

La circulación de espectáculos en España

[Aproximación estadística]

Índice

La circulación de espectáculos en España: aproximación estadística.....	1
Índice.....	2
Presentación.....	3
1 Introducción.....	4
1.1 La problemática de la circulación de espectáculos en los informes del sector.....	8
1.2 Factores que dificultan una circulación de espectáculos más eficiente para las compañías.....	11
1.3 Actuaciones de mejora en la gestión de giras.....	14
1.4 Qué información se necesita. La necesidad de investigar las giras.....	20
2 Estudio de circulación.....	21
2.1 El año escénico 2015.....	23
2.2 Características de los espectáculos.....	25
2.3 Características de los espacios escénicos.....	29
2.4 Pautas de circulación.....	32
2.5 El estreno.....	36
2.6 El volumen de circulación.....	43
2.7 La circulación en el tiempo: la semana escénica.....	45
2.8 La circulación en el tiempo: el año escénico.....	49
2.9 La circulación en el territorio.....	51
2.10 Las giras consecutivas.....	55
3 Conclusiones.....	58
Bibliografía.....	60
Índice de tablas y gráficos.....	61

Presentación

El apoyo público a la gestión de giras es una demanda permanentemente planteada por las compañías de artes escénicas, los distribuidores y las asociaciones de productores. La articulación de giras bien diseñadas se ha considerado un requisito básico para incrementar la eficiencia y reducir los costes de las compañías, con el consiguiente incremento de la sostenibilidad del sector escénico español.

Como respuesta a esta demanda, desde los años noventa el sector público ha articulado circuitos y redes de carácter regional o provincial que han asumido desde su fundación el objetivo de dar apoyo a las compañías para la concertación de giras. Finalidad que comparte con otros objetivos relacionados con el apoyo público a la exhibición y el fortalecimiento del sector.

En el *Estudio sobre Redes y Circuitos de Espacios Escénicos en España, 2006-2010*, desarrollado por La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad Pública, se señalaba la progresiva pérdida de protagonismo de la labor de apoyo a la configuración de giras dentro de la labor de las redes y circuitos y el incremento de la importancia de otras actuaciones como la gestión de ayudas para la exhibición, los servicios de formación, la elaboración de un catálogo de espectáculos, etc.

El citado estudio demostraba que en muchas de las redes y circuitos se mantiene la convicción de que la gestión de giras sigue integrada dentro de sus finalidades, pero que esta función no es fácil de asumir y no se puede establecer con una sistemática clara. De hecho, en el curso de las entrevistas que se realizaron para elaborar el citado estudio se pudo percibir que el mismo concepto de apoyo a la gestión de giras se entendía de manera diferente en cada contexto. Esta pérdida de protagonismo se puede explicar debido a la dificultad de articular giras en un contexto en el cual la programación se concentra en el fin de semana y existe un claro exceso de oferta en relación con la demanda. También es importante vincular esta pérdida de protagonismo al debate sobre los límites de la responsabilidad pública en esta materia, puesto que no parece factible en el contexto actual que la iniciativa pública actúe como un centro de distribución.

La *Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública*, en cumplimiento de su objetivo institucional de “*Ayudar a las administraciones públicas en el desarrollo técnico de la intervención y gestión en el ámbito de las artes escénicas y musicales*”, asume como propia la tarea de reflexionar e investigar sobre las posibles pautas de apoyo a la articulación de giras, así como sobre las pautas geográficas y temporales de la circulación de espectáculos en el contexto español.

El presente estudio intenta colaborar en el logro de estos objetivos analizando los condicionantes y las alternativas técnicas para apoyar la gestión de giras. El estudio ha sido promovido por la Comisión de Formación y Conocimiento de La Red Española, contando con la participación del Departamento de Sociología y Trabajo Social de la Universidad de Valladolid. El trabajo de campo se ha realizado durante el 2016-17 sobre datos del año 2015.

1 Introducción

Es una idea repetida afirmar que las artes escénicas son, en muchos sentidos, un sector ágrafo, en el que profesionales con gran nivel de conocimiento y competencia no tienen el hábito de reflejar su saber en publicaciones. La orientación a la acción y una actividad más cercana al arte que a la preocupación académica y estadística originan este sesgo.

Por otra parte, la poca disponibilidad de información estadística condiciona también esta falta de estudios, puesto que frente al sistema centralizado de información existente en el cine, en el caso de las artes escénicas el desarrollo de indicadores es, en general, manifiestamente menor. Es cierto que se cuenta con una relevante información sobre los equipamientos escénicos, pero los datos sobre públicos y programación cuentan con un desarrollo mucho menor, siendo en muchos casos, imposible contar con datos representativos sobre la situación del sector. Colomer señala a esta situación como una de las debilidades del sector escénico español:

“El sector no desarrolla sistema de datos fiables que permitan conocer su actividad y las tendencias del mercado como base de la toma de decisiones. Esto obliga a tomar decisiones basadas en la intuición” (Colomer 2016, p. 107)

A pesar de sus carencias, el sector de las artes escénicas cuenta con fuentes de datos a su disposición: la Base de Datos de Recursos de las Artes Escénicas desarrollada por el Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y que se recoge en CULTURABase del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte es fundamental para conocer los equipamientos. De la misma manera, las bases de datos de la Sociedad General de Autores recogida en los Anuarios SGAE, el Mapa de Programación de La Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública y los informes de las redes y circuitos que aportan información relevante sobre públicos y programaciones. No obstante, a pesar de esta profusión de fuentes, o quizás precisamente por ella, en muchos casos domina una cierta fragmentación en los datos.

Las iniciativas para mejorar la inteligencia de información son múltiples, destacando el Programa Chivatos desarrollado por la Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza FAETEDA consistente en una plataforma online donde se recogen datos de la programación y público de los espacios escénicos. No obstante, mientras no exista una instancia que establezca la obligatoriedad de recogida de información, el nivel de desarrollo de los indicadores seguirá siendo bajo. El hecho de que el reciente Plan Cultura 2020 del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, recoja la Creación de un sistema de información estadística sobre públicos y recaudación: “Ariadna” y la realización del mapa virtual de oferta cultural “Mapartes”, permite esperar una próxima mejora de esta situación (Secretaría de Estado de Cultura 2017).

Es importante señalar que con la disponibilidad actual de información es extremadamente difícil analizar las giras y los flujos entre comunidades autónomas. Aunque en la recogida de datos de la Sociedad General de Actores y en los datos los Mapas de Programación se pueden

obtener referencias sobre los flujos territoriales entre la producción y la exhibición, este análisis sería complejo e incompleto, de manera que, en el momento presente, la única manera de realizar un estudio de circulación correcto es partiendo de una encuesta.

Partiendo de este sistema de indicadores, en ocasiones incompleto y fragmentario, instituciones y autores individuales han elaborado con cierta periodicidad visiones panorámicas del sector de las artes escénicas, aportando reflexiones sobre las luces y las sombras del sector. Jaume Colomer (2016) enumera un conjunto de informes elaborados entre 2006-14 que considera fundamentales para entender la situación de las artes escénicas en España. Dentro de ellos se encuentran el *Plan General del Teatro de 2007*, el *Plan General de Danza 2010* y el estudio titulado *Análisis económico del sector de las Artes Escénicas en España* (2008), promovido por La Red Española y realizado por Lluís Bonet y el equipo de la Fundació Bosch i Gimpera de la Universitat de Barcelona.

Junto a estos estudios vinculados a esfuerzos de planificación, también son relevantes las ponencias realizadas en ferias y festivales, especialmente Mercartes, encuentro promovido por el INAEM y La Red Española, que se ha convertido en un espacio en el que el sector se tematiza a sí mismo. Dentro de las diferentes intervenciones de Mercartes, Colomer considera como informes clave de la última década la ponencia inaugural de 2010, realizada por Alberto Fernández Torres bajo el título “*Análisis de la evolución del sector de las artes escénicas en los últimos años y tendencias de futuro*”; el informe elaborado por el comité Organizador de Mercartes 2012 con el título “*Situación, tendencias y retos de las artes escénicas en España*”; la ponencia inicial del Foro Mercartes presentada por Xavier Marcè bajo el título “*Mercado de las artes escénicas: situación actual, tendencias*” y, por último, la ponencia del Foro Mercartes (2014) titulada: “*análisis institucional y financiero del sector de las artes escénicas. Claves, ejes y bases para un futuro sostenible*” presentada por Juan Arturo Rubio Arostegui.

De manera adicional, el mismo Jaume Colomer selecciona otro conjunto de estudios que aportan análisis complementario, dentro de los cuales se recoge una obra del propio Colomer, *La gestión de las artes escénicas en tiempos difíciles* (2006), el informe presentado por Daniel Martínez de Obregón, presidente de la Federación Estatal de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA) y titulado “*Un mercado global para la escena europea: un objetivo posible*” (2010), el *Anuario de Cultura de la Fundación Alternativas* (2012), las *Reflexiones sobre los datos del Anuario SGAE 2013* (2014) y el *Informe sobre el estado general del teatro en España de FAETEDA-ESKENA* (2015)

Para completar la exhaustiva enumeración elaborada por Jaume Colomer, simplemente actualizarla con dos obras posteriores, ambas fruto del relevante esfuerzo de publicaciones asumido por la Academia de las Artes Escénicas de España: el *Libro Blanco de la Academia de las Artes Escénicas* (2015) y el *Análisis de Situación de las Artes Escénicas en España*, de Jaume Colomer (2016).

Gran parte de estos panorámicas se realizan en el marco de los ejercicios de planificación estratégica del sector, si bien el documento programático básico del sector de la cultura en España, el Plan Estratégico de Cultura de la Secretaria de Estado de Cultura, en sus ediciones de 2012-15 y el Plan Cultura 2020, no aporta un diagnóstico escrito sino una enumeración de objetivos y acciones.

Junto a estos trabajos generados desde dentro del sector escénico, ha sido relevante la aportación de académicos, generalmente vinculados al campo de la economía aplicada y la economía de la cultura, que han aportado algunas de las síntesis más conocidas de las artes escénicas en España. Este es el caso de Lluís Bonet i Agustí, autor de alguna de las mejores síntesis sobre la situación de las artes escénicas en España, ya sea en su dimensión económica (Bonet, 2009a; Rausell, 2015), o en la general (Bonet y Villarroya, 2009b). El citado Jaume Colomer también responde a este perfil de economistas expertos en artes escénicas que tan valiosas aportaciones han realizado para el conocimiento del sector.

Este grupo de académicos también ha realizado la importante labor de convertir el conocimiento del sector escénico español en publicaciones internacionales para permitir su conocimiento en el exterior, este es el caso de diferentes publicaciones del profesor Bonet, o sus contribuciones al conocimiento del sector escénico español en obras panorámicas sobre el teatro en el contexto europeo como "*The performing arts sector and its interaction with government policies in Spain*" de 2008.

