porcentaje de compañías que aporta cada red respecto al total de formaciones seleccionadas en las once redes y circuitos asociados a La Red Española. La información que proporciona este esquema se vincula a la flexibilidad de los catálogos (abiertos o cerrados) y los criterios de incentivos que maneja cada programa. Así, por ejemplo, llama poderosamente la atención el caso de la ODA, que aglutina a un 30,6% de los 1618 grupos que giraron en las redes durante 2010 (494 compañías). Este hecho, junto al número de funciones que lleva a escena cada compañía (2,55) revela el dinamismo de la programación diseñada por el circuito provincial de Barcelona, que incentiva con mayor o menor aportación todos los espectáculos que contratan sus asociados a través del catálogo Escenari.

En el polo opuesto se encuentra el Circuito de Tenerife, cuya programación da cabida a un 1,7% del total de compañías (28). El número de formaciones que giran en cada red guarda también cierta relación con su modelo de incentivos, el formato de configuración del catálogo y su apuesta, más o menos decidida, por las producciones regionales. Así, el modelo de exhibición promovido por el Cabildo se encuentra claramente limitado por el número de formaciones que integran el tejido escénico de la isla, así como por su definida vocación hacia la consumo de la producción local.

PORCENTAJE DE REPRESENTACIONES

El número de representaciones que aporta cada circuito al total de funciones programadas por las diez redes también nos proporciona información de interés. Una información cuya explotación ofrece un extenso campo de mejora si dispusiéramos de datos segregados sobre la cifra total de representaciones que lleva a escena cada compañía seleccionada (cabe señalar que algunas formaciones, especialmente las de danza contemporánea, entran en gira con un número reducido de bolos mientras que otras compañías pueden ser contratadas para más de veintena de funciones).

El gráfico que ejemplifica la distribución de representaciones revela el significativo número de bolos que tienen lugar en el Circuito Andaluz, con un total de 1.799 funciones, lo que supone una media de 10,58 representaciones para las 170 compañías que giraron en el circuito en 2010. Sin duda, una media muy superior a los ratios cruzados de redes como Aragón, Castilla y León y ODA, cuya media de funciones por compañía se mueve en torno a las tres. Se debe tener en cuenta a la hora de juzgar estos datos el hecho de que la normativa de algunas redes o circuitos marca un tope de representaciones por compañía.

La visualización de estos datos parece señalar que las cifras de representaciones que programa cada red se relaciona expresamente con su número de asociados (teatros o municipios), sus políticas de incentivos y baremos (hay programas que establecen mínimos significativamente bajos para entrar en una red) y la capacidad de las oficinas de coordinación para articular giras.

Así, por ejemplo, una red como la manchega, que comparte ciertos rasgos con la andaluza (en cuanto a extensión geográfica, número de compañías seleccionadas y número total de funciones representadas), muestra sin embargo una distribución distinta, vinculada a su amplio número de asociados.

Los casos de ODA y de SAREA plantean modelos diferentes. Ambas redes muestran cierta similitud respecto al número de representaciones programadas. Sin embargo, el circuito provincial barcelonés da cabida al doble de compañías que la red vasca, que -por las características de sus baremos y sistemas de incentivos- motiva la presencia de compañías con mayor volumen de bolos. La mayor o menor presencia de géneros minoritarios también puede influir en estas desiguales distribuciones (y es que determinadas compañías pueden concertar un menor número de contratos si han sido discriminadas positivamente para asegurar su presencia en las programaciones).

En cualquier caso y según revelan los datos, parecen coexistir dos tendencias, vinculadas a la concentración o atomización de las programaciones.

RATIOS COMPARADOS ENTRE REDES/CIRCUITOS ASOCIADOS EN BASE A DATOS ABSOLUTOS

En este apartado se han creado ratios que facilitan los análisis comparados y operan como indicadores de los recursos y resultados de cada Red. Se organizan en tres bloques:

Ratios de medida de recursos:

- Inversión por habitante.
- Inversión por miembros.

Ratios de asignación de recursos:

- Inversión por compañía.
- Inversión por representación.
- Habitantes por representación.

Ratios de resultados:

- Representaciones por compañía.
- Representaciones por miembros.

Ratios de eficiencia:

- Inversión por espectador.
- Espectadores por representación.

INVERSIÓN POR HABITANTE

Este ratio permite comparar el volumen de inversión de cada Red o Circuito con la población potencial a la que va dirigida su programación. Se obtiene de este modo un gráfico que permite comparar su esfuerzo inversor durante 2010, el último año del que se tienen datos.

Se trata de una medida que pone en relación recursos con objetivos y que es complementaria a la relación inversión/espectador, que permite tomar conciencia de la eficiencia en el uso de los recursos. La Red de Teatros de Castilla-La Mancha, con un 4,45 € por habitante es la primera en volumen de inversión. Por su parte, el Circuito de Tenerife, con 0,34 € por habitante, se encuentra a la cola de las redes, muy por debajo de un promedio que sitúa en 1,91 €.

El ratio que supone confrontar el volumen de inversión por habitante nos permite distribuir las redes en tres categorías (al menos, para el ejercicio de 2010, sobre el que se ha realizado este análisis). Como se ha señalado con anterioridad, la primera estaría encabezada por Castilla-La Mancha, SAREA, ODA, y Andalucía, que integran un segundo grupo que consigna en torno a los 4€ de inversión por habitante. Un tercer grupo englobaría a los programas restantes, los de Aragón, Madrid, Castilla y León, Galicia y Murcia, que se encuentra en cifras próximas a los 1'5 puntos, en el entorno del promedio. Estos datos nos ayudan a entender cómo determinadas políticas de incentivos se relacionan con el ámbito geográfico en el que operan.

INVERSIÓN POR MIEMBRO

Se trata de un ratio que permite conocer la actividad inversora de las redes en relación al número de espacios o municipios que las integran. No obstante, es una fórmula débil, que ofrece exclusivamente promedios sobre los recursos financieros disponibles por cada técnico para confeccionar aquella programación de su espacio que se nutre de espectáculos seleccionados en su red. Un análisis más preciso exigiría contar con datos específicos sobre el volumen de inversión atribuido a diferentes tipologías de espacios (con programaciones y recursos financieros dispares). De hecho, no es difícil imaginar el compromiso desigual que asume un teatro ubicado en el área metropolitana de Barcelona o Bilbao y otros espacios de pequeño aforo distribuidos en pequeños municipios de Galicia, Castilla-La Mancha o Aragón.

En cualquier caso, este ratio nos permite describir cierta tendencia o comportamiento en la atomización o concentración de recursos. El gráfico que representa este ratio muestra los mayores niveles de recursos por miembro para las redes de Castilla y León y Madrid, con inversiones que superan los 80.000 €. Otros circuitos, como los de Aragón, Barcelona y País Vasco se mueven en el entorno de los 70.000€ por miem-

bro, cifra que desciende a un rango inverso de entre 30.000 y 50.000 € para el resto de modelos.

Estos datos deben ser contrastados con los ratios de inversión por representación para, de esta forma, analizar de qué manera los miembros de las redes asignan los recursos de sus programaciones.

Podría acometerse una investigación más exhaustiva si contáramos con los datos globales de la inversión en artes escénicas que realiza cada miembro y las aportaciones que suman sus entidades de referencia (comunidades autónomas, diputaciones...), información que podría contrastarse con los recursos que manejan sus miembros para confeccionar sus programaciones. De ese modo, podría deducirse el grado en que una red o circuito es un instrumento central en la política cultural de determinados municipios, un programa económico complementario, que alimenta la oferta, o una plataforma de carácter residual, sin efecto real en las programaciones de algunos espacios escénicos.

INVERSIÓN POR COMPAÑÍA

Este ratio permite observar en qué medida una Red o Circuito actúa como pilar o soporte de la industria cultural de su área de cobertura. Así, niveles elevados de inversión por compañía podrían confirmar cierta estabilidad económica para aquellas formaciones que cierran un significativo número de funciones en la programación de una Red o Circuito. En cierto grado, se trata de un ratio que también describe tendencias de atomización o concentración, identificando aquellas redes que dan entrada a mayor o menor número de compañías en sus programaciones.

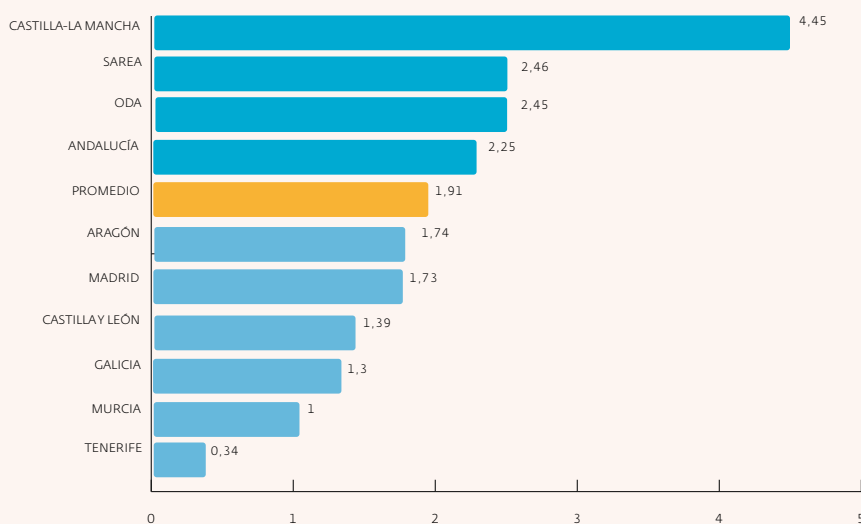
Los resultados de este ratio revelan que los mayores niveles de inversión por compañía corresponden a las redes de Madrid y Castilla-La Mancha, con cifras que superan los 38.000 euros. La inversión de Castilla-La Mancha explica, al menos parcialmente, su potencial como operador privilegiado para dar salida a la oferta escénica local. Por debajo del promedio se encuentran Castilla y León, ODA, Tenerife, SAREA y Aragón, esta última con 9.450 euros por compañía.

En este sentido, es interesante resaltar el caso gallego, en el que la inversión por compañía alcanza los 28.066 euros. El programa coordinado por la Agencia Galega das Industrias Culturais muestra una elevada concentración de funciones en un determinado número de compañías. Conviene señalar que estos datos refieren promedios, lo que resta valor deductivo a esta fórmula. Disponer de información adicional en torno a la programación de las redes y sobre el origen de ingresos que devengan las compañías seleccionadas (identificando el número de representaciones dentro y fuera de una determinada red) podría explicar la capacidad de las redes para configurarse como auténticos clientes de compañías y creadores o como mercado complementario.

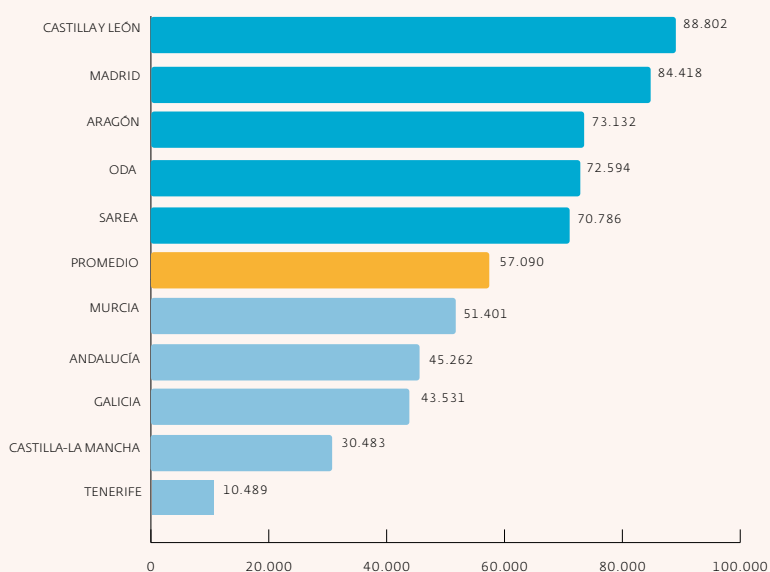
RATIOS COMPARADOS

RED	€/HAB	€/MIEM	€/COMP	€/REPRE	HAB/REP	HAB/COMP	REP/COMP	REP/MIEM	PRES/ESP	ESP/REP
ANDALUCÍA	2,25	45.262	22.099	2.088	928	9819	10,58	21,67	17,05	122,47
ARAGÓN	1,74	73.132	9.450	4.392	2.523	5.429	2,15	16,65	15,32	286,62
CyLEÓN	1,39	88.802	17.760	5.405	3.900	12.814	3,29	16,43	19,18	281,87
C-LA MANCHA	4,45	30.483	38.488	4.213	946	8.640	9,14	7,24	18,70	225,30
GALICIA	1,30	43.531	28.066	3.100	2.378	21.523	9,05	14,04	42,26	73,36
MURCIA	1,00	51.401	ND	5.215	5.205	ND	ND	9,86	ND	ND
ODA	2,45	72.594	15.283	5.997	2.444	6.228	2,55	12,11	24,08	249,02
SAREA	2,46	70.786	12.977	2.441	992	5.274	5,32	29,00	11,15	218,94
MADRID	1,73	84.418	38.859	5.754	3.326	22.461	6,75	14,67	ND	ND
TENERIFE	0,34	10.489	10.864	2.692	7.998	32.276	4,04	3,90	17,86	150,72
PROMEDIO	1,91	57.090	21.538	4.130	3.064	13.829	5,87	14,56	20,7	201,04