La lógica de estos informes suele ser sectorial, puesto que la promoción de estos estudios corresponde a encargos realizados por determinadas órganos o asociaciones que representan a un sector concreto (espacios escénicos, compañías, administraciones públicas...). En líneas generales, los estudios sobre el sector de la producción de artes escénicas son menos numerosos que los desarrollados sobre el sector de la exhibición y, además, con esta lógica suelen quedar fuera los aspectos relacionados con las dimensiones transversales que implican la interacción de varios subsectores, por ejemplo, la circulación de espectáculos.

A pesar de que los informes se elaboran desde diferentes posiciones sectoriales e, incluso, ideológicas, el nivel de coincidencia en cuanto a la enumeración de los problemas del sector es muy alto. La comparativa realizada por Jaume Colomer expresa con claridad estas coincidencias integrándolas en un DAFO se reproduce en la Tabla 1.

Es muy interesante comprobar que en en relación a este diagnóstico, al contrario de lo que ocurre en otros sectores, las artes escénicas presentan una enumeración mucho más profusa de las *Debilidades* que de las *Amenazas*, hecho que ya expresa el hecho de que parte de los análisis del sector adolecen de ser relativamente autorreferentes. De hecho, Jaume Colomer matiza un poco esta situación puesto que parte de las amenazas que refleja son de elaboración propia de su equipo, no figuran en los estudios anteriormente citados.

Tabla 1. DAFO de la situación de las artes escénicas en España (Colomer 2006)

<p style="text-align: center;">Fortalezas</p>	<p style="text-align: center;">Debilidades</p>
<p style="text-align: center;">Oportunidades</p> <p>Incremento del gasto per cápita en un escenario post-crisis Desarrollo de internet, de las redes sociales y de comunidades virtuales de intereses Presencia en el mercado de plataformas CRM y ticketing especializadas en artes escénicas Desarrollo del <i>crowdfunding</i> Transversalidad social de las artes escénicas Apertura de nuevos espacios no institucionales con actividad escénica</p>	<p style="text-align: center;">Amenazas</p> <p>Cambio de hábitos de tiempo libre Persistencia de las políticas de reducción del gasto público Competencia intensa de la oferta de ocio digital</p>

1.1 La problemática de la circulación de espectáculos en los informes del sector

Como se señaló al principio de este documento, en la interacción con las compañías y distribuidores es fácil percibir las dificultades de gestión de giras y escuchar su reivindicación de apoyos para desarrollar giras más eficientes y menos fragmentarias. Se trata de una reivindicación de carácter genérico, sin que quede suficientemente claro el órgano gestor responsable de dar una respuesta.

A pesar de la afirmación recogida en el párrafo anterior, en los informes que se han reseñado con anterioridad, la dificultad de gestión de giras no figura entre los grandes problemas propuestos por los expertos, o al menos, no figura con esa denominación. De hecho, el término *gira* o *circulación* con frecuencia no es citado dentro de la descripción del sistema de artes escénicas. Los diagnósticos se refieren con frecuencia a la sobreproducción, a la baja calidad e innovación, a la fragmentación y atomización, a la escasa vertebración del sector, pero las dificultades para gestionar y diseñar eficientemente las giras no figuran como uno de los grandes problemas de las compañías.

Por poner un ejemplo, el Plan Estratégico General 2012-15 de la Secretaría de Estado de Cultura no hace referencia a la necesidad de apoyar las giras, excepto en el caso de las giras internacionales y los centros de producción del INAEM (objetivo 3.11.3). Por su parte, el Plan General de Teatro de 2011 solo hace referencia a las giras puntualmente, especialmente en el desarrollo del objetivo estratégico 4.2. *Potenciar un sistema de distribución y exhibición adecuado, consolidando la presencia en el mercado interior y fomentando la presencia en mercados exteriores.*

El mismo DAFO planteado por Jaume Colomer no señala las dificultades de gestión de giras dentro de las debilidades básicas del sector, ni como tal aparece en el Libro Blanco de la Academia de Artes Escénicas.

Esta chocante contradicción entre la reivindicación del sector y el poco papel del problema en los diagnósticos globales puede tener una razón de ser terminológica, debido a que es complejo saber a qué se hace referencia exactamente cuándo se cita la necesidad de ayudas a la gestión de giras, puesta que esta expresión está sometida a diferentes interpretaciones según quién la utiliza y el contexto. Así se demostró en el *Estudio sobre Redes y Circuitos de Espacios Escénicos en España, 2006-2010* en el cual se señalaba textualmente que *“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”*.

En el citado estudio se entendía por gestión de giras *“el conjunto de procedimientos que asumen como objetivo una racionalización en la programación de exhibiciones que permita a las compañías optimizar y reducir sus costes”*. Desde una óptica de las compañías, gestión de giras cubriría el amplio campo de actividades que se llevan a cabo cuando las compañías dejan su sede y provén de actuaciones y otros servicios a uno o más grupos de audiencia.

La gestión de giras como cuerpo de doctrina y conocimiento claramente identificable se puede seguir en las diferentes obras que describen las pautas eficaces y eficientes de gestión para que las compañías diseñen giras adecuadas. En este sentido y bajo el concepto de *touring*, hay una importante bibliografía, generalmente americana, sobre la materia (Shagan, R. 1986,1996, 2001, Webb, 2004).

En todo caso, bajo la demanda de apoyos a la gestión de giras se integran dos aspectos totalmente diferentes:

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

En la retórica de las reivindicaciones de mejora del sector de las artes escénicas ambos objetivos se confunden y se integran. Esto es un problema porque, aunque los dos objetivos son legítimos, su concreción en actuaciones es muy diferente. En el primer caso, requiere una gran diversidad de actuaciones encaminadas a formar públicos e incrementar la demanda de artes escénicas, ya sea del mercado primario (público) o secundario (espacios escénicos). En este sentido, el concepto de ayudas a la gestión de giras se confunde con las ayudas públicas a la exhibición. Estas políticas están sometidas a todas las dificultades de gestionar este tipo de ayudas, teniendo que asumir decisiones complejas como definir quién es el receptor directo de la ayuda, los criterios de priorización de espectáculos o la concentración o dispersión de la ayuda.

La segunda interpretación del concepto gestión de giras atiende a la idea de racionalizar y optimizar la distribución de las funciones para reducir desplazamientos, generar economías de escala de diferente naturaleza y garantizar una correcta gestión del ciclo de vida del espectáculo.

Como señala Rene Shagan, aunque la gestión de giras es una actividad asumida por casi todo el sector de las artes escénicas, los procesos desarrollados varían enormemente en función de variables como el género, el tamaño, la realidad geográfica del sector. Es importante señalar que ambas necesidades son comunes a todas las compañías, pero no se distribuyen de manera equitativa puesto que en el mercado de las artes escénicas existe un claro Efecto Mateo¹. Esto implica que aquellas compañías que por el atractivo de la oferta cuenten con más demanda, tendrán al mismo tiempo más posibilidad de ordenar las funciones en función de sus intereses. Por el contrario, aquellas compañías cuyo atractivo sea menor, contarán no solo con menos funciones, sino con una mayor dificultad para ordenar la secuencia de funciones de manera coherente con sus intereses.

¹ El sociólogo norteamericano Robert K. Merton dio este nombre a todas aquellas situaciones en las cuales se produce una acumulación de ventajas en las posiciones privilegiadas de una estructura. La denominación de *Efecto Mateo* se deriva de una frase de la Biblia que señala textualmente: “*Porque a quien tiene, se le dará más todavía y tendrá en abundancia, pero al que no tiene, se le quitará aun lo que tiene.*”

De la misma manera, aunque la problemática afecta a la práctica totalidad de las disciplinas de artes escénicas y musicales, es necesario señalar que no a todas les afecta en el mismo grado. El *Plan General de Danza* afirma que en esta especialidad existe una mayor capacidad de adaptación a las dificultades de gestión de giras debido a que, como se señala textualmente en el informe:

“La danza, en general, se caracteriza por una alta movilidad como consecuencia de su lenguaje específico y de la necesidad histórica de buscar en otros países modelos artísticos, recursos para los procesos de creación, formación y producción, y mercados con circuitos consolidados en los que poder exhibir sus creaciones. Por ello, la danza ha podido participar en redes de intercambio y tener una mirada más global que otros sectores escénicos. (Plan General de Danza)

Esta singularidad de la danza, unida a la mayor flexibilidad de su lenguaje artístico, menos condicionado por la diversidad de idiomas, ha tenido un impacto relevante en muchos aspectos de la gestión de giras en la danza.

“Esta itinerancia estructural la ha llevado a la adaptación continua a todo tipo de espacios de creación y exhibición, aunque, como efecto secundario, se ha constatado un importante éxodo al extranjero de muchos creadores”. (Plan General de Danza)

Partiendo de esta diferente interpretación del concepto gestión de giras, en el presente trabajo se va a estudiar la segunda acepción del problema, la que tiene que ver con las dificultades para gestionar giras.

Esta decisión se toma a pesar de estar convencidos de que el problema fundamental del sector es el desajuste entre oferta y demanda y la sobreproducción (o infrademanda), pero es fácil comprobar que este problema ha sido profusamente analizado y documentado.

Por su parte la gestión de giras requiere medidas que permitan una mejor ordenación en el tiempo y el territorio las exhibiciones de las compañías con la consiguiente reducción de los costes e incremento de los impactos comunicativos. En este trabajo se va a entender que el problema de la gestión de gira no es tener solo 20 funciones en vez de sesenta, el problema es que estas 20 funciones estén fragmentadas en el tiempo y en el espacio, de manera que 20 funciones lleven asociado 20 desplazamientos y sus correspondientes montajes.

En todo caso, es fundamental comprender que los problemas de gestión de giras son, esencialmente, un problema de las compañías que solo tiene repercusión lateral en los espacios escénicos por incrementos del caché. Las dimensiones del problema se pueden articular en los siguientes impactos negativos de una mala gestión de giras:

1. La fragmentación de las funciones constituye esencialmente un problema de costes logísticos, con la imposibilidad de generar economías de escala y la consiguiente pérdida de eficiencia.
2. Pero complementariamente se genera un incremento de otros riesgos, como los derivados de los accidentes de tráfico, como ha quedado trágicamente manifiesto en una diversidad de siniestros que han afectado al mundo del teatro o de la música, en

muchas ocasiones con pérdidas personales. Es cierto que el viaje es un compañero permanente de cualquier compañía teatral y está inserto en el *ethos* y la simbología del sector, pero el que este viaje se realice en condiciones precarias o no, depende en ocasiones de una buena articulación de las funciones.

3. Los costes de información y promoción son también relevantes, la difusión de la información tiene todavía pautas territorializadas, a pesar de la red informática y de la globalización. De tal manera que la prensa regional o provincial sirve de amplificador de una oferta escénica y la existencia de programaciones consecutivas en un mismo territorio puede hacer más efectivo el esfuerzo de promoción.

También es importante señalar que se trata de un problema sobre el cual existen dudas sobre si tiene solución o no y sobre quién debe asumir la solución. Es decir, la fragmentación de las funciones tiene dificultades derivadas de los hábitos del público, de las lógicas de programación y de las leyes del mercado, de manera que no siempre va a ser fácil afrontar medidas paliativas. En el epígrafe siguiente se va a analizar los factores que promueven la fragmentación.

1.2 Factores que dificultan una circulación de espectáculos más eficiente para las compañías

La fragmentación y dispersión de las funciones de los espectáculos se deben a una gran diversidad de factores que interactúan entre sí. En la enumeración siguiente se señalan algunos de los fundamentales:

1 Sobreproducción. Este factor se deriva, como señala el Plan General de Danza, “*de la dimensión insuficiente del mercado que no permite amortizar las inversiones y generar excedentes para cubrir riesgos e invertir en nuevas propuestas*”.

La sobreproducción genera en cualquier sector, el incremento del poder del demandante, de manera que la capacidad que tienen las compañías para gestionar las condiciones de su exhibición es menor. Lógicamente, esto no siempre es así, puesto que hay en el extremo opuesto, productos que cuentan con más demanda de la que pueden abastecer. Este hecho lo expresa muy bien el Plan General de Teatro.

“Se registra un acusado desajuste entre oferta y demanda que conduce a situaciones paradójicas: hay un exceso de producción, sobre todo en los formatos de tamaño pequeño y medio, que encuentran dificultades para acceder a los locales y redes existentes, pero un elevado número de éstos encuentran dificultades a su vez para desarrollar una programación adecuada a sus objetivos y funciones por falta de espectáculos que se ajusten a ellas en cuanto a contenido, formato, género, elenco, etc.” (Plan General de Teatro, p. 85)

Es importante señalar que la diferencia de poder es muy marcada, como señala Bonet, en la práctica, el mercado está evolucionando (o puede evolucionar)

“Desde un monopsonio, en el que el festival o teatro en posición de centralidad pueden exigir una significativa rebaja del caché publicitado, a un monopolio de oferta en el que las compañías prestigiosas o los espectáculos de mayor éxito aprovechan su notoriedad para obtener una mayor remuneración de su servicio. En estos casos, el mercado deviene un monopolio bilateral” (Bonet, 2009, p. 217).

2 *Cambio en uso del tiempo.* El Plan General de Teatro de 2008 profundiza intensamente en la evaluación de la situación del teatro en España. Este Plan fue una Propuesta elaborada por la Comisión de Estudio de las Asociaciones Profesionales del Sector Teatral. En este informe se hace referencia a un problema fundamental relacionado con la distribución de las funciones durante los días de la semana:

“La costumbre de concentrar la distribución y exhibición de espectáculos únicamente durante los fines de semana en un elevado número de núcleos relevantes de población conduce a un fuerte incremento en los costes de las giras y a una reducción del número de fechas disponibles para exhibición.” (Plan General de Teatro)

3 *La Concentración de las funciones en pocos días a la semana,* hecho que dificulta diseñar giras con funciones consecutivas sin retorno a la sede. En el año 2015, en los Espacios Escénicos asociados a la Red Española, según datos del Mapa de Programación 2015, el 72,67% de las funciones de teatro se realizaron solo los viernes, sábados y domingos (La Red Española, 2015).

4 *Poca vertebración del sistema escénico.* Jaume Colomer, en su análisis DAFO del sector escénico, además de hacer referencia a la sobreproducción, hace referencia a la dificultad de girar debido a la presencia de un Mercado interno fragmentado

“El traspaso de competencias a las CCAA, la aplicación por parte de éstas de modelos proteccionistas y la renuncia del INAEM a ejercer un papel regulador, ha llevado a la fragmentación del mercado interno y a una notable dificultad de las compañías y empresas de producción de girar sus espectáculos por comunidades autónomas distintas de las suyas” (Colomer 2016, p. 104)

Esta misma idea se recoge en el texto del Plan general del Teatro, entendiendo que este tipo de problema de desintegración tiene raíces profundas:

“El objetivo de cada nacionalidad y región de fomentar la producción teatral y las obras autóctonas, obviamente legítimo y compartible como planteamiento, se convierte frecuentemente en la práctica en un obstáculo para la apertura de sus circuitos de exhibición a espectáculos generados en otras CC.AA., lo que afecta negativamente al enriquecimiento cultural recíproco y con el riesgo añadido de priorizar el localismo frente a la calidad del espectáculo: circunstancia que se da más en las producciones de formato pequeño y mediano”. Plan General de teatro, p. 85

Defensa de la propia producción cultural, nacionalismo, proteccionismo, grupos de presión, diversidad cultural y otros muchos aspectos se integran en este debate cuya solución no parece cercana.

5 Excepcionalismo en programación. Es difícil describir este problema sin generar análisis simplistas. Lógicamente hay una contradicción entre dos lógicas: los programadores desean singularizar su oferta, de manera que sea distinta a la de espacios escénicos cercanos, cuenten con una imagen y una peculiaridad propia. Las compañías, por el contrario, desearían contar con funciones sucesivas en espacios geográficos cercanos. Esta colisión de intereses se resuelve a favor de dar prioridad a los intereses de los programadores cuando se cuenta con suficiente poder. Solo en el caso de espectáculos muy demandados, la situación se invierte.

Este hábito de intentar singularizar la oferta cultural tiene fundamentos positivos, como la apuesta por la originalidad y la innovación como hecho diferencial, pero a veces lleva a prácticas económicamente poco eficientes, puesto que el público se mueve por otros criterios y no excluye asistir a una obra porque se haya programado en la ciudad de al lado.

En todo caso, no está demasiado claro si este factor condicionante es estadísticamente relevante o si se trata de otro de los mitos del sector. Los estudios del Mapa de Programación demuestran que existe una cierta similitud en las pautas de programación de los grandes espacios escénicos públicos, de manera que el deseo singularizar no tiene una repercusión tan notable.

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

En parte, esto puede deberse a un incremento de los costes por pernocta y reducción relativa de los costes por desplazamiento debido a la mejora de infraestructuras.

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

8 Acción de las Redes y circuitos. El desarrollo de las Redes y Circuitos se vio motivado por la necesidad de coordinar giras y apoyar a la exhibición. Con el paso de los años, se ha mantenido la política de apoyo a la exhibición (muy erosionada con motivo de la crisis) pero se ha experimentado una cierta reducción de las actuaciones de coordinación de giras. Este hecho se debe a las dificultades técnicas y de recursos, puesto que tal coordinación requiere un trabajo relevante por parte de los responsables de las redes. La alternativa de generar espacios de coordinación para que sean los programadores los que se coordinen de manera autónoma las exhibiciones no ha parecido tener el impacto deseado.

Por otra parte, hay redes y circuitos en las que el número de funciones de los espectáculos es muy bajo, incluso algunas no ponen limitaciones sobre el número de exhibiciones contratadas para poder formar parte del circuito. Es cierto que con anterioridad algunas Redes proponían para poder disfrutar de la ayuda a la exhibición el contar con un número determinado de funciones o, en su caso, de haberlas tenido en ediciones pasadas. Pero estas medidas van a menos.

En el *Estudio sobre Redes y Circuitos de Espacios Escénicos en España, 2006-2010* se señala que *las redes viven con cierto fatalismo* la gestión de giras y se habla de la dificultad de coordinar las decisiones de los programadores.

1.3 Actuaciones de mejora en la gestión de giras

Una vez analizados y enumerados los condicionantes a la gestión de giras, es necesario conocer qué margen de mejora existe y qué medidas e información son relevantes para afrontar actuaciones desde los órganos reguladores que permitan reducir costes y diseñar giras más completas. Nuevamente, el problema se encuentra en la coexistencia de dos necesidades distintas: más funciones y mejor ordenadas.

En este sentido, si se hace referencia al incremento de funciones, hay muchas posibilidades y políticas alternativas, Xavier Mercé, en la intervención titulada *Mercado de las artes escénicas: situación actual, tendencias y oportunidades. Una perspectiva empresarial* presentada en Mercartes 2014, señalaba la necesidad de redefinir el concepto de teatro público, desarrollar nuevos modelos de gestión de los teatros municipales, priorizar los programas de creación de demanda, conseguir un acuerdo general de precios, desarrollar una fiscalidad protectora, ajustar los costes de producción y explotación de cada espectáculo en relación a su potencial de ingresos de explotación y elaborar un pacto de común aceptación con los municipios españoles para fijar las obligaciones y compromisos de cada parte en la gestión de los circuitos. Todas estas actuaciones repercuten directa o indirectamente en el incremento del número de funciones.

Por otra parte, si se hace referencia a la mejora del diseño de las giras para generar eficiencia en materia de reducción de desplazamientos, la posibilidad de mejora es más reducida, aunque, lógicamente, existe un cierto espacio para llevarla a cabo.

Además de otras cuestiones, el problema del apoyo a la gestión de giras es la enorme diversidad de necesidades: no es lo mismo la gestión de giras internacionales que las nacionales o regionales. De la misma manera, las problemáticas varían para el caso de las compañías de zonas muy periféricas e insulares o por el diferente formato de los espectáculos o incluso los objetivos artísticos de las compañías. No obstante, todo parece indicar que un incremento de la eficacia en la gestión de giras es un objetivo que presenta posibles medidas alternativas:

Las ayudas a las giras fueron las primeras líneas de subvención promovidas desde el estado para apoyar a las compañías privadas. Como señala Cesar Oliva (2015), en el año 1970 comenzaron las llamadas “*Campañas Nacionales de Teatro promovidas por el Ministerio de Información y Turismo y que se basaban en la concesión de una línea de ayudas para girar fuera de las capitales. Las propuestas eran evaluadas por un jurado que decidía qué elencos de los que se presentaban al concurso recibirían ayudas para actuar en provincias*”. El impacto fue reducido, el mismo autor señala que una media de tres compañías recibieron, durante unos pocos años, apoyos para efectuar casi un centenar de actuaciones por temporada. En esta época se empezaba a experimentar la subida de gastos y a reducirse el número de empresas que tenían capacidad para salir de gira con espectáculos.

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

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

En muchas de las Redes la gestión de giras constituye 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 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.
- 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.
- 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.

En todos los casos parece haber un consenso sobre la poca frecuencia de todos los procedimientos expuestos con anterioridad. Incluso en las Redes que cuentan con incentivos a la contratación secuencial, los entrevistados en el curso de la investigación aseguraban en su momento que no cuentan con la respuesta esperada. Las rebajas ofertadas por las compañías tampoco parece ser una práctica habitual, o al menos así lo expresan los entrevistados.

Consecuentemente, a pesar de la gran labor de las Redes y Circuitos en el soporte al sector público de exhibición y en el fortalecimiento del sector escénico, la gestión de giras no ha llegado a ser un campo en el que se hayan realizado avances rompedores.

En cuanto al panorama internacional en relación con las políticas públicas de gestión de giras, la diversidad es muy alta en función de factores como el mayor o menor protagonismo de las compañías residentes frente a las compañías de gira. Parece existir una diferencia clara entre los sistemas teatrales dominados por teatros de exhibición (*Receiving theatres*) y compañías en gira (*touring companies*) frente a los sistemas en los que el sector de compañías residentes o teatros de producción (*building based companies* y *production theatres*) es más importante. De hecho, en sistemas como el británico el fomento de giras se entiende en ocasiones como una alternativa para las compañías residentes, mientras que en España el fomento de giras es la norma de funcionamiento.