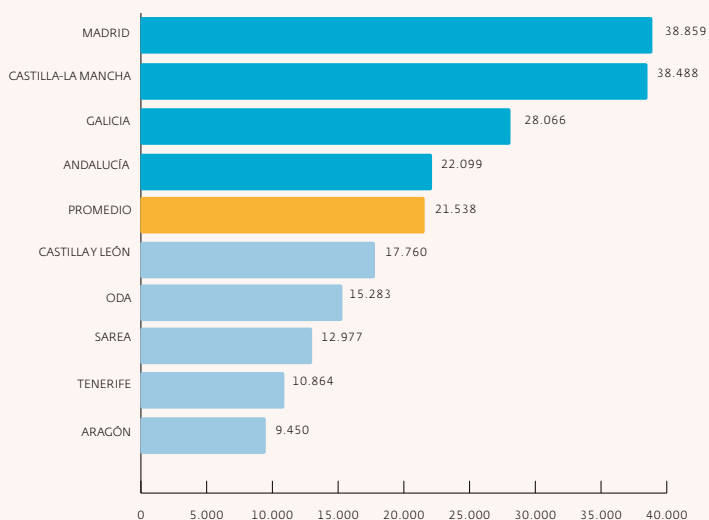
INVERSIÓN POR HABITANTE



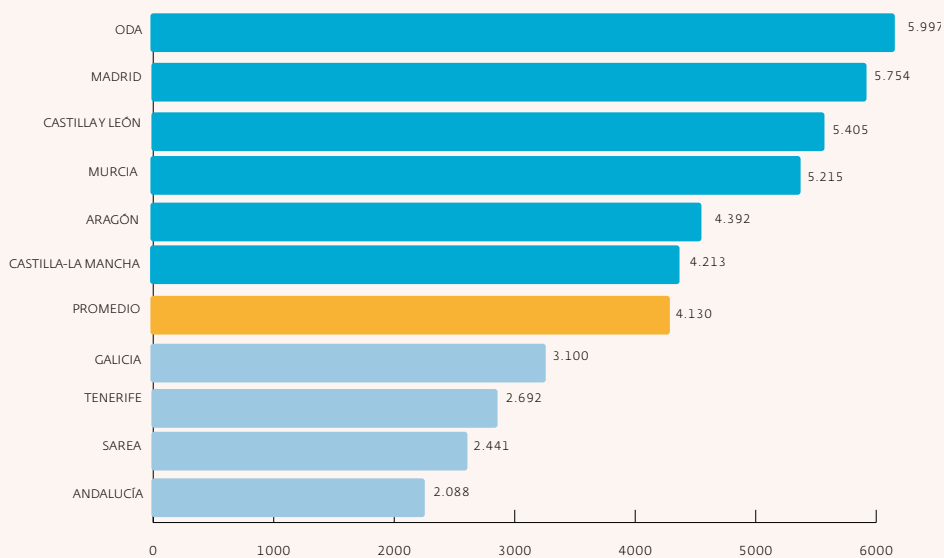
INVERSIÓN POR MIEMBRO



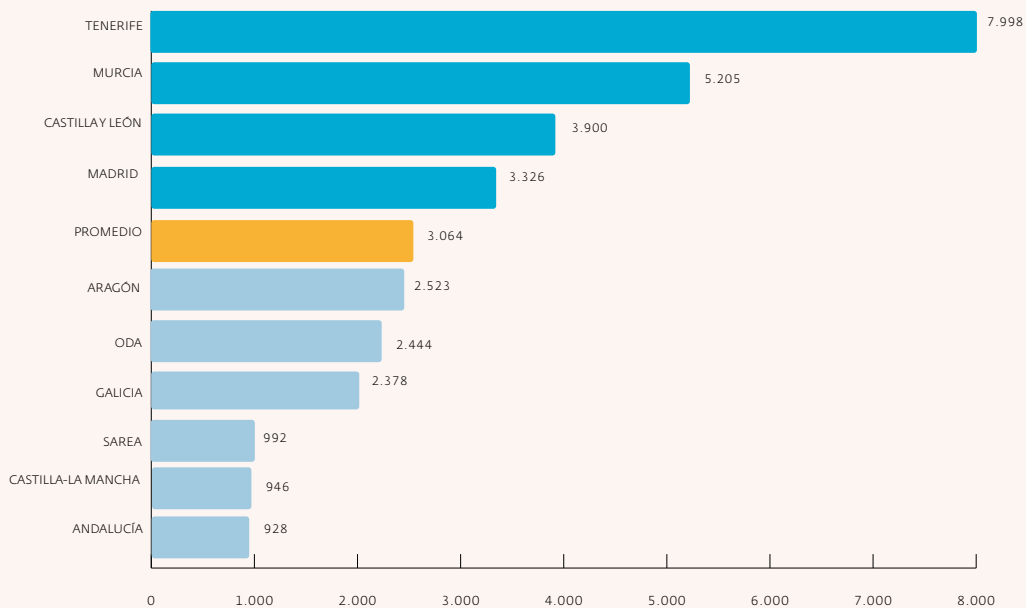
INVERSIÓN POR COMPAÑÍA



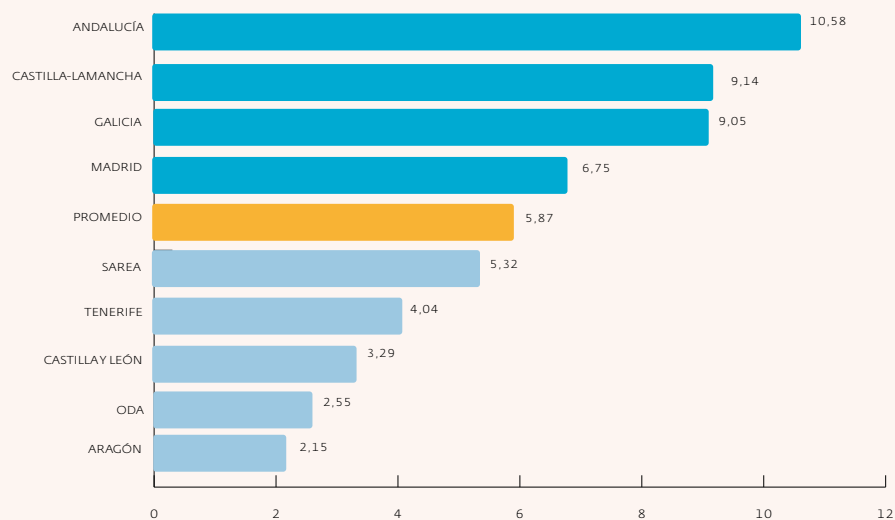
INVERSIÓN POR REPRESENTACIÓN



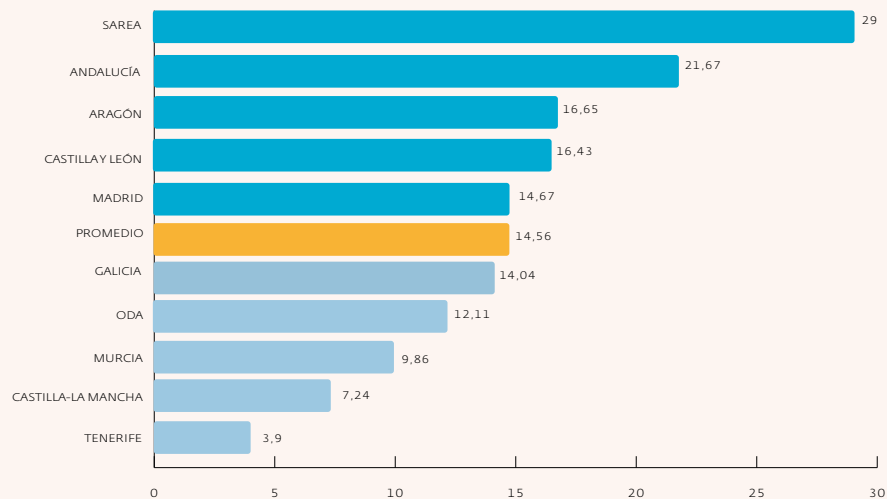
HABITANTES POR REPRESENTACIÓN



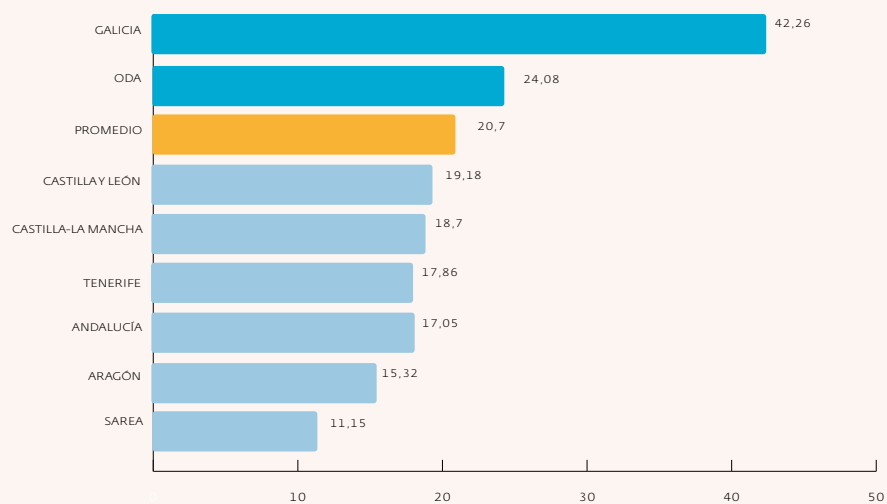
REPRESENTACIONES POR COMPAÑÍA



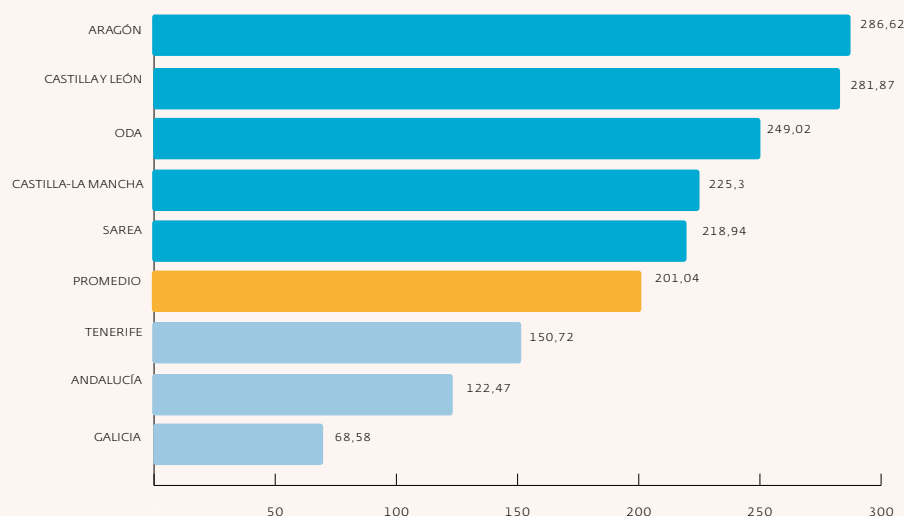
REPRESENTACIONES POR MIEMBRO



INVERSIÓN POR ESPECTADOR (en euros)



ESPECTADORES POR REPRESENTACIÓN



INVERSIÓN POR REPRESENTACIÓN

De la aplicación de esta fórmula se deducen otros datos de interés. En su conjunto, se trata del ratio que ofrece resultados con menor nivel de desviación, sobre cifras que oscilan entre los 2.088 € de inversión por representación, en el caso del Circuito Andaluz, y los 5.997 € de gasto promedio por función en el Circuito provincial de Barcelona. Salvo excepciones puntuales, los porcentajes de inversión destinados a cada género o repertorio suelen mostrar tónicas de correspondencia con la distribución de representaciones por género.

Por otro lado, podría aventurarse cierta influencia del mayor o menor consumo de producciones locales o foráneas. Cabe recordar que las compañías que giran mayoritariamente en las Redes de su ámbito territorial tienen la capacidad de reducir sensiblemente sus gastos de desplazamiento y movilidad, lo que les permite abaratar sus cachés. En cualquier caso, una lectura detallada de los datos aportados por las Redes no avala ninguna influencia de rigor o carácter predictivo en este sentido. Las Redes de Madrid y Castilla y León, que exhiben cierta preferencia o disposición hacia el consumo de producciones foráneas (nacionales o internacionales) ocupan, respectivamente, el segundo y tercer puesto en inversión por representación, con importes que alcanzan los 5.754 € y los 5.405 €. En contrapartida, la Red Vasca también apuesta por la entrada de producciones internacionales en las producciones que incentiva, aunque esta estrategia no evita que SAREA destine un promedio bajo, de 2.441 € de inversión por compañía.

La información que aporta este ratio es, por tanto, insufi-

ciente para describir tendencias de consumo en las Redes. Un análisis exhaustivo precisaría de contrastes adicionales, con la incorporación de datos sobre la distribución del número de compañías y el porcentaje de representaciones en función de determinadas franjas de caché. ¿Cuál es el número de compañías con cachés elevados que entran en cada Circuito? ¿Cuántas representaciones llevan a escena estas formaciones?

En cualquier caso, destaca el caso de Andalucía¹², que se encuentra por debajo del promedio con una inversión de 2.088 euros por representación. En parte, se debe a que no incluye en su programación ópera y zarzuela y a su política de giras y contratación por paquetes que permite abaratar costes, frente a otras redes y circuitos con otros modelos de gestión.

Centrando la atención sobre Murcia, se puede observar que está en cuarto lugar con 5.215 euros por representación. Esto podría explicarse por el hecho de que, al centrar el incentivo de subvenciones en el formato gira y en la procedencia geográfica de las compañías, el resto de criterios corresponden a los propios espacios, que recurren al Circuito Profesional de AAE y Música de la Región de Murcia principalmente para "acceder" a espectáculos de mayor formato o caché.

12. El Circuito Andaluz cuenta con actividades que están incluidas y que bajan el Caché, entre ellas las giras de ABECEDARIA, que al ser giras con un número importante de funciones abaratan costos. Una dinámica parecida se genera en los Ciclos de Cine.