En materia de gestión de giras hay un dominio de la literatura científica anglosajona, mientras que, como señala Bonet:

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

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

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

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

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

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

El principal problema del apoyo a la gestión de giras es que existe mucha diversidad: no es lo mismo la gestión de giras internacionales, la situación de las compañías de zonas muy periféricas, el diferente formato de los espectáculos o incluso los objetivos artísticos de las compañías. Gran parte de los problemas del sector se derivan de esta diversidad interna, de manera que las medidas de apoyo adaptadas para el teatro de niños y niñas nada tienen que ver con las de una compañía Lírica.

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

- *Subvenciones a la oferta*: se trata de todo el conjunto de ayudas públicas que permiten el fortalecimiento ayudas a la producción y todo el conjunto de subvenciones que supongan fortalecimiento de las compañías.
- *Subvenciones a la demanda*: se trata de las ayudas a los espacios escénicos para incrementar su sostenibilidad, fortalecer el sector y garantizar que se exhiba un volumen de espectáculos con un nivel de calidad determinado.
- *Acciones de coordinación*. Las acciones de coordinación incluyen el conjunto de actuaciones que permiten una mejor articulación entre la oferta y la demanda de cualquier sector y facilitan la información para una mejor toma de decisiones.

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

Para el diseño eficiente de giras hay dos de las líneas enumeradas que tienen un especial protagonismo.

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

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

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

- a) Creación de organizaciones interfaz que faciliten los acuerdos de oferta y la gestión de la información. Estas organizaciones no son necesariamente servicios públicos y se puede articular bajo diferentes formas. Lógicamente las Redes y Circuitos asumen esta posición, pero es necesario debatir sobre si desean ampliar o restringir su tarea como gestores de compras. Por otra parte, el desarrollo de redes informales generadas por acuerdos entre programadores suponen un ejemplo de este tipo de sistemas de autorregulación.
- b) Promoción de sistemas de gestión de la información y el conocimiento que faciliten la coordinación. En todo el sector se vive con un cierto retraso en la optimización de los recursos de la sociedad de la información y la comunicación. Los procesos de distribución teatral seguramente experimentarían modificaciones derivadas del avance tecnológico.
- c) Condicionar las ayudas a la exhibición a la negociación y carácter consecutivo de las giras. Respecto al condicionamiento de las ayudas, la mayor parte de las Redes y Circuitos que gestionan giras ponen como condición para dar ayudas a la exhibición el que una compañía cuente con programaciones en más de un Espacio Escénico asociado a la Red. Esta medida garantiza la concentración de ayudas pero no asegura en ningún caso una mejor ordenación, puesto que la programación puede ser con meses de diferencia. A mayores, hace falta la labor de coordinación para concertar las funciones en el orden adecuado.
Este tipo de medidas han demostrado una eficacia mayor en el contexto provincial, con municipios pequeños y en el teatro para niños y niñas.
- d) Desarrollo de trabajo comunitario y educativo que sirvan para rentabilizar el desplazamiento. Esta pauta es común en países como el Reino Unido y Latinoamérica. Es un conjunto de prácticas que se han dado en llamar *Outreach* y que el *Arts Council* británico pone como condición para la firma de los contratos programas con espacios escénicos y compañías.
- e) Desarrollo de un órgano estatal de gestión de giras. En el Plan General de Teatro hay varias referencias relacionadas con la necesidad de gestionar mejor las giras, señalando un contexto caracterizado por dificultades y la insuficiencia de gestión estatal:

“Se han establecido a lo largo de los últimos años intentos de coordinación entre los locales teatrales de titularidad pública por medio de la Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, pero más como elemento de encuentro, comunicación y contraste de experiencias que para facilitar posibles giras o coordinar la exhibición de espectáculos. Este proceso de coordinación se da mucho más dentro de las redes o circuitos autonómicos. Existe un amplio margen para el fortalecimiento de sistemas de organización para la distribución y la exhibición de espectáculos con ámbito estatal.” (Plan General de Teatro)

Esta demanda de coordinación estatal de giras no es aceptada universalmente dentro del sector escénico y, por otra parte, cuenta con dificultades técnicas, competenciales y presupuestarias para ser asumidas desde La Red Española. Sería necesario un debate sobre las funciones de esta institución para evitar una inflación de expectativas que difícilmente podría tener éxito. Todo esto sin dejar de reconocer el papel de coordinación que ha realizado hasta el momento, ya que, como señala Oliva en el *Libro Blanco de la Academia de las Artes Escénicas de España*, La Red se *“considera sinónimo de seriedad y rigor a la hora de afrontar los distintos tipos de producción que surgen en territorio estatal, con el fin de situarlas en los espacios adecuados en el momento adecuado”*.

- f)** Comarcalización. El Plan General de Teatro también hace referencia a una práctica de articulación de la demanda por comarcas. Señala textualmente que *“Otro elemento para tener en cuenta es la falta de políticas de comarcalización de la oferta teatral, para facilitar la exhibición de espectáculos de formato medio o grande y donde los costes de exhibición pueden repartirse entre varias localidades”* (Plan General de Teatro).
- g)** En última instancia, a pesar de la posibilidad de realizar mejoras derivadas del marco regulador e institucional, parece que la coordinación de giras depende fundamentalmente del desarrollo de pautas de gestión de programación y de distribución más eficaces. Como señala Marcé, *“Corresponde al programador gestionar sus propuestas con criterios de eficiencia económica y artística. Al respecto, es importante tecnificar el tempo de las giras y la comunicación global de las mismas para abaratar costes y asegurar un mayor impacto comunicativo y un mejor resultado artístico”*.

1.4 Qué información se necesita. La necesidad de investigar las giras

La aplicación de las medidas enumeradas en el apartado anterior requiere una mejora significativa de la información disponible para evitar emprender actuaciones que no se adapten correctamente a la realidad del contexto. Para ello es fundamental incrementar el conocimiento sobre las prácticas de circulación espacial de los espectáculos por el territorio.

Hay poco conocimiento en esta materia debido al carácter estático de la información sobre artes escénicas, este hecho es consecuencia del carácter estructural de los indicadores que ofrecen una perspectiva de *foto fija*, dando cuenta de la situación de las infraestructuras, los resultados de la programación, el volumen de compañías, pero con poca presencia de datos sobre la circulación de los espectáculos o los flujos dentro del **sistema**.

Esta visión dinámica exige centrar la óptica de investigación en las compañías y espectáculos, describiendo su circulación por el territorio y por los diferentes espacios escénicos, con la consiguiente transición entre el sector de exhibición público y privado, los grandes escenarios y las pequeñas salas, los espacios cercanos y los remotos. Conocer la forma en que circulan estos espectáculos es fundamental para cualquier actuación de mejora y apoyo promovida desde los agentes de regulación del sistema o desde las mismas compañías.

El estudio de esta circulación debe asumir un aspecto puramente descriptivo, con una expresión gráfica de sus desplazamientos geográficos, debe desarrollar un sistema de indicadores que describan la distribución de las funciones a lo largo de la temporada o en función de la tipología de géneros. También requiere un estudio estadístico que explique cuáles son los condicionantes que afectan a la configuración final de la circulación de los espectáculos.

En análisis de estos flujos solo se puede conseguir actualmente partiendo de una labor de encuestación con una descripción precisa de los recorridos desarrollados por cada compañía. Esta información es relativamente sensible, puesto que recoge aspectos de información interna de cada compañía, de manera que la labor de encuestación debe realizarse con un gran rigor en cuanto al anonimato de los datos.

2 Estudio de circulación

El proyecto de investigación titulado *La circulación de espectáculos en España: aproximación estadística* es fruto de la iniciativa desarrollada por la Comisión de Formación y Conocimiento de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Públicas, para cuyo desarrollo se ha contado con el apoyo al equipo de Trabajo de la Universidad de Valladolid. El estudio asume como finalidad conocer los patrones y pautas comunes que se establecen en cuanto a itinerarios de exhibición de los espectáculos en los espacios escénicos públicos. Para desarrollar esta finalidad, el estudio plantea los siguientes objetivos de trabajo:

1. Descripción gráfica, discursiva y cuantitativa de los itinerarios de exhibición seguidos por los espectáculos escénicos españoles.
2. Analizar los factores condicionantes que afectan a la articulación de los itinerarios de distribución.

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

Consecuentemente, desde la Comisión de Formación de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Públicas se ha emprendido dos procesos de encuestación para obtener la información necesaria para conocer las pautas de circulación de espectáculos en el territorio estatal.

La primera de estas encuestas se destinó a las Compañías que contaban con espectáculos en Redescena y/o Platea y en él se solicitaba información sobre aspectos básicos del espectáculo (género, subgénero, caché, estreno y otras variables) y datos precisos sobre las funciones realizadas durante el 2015, con referencias a la fecha, espacio escénico y localidad. El 21 de noviembre de 2016 se remitió el Primer envío de una muestra a las compañías participantes en Platea 2015 y a las inscritas en Redescena. En el primer y segundo envío se han remitido mails a las compañías correspondientes a 1491 espectáculos de los cuales se ha obtenido respuesta por parte de 315 compañías, esto supone un índice de retorno del 17,44%.

En ninguno de los casos se solicitó información para espectáculos de música y se han tenido que realizar algunas adaptaciones para incorporar la ampliación de muestra (por ejemplo, existen diferencias entre Platea y Redescena como la ausencia del género Multidisciplinar en la primera).

No parecen existir sesgos en la respuesta, de manera que tanto las grandes como las pequeñas compañías responden en la proporción adecuada. El tono general de los correos

ha sido muy positivo con agradecimientos y apoyos a la iniciativa. A pesar de este tono general, el equipo ha debido afrontar una serie de dificultades entre las que se encuentran:

- La extraordinaria diversidad de formatos y calidad de la información remitida, que ha obligado a completar los datos con búsquedas en la red informática.
- La presencia de un número relevante de compañías que giran en el extranjero. Este es un dato positivo para el sector pero que hace algo más complejo la explotación de resultados.
- El hecho de que hay compañías que cuentan con muy pocas funciones de las obras consideradas. Esto expresa tanto la existencia de un problema serio de ausencia de demanda y de precariedad, como el hecho de que un número relevante de compañías tienen varios espectáculos en catálogo.
- El hecho de que la mayor parte de los espectáculos sigue un ciclo de vida que no coincide con el marco de un año cronológico. Esto hace que en algún caso las compañías informen de que en el 2015 solo han estado un breve periodo en el mercado.

En segundo lugar, y de forma complementaria a los objetivos del estudio, también se ha remitido un proceso de encuestación a los espacios escénicos públicos asociados a la Red Española con cuestiones relativas a las pautas de gestión y programación.

Los resultados de ambas encuestas se han tabulado y analizado a lo largo del año 2017, realizando un importante esfuerzo de depuración y estandarización de datos.

Finalmente el estudio contará con el análisis de 3065 funciones de las cuales se dispone información precisa sobre fecha, lugar, tipología de exhibición, etc.