HABITANTES POR REPRESENTACIÓN

Este ratio pone en relación la demanda potencial con la oferta. Así, el número de habitantes por representación será inversamente proporcional a las posibilidades de elección del consumidor. La información que aporta el gráfico permite una distribución en dos grandes bloques. Una primera categoría agrupa a todas aquellas Redes o Circuitos que superan el promedio de 3.064 habitantes por representación. Este grupo está encabezado por los circuitos de Tenerife y Murcia, con 7.998 y 5.205 habitantes por representación respectivamente, seguido por las Redes de Castilla y León y Madrid. El segundo bloque reúne a todas aquellas redes que no superan el promedio siendo Andalucía con 928 la que goza de un mejor promedio. Este ratio permite ver las posibilidades que los habitantes del área geográfica de actuación de cada una de las Redes o Circuitos tienen de asistir a un espectáculo. Sería de gran interés para un futuro estudio conocer las dimensiones de los espacios integrantes de las diferentes redes y circuitos para concluir de qué forma la relación programación – aforo permite satisfacer en mayor o menor medida las necesidades del público potencial.

REPRESENTACIÓN POR COMPAÑÍA

Este ratio da una idea del número medio de representaciones que lleva a escena cada compañía por Circuito o Red. Pese a la ausencia de otros datos que permitan confirmar si estas medias son representativas o si, por lo contrario, los bolos que asegura una compañía en cada red se distribuyen de manera desigual, es posible detectar algunas diferencias sustanciales. Debe tenerse en cuenta que los criterios que determinan la inclusión de un espectáculo en cada red son dispares. Un hecho que condiciona las decisiones adoptadas por espacios escénicos o comités de selección y al que se suma a la disparidad de las reglas y baremos que regulan la distribución de recursos.

Así, por ejemplo, la reducida ratio que muestra el Circuito provincial de Barcelona, con 2,55 representaciones por compañía, podría tener su origen en la abierta política de incentivos que maneja la entidad provincial, una estrategia que apoya económicamente, aunque con esfuerzos desiguales, todas las representaciones contratadas por sus espacios escénicos asociados a través del catálogo. Un escenario opuesto es del Circuito Andaluz, cuyos mecanismos de programación (elimina de su oferta aquellos espectáculos que no hayan sido elegidos por al menos 4 municipios en el transcurso de dos semestres) tienden a maximizar el número de funciones que finalmente ofrece cada compañía.

Al analizar la gráfica se observan dos grandes grupos en

relación a su volumen de representaciones por compañía. Por encima del promedio, que se sitúa en 5'87 funciones, se encuentran las redes que operan en Andalucía, Castilla-La Mancha, Galicia y Madrid. Andalucía es el máximo exponente, con 10,58 representaciones por compañía. Por debajo del promedio se encuentran las redes y circuitos de País Vasco, Tenerife, Castilla y León, Barcelona y Aragón, con el ratio mínimo ostentado por esta última de 2'15 representaciones por compañía.

REPRESENTACIONES POR MIEMBRO O ESPACIO ASOCIADO

Este análisis permite conocer el promedio de representaciones que programa cada espacio escénico asociado. Ofrece, por tanto, una panorámica del modo en que cada Red o Circuito se consolida como un instrumento trascendental en la configuración de las programaciones municipales.

Una futura ampliación y mejora del presente documento exigiría disponer de información adicional sobre el volumen total de programación en cada espacio, unos datos que nos permitirían analizar el peso relativo de las propuestas de las redes en sus asociados. Asimismo, conocer individualmente los datos de programación de cada miembro facilitaría un análisis más exhaustivo, con el objeto de saber si las medias son representativas o si por el contrario muestran desviaciones típicas significativas.

En cualquier caso, la información que aporta este ratio evidencia el peso de SAREA y el Circuito Andaluz entre sus socios y municipios beneficiarios, con medias de 29 y 21,67 representaciones por miembro que, en el caso de la Red Vasca, duplica el promedio de todas las redes (14,56). A excepción de estas puntuaciones, el número de representaciones para el resto de municipios oscila entre las 16,65 y las 3,9.

INVERSIÓN POR ESPECTADOR

El equipo de investigación no dispone de toda la información necesaria para el cálculo de este ratio, lo que explica que este análisis solo se haya realizado en el caso de las redes de Galicia, Barcelona, Tenerife, Castilla y León, Castilla-La Mancha, Aragón y País Vasco. Por otro lado, hay que tener en cuenta que los datos de SAREA se refieren excepcionalmente al ejercicio de 2.009.

El ratio mide la eficiencia en el uso de recursos por las diferentes Redes o Circuitos. Así, por cada espectador, Galicia ha realizado una inversión de 42'26 € frente a los 11'15 € de SAREA. El caso de Galicia es paradójico. La Rede Galega ha aumentado progresivamente sus recursos desde su creación pero, en contrapartida, muestra un descenso generalizado de espectadores, lo que revierte en un aumento de la inversión por espectador. No obstante, una lectura tan

generalista se muestra como insuficiente para acometer un diagnóstico más exhaustivo. La heterogeneidad de las programaciones y la variedad de disciplinas que atiende cada red, las políticas de captación de públicos que desarrollan los espacios escénicos, el aforo de los mismos espacios, la demografía de los municipios donde tienen lugar las representaciones, y la existencia de otros programas de exhibición de ámbito regional o provincial condicionan estos resultados.

ESPECTADORES POR REPRESENTACIÓN

Con este ratio se puede analizar la eficiencia de las Redes o Circuitos en el cumplimiento de uno de sus objetivos constitutivos: la creación y fidelización de públicos. Se deben tomar estos datos con cautela, pues los espectadores por función se relacionan directamente con el aforo de cada espacio.

En este sentido, las Redes o Circuitos que muestran ratios más eficientes son la de Aragón, que destaca con 286,62 espectadores por representación, seguida del grupo integrado por Castilla y León, la ODA, Castilla-La Mancha y SAREA. A la cola del ratio se encuentran las redes de Galicia y Andalucía, con 73,36 y 122,47 espectadores por representación respectivamente.

ANÁLISIS DEL PORCENTAJE DE INVERSIÓN POR GÉNERO ESCÉNICO PROGRAMADO

En este apartado se analiza la distribución porcentual de la inversión que las redes y circuitos han realizado por cada género escénico programado. Para realizar el análisis se ha tomado como referencia 2009, último en que se tienen datos de un mayor número de Redes.

Mediante el gráfico de columnas apiladas se puede concluir la existencia de diversos modelos de gestión de los recursos de las Redes. En este sentido, destacan los casos de SAREA, Galicia y Castilla León, donde el teatro obtiene valores próximos que rondan 80%, mientras que el resto de los géneros presentan valores menos significativos. Por último, poner la atención sobre la ODA, Aragón, Castilla-La Mancha y Andalucía, donde la programación se polariza entre el teatro y la música. En el caso de Murcia o Tenerife, el porcentaje 'asumido' por el teatro es claramente mayoritario.

ANÁLISIS DE LOS GÉNEROS ESCÉNICOS PRESENTES EN LA PROGRAMACIÓN

Existen diferentes actividades escénicas y musicales que configuran la programación de las redes y circuitos. En las

gráficas que se exponen a continuación se pretende dar una visión panorámica de qué géneros comunes a todas las redes y circuitos y que, por lo tanto, se vertebran la oferta del modelo de exhibición.

El teatro de adulto y las propuestas infantiles son un rasgo común en la programación de todas las redes y circuitos. Reciben el mayor porcentaje del presupuesto y generan el mayor número de espectadores.

Cabe destacar la tendencia general a reducir el peso porcentual del agregado de teatro en determinados años y a aumentar el peso de otros géneros en función de incentivos procedentes de la red o circuito para promover un tipo de programación específica.

Distribución porcentual del presupuesto por género escénico

Un análisis del conjunto de los datos expuestos hasta ahora y los datos de este apartado permiten apreciar la importancia de los incentivos económicos desde la Red o Circuito. En los años en los que la partida presupuestaria destinada a teatro de adulto se reduce, aumenta para los otros géneros y con ello el número de funciones.

Resulta complejo hacer una comparativa exhaustiva entre diferentes Redes o Circuitos ya que los métodos de clasificación y el cómputo de funciones varían de uno a otro. Un ejemplo, es el hecho de que comunidades como Murcia presenten agregados los datos de ballet y danza contemporánea.

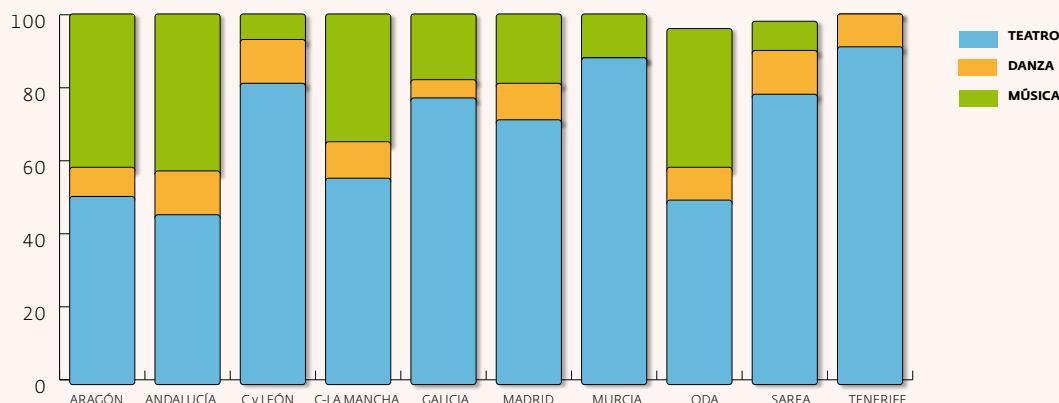
Distribución porcentual de las compañías por género escénico

La información presentada en este apartado resulta de gran utilidad para ver el nivel de injerencia de la Red o Circuito en la programación de los miembros. Así, existe un modelo rígido e intervencionista, como el de Galicia, en el que cada año se repiten los porcentajes de compañías programadas según el género representado. En el resto de los casos, se observa una mayor libertad de selección por parte de los miembros, de tal manera que cada año varían los porcentajes de compañías.

De nuevo, puede observarse cómo el teatro de adulto es el género con el mayor número de compañías en todas las Redes. También, destaca el porcentaje de grupos de música popular dependiente de la ODA al ser comparado con el de otras Redes o Circuitos. Esto es debido a que la ODA tiene una circunscripción provincial con la Diputación de Barcelona por lo que cubre géneros que en otras aéreas son cubiertos por las diputaciones provinciales. Un ejem-

DISTRIBUCIÓN DEL PRESUPUESTO EN 2009 POR GÉNEROS ESCÉNICOS

GÉNERO	ARAGÓN	ANDALUCÍA	C y LEÓN	C-LA MANCHA	GALICIA	MADRID	MURCIA	ODA	SAREA	TENERIFE
TEATRO	50	45	81	55	77	70,28	88	49	78	91
DANZA	8	12	12	10	5	10,42	0	9	12	9
MÚSICA	42	43	7	35	18	19,30	12	38	8	0
TOTAL	100	100	100	100	100	100	100	96	98	100



ACTIVIDADES (GÉNEROS) QUE FORMAN PARTE DEL CIRCUITO/RED

RED	TEATRO (total)	TEATRO MUSICAL	CIRCO	TEATRO INFANTIL	BALLET	DANZA CONTMP.	ÓPERA Y ZARZUELA	MÚSICA POPULAR	MÚSICA CLÁSICA	OTROS
ANDALUCÍA	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ARAGÓN	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	
C y LEÓN	✓	✓		✓	✓	✓		✓	✓	✓
C-LA MANCHA	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
GALICIA	✓			✓		✓	✓	✓	✓	
MURCIA	✓			✓	✓		✓	✓	✓	
ODA	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

plo semejante fuera de la Red sería la Diputación de A Co-ruña con Circuitos profesionales, aficionados y de música popular.

Distribución porcentual de los espectadores en función del género escénico

Analizando los datos facilitados por las redes y circuitos se observa la existencia de una relación entre el volumen de programación y el volumen de espectadores por género. El teatro infantil destaca como el género con más espectadores por encima del teatro de adulto, superando el promedio de otros géneros en la relación presupuesto– espectáculos programados – espectadores y convirtiéndose, por tanto, en el género más eficiente.

El teatro (considerado en todas sus variantes) y las propuestas infantiles son un rasgo común en la programación de todas las Redes y Circuitos: reciben el mayor porcentaje del presupuesto y generan mayor número de espectadores.

DISTRIBUCIÓN PORCENTUAL DEL REPERTORIO (EVOLUCIÓN 2006-2010)**DESCGLOSADO POR REDES Y CIRCUITOS** (la suma de cada columna es 100%)**ANDALUCÍA**

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO DE ADULTO	52	43	45	45	46
MÚSICA POPULAR Y CLÁSICA	39	46	44	43	42
DANZA CONTEMPORÁNEA	9	10	11	12	12

ARAGÓN

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO DE ADULTO			29	29	39
TEATRO MUSICAL			4	3	2
CIRCO			2	3	0
TEATRO INFANTIL			26	17	8
DANZA CONTEMPORÁNEA			16	10	8
ÓPERA Y ZARZUELA			0	0	1
MÚSICA POPULAR			19	34	37
MÚSICA CLÁSICA			4	4	6
OTROS			0	0	0

CASTILLA Y LEÓN

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO DE ADULTO	58	53	48	46	44
TEATRO INFANTIL	27	32	38	41	44
DANZA CONTEMPORÁNEA	11	11	9	8	8
MÚSICA POPULAR	4	4	5	5	4

CASTILLA-LA MANCHA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	62	64	62	61	62
DANZA	6	7	7	7	7
MÚSICA	33	29	31	32	33

MURCIA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO DE ADULTO	87	87	87	88	72,5
TEATRO INFANTIL	-	-	-	-	20,8
BALLET	3	2	-	-	1,5 (incluye Contemp)
ÓPERA Y ZARZUELA	5	4	2	2	0,5
MÚSICA POPULAR	5	7	10	10	4,8 (incluye Clásica)

ODA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	36	40	34	39	42
TEATRO MUSICAL	3	2	2	3	3
CIRCO	4	3	5	7	7
BALLET	0	1	1	1	0
DANZA CONTEMPORÁNEA	7	6	7	8	6
ÓPERA Y ZARZUELA	1	1	1	1	2
MÚSICA POPULAR	30	31	27	27	26
MÚSICA CLÁSICA	8	8	9	7	8
OTROS	11	9	14	7	6

DISTRIBUCIÓN PORCENTUAL DEL REPERTORIO (EVOLUCIÓN 2006-2010)**DESCGLOSADO POR REDES Y CIRCUITOS** (la suma de cada columna es 100%)**SAREA**

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	84	77	81	84	82,1
MUSICAL	5	8	6	2	-
DANZA	7	9	9	9	12,5
LÍRICA	3	4	2	3	2,2
OTROS	2	3	2	2	3,2

NOTA: SAREA clasifica los géneros del siguiente modo: teatro (tanto adultos como infantil), musical (teatro musical), danza (todas las modalidades) y lírica (zarzuela, ópera...). Por su parte, Castilla-La Mancha no hace 'subcategorización' dentro de las categorías teatro, danza y música. Lo mismo sucede con la Red de Madrid o Tenerife (en ésta y en las siguientes páginas).

MADRID

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	77,84	73,94	75,31	72,96	71,92
DANZA	11,88	11,43	11,16	8,07	14,22
MÚSICA	10,28	14,64	13,53	18,98	13,87

GALICIA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010	2011
TEATRO ADULTO	60,84	57,75	53,77	55,36	53,77	46,26
CIRCO	-	-	1,763	1,55	0	3,35
TEATRO INFANTIL	29,55	27,58	27,58	30,08	36,91	36,59
DANZA	0,95	5,60	6,29	5,93	5,37	5,92
MÚSICA (todos los géneros exc. clásica)	3,83	-	-	-	-	1,67
MÚSICA CLÁSICA	1,15	5,8	3,77	1,69	1,01	0,64
MAGIA	3,64	3,1	6,80	5,36	2,90	5,54

TENERIFE

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	94	95	94	92	91
DANZA	6	5	6	8	9

PORCENTAJE DEL PRESUPUESTO DESTINADO A LOS DISTINTOS GÉNEROS PROGRAMADOS**(EVOLUCIÓN 2006-2010)****DESCGLOSADO POR REDES Y CIRCUITOS** (la suma de cada columna es 100%)**ANDALUCÍA**

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO DE ADULTOS	52	43	45	45	46
DANZA CONTEMPORÁNEA	9	10	11	12	12
MÚSICA POPULAR Y CLÁSICA	39	46	44	43	42

ARAGÓN

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO DE ADULTOS			36	32	42
TEATRO MUSICAL			5	5	1
CIRCO			1	3	0
TEATRO INFANTIL			17	10	5
BALLET			0	0	0
DANZA CONTEMPORÁNEA			18	8	8
ÓPERA Y ZARZUELA			0	0	1
MÚSICA POPULAR			19	36	37
MÚSICA CLÁSICA			4	6	6

CASTILLA Y LEÓN

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO DE ADULTO	66	61	63	66	58
TEATRO INFANTIL	11	13	20	15	19
BALLET	-	1	1	-	-
DANZA CONTEMPORÁNEA	18	19	8	12	18
MÚSICA POPULAR	5	6	8	7	5

CASTILLA-LA MANCHA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	51	54	53	55	52
DANZA	10	13	11	10	8
MÚSICA	39	33	36	35	40

GALICIA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010	2011
TEATRO DE ADULTO	72,6	69,4	61,6	70,1	66,3	60,9
CIRCO	-	-	3,5	2,06	0	2,7
TEATRO INFANTIL	16,0	17,6	19,3	11,4	21,6	20,5
DANZA	2,1	7,9	8,1	11,4	9,4	8,9
MÚSICA						
(todos los géneros exc. clásica)	5,42	-	-	-	-	3,5
MÚSICA CLÁSICA	0,6	1,4	3,1	1,4	1,1	0,6
MAGIA	3,3	3,7	4,3	3,6	1,7	2,9

MURCIA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO DE ADULTO	82	79	83	88	84,4
TEATRO INFANTIL	-	-	-	-	6,5
BALLET	5	4	-	-	1,3 (inc. Contemp)
ÓPERA Y ZARZUELA	9	8	3	2	1,2
MÚSICA POPULAR	4	9	14	10	6,6 (inc. Clásica)

NOTA: El Circuito de Murcia no dispone de datos separados por teatro adulto y teatro infantil entre 2006 y 2009. Así pues, en la primera categoría (teatro de adulto) quedarían englobadas ambas.

PORCENTAJE DEL PRESUPUESTO DESTINADO A LOS DISTINTOS GÉNEROS PROGRAMADOS (EVOLUCIÓN 2006-2010)**DESGLOSADO POR REDES Y CIRCUITOS** (la suma de cada columna es 100%)**MADRID**

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	72,73	68,60	70,52	70,28	65,42
DANZA	13,99	17,20	13,99	10,42	17,30
MÚSICA	13,28	14,20	15,49	19,30	17,28

ODA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	36	42	38	42	49
TEATRO MUSICAL	4	2	2	4	2
CIRCO	3	2	3	3	3
DANZA CONTEMPORÁNEA	11	7	7	9	6
ÓPERAY ZARZUELA	3	3	2	2	3
MÚSICA POPULAR	30	33	33	29	25
MÚSICA CLÁSICA	6	6	9	7	7

SAREA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	84	78	80	78	76,3
DANZA	7	14	13	12	7,4
LÍRICA	9	7	6	8	11,9
OTROS	-	-	-	-	4,5

TENERIFE

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	90,65	91,28	91,70	90,62	90,39
DANZA	9,35	8,72	8,30	9,38	9,61

PORCENTAJE DE COMPAÑÍAS E INTÉRPRETES DISTINTOS EN FUNCIÓN DE LOS GÉNEROS PROGRAMADOS (EVOLUCIÓN 2006-2010)**DESGLOSADO POR REDES Y CIRCUITOS** (la suma de cada columna es 100%)**ANDALUCÍA**

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO DE ADULTOS	50	43	46	42	41
MÚSICA POPULAR Y CLÁSICA	39	44	41	43	42
DANZA CONTEMPORÁNEA	11	13	13	15	18

ARAGÓN

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO DE ADULTOS			30	27	33
TEATRO MUSICAL			3	4	2
CIRCO			1	2	1
TEATRO INFANTIL			18	12	7
BALLET			0	0	0
DANZA CONTEMPORÁNEA			11	5	11
ÓPERAY ZARZUELA			0	0	1
MÚSICA POPULAR			32	44	40
MÚSICA CLÁSICA			5	5	6
OTROS			0	0	0

PORCENTAJE DE COMPAÑÍAS E INTÉRPRETES DISTINTOS EN FUNCIÓN DE LOS GÉNEROS PROGRAMADOS (EVOLUCIÓN 2006-2010)

DESGLOSADO POR REDES Y CIRCUITOS (la suma de cada columna es 100%)

CASTILLAY LEÓN

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO DE ADULTOS	54	49	43	38	35
TEATRO INFANTIL	23	29	38	41	48
BALLET	-	1	1	-	-
DANZA CONTEMPORÁNEA	17	17	11	13	11
MÚSICA POPULAR	6	4	7	8	6

CASTILLA-LA MANCHA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	44	53	50	54	53
DANZA	10	11	11	11	10
MÚSICA	46	36	39	35	37

GALICIA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010	2011
TEATRO ADULTO	43,1	33,6	36,1	38,5	39,4	27,0
CIRCO	-	-	0,9	1,0	0,0	3,2
TEATRO INFANTIL	27,5	23,3	18,5	22,1	25,0	27,8
DANZA	1,8	15,5	15,7	18,3	17,3	20,6
MÚSICA (todos los géneros exc. clásica)	16,5	-	-	-	-	8,7
MÚSICA CLÁSICA	4,6	18,1	13,9	8,7	6,7	3,2
MAGIA	6,4	9,5	14,8	11,5	11,5	9,5

MADRID

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	63,83	57,89	57,48	55,33	55,55
DANZA	17,73	19,74	17,37	18,67	21,57
MÚSICA	18,44	22,37	25,15	26,00	22,88

ODA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	36	40	34	39	42
TEATRO MUSICAL	3	2	2	3	3
CIRCO	4	3	5	7	7
BALLET	0	1	1	1	0
DANZA CONTEMPORÁNEA	7	6	7	8	6
ÓPERA Y ZARZUELA	2	1	1	1	2
MÚSICA POPULAR	30	30	27	27	26
MÚSICA CLÁSICA	8	8	9	7	7
OTROS	10	9	14	7	7

NOTA: No hay datos disponibles en este apartado de las redes de Murcia y SAREA.

**PORCENTAJE DE ESPECTADORES (ENTRADAS) POR GÉNEROS
(EVOLUCIÓN 2006-2010)****DESGLOSADO POR REDES Y CIRCUITOS** (la suma de cada columna es 100%)**ARAGÓN**

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO DE ADULTOS			31	12	33
TEATRO MUSICAL			5	6	1
CIRCO			2	5	0
TEATRO INFANTIL			27	15	7
BALLET			0	0	0
DANZA CONTEMPORÁNEA			12	16	7
ÓPERA Y ZARZUELA			0	0	0
MÚSICA POPULAR			21	43	47
MÚSICA CLÁSICA			2	2	5

CASTILLA Y LEÓN

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO DE ADULTOS	42	36	37	40	42
TEATRO INFANTIL	45	48	49	47	42
BALLET	-	1	1	-	-
DANZA CONTEMPORÁNEA	10	9	6	5	8
MÚSICA POPULAR	3	6	7	8	7

CASTILLA-LA MANCHA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	58	59	58	56	55
DANZA	8	13	10	8	7
MÚSICA	34	28	32	36	38

ODA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	56	51	55	52	50
DANZA	6	5	6	6	8
MÚSICA	38	44	39	51	42

SAREA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	86	83	86	85	78,9
DANZA	7	11	9	8	9,4
LÍRICA	6	5	4	5	5,9
OTROS	1	2	1	1	5,8

GALICIA

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010	2011
TEATRO DE ADULTOS	-	-	51,41	55,9	58,13	76,07
CIRCO	-	-	2,07	1,66	0	4,02
TEATRO INFANTIL	-	-	34,43	33,4	33,47	10,44
DANZA	-	-	2,238	1,67	4,95	4,23
MÚSICA						
(todos los géneros exc. clásica)	-	-	0	0	0	1,48
MÚSICA CLÁSICA	-	-	2,68	1,57	0,48	1,35
MAGIA	-	-	7,15	5,67	2,95	2,38

NOTA: Los datos de Galicia en 2011 se han realizado con la información recogida de enero a noviembre de ese año.

PORCENTAJE DE ESPECTADORES (ENTRADAS) POR GÉNEROS (EVOLUCIÓN 2006-2010)

DESGLOSADO POR REDES Y CIRCUITOS (la suma de cada columna es 100%)

TENERIFE

DISCIPLINA	2006	2007	2008	2009	2010
TEATRO	92,24	96,12	86,71	90,74	92,40
DANZA	7,76	3,88	13,29	9,26	7,60

NOTA: No hay datos disponibles en este apartado de las Redes y Circuitos de Andalucía, Murcia y Madrid.

PROCEDENCIA GEOGRÁFICA DE LA PROGRAMACIÓN

El objetivo de este apartado consiste en analizar la procedencia geográfica de la programación de cada Red o Circuito desglosada por género.

El análisis muestra como la ODA y Andalucía tienen una programación orientada a su comunidad autónoma que supera en todos los casos el 80% del total y, en casos como la danza o la música popular, en Andalucía llega al 100%.

Por el contrario, en Redes como la de Madrid o Castilla León prima más la producción orientada al resto de comunidades autónomas. Concretamente, en la Red de Madrid la programación de producciones locales no supera el 35%. En otros casos, como el SAREA o Castilla-La Mancha, la programación está más equilibrada, destacando la apuesta de SAREA por la internacionalización de la programación con un 13% de compañías de danza internacionales contratadas.

ANÁLISIS DE LA EVOLUCIÓN INTERANUAL DE LA PROGRAMACIÓN

Evolución del número de representaciones

En la mayoría de las Redes o Circuitos la partida presupuestaria se ha visto reducida en el año 2.010. Sin embargo, en algunos casos, como el de Galicia o Murcia, el número de funciones se ha visto aumentado.

Este hecho puede deberse a dos factores. El primero, a

la reducción del formato de los espectáculos, manteniendo los programadores el volumen de oferta pero ofreciendo espectáculos de menor formato y coste. Y el segundo, teniendo en cuenta los datos facilitados por los programadores en las entrevistas y cuestionarios, al hecho de que muchos de los cachés de los espectáculos adheridos a la Red o Circuito tenían inflación en años anteriores y la reducción de presupuesto ha provocado un ajuste a precio de mercado.

Evolución del número de espectadores

La creación de públicos es uno de los objetivos fundacionales de las Redes y Circuitos y, por tanto, resulta una labor fundamental analizar la evolución del número de espectadores.

Es significativo el caso de la Red de Galicia con un descenso de casi 40.000 espectadores desde 2006, teniendo en cuenta que es una Red que ha sido la segunda que más ha aumentado su presupuesto durante esos años, sólo superada por la ODA la cual, por su parte, ha experimentado un ascenso constante en el número de espectadores.

De forma general, se observa una tendencia al descenso en los últimos años en el número de espectadores. Como ya se ha indicado con anterioridad, no es posible establecer una relación de causalidad entre el aumento de la inversión y el aumento de públicos.