2.1 El año escénico 2015

El presente estudio aspira a tener validez general, pero es necesario recordar que refleja el contexto de un momento concreto, el del año 2015, y que es necesario hacer referencia a él para valorar qué posibles sesgos que las singularidades de ese año hayan podido tener en los resultados.

El 2015 fue un año de recuperación lenta. Si los momentos más críticos de la crisis se vivieron en el bienio 2009-2011 la recuperación a partir de ese momento ha sido lenta y con frecuentes retrocesos. Incluso se experimenta una ambivalente evolución de los indicadores con reducción de representaciones y público pero con incremento de la recaudación.

Como se señala en el Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2016

“El aumento experimentado en el año 2014 se ha visto pausado en 2015 salvo en recaudación, que se ha incrementado de 211,5 a 221,1 millones de euros (9.603.850 euros más). El número de espectadores se ha reducido en el último año, pasando de 13,69 a 13,57 millones de espectadores, así como el número de representaciones, que se cifraron en 2015 en un total de 49.948 (1.032 menos). Por su parte, en 2015 se contabilizan un total de 4.396 recintos, es decir, 90 recintos menos frente a 2014. Y los datos globales de recaudación son positivos, cerrándose el año con un total recaudado de 221,13 millones de Euros”

En este momento Manuel Aguilar señalaba que.

“la evolución del sector cultural muestra señales de estancamiento: si 2014 fue un ejercicio en el que se pudieron observar, por primera vez en varios años, variaciones positivas en algunos de los principales indicadores, el año 2015 se caracteriza por una muy tímida evolución positiva de algunos indicadores, que coexiste con ligeros descensos de otros.” Manuel Aguilar
Presidente de la Fundación SGAE

Según la Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas, del Centro de Documentación Teatral, en 2015 había 1569 espacios escénicos con programación estable, lo que supone un suave incremento respecto al año anterior, pero todavía lejos del máximo alcanzado en 2011 (1621 espacios escénicos con programación estable). Este incremento se produce por el tirón de los espacios escénicos privados, que mantienen su tendencia al alza (en valores absolutos y porcentuales), con 433 espacios escénicos que suponen un 27,6% del total y un incremento continuado. El sector público, por su parte, con 1124 espacios escénicos, cuenta con un 72,4% del total y una tendencia de recuperación mucho más lenta, de manera que su participación porcentual se reduce progresivamente (en el 2012 suponía el 74,6% de la oferta).

A su vez, los datos del mapa de Programación, referido exclusivamente a los espacios asociados a La Red Española de teatros expresan un crecimiento moderado en cuestión de volumen de programación, con un total de 11.233 funciones (172 funciones más que al año anterior) y que expresan una recuperación sostenida desde 2012.

Como conclusión, el año elegido para analizar las pautas de circulación se corresponde con un año de recuperación, con tendencias leves de mejora del dinamismo y confianza. Todavía mantenían su dinamismo iniciativas de exhibición innovadoras y combativas generadas como respuesta a la crisis, algunas de las cuales caerían ya en el 2016 como consecuencia de la leve recuperación del sector escénico.

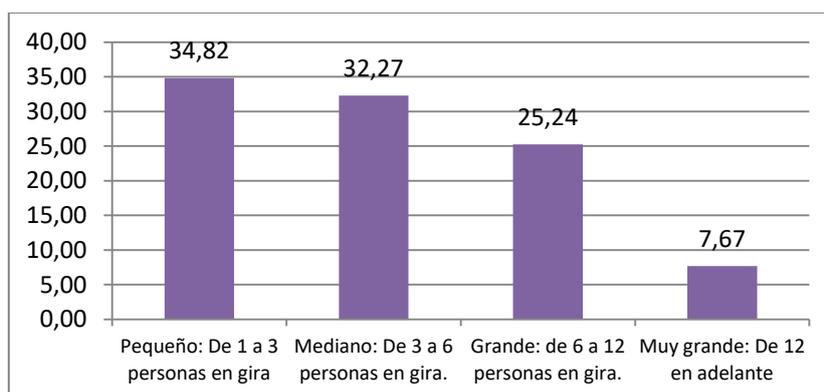
Por otra parte, en el 2015 continuaron determinadas tendencias cuyo alcance todavía se desconoce, puesto que en este periodo postcrisis la diferencia entre cambios de carácter coyuntural y estructural no parece fácil. En este sentido, la cierta reducción de la oferta o el incremento de la presencia de la exhibición privada pueden suponer tanto cambios derivados de la crisis con carácter puntual como manifestaciones de una modificación más profunda del sistema escénico español.

2.2 Características de los espectáculos

Las compañías que respondieron al cuestionario cuentan con una serie de características que se detallan a continuación. Las condiciones de la muestra se pueden considerar significativas y extrapolables a las características del sector escénico español ya que permiten generalizar los resultados con un margen de error de 1,7% (muestra de funciones) o un 5,4% (muestra de espectáculos). En líneas generales los resultados expresados en los seis gráficos anteriores son un reflejo relativamente bueno de la realidad del sector.

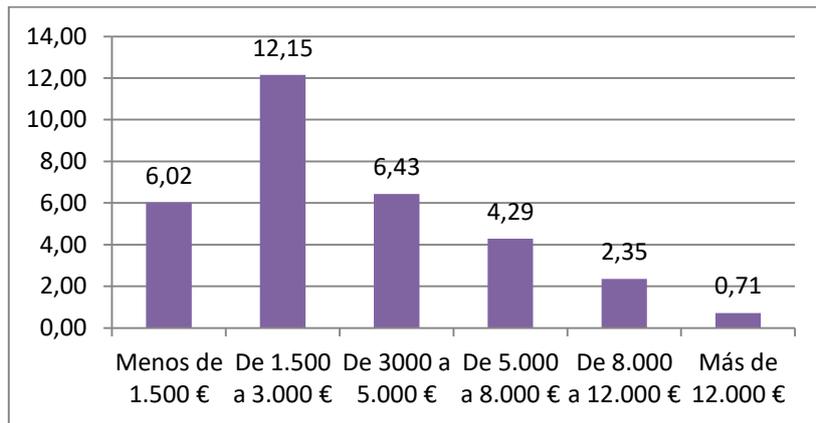
En los Gráficos 1 al 6 se expresan las características de la muestra de espectáculos. Dominan los espectáculos pequeños y medianos con menos de seis personas (60% del total), con cachés bajos (un 56,7% por debajo de 3000 Euros). Esta atomización es muy característica del sector escénico español y se ha acentuado con motivo de la crisis. La reducción de elencos ha sido una tónica generalizada a partir de 2009 y, por otra parte, el sector del teatro para niños y niñas o el teatro de calle, esta tendencia se ha acentuado.

Gráfico1: Formato de los espectáculos analizados (% de la muestra. N=315)



En cuanto a los cachés, el bajo porcentaje de espectáculos con cachés por encima de 12.000 euros (0,71%) expresa que el gran formato también se ha reducido dentro de la oferta cultural de artes escénicas. El problema que expresan los datos es que la conjunción entre bajos cachés y el reducido número de funciones, que se puede comprobar con facilidad en los resultados del presente estudio, ubica a un gran número de compañías en el límite de viabilidad.

Gráfico 2: Caché aproximado de los espectáculos estudiados (%de la muestra n=315)



Por otra parte, se trata de espectáculos que, en su amplia mayoría, han contado con algún tipo de ayuda pública, siendo claramente superior las ayudas a la exhibición (disfrutadas por un 67%) que las ayudas a la producción (46,2%). Esta es una de las características esenciales del sistema de ayudas públicas al teatro, el predominio de los apoyos de distribución del producto más que a las labores de producción.

De los espectáculos que han contado con ayuda, se observa que en su mayoría han contado con una o dos ayudas. Existen ejemplos puntuales de espectáculos con 3 y 4 ayudas, pero son una excepción dentro de la norma. Las ayudas del INAEM y las ayudas de los circuitos autonómicos son el tipo de ayuda más presente, disfrutada en ambos casos por más del 31% de los espectáculos que cuentan con algún tipo de ayuda a la exhibición.

Estos espectáculos pertenecen mayoritariamente a compañías teatrales que suponen 2457 del total de 3065 funciones, pero se cuenta con una importante presencia de danza (228 funciones), espectáculos multidisciplinares (320 funciones) y de circo (56 funciones).

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

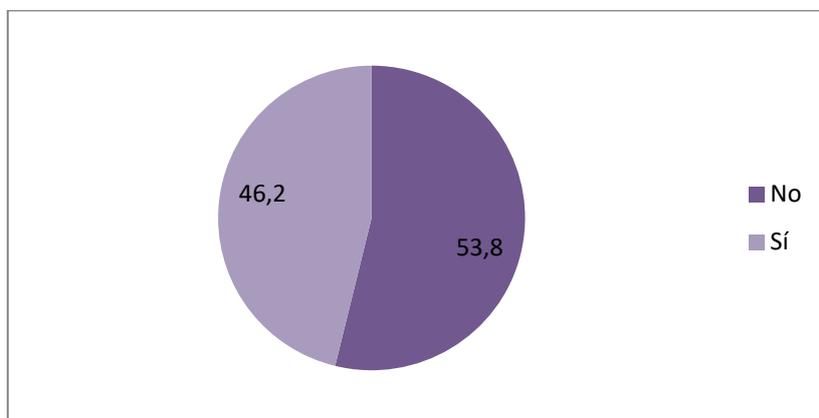
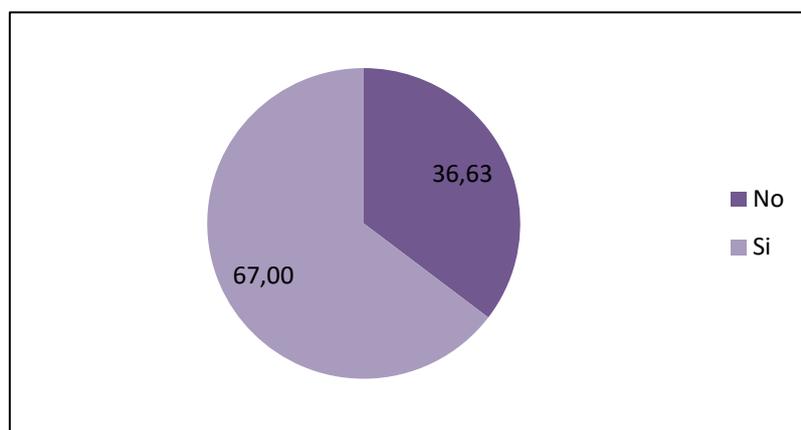
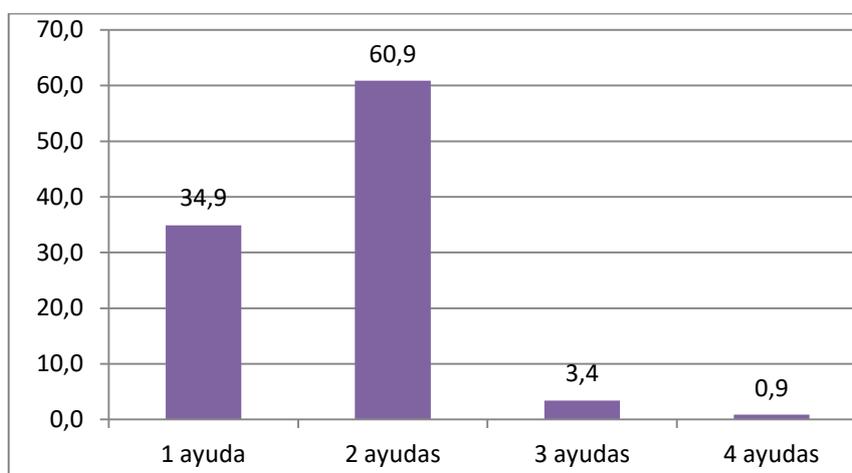


Gráfico 4: Porcentaje de espectáculos de la muestra que han contado con alguna función beneficiada con ayudas a la exhibición (%de la muestra n=315)



De los espectáculos que han contado con ayuda, se observa que en su mayoría han contado con una o dos ayudas. Existen ejemplos puntuales de espectáculos con 3 y 4 ayudas, pero son una excepción dentro de la norma.