Evolución del número de compañías

Si se comparan los datos del volumen de compañías con los datos de presupuesto, se puede observar que hay casos, a excepción de Galicia, en los que las comunidades autóno-

PROCEDENCIA GEOGRÁFICA DE LAS PRODUCCIONES EN 2010
DISTRIBUCIÓN SEGÚN GÉNERO
DESGLOSADO POR REDES Y CIRCUITOS (la suma de cada fila es 100%)

ODA

GÉNERO	% procedente de la propia Com. Auto.	% procedente de otras CC.AA.	% Internacional
TEATRO	87	11	2
DANZA	93	3	4
MÚSICA POPULAR	86	10	4
MÚSICA CLÁSICA	96	2	2

ANDALUCÍA

GÉNERO	% procedente de la propia Com. Auto.	% procedente de otras CC.AA.	% Internacional
TEATRO	91	9	0
DANZA	100	0	0
MÚSICA POPULAR	100	0	0
MÚSICA CLÁSICA	100	0	0

SAREA

GÉNERO	% procedente de la propia Com. Auto.	% procedente de otras CC.AA.	% Internacional
TEATRO	58	37	5
DANZA	42	45	13
MÚSICA POPULAR	-	-	-
MÚSICA CLÁSICA	-	-	-

TEATRO	49	49	2
DANZA	56	43	1
MÚSICA	67,5	30	2,5

mas aun reduciendo el presupuesto han aumentado el número de compañías participantes.

El caso gallego es diferente debido a la cofinanciación Red – Miembros y el sistema de preprogramación. La Red establece el número de funciones por espacio con un pequeño margen discrecional para los miembros y, por otro lado, las compañías deben tener un mínimo de representaciones preprogramadas para conseguir entrar en la programación definitiva. De este modo, al reducir el presupuesto, decrece el número de funciones y, por tanto, sólo aquellas compañías de mayor tamaño y tradición consiguen con facilidad ese mínimo de representación que les permita girar en la Red.

También vuelve a resultar llamativo que Castilla y León, tras reducir a casi la mitad su presupuesto, aumente sensiblemente el número de compañías.

Contabilizando solo las 10 participantes en el estudio, las redes y circuitos alcanzan valores superiores al 13% del total de representaciones en teatro y danza ofertado en España en el año 2009, según datos del Anuario de Artes Escénicas de la SGAE.

PROCEDENCIA GEOGRÁFICA DE LAS PRODUCCIONES EN 2010
DISTRIBUCIÓN SEGÚN GÉNERO
DESGLOSADO POR REDES Y CIRCUITOS (la suma de cada fila es 100%)

CASTILLAY LEÓN

GÉNERO	% procedente de la propia Com. Auto.	% procedente de otras CC.AA.	% Internacional
TEATRO	39	38	23
DANZA	33	67	-
MÚSICA POPULAR	83	17	-

ARAGÓN

GÉNERO	% procedente de la propia Com. Auto.	% procedente de otras CC.AA.	% Internacional
TEATRO	40	56	4
DANZA	37	42	21
MÚSICA POPULAR	57	16	27
MÚSICA CLÁSICA	75	25	0

MADRID

GÉNERO	% procedente de la propia Com. Auto.	% procedente de otras CC.AA.	% Internacional
TEATRO	50,59	38,82	10,59
DANZA	63,64	30,30	6,06
MÚSICA	82,86	17,14	-

GALICIA

GÉNERO	% procedente de la propia Com. Auto.	% procedente de otras CC.AA.	% Internacional
TEATRO	91,304	8,696	0
DANZA	66,666	33,334	0
MÚSICA POPULAR	92,308	7,692	0
MÚSICA CLÁSICA	100	0	0

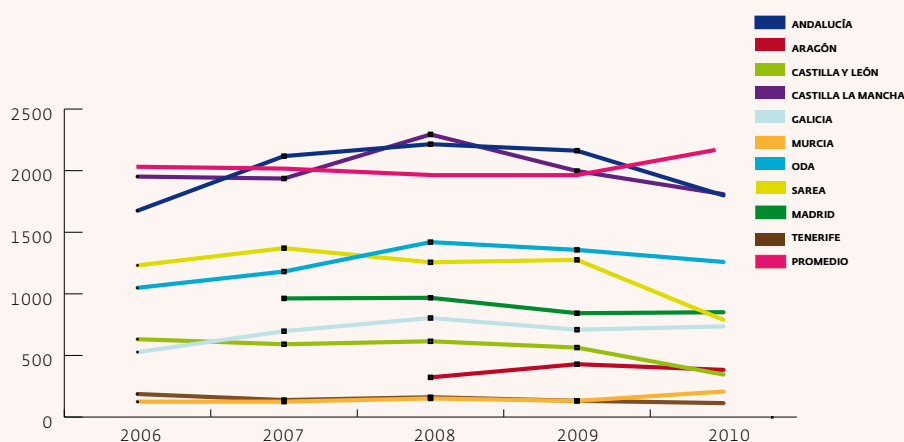
TENERIFE

GÉNERO	% procedente de la propia Com. Auto.	% procedente de otras CC.AA.	% Internacional
TEATRO	99 (*)	1 (*)	0
DANZA	70	30	0

* Número de funciones. Datos de 2010.

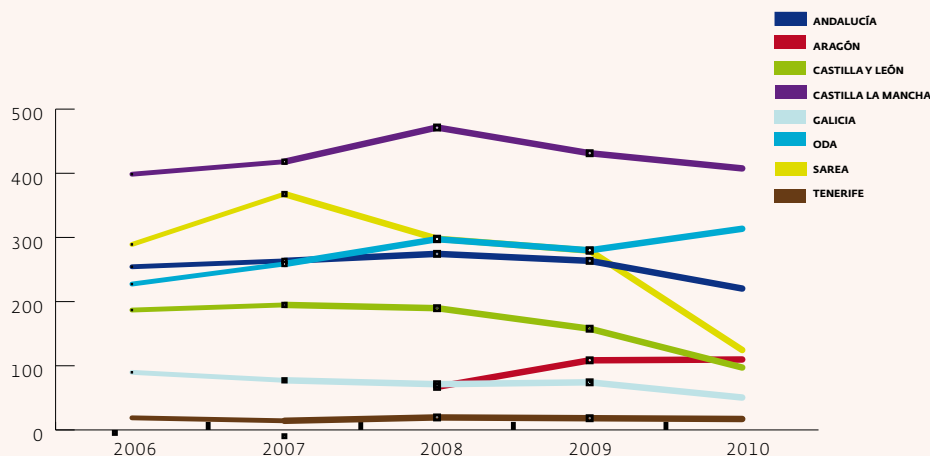
NÚMERO DE FUNCIONES, EVOLUCIÓN Y TOTALES
TABLA COMPARATIVA PARA EL CONJUNTO DE REDES/CIRCUITOS

RED	2006	2007	2008	2009	2010
MURCIA	125	125	151	131	207
GALICIA	527	697	804	709	688
ODA	1049	1181	1420	1357	1259
ANDALUCÍA	1675	2118	2215	2162	1799
SAREA	1231	1371	1256	1276	789
CASTILLA-LA MANCHA	1952	1936	2294	1997	1809
CASTILLA Y LEÓN	632	591	615	564	345
ARAGÓN	-	-	322	419	383
MADRID	-	963	968	843	851
TENERIFE	187	138	161	132	113



NÚMERO DE ESPECTADORES
TABLA COMPARATIVA PARA EL CONJUNTO DE REDES/CIRCUITOS

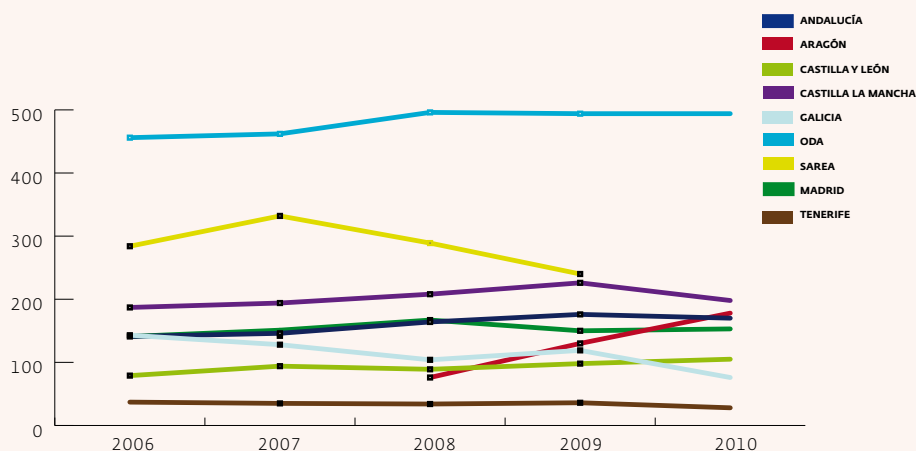
RED	2006	2007	2008	2009	2010
MURCIA	-	-	-	-	-
GALICIA	89.735	77.324	71.250	74.202	50.473
ODA	227.310	258.615	297.270	279.944	313.515
ANDALUCÍA	254.274	263.424	274.411	263.505	220.327
SAREA	289.028	367.598	298.006	279.391	124.503
CASTILLA-LA MANCHA	398.526	418.021	471.339	431.269	407.572
CASTILLA Y LEÓN	186.807	194.817	189.740	157.744	97.245
ARAGÓN	-	-	67.094	108.480	109.777
TENERIFE	18.844	14.230	19.459	18.237	17.031



NÚMERO DE COMPAÑÍAS E INTÉRPRETES QUE, PARA CADA AÑO, PROTAGONIZARON LAS ACTIVIDADES DEL CIRCUITO/RED

TABLA COMPARATIVA PARA EL CONJUNTO DE REDES/CIRCUITOS

RED	2006	2007	2008	2009	2010
GALICIA	143	128	104	119	76
ODA	456	462	496	494	494
ANDALUCÍA	141	146	164	176	170
SAREA	284	332	289	240	-
CASTILLA-LA MANCHA	187	194	208	226	198
CASTILLA Y LEÓN	79	94	89	98	105
ARAGÓN	-	-	76	130	178
MADRID	141	151	167	150	153
TENERIFE	37	35	34	36	28



La priorización de la producción autóctona es una dinámica que puede ser negativa por la falta de permeabilidad cultural ante nuevas ofertas. Varios entrevistados señalan el importante papel de La Red Española para promover la conexión entre Redes y Circuitos, pero también se hace referencia a la dificultad de que espectáculos foráneos entren en circuito.



SATISFACCIÓN

En este apartado se analiza el grado de satisfacción de los responsables de las redes y circuitos respecto de los logros alcanzados en diversas actuaciones del organismo.

SATISFACCIÓN EN LA CONSECUCCIÓN DE OBJETIVOS

Las valoraciones contenidas en la primera tabla reflejan un alto grado de satisfacción en la consecución de tres de los objetivos principales de las Redes: favorecer el desarrollo de la actividad cultural profesional en el área de actuación, fomentar el acceso de la ciudadanía a las artes escénicas y musicales y posibilitar que nuevos segmentos de población disfruten con regularidad de las mismas (acceso de nuevos públicos).

Es notable que dichas actuaciones sean valoradas positivamente por los propios responsables ya que representan en gran medida la finalidad última de la constitución de las Redes como estructura de apoyo a la programación de los espacios escénicos.

Como se observa en la tabla las valoraciones, aunque alcanzan medias altas, aún permiten márgenes de mejora importantes.

SATISFACCIÓN EN LA CONSECUCCIÓN DE OBJETIVOS (0-10)

Desarrollo de la actividad cultural	Acceso de la ciudadanía a las artes escénicas	Acceso de nuevos públicos
8,45	8,36	8,82

VALORACIÓN DE LAS MEJORAS EN LA PROGRAMACIÓN

Otra cuestión de suma importancia es la valoración de los logros alcanzados en la mejora de la programación de los distintos espacios escénicos. Uno de los objetivos marcados al respecto es lograr un enriquecimiento de la programación mediante la inclusión o el aumento de repertorio contemporáneo y/o de artistas locales. En este sentido, el análisis de los datos recogidos muestra una discreta valoración media en las acciones realizadas, como se observa en la tabla siguiente. En el caso de la inclusión de obras de teatro contemporáneo, la valoración apenas supera el 5 sobre 10, cifra que ni siquiera se alcanza en el caso de la inclusión de música clásica de autores contemporáneos. Lejos de considerarlo un dato negativo, debe ser valorado como un indicador de qué líneas de trabajo pueden adoptar las redes y circuitos para desarrollar acciones encaminadas a reforzar la heterogeneidad y pluralidad de su programación.

VALORACIÓN MEDIA DE LA PRESENCIA DE REPERTORIO CONTEMPORÁNEO (1-10)

Incremento de obras de teatro de autores contemporáneos en los últimos 5 años	Incremento de obras de música clásica de autores contemporáneos en los últimos 4 años
5,82	4,36

El apoyo al desarrollo local y regional de las artes escénicas y musicales es un compromiso que las redes y circuitos

adquieren con su entorno social-cultural. En este sentido, tal como se recoge en tabla siguiente, la valoración de los responsables de las distintas redes y circuitos se sitúa en una posición media en las dos primeras categorías consultadas, referidas al incremento de obras de teatro de compañías locales y al aumento de obras de música clásica a cargo de intérpretes locales, llegando a superar los 6 puntos en la primera. Por otra parte, destaca la baja puntuación obtenida en la tercera categoría, que corresponde a la valoración de la presencia en la programación de obras de música popular a cargo de intérpretes locales, con un escaso 3,9.

Dichas valoraciones ponen de manifiesto que los responsables de las redes y circuitos muestran una satisfacción media respecto a los logros alcanzados en el ámbito de la programación. El establecimiento de líneas de acción que refuercen su apuesta de por el incremento de representaciones de artistas locales se presenta como una tarea imprescindible.

VALORACIÓN MEDIA DE LA PRESENCIA DE ARTISTAS LOCALES (1-10)

Incremento de obras de teatro de compañías locales en los últimos 5 años	Incremento de obras de música clásica a cargo de intérpretes locales en los últimos 5 años	Incremento de obras de música popular a cargo de intérpretes locales en los últimos 5 años
6,36	5,27	3,91

Por último, en relación a las dinámicas de programación, el estudio recoge la satisfacción respecto a la variedad de la oferta que la Red o Circuito ofrece a sus miembros. La valoración media es de 8,09 puntos sobre 10, lo que indica una alta satisfacción de los responsables de las redes y circuitos. Una programación variada es resultado de un proceso de programación dinámico, que consigue complementar una oferta de representaciones y compañías de corte tradicional con representaciones y compañías que proponen nuevos enfoques de las artes escénicas.

VALORACIÓN MEDIA DE LA VARIEDAD DE LA PROGRAMACIÓN (1-10)

8,09

VALORACIÓN DE LA ESTRUCTURA ORGANIZATIVA DE LA RED

Uno de los retos a los que se enfrentan las redes y circuitos en la articulación de su estructura organizativa es lograr una relación de colaboración, en la que las entidades miembro mantengan la máxima autonomía posible en su actividad

programadora respecto de la Red y, al mismo tiempo, muestran una implicación en la misma, más allá del interés generado por las ventajas económicas que ofrece.

Se ha consultado a los responsables de las distintas redes y circuitos su valoración sobre ambas cuestiones. Los datos muestran una alta satisfacción respecto a la relación que establece la Red con sus miembros. Así, con una puntuación de 1,73 sobre 10, desde los propios responsables de las Redes se percibe que sus actuaciones sobre las entidades miembro apenas dificultan la autonomía en la programación.

VALORACIÓN MEDIA DE LA AUTONOMÍA EN LA PROGRAMACIÓN DE LOS MIEMBROS (1-10)

La Red o Circuito dificulta la autonomía en la programación de las entidades miembro

1,73

Aunque no se sitúa en una posición tan alta como la cuestión anterior, se puede afirmar que desde las redes y circuitos se percibe una satisfacción media-alta respecto a la implicación de las entidades miembro en las actividades de la Red. A la pregunta sobre si la implicación de los miembros es baja, los responsables responden con una valoración media de 4,36 sobre 10. Además, es interesante señalar que no sólo no perciben una baja implicación, sino que no consideran que dicha implicación responda únicamente al interés por acceder a producciones a un menor coste.

VALORACIÓN MEDIA DE LA IMPLICACIÓN DE LOS MIEMBROS (1-10)

La implicación de los miembros es baja

La entidad miembro solo muestra interés por las ventajas económicas

4,36

3,73

Así, los datos muestran una valoración media positiva del modelo organizativo adoptado por las redes y circuitos. Lo mismo ocurre con la satisfacción respecto a la eficiencia del modelo. Con una valoración media de 7,64 sobre 10, se puede afirmar que los responsables de las redes y circuitos consideran que la estructura organizativa facilita la obtención de los objetivos marcados, lo cual es de vital importancia para el éxito de un modelo que apuesta por una coordinación en red basado en la cooperación, la colaboración entre las entidades miembro y el compromiso con los objetivos comunes de la organización.

**VALORACIÓN MEDIA DE LA EFICIENCIA
DE LA RED O CIRCUITO (1-10)**

7,63

**VALORACIÓN DE LA PERCEPCIÓN
EXTERNA DE LA RED O CIRCUITO**

Por último, se analiza la valoración que se manifiesta desde el ámbito social y profesional respecto de las actividades de las redes y circuitos.

En la medida que las redes y circuitos se configuran como punto de encuentro de espectadores, compañías y programadores, es fundamental conocer y analizar la valoración que de las mismas tiene su entorno profesional y socio-cultural. Se ha preguntado a los responsables de las Redes sobre dicha cuestión, solicitando que opinen respecto a la valoración que perciben de la Red por el sector artístico y profesional y respecto al conocimiento de la existencia de la Red y su funcionamiento por el conjunto de la ciudadanía.

La puntuación alcanzada en la primera cuestión planteada indica que la Red consigue una buena valoración por parte de los profesionales vinculados a su actividad. No ocurre lo mismo con el público en general, desde la propia Red se puntúa con un 6,75 sobre 10 el desconocimiento de la Red por parte de la ciudadanía.

En este sentido, cabe afirmar que la satisfacción respecto a los resultados de los procesos de comunicación y visibilización de las redes y circuitos alcanza una buena posición en lo que respecta a la comunicación interna, no así en los procesos de comunicación externa.

Las valoraciones obtenidas reflejan un alto grado de satisfacción en la consecución de tres de los objetivos principales de las Redes: favorecer el desarrollo de la actividad cultural profesional en el área de actuación, fomentar el acceso de la ciudadanía a las artes escénicas y musicales y posibilitar que nuevos segmentos de población disfruten con regularidad de las mismas (acceso de nuevos públicos).

**VALORACIÓN MEDIA RESPECTO A LA PERCEPCIÓN
EXTERNA DE LA RED (1-10)**

**El Circuito o Red es valorado
positivamente por el sector
artístico profesional**

7

**El Circuito o Red es desconocido
por el conjunto de la ciudadanía**

6,45

6.3

IMPACTOS DE LAS REDES Y CIRCUITOS

Las cifras de las Redes describen claramente su importancia sobre la sociedad española en general y la cultura y artes escénicas del país en particular.

No se puede pasar por alto la condición de la Red como elemento vertebrador de la programación e instrumento dinamizador de la industria cultural ligada a las artes escénicas y musicales en el territorio español. Año tras año, las cifras crecen de forma exponencial dando muestras de la vitalidad y fuerza con las que actualmente gozan las Redes y Circuitos, a pesar de la actual situación de coyuntura económica.

En este sentido, no puede obviarse la reducción de recursos presupuestarios que, ligados al contexto de crisis global en el que se encuentra inmersa nuestra economía, ha propiciado una merma significativa en las programaciones de la mayoría de las Redes y Circuitos con la consiguiente reducción de espectadores.

Centrando la atención en los grandes impactos que han generado las Redes y Circuitos, resulta imprescindible destacar la formación, creación y fidelización de públicos.

El trabajo constante y comprometido de estos profesionales, en muchas ocasiones entre bambalinas y alejados de los focos, en su labor de creación de públicos se configura como una tarea difícil debido a su complejidad, ya que en una programación nada se deja al azar, paciente por la necesidad de tiempo para la obtención de resultados y sobre todo frágil. Y esta fragilidad es la que hace que en tiempos de crisis resulte tan peligrosa la reducción de presupuestos en la programación de las Redes y Circuitos.

Sea cual sea la fórmula escogida por los programadores para mantener su volumen de programación o simplemente aquellos que han optado por reducir el número de representaciones lo cierto es que en la mayor parte de las Redes y Circuitos asociados a la Red se ha reducido de forma sustancial el número de espectadores.

Las Redes tienen un gran impacto en la educación de los públicos por la calidad de los espectáculos programados y por la variedad, tanto a nivel de formato como de género de los mismos. No hay que olvidar que una de las claves de las Redes y Circuitos es la pluralidad artística al incluir la

mayor parte de los mismos en diferentes cantidades porcentuales en función de las necesidades y del relato cultural de cada entidad de géneros, como el teatro de adultos, teatro infantil, teatro musical, teatro de objetos, magia, ópera, zarzuela, ballet, danza contemporánea, música clásica, música popular, que permiten al espectador gozar de la posibilidad de entrar en contacto con un gran abanico de propuestas escénicas.

Cada año en las actividades de las Redes y Circuitos asociados a La Red Española participaron más de 70 técnicos que trabajaron día a día en la gestión de las mismas en contacto permanente con los más de 850 programadores encargados de calendarizar, seleccionar y difundir la exhibición de las más de 10.000 representaciones programadas.

De esta manera, las Redes y Circuitos se erigen como el marco en el que los programadores se encuentran y se relacionan generando sinergias de conocimiento espontáneas o inducidas que redundan en la calidad de las programaciones que, de otro modo, serían imposibles. Así, los propios programadores intercambian información, experiencias y conocimiento, tanto a nivel formal como informal. Además de estos conocimientos compartidos, las Redes y Circuitos promueven cursos de formación específicos para los técnicos de cultura y actúa como punto de reunión y foro de debate para los programadores. De este modo, impactan en la formación de los profesionales que en ellas operan.

La Redes y Circuitos tienen un impacto fundamental como soporte de la industria cultural local y como elemento dinamizador del consumo cultural interno al apostar por la programación de espectáculos locales generando, de este modo, riqueza y puestos de trabajo en su entorno inmediato. Al mismo tiempo, algunas de las Redes y Circuitos promueven la programación de compañías de fuera de su ámbito geográfico permitiendo el intercambio y generando una cartelera más diversa y plural.

De este modo las Redes y Circuitos se convierten en el marco perfecto para el intercambio de programaciones permitiendo a las compañías abrir nuevos mercados y canales de distribución fuera de su ámbito geográfico de origen. No obstante, encontrar un equilibrio entre el proteccionismo local y la apertura a nuevos mercados es uno de los retos más apasionantes en un futuro próximo que hará que el impacto económico sobre la industria de las artes escénicas aumente de un modo exponencial.

Sin duda, el mayor impacto atribuible a la existencia de las Redes y Circuitos es el gran aporte que han realizado todas y cada una de ellas, desde la creación en 1986 de la más antigua, en Madrid, hasta la creación en los últimos años de las más jóvenes, como Aragón, en aras de una programación estable, continuada en el tiempo, de calidad

con una inversión cercana a los 200 millones de euros en los últimos 5 años dedicados a la exhibición.

La existencia de las Redes y Circuitos ha permitido una racionalización del uso de los recursos de las comunidades por medio de una constante mejora de procedimientos, procesos y protocolos que redundan en una eficiente gestión de los presupuestos, del personal y de sus infraestructuras. Asimismo, La Red Española ha contribuido a la profesionalización de la gestión de la programación de las artes escénicas en España aportando a sus miembros el asesoramiento técnico, jurídico y artístico necesario para que, año tras año, se produzca un salto cualitativo que redunde en una mejor y más completa programación.

Las Redes y Circuitos por medio de sus normativas de acceso e inclusión de miembros, cada vez más estrictas y ajustadas, han generado un estándar de calidad a nivel tanto de infraestructuras mínimas (dotaciones, mantenimiento, acondicionamiento de los espacios) de inversión mínima (compromiso de inversión anual constante por parte del miembro que, de otra forma, sería aleatoria y discontinua y más en una situación de crisis como la actual) de personal (personal técnico cualificado responsable de los espacios) de gestión (protocolos de contratación, de gestión de taquillas...) como de difusión (cartelería, programas de mano, acciones conjuntas, comunicación web y 2.0...). Un estándar establecido gracias a la acción firme y al decidido compromiso con las artes escénicas y musicales de la Red y sus Redes y Circuitos asociados.

Para finalizar, y haciendo un ejercicio de síntesis, se podría señalar que los principales impactos de las Redes y Circuitos consisten en diseñar una programación diversa, plural y de calidad que comprenda diversos géneros, formatos y concepciones éticas y estéticas sobre las artes escénicas. Una programación que tenga por objeto la creación y fidelización de públicos educándolos y formando su juicio crítico. Una programación rigurosa diseñada por técnicos con una sólida formación y experiencia compartida en el seno de La Red Española y que se complementa con los cursos y seminarios aportados por las propias Redes y Circuitos con el objetivo de regular con criterio una adecuada exhibición de las artes escénicas. Una programación que apoye la industria cultural local como fuente de riqueza y empleo en un sector estratégico dentro de la industria cultural y permita el intercambio de espectáculos con otras comunidades. Una programación que permita una gestión eficiente de los recursos humanos, económicos y de infraestructuras.

En definitiva, las Redes y Circuitos han creado una programación a lo largo de los años que ha impactado de forma positiva en la sociedad, el sector de las artes escénicas y la política cultural de nuestra sociedad y de todas las personas que la conforman.

Estudio sobre
**Redes y Circuitos de Espacios
Escénicos Públicos en España**
2006-2010

CAPÍTULO 7

CONCLUSIONES



DIAGNÓSTICO Y EVOLUCIÓN

Como cierre del estudio, el equipo redactor propone en el Bloque VII una síntesis de las evaluaciones realizadas por los actores entrevistados durante todo el periodo de entrevista.

Dada la importancia y precaución que se debe mostrar cuando se hacen referencias a juicios evaluativos es necesario señalar las siguientes consideraciones:

a) La evaluación que se señala en este bloque consiste en la síntesis y ordenación de los juicios expresados por los actores entrevistados.

b) Los redactores del informe no han emitido juicio evaluativo propio por considerar que sólo los agentes implicados son competentes en esta materia. No obstante, en algún aspecto se establece una comparación entre las afirmaciones de los entrevistados y los datos estadísticos obtenidos en el estudio.

c) Por el carácter pluralista que debe tener cualquier diagnóstico de un sistema social, con mucha frecuencia las evaluaciones formuladas por los actores implicados presentan planteamientos contradictorios entre sí. La conclusión intenta reflejar estas controversias puesto que en ningún caso se pretende dar una única visión de la compleja realidad de las redes y circuitos.

En líneas generales, el juicio evaluativo sobre la aportación de las redes es claramente positivo; los discursos apuntan generalmente a la convicción de que las Redes son eficientes y eficaces. Aunque el estudio de resultados puede suscitar importantes debates sobre el particular, la percep-

ción general de los implicados en las mesas de contraste y las entrevistas es que las redes constituyen un modelo eficiente para lograr los objetivos que persiguen.

Esta valoración positiva contrasta con otros aspectos que, en general, ha sido peor valorados relativos a la falta de ambición de las redes a la hora de ampliar objetivos y actuar con una visión más estratégica. Algunas opiniones expresan la idea de que del conjunto de necesidades que tiene el sector de las artes escénicas, las Redes sólo han explotado unas líneas de actuación muy localizadas.