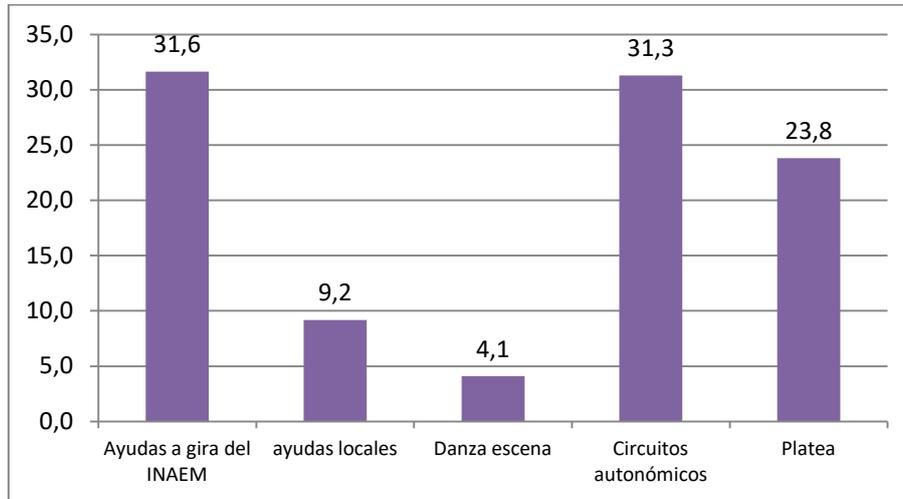
Gráfico 5: En cuantos programas de ayuda a la exhibición ha participado el espectáculo (%de la muestra n=211)



Las ayudas más habituales son las ayudas en gira del INAEM, las ayudas de los Circuitos autonómicos y, en tercer lugar, las ayudas de Platea que han sido disfrutadas por el 23,8% de las compañías de la muestra.

La adicionalidad de las ayudas no es especialmente intensa, a pesar de que este es uno de los mitos del sector. Aunque hay compañías que disfrutan de un gran apoyo a través de diferentes líneas de soporte a la exhibición, en la práctica la amplia mayoría solo cuenta con una o dos ayudas (94,8% de la muestra). En todo caso, hay que recordar que la muestra se realiza partiendo de un sesgo de origen: la base de datos se elaboraba a partir de información recogida en programas de apoyo a las artes escénicas. De esta manera, pueden quedar fuera espectáculos que no se han presentado a ayudas públicas.

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

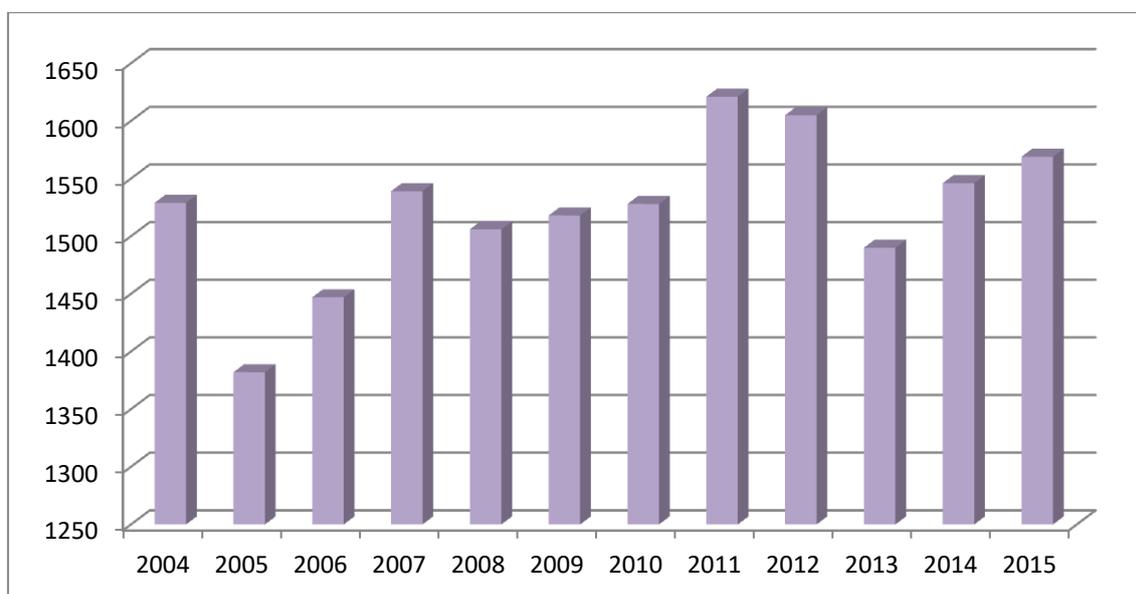


Para analizar su circulación se considerarán las variables que tienen que ver con la distribución de espectáculos por el tiempo y el espacio. Consecuentemente, se describirá cómo se reparten las funciones a lo largo de los días de la semana y los meses del año. También se analizarán las pautas de distribución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

2.3 Características de los espacios escénicos

Los citados espectáculos giran por una serie de espacios escénicos distribuidos por todo el territorio y que asumen una gran diversidad de dimensiones y formatos. Dominan claramente los de carácter público pero, como señala Oliva, en muchos casos estos teatros actúan con “un abstracto concepto de lo público”, concepto que varía en función del tamaño de la localidad, de la presencia de espacios competidores y, en última instancia, del enfoque e ideología de gestión.

Gráfico 7: Evolución del número de espacios escénicos con programación estable en España



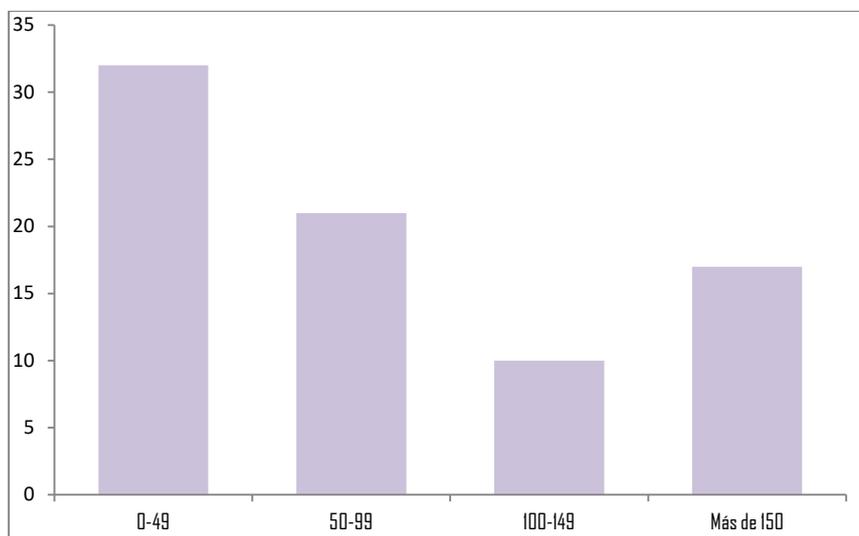
Fuente: Ministerio de Educación y Ciencia. CULTURABase.

Los datos del Centro de Documentación Teatral recogidos por el Ministerio en CULTURABase expresan para 2015 la existencia de 1569 espacios escénicos con programación estable. Esta cifra se incrementa notablemente si se excluye la obligatoriedad de contar con programación estable y se incluyen los recintos en los que se han realizado representaciones escénicas, que según el Anuario SGAE 2015 eran 4.396. La diversidad de espacios públicos y privados, abiertos y cerrados, con programación estable o sin ella, hace del sector de la oferta de artes escénicas un sector complejo y muy fragmentado. Además, es importante recordar que el comportamiento de los subgéneros es muy diferente a la hora de distribuirse por los espacios escénicos, de manera que el teatro para niños y niñas encuentra en colegio y casas de cultura un receptor importante de su oferta cultural, mientras que las obras de teatro de gran formato dependen casi exclusivamente de los espacios escénicos convencionales.

Incluso contando con el sector más convencional (el de los espacios escénicos con programación estable) es frecuente encontrar con entidades que cuentan con un volumen de programación relativamente bajo. En el estudio de circulación se preguntó a 82 espacios asociados directa o indirectamente (a través de Redes o Circuitos) con La Red Española de Teatros en relación con el número de espectáculos exhibido en el año 2015. El resultado fue

que más del 30% de los teatros programó 49 espectáculos o menos durante ese año. Dato que parece reflejar la presencia de un importante sector de los recintos escénicos con un nivel de uso bajo o muy bajo.

Gráfico 8 Distribución de los espacios escénicos en función del Nº de espectáculos programados (Muestra de la Red Española: 82)

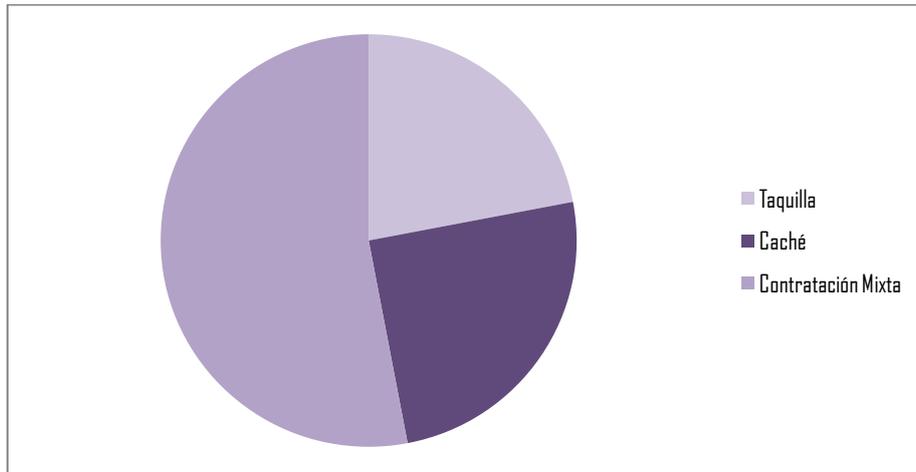


En relación con el patrón de contratación, lamentablemente, los datos derivados de la encuesta no tienen una gran representatividad y su margen de error es cercano al 10%, no obstante, a modo de información complementaria se puede señalar que la pauta de actuación más habitual es la contratación mixta (cerca del 55%).