En este sentido, se ha citado explícitamente que el problema del sector es su focalización excesiva en la gestión de los incentivos económicos, explotando poco otras facetas en las que el liderazgo de las Redes se puede incrementar.

Esta afirmación tiene relación con un aspecto citado con cierta frecuencia; el cuestionamiento sobre la necesidad de adaptación de las redes a un contexto social y cultural cambiante. Alguno de los entrevistados hablan de las diferencias entre el contexto que dio origen a las redes y la situación de comienzo del siglo XXI, señalando que frente a dinámicas de cambios muy radicales en aspectos sociales y económicos los cambios en la dinámica y planteamiento de las Redes, siempre según algunas de estas afirmaciones, han sido menores.

Esta idea apunta a que las redes pueden justificar perfectamente su eficacia hasta la actualidad pero que, en un momento de crisis como el que se vive en la económica española, conviene que la actuación de las redes sea más relevante, responda a las nuevas necesidades.

No obstante, en relación a los cambios culturales comen-

DIAGNÓSTICO DE EXPECTATIVAS Y PROBLEMAS DE LAS REDES Y SUS MIEMBROS

OBJETIVOS DE LAS REDES (EXPECTATIVAS)	PROBLEMAS DE LAS REDES
Generar economía de escala.	Reducción presupuestos.
Dinamizar la industria regional.	Dotación técnica insuficiente en algunos espacios.
Estabilidad en la programación.	Inestabilidad presupuestaria.
Lograr mayor difusión de las actividades de cada Red	Deficiente coordinación de imagen.
Lograr mayor coordinación entre Redes	Falta calificación y catalogación de espacios.
Flujos comunicativos.	Falta normativa para la auditoría y las sanciones.
Reglamentación.	Exceso de oferta.
Diversificación del público.	Falta coordinación entre miembros.
Promover el intercambio entre Redes	Falta de formación de los técnicos.
	Dificultad para acceder a determinados sectores del público, por ejemplo el juvenil.
	Dificultad para hacer atractiva la oferta de determinados géneros, por ejemplo la Danza.
	Falta de implicación de los técnicos.
	Poca difusión de la programación por parte de los miembros.
	Descoordinación con otras Redes.
Reducir costes.	Falta de recursos económicos.
Conseguir una estandarización de procesos y de normativa.	Las compañías suben los precios.
Mayor difusión y publicidad.	Retraso en los pagos.
Mejorar los canales de información entre miembros y entre éstos y 'su' Red.	Falta de proyectos de futuro.
Establecer una preprogramación que garantice la calidad de los espectáculos.	Falta régimen de sanción (Normativa).
Conseguir asesoramiento: técnico, artístico, jurídico.	Poca difusión de la Red.
Aumentar la variedad de géneros programados.	Falta de preselección de la información.
Acceder a más formación, cursos y ferias por parte de los programadores.	Heterogeneidad de espacios.
Mejorar la coordinación.	Problemas con los procedimientos.
Generar una programación estable en los espacios.	Falta coordinación.
Generar más y más diversos públicos.	Falta encuentro Red-Miembro-Profesional.

tados en el párrafo anterior, varios de los entrevistados expresan con claridad que en los cambios de la cultura española en relación con las artes escénicas el protagonismo de la actividad de las redes y circuitos ha sido incuestionable.

Este protagonismo se expresa en dos líneas de impacto:

En primer lugar, en cuanto a volumen, puesto que las cifras expresan que una proporción muy importante de la programación de artes escénicas (teatro y danza) de las diferentes comunidades está sostenida y promovida dentro del marco de las redes y circuitos:

En concreto, contabilizando solo las 10 participantes en el estudio, las redes y circuitos alcanzan valores superiores al 13% del total de representaciones en teatro y danza ofertado en España en el año 2009 según datos del Anuario de Artes Escénicas de la SGAE.

En segundo lugar, las Redes han sido muy eficaces en términos de vertebración y acceso a la cultura, ya que su actividad se concentra en espacios y territorios en los cuales el acceso a las artes escénicas estaría fuertemente limitado en caso de no contar con apoyo.

Junto a estos juicios eminentemente positivos, los entrevistados apuntan a la ausencia de transversalidad como uno de los problemas fundamentales de la actividad de las redes. Por la misma lógica de la función pública, la diferenciación entre programas, la dificultad de comunicación y coordinación entre diferentes servicios o la existencia de posibles conflictos de interés ha provocado que la integración entre ayudas a la producción y la distribución sea escasa en algunas redes. Por otra parte, la integración de políticas culturales locales y regionales tampoco es muy alta.

La tensión fundamental en las Redes se corresponde con una de las funciones más controvertidas dentro de la gestión pública de la cultura: la centralización o descentralización de las decisiones de programación. El modelo público español supone una tensión permanente entre las instancias de decisión estatal, regional o local. Esta tensión se reproduce en el modelo de gestión de las Redes y Circuitos que cuenta, al mismo tiempo, con la presencia de redes con un funcionamiento muy descentralizado, con gran autonomía por parte de las entidades locales y, en el extremo opuesto, redes que apuntan hacia una incentiación muy marcada por parte de la administración regional respecto a determinados tipos de espectáculos.

En las tablas anexas se compara la percepción de obstáculos del funcionamiento actual de las Redes tal como es percibida por actores implicados en la gestión directa y por los actores relacionados con la programación en los contextos locales.

A pesar de las posiciones diferentes que tienen ambos actores, la enumeración siguiente cuenta con bastante consenso al señalar como principales obstáculos los problemas

Las cifras expresan que una proporción muy importante de la programación de artes escénicas (danza y teatro) de las diferentes comunidades autónomas está sostenida y promovida dentro del marco de las Redes y Circuitos.

presupuestarios y de coordinación. También parecen coincidir en el impacto negativo que tiene la ausencia de una imagen pública de las diferentes Redes.

Por otra parte, la columna primera hace una síntesis de las funciones (motivaciones) que encuentran los diferentes actores para participar en la red. Se trata de una enumeración libre y no necesariamente coincidente con las funciones que reflejan las diferentes órdenes publicadas. Llama la atención la importante presencia que asumen motivaciones que no son de carácter meramente económico (formación, asesoramiento, imagen...). Este hecho, permite suponer que existe un campo de expansión en la satisfacción de estas expectativas.

7.2

APRENDER DE LA EXPERIENCIA: EJEMPLOS DE EXPERIENCIAS DE CALIDAD Y BUENAS PRÁCTICAS

Las entrevistas realizadas durante el proceso de trabajo alguno de los actores implicados en las Redes se han referido a la necesidad de definir un modelo ideal que establezca el canon del trabajo para una red de espacios escénicos. No obstante, otros entrevistados eran conscientes de que la diferencia de los contextos y de sus respectivos hechos organizativos hacía difícil establecer un modelo estándar, siendo deseable que los modelos de trabajo en red tengan variaciones que reproduzcan la diversidad de las comunidades.

Como solución de compromiso entre estas dos posturas, el presente trabajo ha optado por presentar un listado de experiencias de calidad y de buenas prácticas que las diferentes Redes plantean de manera voluntaria.

La consideración de buena práctica se basa en la eficacia, originalidad o coherencia de una actuación. Este concepto parte de la convicción de que la "copia creativa" y la adapta-

ción de las soluciones que se ha mostrado exitosa en algunas de las Redes, puede ser una fuente de mejora y desarrollo permanente para el resto. En este sentido, una buena práctica es una actuación bien definida y delimitada en el tiempo, aplicada en la práctica y que una red sugiere como posible alternativa eficaz para solucionar problemas.

El equipo redactor solicitó a los responsables de las diferentes redes y circuitos una propuesta de buenas prácticas. Hay que hacer notar que, aunque la disposición fue buena, varios excusaron realizar esta propuesta por no desear decidir a título individual un tema de esta relevancia.

Sobre este particular, es importante señalar que las buenas prácticas aquí expuestas reproducen la opinión personal de los responsables entrevistados, a los que se solicita esta opinión en su rol de experto, no como representante de una determinada Red.

EJEMPLOS DE EXPERIENCIAS DE CALIDAD Y BUENAS PRÁCTICAS

REDE GALEGA DE TEATROS E AUDITORIOS

DENOMINACIÓN:	ELABORACIÓN DE CATÁLOGO Y CÓDIGO DE BUENAS PRÁCTICAS
DESCRIPCIÓN:	<p>La Rede Galega de Teatros e Auditorios está desarrollando en la actualidad una iniciativa propuesta y aprobada en la Asamblea consistente en la elaboración de un catálogo y códigos de buenas prácticas que integre orientaciones para afrontar la exhibición de espectáculos.</p> <p>Se trata de orientaciones que no tienen carácter prescriptivo pero cuyo cumplimiento redundar en una mejora general de la calidad y mayor índice de eficacia y eficiencia. Además, se señala la necesidad de que esta propuesta permita incrementar la coherencia de la actuación de todos los actores implicados al unificar determinadas pautas de conducta.</p>
PROCESO AL QUE ATIENDE:	Coordinación. Mejora general.
ESTADO ACTUAL:	En curso.

RED DE TEATROS DE CASTILLA-LA MANCHA

DENOMINACIÓN:	INTEGRACIÓN EN LA RED DE LOCALIDADES SIN ESPACIO ESCÉNICO
DESCRIPCIÓN:	<p>La Red de Teatros de Castilla-La Mancha permite la integración de municipios sin espacio escénico. En estos casos, el municipio se adscribe a otra localidad que disponga de un espacio escénico vinculado a la Red.</p> <p>La Red de Castilla-La Mancha incentiva el desplazamiento y garantiza el acceso a las artes escénicas de los ciudadanos de estos municipios. Esta iniciativa es diferente a las de aquellas Redes que permiten que se asocien municipios sin espacio porque se acepta el teatro de calle dentro de la programación de la Red.</p> <p>La integración de localidades sin espacio escénico en Castilla-La Mancha ha sido muy puntual. En este sentido, se trata de una buena práctica en su planteamiento y diseño aunque de escaso impacto real.</p>
PROCESO AL QUE ATIENDE:	Integración de miembros
ESTADO ACTUAL:	En curso

DENOMINACIÓN:	PROGRAMA RETA
DESCRIPCIÓN:	Programa RETA. Puesta en funcionamiento para la tramitación electrónica de todos los procesos de la red
PROCESO AL QUE ATIENDE:	<p>Relaciones con los miembros de la red: incorporación, consultas, comunicaciones, programación...</p> <p>Relaciones con las compañías y distribuidores para hacer las propuestas, selección, exhibición, contratación de los espectáculos de la red de teatros</p> <p>Relaciones con el público: consulta y acceso a la programación de la red</p>
ESTADO ACTUAL:	En curso

DENOMINACIÓN:	VINCULACIÓN DE AYUDAS
DESCRIPCIÓN:	Vinculación de las ayudas a la producción concedidas por la Consejería a las compañías profesionales de Castilla-La Mancha con la exhibición en la red.
PROCESO AL QUE ATIENDE:	Las propuestas que hayan tenido ayuda a la producción pasan a formar parte de la oferta de la red, a petición de las propias compañías.
ESTADO ACTUAL:	En curso

EJEMPLOS DE EXPERIENCIAS DE CALIDAD Y BUENAS PRÁCTICAS

RED DE TEATROS DE CASTILLA Y LEÓN

DENOMINACIÓN:	APUESTA POR LA TELETRAMITACIÓN
DESCRIPCIÓN:	<p>La Red de Teatros de Castilla y León, de manera coherente con los principios de administración electrónica, ha realizado un esfuerzo en la incorporación de procedimientos telemáticos en una gran parte de los procesos de la actividad de la Red.</p> <p>El uso del Programa ARES se ha mostrado eficaz y con capacidad para resolver las necesidades de configuración del catálogo.</p> <p>La teletramitación es claramente una apuesta de futuro, que puede incrementar la eficiencia, eliminar tareas rutinarias y dedicar el tiempo a procesos que demanden reflexión.</p>
PROCESO AL QUE ATIENDE:	Integración de miembros, selección de espectáculos, promoción, etc.
ESTADO ACTUAL:	En curso

ODA

DENOMINACIÓN:	CÍRCULOS DE COMPARACIÓN INTERMUNICIPAL DE ESPACIOS ESCÉNICOS CERCLES DE COMPARACIÓ INTERMUNICIPAL D'ESPÀIS ESCÈNICS http://www.diba.cat/web/oda/cercles
DESCRIPCIÓN:	<p>Programa de la Diputació de Barcelona, que supone una acción de evaluación (autoevaluación) de los espacios escénicos en un contexto participativo.</p> <p>Consiste en realizar talleres de trabajo en los que se miden y evalúan numerosos indicadores de los espacios escénicos (previamente consensuados), se analizan los resultados y se diagnóstica la situación de cada espacio en un contexto de comparación creativa entre los espacios, con la finalidad de identificar modelos y buenas prácticas a seguir.</p> <p>Cuenta con reconocimiento como buena práctica.</p>
PROCESO AL QUE ATIENDE:	Evaluación
ESTADO ACTUAL:	En curso
DENOMINACIÓN:	PROGRAMA DE ACCIONES PARA LA CREACIÓN DE PÚBLICOS http://www.diba.cat/web/oda/nous_publics_accions
DESCRIPCIÓN:	<p>Programa de promoción de obras de teatro y conciertos para captar nuevos públicos mediante diferentes acciones previas a la realización de las funciones. Se trata de intentar seducir a los espectadores de estas acciones para que luego acudan a ver el espectáculo íntegro en el teatro.</p> <p>El tipo de acciones es muy variado, en función del tipo de obra y de su público potencial: presentación de pequeñas "píldoras" de un espectáculo en los institutos, a la hora del patio, o en las residencias de ancianos; talleres, masterclass, performances, clubs de lectura, cafés-tertulia, mesas redondas, ruedas de prensa conducidas por estudiantes, intervención de artistas en los mercados municipales, en lugares de encuentro de jóvenes, etc.</p> <p>Las acciones se realizan en colaboración con los ayuntamientos y las propias compañías. La Diputació de Barcelona financia el 70% de su coste.</p> <p>Es un planteamiento transversal.</p>
PROCESO AL QUE ATIENDE:	Promoción y captación de públicos.
ESTADO ACTUAL:	En desarrollo desde 2006
DENOMINACIÓN:	TALLER DE MARKETING Y PÚBLICOS http://www.diba.cat/web/oda/cursos_jornades
DESCRIPCIÓN:	<p>Organización de una jornada de consultoría a cargo de 4 especialistas a un número muy reducido de programadores de teatro sobre todos los temas relacionados con la comunicación y el marketing de la programación y del propio equipamiento.</p> <p>Días antes, los programadores tienen que responder un cuestionario muy completo sobre las características de su municipio y espacio escénico y sobre cómo trabajan la comunicación y enviar una muestra de los materiales de difusión de la programación. Los consultores analizan los pormenores de cada realidad e intentan asesorar sobre las estrategias y acciones a desarrollar en el ámbito del marketing y la creación de públicos en cada uno de los diferentes municipios.</p>
PROCESO AL QUE ATIENDE:	Promoción y captación de públicos.
ESTADO ACTUAL:	En curso.