La contratación a caché o a taquilla presenta, en la muestra considerada, valores muy cercanos, aunque con una mayor presencia de la contratación a caché.

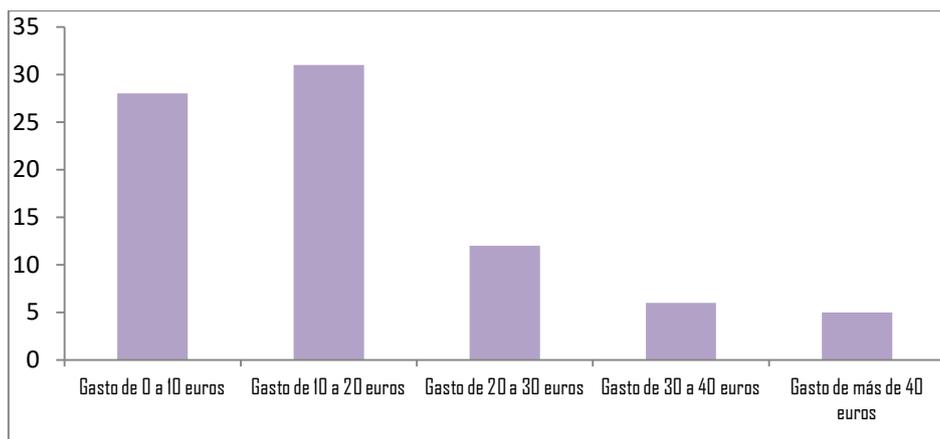
En todos los casos e incluso considerando el error muestral, hay que recordar que los datos se refieren exclusivamente a espacios escénicos de titularidad pública. En el sector privado las lógicas pueden ser diferentes y, en líneas generales, se está experimentando un incremento de la presencia de la contratación a taquilla, como parece expresar los resultados del estudio promovido por La Red Española sobre los sistemas de Gestión de Taquilla.

Gráfico 9 Distribución de los espacios escénicos en función del Patrón de contrataciones más habitual. (Muestra de la Red Española: 82)



Aunque no era parte del objetivo del estudio se intentó realizar un estudio a partir de los resultados de la encuestación en relación con el coste por espectador, considerando tanto el presupuesto público dedicado a sufragar la programación como los ingresos por taquilla que se utilizaban con este propósito. Los resultados cuentan con poco nivel de significatividad (error muestral cercano a 10%) y, además, cuenta con la dificultad de depurar los datos presupuestarios, condicionantes que dan como resultados datos cuanto menos sorprendentes. En el gráfico 10 se recogen estos resultados que, en todo caso, hablan de una gran diversidad en los espacios escénicos públicos en cuanto al gasto medio (público y privado) por espectador (considerando solo los recursos dedicados directamente a pagar la programación).

Gráfico 10. Distribución de los espacios escénicos en función del gasto medio público y privado por espectador (Muestra de la Red Española: 82) Error muestral 10%.



2.4 Pautas de circulación

El presente trabajo asume como objetivo fundamental describir las pautas de circulación a lo largo del tiempo y a través del espacio de los espectáculos de artes escénicas. Esto supone realizar una descripción de una parte del ciclo de vida de un espectáculo que coincide con el periodo de exhibición. Tradicionalmente se articulan diferentes periodos para estructurar el ciclo de vida: pre-producción; realización; ensayo general y estreno; gira; postproducción. En el estudio de circulación solo se consideran las fases de estreno y gira, matizando que la palabra gira es un término muy polisémico, puesto que en diferentes contextos puede interpretarse de maneras muy distintas.

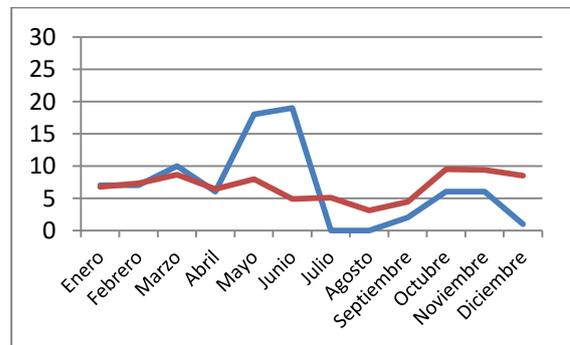
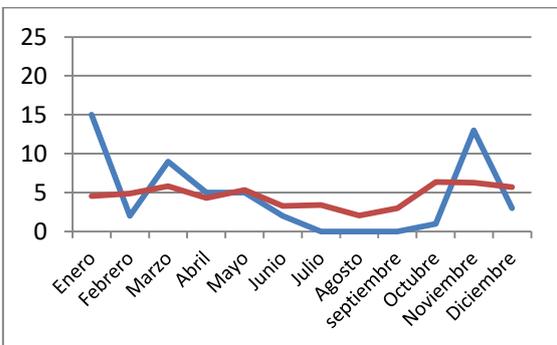
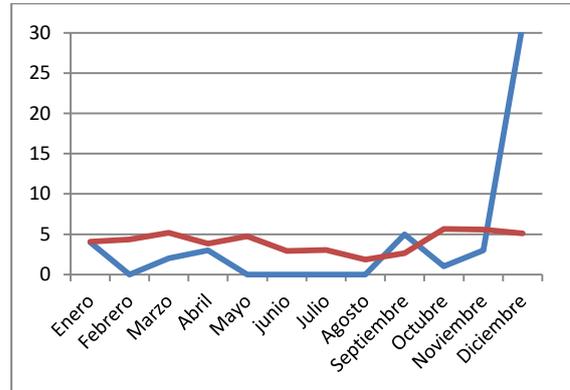
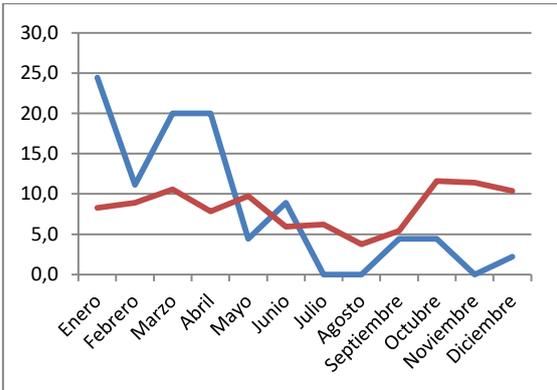
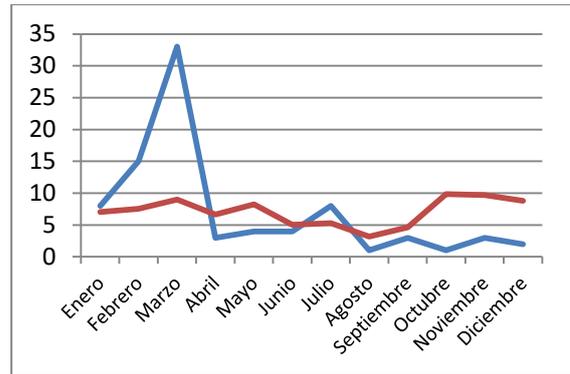
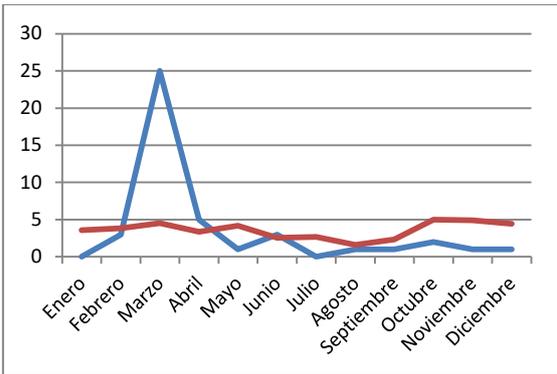
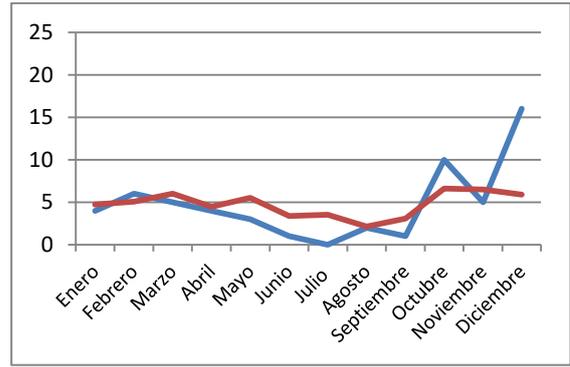
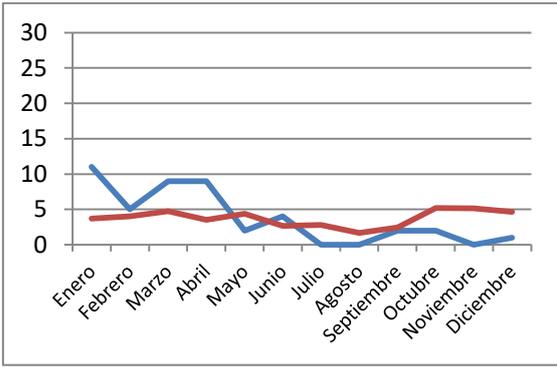
Para el análisis de este ciclo de vida se ha tomado la decisión metodológica de estudiar un año (de enero a enero) concretamente el 2015. Este periodo es claramente inferior al de vida media de un espectáculo, que suelen ser, como mínimo, bianuales y, además, no se corresponde con el año escénico (septiembre/Agosto). A pesar de este desajuste, la medición en el marco de un año supone una sección de realidad que permite establecer comparaciones que, de otra forma, serían imposibles.

En el estudio se parte de la concepción de que un itinerario de exhibición es un recorrido efectuado por un espectáculo a lo largo de su vida activa por los diferentes espacios escénicos que visita

De manera complementaria, una gira es el conjunto de representaciones de un espectáculo por una unidad de producción que se realizan en un circuito y forma parte de su itinerario de exhibición. Por defecto, se refiere a las funciones realizadas sin regresar al origen de partida de la unidad de producción

El estudio de las giras secuenciales es una de las partes más relevantes del presente estudio, puesto que es el apartado en el que se pretende aportar información de apoyo a actuaciones de mejora. También es la parte más compleja de analizar puesto que la explotación de la base de datos para determinar la secuencialidad es compleja. En todo caso, este campo de estudio se detallará en el apartado 2.10.

En el presente apartado se aporta información de la distribución de las funciones de cada espectáculo a lo largo del año. En los gráficos de la página siguiente se refleja, a modo de ejemplo, la secuencia de funciones de ocho espectáculos seleccionados aleatoriamente entre los gráficos de la muestra. La línea de color azul refleja distribución real del número de funciones del espectáculo a lo largo del año y la de color rojo la distribución ideal de haber seguido el porcentaje medio de representación en cada mes, calculado a partir de las tres mil funciones consideradas en el estudio.