EJEMPLOS DE EXPERIENCIAS DE CALIDAD Y BUENAS PRÁCTICAS

CIRCUITO ANDALUZ DE ESPACIOS ESCÉNICOS

DENOMINACIÓN:	ABECEDARIA
DESCRIPCIÓN:	<p>El Circuito Abecedaria es un programa dedicado a las artes escénicas, musicales y audiovisuales desarrollado por la Consejería de Educación en colaboración con la Consejería de Cultura. Fue creado en el año 2001, dirigido al alumnado de Infantil, Primaria y Secundaria de los centros educativos andaluces de los ayuntamientos adheridos al Circuito Andaluz.</p> <p>Se trata de un circuito que parte de una selección de espectáculos realizada por expertos en artes escénicas y en educación, siendo los solicitantes los centros educativos.</p> <p>Como puntos fundamentales de este circuito hay que señalar su potencial de captación de públicos y su buena articulación entre las funciones y administraciones de corte educativo y cultural.</p>
PROCESO AL QUE ATIENDE:	Exhibición y captación de públicos
ESTADO ACTUAL:	En curso.

SAREA

DENOMINACIÓN:	AYUDAS A LA PRODUCCIÓN CON CIRCUITO CONCERTADO
DESCRIPCIÓN:	<p>Se trata de un proyecto que vincula distribución con producción estableciendo ayudas a la producción de aquellas compañías que cuenten con acuerdos de cara a la exhibición posterior del espectáculo en un determinado número de espacios de la red.</p> <p>Este proyecto resuelve parte de las problemáticas asociadas a las relaciones entre ayudas a la producción y ayudas a la exhibición</p> <p>Por otra parte, fomenta la interacción temprana entre compañías y espacios escénicos.</p>
PROCESO AL QUE ATIENDE:	Poner en relación las ayudas a la producción con la exhibición.
ESTADO ACTUAL:	En 2012 se está llevando a cabo por segundo año consecutivo.

7.3

**PROSPECTIVA
Y APUESTAS
DE FUTURO**

Las conclusiones de cualquier trabajo centrado en un sector de actividad pueden plantearse mirando hacia el pasado o hacia el futuro. Ambas son válidas, pero en cada caso ofrecen lecturas distintas. En el caso del presente estudio, la opción elegida ha sido hacer referencia al futuro y proponer un ejercicio de prospectiva sobre los retos y cambios del sector de las artes escénicas en los próximos años.

Hubiera sido igualmente oportuno y quizás más sencillo, hablar de las aportaciones que ha supuesto para la cultura de las diferentes Comunidades Autónomas el esfuerzo realizado en las últimas décadas por las redes y circuitos de Teatro y Danza. Esta conclusión sería fácil, puesto que durante este tiempo las cifras dan una buena cuenta de un esfuerzo intenso y de un trabajo bien hecho.

Las redes han demostrado con cifras y con datos, que el modelo ha sido eficaz y que se han generado impactos y resultados que sin el concurso de este modelo difícilmente podrían haberse alcanzado. Esta afirmación ha sido expresada por prácticamente todos los entrevistados, a pesar de sus diferentes posiciones y líneas de actividad. Parece claro que existe un fuerte consenso social sobre las aportaciones de las redes y circuitos al sector de la cultura y la calidad de vida de nuestros ciudadanos.

La gran variedad de actores de los diferentes niveles de la Administración que intervienen en las redes y circuitos son y deben ser un signo de fortaleza y continuidad. Valores que también refuerzan su identidad como 'programas de base', iniciativas que, a pesar de la limitación de sus recursos, dan cobertura a un amplio territorio, atienden a un gran número

de ciudadanos y apoyan a los sectores artísticos de cada comunidad autónoma, obligaciones que por ley deben atender las administraciones públicas.

Ahora bien, si las conclusiones de este trabajo se centraran exclusivamente en el pasado, podría transmitirse un mensaje de fin de fase, de cierre, y ninguno de los entrevistados parece desear este tipo de discurso. La propuesta comúnmente aceptada es que el modelo de redes y circuitos sostenido con fondos públicos tiene futuro, tiene posibilidades no explotadas todavía, y su aportación sigue siendo necesaria.

El contexto actual de crisis económica y el momento especialmente crítico en el que se ha realizado el estudio caracterizado por procesos de cambio político, rotación de personal responsable y, simultáneamente, por una agudización de los problemas económicos, no ha sido el más propicio para el ejercicio de una reflexión prospectiva por parte de los entrevistados. Para algunos de ellos, el proyecto de futuro expresado ha sido básicamente sobrevivir como Programa o como Red. Un escenario marcado por la preocupación por no desaparecer no parece el mejor para sueños de crecimiento o reestructuración.

No obstante, y aunque Tomás de Aquino aseguraba que en tiempos de tribulaciones no hay que hacer mudanza, algunos de los entrevistados aseguraban que el contexto de crisis puede ser un buen momento para replantear líneas de trabajo y apostar por la eficiencia.

Como comentario general respecto a los posibles retos de futuro aparecen con cierta frecuencia aspectos como los siguientes:

- Modificaciones económicas en materia de presupuesto.
- Modificaciones en el perfil de miembros.
- Profesionalización del sector.
- Necesidad de realizar una apuesta por la producción cultural de calidad.
- Incremento de la autonomía de los asociados.
- Necesidad de vincular ayudas a la producción y ayudas a la distribución.
- Incrementar la participación de diversos actores en los procesos de toma de decisiones.

El ejercicio de prospectiva parece señalar que las cuatro fuentes fundamentales de transformaciones en la actividad de las redes y circuitos son: los cambios tecnológicos, los cambios económicos, las transformaciones en los principios de intervención pública y la evolución de los modos de gestión de artes escénicas. Para concluir este trabajo se realizará una brevísima reseña de cada uno de estos factores de cambio.

La tecnología no parece una fuerza que altere radicalmente la línea de trabajo de las redes, pero permite hacer de forma más sencilla e impersonal dinámicas que hasta hace poco tiempo llevaban asociado más tiempo y más interacción. La existencia de aplicaciones telemáticas que permiten inscribirse, seleccionar, entregar documentación, evaluar, etc., sin que en estas dinámicas se genere una dinámica personal, permite hacer de manera eficiente muchos de los procesos básicos de las redes, pero también pueden presentar un riesgo futuro de convertir a las redes en un portal telemático. Está claro que la tecnología libera de tareas rutinarias pero es básico que el tiempo que se libera se dedique a acciones estratégicas. Es este sentido el nuevo escenario tecnológico permite desarrollar instrumentos que garanticen la visibilidad de las redes frente a los públicos y que hagan más eficientes sus reglas de funcionamiento. La redefinición del papel que debe asumir el sector privado, la vinculación entre las políticas de apoyo a la producción y la exhibición, o la incorporación de sistemas de gestión basados en la planificación serán tareas importantes para la consolidación definitiva de redes y circuitos cada vez más plurales y eficaces.

La pluralidad y una programación variada es el resultado de un proceso de programación dinámico, que consigue complementar una oferta de representaciones y compañías de corte tradicional con representaciones y compañías que proponen nuevos enfoques de las artes escénicas.

Respecto a los cambios económicos poco se puede decir. El modelo social en que las administraciones públicas asumen un especial protagonismo en la promoción de la cultura demanda una buena situación económica y una dinámica de crecimiento. En caso de crisis es difícil que la actividad cultural entre dentro de la categoría de servicio público fundamental o que se blinde la prestación de un servicio cultural como parte

de las necesidades básicas. Cuando es necesario administrar la miseria la cultura contempla un escenario descorazonador.

En ese contexto hay tres líneas de actuación que pueden asumir las redes y circuitos: esperar, reivindicar y actuar. La primera opción sería aceptable en el supuesto de que la crisis sea solo una coyuntura, pero algunos de los entrevistados piensan que tiene un carácter más estructural y que, se supere cuando se supere la actual situación económica, la gestión pública española nunca será como en el pasado. La alternativa de reivindicar está presente en varios de los entrevistados y en varios párrafos de este trabajo. En este sentido se señala que es necesario medir y comunicar el impacto que tiene la actividad cultural en nuestra sociedad y nuestra economía. Es básico poner en valor la riqueza que genera la cultura.

Actuar, por último, es el gran reto, la gran preocupación, que en muchos casos está siendo asumida por parte de las compañías, los ayuntamientos y las administraciones provinciales y regionales. Es de esperar que esta actuación genere nuevas ideas y nuevos planteamientos de futuro. La actuación de las redes no puede ser solo reaccionar ante los cambios, en muchos casos deben ser ellas las que los promuevan.

Respecto a los cambios en la función pública, es necesario reconocer que desde los años 80 el papel que se concede a los diferentes órganos de decisión ha cambiado. La descentralización, la modernización de la función pública, la crítica al protagonismo del sector público en los sectores productivos, unido a la presión para controlar el gasto, hacen que sea difícil realizar una proyección de la evolución futura. En todos los casos, parece que los sectores grises (híbridos entre la esfera pública, privada y no lucrativa) están creciendo. Los organismos autónomos, las agencias o fundaciones aparecen con frecuencia en muchos ámbitos de la función pública. No está claro que este sea el futuro, pero desde luego se trata de un tipo de actor que está en el centro de los análisis.

Por último están los cambios en la gestión de las artes escénicas. La Red Española de Teatros ha promovido estudios sobre modelos de gestión en otros países y ha desarrollado debates en diferentes foros sobre modelos de gestión. Estos estudios insisten en el hecho de que el sector de las artes escénicas y las redes y circuitos no pueden ser actores reactivos ante los cambios económicos y políticos, deben generar modelos y actuaciones que propicien cambios y progreso en los modelos de producción y disfrute cultural.

Seguramente para cambiar no hay mejor inicio que conocer la situación de partida, con esta intención y con el objetivo de convertirse en un factor de cambio y mejora, se ha planteado y emprendido el presente estudio, que parte de la convicción de que la red de apoyo público a las artes escénicas desarrollado a partir del modelo de redes y circuitos tiene validez y potencial para seguir promoviendo la producción y la participación de los ciudadanos en la vida cultural.





© La Red Española de Teatros, Auditorios,
Circuitos y Festivales de titularidad pública, 2012

COMISIÓN DE REDES Y CIRCUITOS
Coordinadoras de la Comisión
Isabel Pérez, Pilar Royo

Responsables de Redes y Circuitos durante la realización del estudio

Circuitos de Espacios Escénicos Andaluces

Isabel Pérez

Círculo profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia

Ilaria Brizzi

Red Aragonesa de Espacios Escénicos

Pilar Royo. Responsable desde 2011: Alberto Lafarga

Red de Teatros de Castilla y León

Mercedes López Zapatero

Diputació de Barcelona. Oficina de Difusió Artística (ODA)

Mireia Sabaté Grau

Red Teatros Castilla-La Mancha

Emilio Recio. Responsable desde 2011: Juan Ramón Pardo

Red de Teatros de la Comunidad de Madrid

Charo Martín Crespo. Responsable desde 2011: Carmen Fernández

Red Galega de Teatros e Auditorios (AGADIC)

María Paredes

Círculo de Teatro y Danza de Tenerife (IDECO, S.A.U.)

Fernando Ordóñez

Euskadiko Antzoki (Red Vasca de Teatros) SAREA

José Luis Ibarzábal

Coordinadora del estudio

Irene Pardo Molina

Equipo de investigación

Departamento de Sociología y Trabajo Social de la Universidad de Valladolid

Bajo la dirección de Francisco Javier Gómez González, Profesor Doctor del Departamento

de Sociología y Trabajo Social de la Universidad de Valladolid

Equipo: Laura de Domingo Sanz, Investigadora y Consultora

Cristina Durlan, Profesora Asociada de Sociología de la Universidad de Valladolid.

Paloma Martín López, Becaria de Investigación

Francisco Nuñez Alonso, Becario de Investigación

Con la colaboración y asesoría de Eduardo Vielba, responsable de proyectos de Cultura & Comunicación

(Oficina de Prensa de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública)

Diseño, maquetación y producción

www.atodaplana.es

Circuito de Espacios Escénicos Andaluces

Circuito Profesional de Artes Escénicas
y Música de la Región de Murcia

Red Aragonesa de Espacios Escénicos

Red de Teatros de Castilla y León

Circuit de la Xarxa d'Espais Escènics Municipals
(Oficina de Difusió Artística, ODA)

Red Teatros Castilla-La Mancha

Red de Teatros de la Comunidad de Madrid

Rede Galega de Teatros e Auditorios (AGADIC)

Circuito de Teatro y Danza de Tenerife
(IDECO, S.A.U.)

Euskadiko Antzoki (Red Vasca de Teatros) SAREA



de Teatros,
Auditorios,
Circuitos y
Festivales
de titularidad pública