El estudio ha realizado gráficos como los anteriores para los 315 espectáculos, incluyendo la fecha de estreno y la fecha de la última exhibición (en el caso de ser espectáculos que ya han culminado su ciclo de exhibición). El tratamiento matemático de estas tendencias de evolución ha resultado muy complejo y no ha generado tendencias relevantes. El equipo investigador partía de la convicción de que los espectáculos deben seguir un ciclo semejante al de cualquier producto o servicio: fase de lanzamiento y promoción, fase de crecimiento, fase de madurez y fase de declive. A pesar de que la hipótesis era razonable en su formulación, en la práctica este ciclo de vida de los espectáculos no se manifiesta claramente en estas fases y su evolución queda encubierta por diversos factores que a continuación se detallan:

1. En los géneros en los que mantener un espectáculo en repertorio no lleva asociado costes relevantes hay espectáculos que se mantienen activos durante años e, incluso, décadas, de manera que no es sencillo analizar ciclos.
2. En el caso de compañías con varios espectáculos simultáneos en repertorio es complejo interpretar los ciclos.
3. Por último, cada compañía experimenta procesos muy singulares (paradas para hacer residencias artísticas, periodos de inactividad por fenómenos personales, etc.).

A pesar de ello, el trabajo gráfico y estadístico realizado permite ofrecer una serie de resultados como material para apoyar la gestión de las compañías y como material para futuros trabajos y labores de investigación:

1. En principio, las fases de declive de los espectáculos parecen ser más bruscas que en otros productos o servicios. No parece infrecuente que se abandonen espectáculos en momentos en los que todavía están funcionando bien en términos de público, debido a motivos artísticos o de dinámica interna de la compañía.
2. No existe una dinámica territorial clara en cuanto a la articulación de las giras en el ciclo de vida del espectáculo. El modelo clásico de lanzamiento local, saturación del territorio cercano y gira en zonas periféricas, parece haberse extinguido. Los modelos resultantes son caóticos en materia territorial.
3. En general los espectáculos siguen la dinámica de dos picos de mayor frecuencia de exhibición en otoño (octubre y noviembre) y en primavera (marzo, mayo). No obstante, hay un claro comportamiento contracíclico en espectáculos de determinados géneros (teatro de calle) o que, simplemente, cuentan con menos demanda y exhiben más en periodos con menos público.
4. Aunque es muy complejo de expresar estadísticamente, hay comportamiento de espectáculos que van de menos a más y otros que van de más a menos. Este proceso solo se evalúa en ciclos de varios años debido a la cierta inercia y ausencia de información que padece el sector a la hora de evaluar los resultados de un determinado espectáculo en materia de público.

5. Existe una gran diferencia entre las propuestas sólidas, amparadas por una producción y distribución con recursos y con mucha demanda, que se caracterizan por una estabilidad en la frecuencia de funciones y las propuestas con menor demanda, con menos fortaleza en la distribución, que se caracterizan por la inestabilidad y el desequilibrio en la distribución de funciones. Esta estacionalidad en los ingresos supone un serio problema para la gestión de agendas y el funcionamiento interno de las compañías.

El análisis de la literatura científica internacional demuestra que no existen demasiados estudios sobre la circulación de artes escénicas, seguramente debido a la dificultad de obtener datos y de encontrar patrones en su evolución. A pesar de ello, es necesario reivindicar la oportunidad de afrontar estos estudios como estrategia de apoyo a la gestión. Estos estudios permiten reflexionar sobre cuestiones que quizás permitan mejorar la gestión interna de las compañías. Se trata de preguntas como las siguientes: ¿Se cierran demasiado pronto los espectáculos?, ¿qué impacto tiene el mes de estreno?, ¿qué mes de parada es el más interesante para un determinado espectáculo?, ¿qué momentos son más proclives para lograr exhibir un espectáculo con poca demanda?, etc.

2.5 El estreno

El estreno es un punto clave en el ciclo de vida de un espectáculo y un evento que puede condicionar positiva o negativamente su circulación posterior. Se trata de un evento que puede ser un importante recurso promocional de marketing tanto para las compañías como para el espacio escénico, por tanto, es muy relevante conocer qué estrategias de estreno se presentan tanto desde el sector de la exhibición como desde el de la producción. En el presente epígrafe se detallarán las pautas de estreno que han desarrollado los 315 espectáculos considerados en la investigación.

Es importante señalar que no existen estudios que determinen el impacto de la condición de estreno como argumento de captación de público, pero se supone que afecta de manera directa y positiva. Quizás por esto, existe una cierta falta de rigor en el uso de este recurso promocional, de hecho, un número importante de compañías no recogen en sus dossieres de espectáculos la fecha ni el lugar de estreno y los espacios escénicos utilizan expresiones como *estreno en la localidad* o en la comunidad, con el cual se logra dar una apariencia de primicia a espectáculos que cuentan con trayectoria previa.

El primer aspecto relevante a considerar es el contexto en el que se realiza el estreno, contando con una presencia dominante de la programación ordinaria con un 77,64% y un valor netamente inferior de los estrenos en ferias o festivales de artes escénicas (22,36%). Las pautas parecen variar según el género, siendo muy relevante el volumen de producciones para niños y niñas que son estrenadas en ferias, mientras en otros subgéneros la incidencia es menor. En todo caso, la proliferación de ferias y festivales de la última década hace suponer que existe competencia entre estrenar en ferias o programaciones ordinarias puesto que ambos contextos están interesados en ofrecer estrenos al público.

Dentro del gran panorama de ferias y festivales, las que más estrenos cuentan dentro de los espectáculos considerados en la muestra son *La Mostra d'Igualada - Fira de teatre infantil i juvenil* con ocho estrenos, la *Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega*, con seis estrenos, *FETEN Feria Europea de Artes Escénicas para Niños y Niñas*, con cinco estrenos y la *Feria de Teatro de Castilla y León* y *Feria de Teatro en el Sur* con cuatro estrenos en ambos casos.

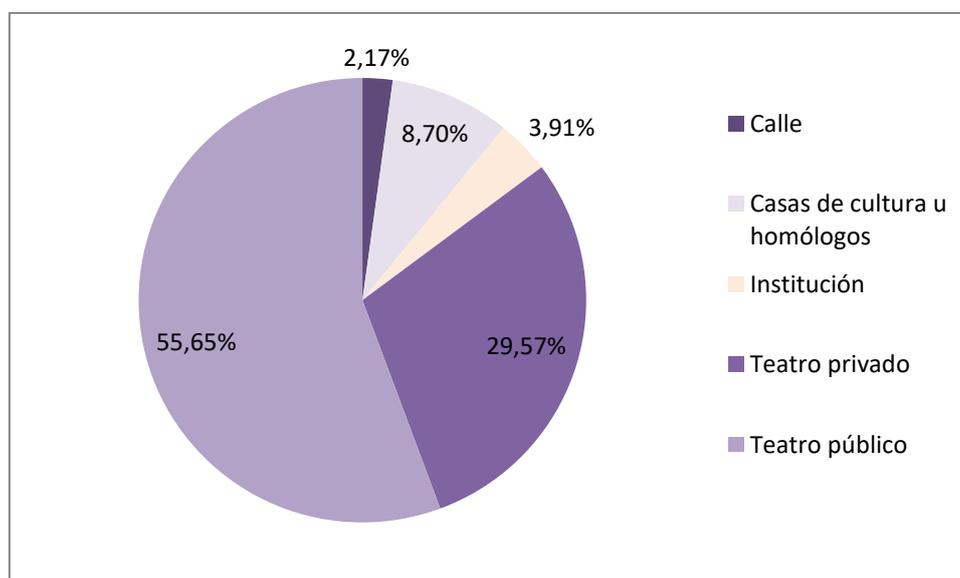
Tabla 2. Ferias y festivales donde se han estrenado los espectáculos de la muestra

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

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

Dentro de las instituciones a las que se hace referencia en el párrafo anterior, a modo de ejemplo se puede señalar que en la muestra considerada se estrenaron obras en la Posada del Sol (La Roda, Albacete), el Centro Penitenciario La Modelo. (Barcelona), el Círculo de Bellas Artes (Madrid), el Auditorio de Las Hermanitas de los Pobres (Sevilla), el Museo Nacional de Antropología (Madrid), el Museo de la Evolución Humana (Burgos), el Museo Picasso (Málaga) o la Noche de los museos (Valladolid)

Gráfico 11. Tipo de espacio escénico donde se realizan los estrenos (% de la muestra n=315)



La distribución de los estrenos entre espacios públicos y privados es la esperable en función de la distribución porcentual de estas infraestructuras en España. No obstante, parece que existen diferentes políticas de promoción de los espacios escénicos puesto que algunos de ellos apuestan claramente por contar con estrenos en sus programaciones, sin que se trate necesariamente de los grandes teatros de referencia en el contexto nacional.

En la muestra, llama la atención la primera posición de Kubik Fabrik, espacio escénico recientemente cerrado, que realizó una fuerte apuesta por la creación contemporánea en su corta trayectoria. Junto a ella, grandes apuestas culturales como el Azkuna Zentroa y el Centro Cultural Conde Duque han contado con protagonismo en materia de estrenos, posiblemente vinculado a su reciente reforma, apareciendo en el listado también alguno de los espacios escénicos de referencia en el sistema español de artes escénicas.

Tabla 3. Espacios escénicos con más de 2 estrenos.

Espacio escénico	Número de estrenos
Kubik Fabrik (Madrid)	7
Azkuna Zentroa -antes Alhóndiga Bilbao- (Bilbao Vizcaya)	5
Teatro Circo Murcia (Murcia)	5
Teatro José María Rodero (Torrejón de Ardoz, Madrid)	5
Centro Cultural Conde Duque (Madrid)	4
Centro Cultural Paco Rabal (Madrid)	4
Teatro Alameda (Málaga)	4
Teatro Español (Madrid)	4
Teatro Palacio Valdés (Avilés, Asturias)	4
Mercat de les Flors (Barcelona)	3
Sala Gades. Teatro Canovas (Málaga)	3
Teatro Central (Sevilla)	3
Teatro El Albéitar (León)	3
Teatro La Fundación de Sevilla (Sevilla)	3
Teatros del Canal (Madrid)	3
Teatro Palacio Valdés (Avilés, Asturias)	4
Teatro Palacio Valdés (Avilés, Asturias)	4
Teatro Palacio Valdés (Avilés, Asturias)	4

En relación con el contexto territorial en el que se realiza el estreno, la amplia mayoría de los espectáculos se estrenaron dentro del estado español, pero un 6,3% lo hizo en el extranjero, con destinos tan diversos como Costa Rica, Alemania, Francia, Italia, Méjico, Portugal o Bélgica. El contexto de estos estrenos en el extranjero es diverso, contándose tanto ferias y festivales internacionales como programación ordinaria. En este sentido, las producciones de danza son las que habitualmente cuentan con una mayor orientación hacia el exterior.

Aunque la internacionalización de la cultura es una de las grandes apuestas del Plan Cultura 2020 y, desde luego, del Plan Estratégico de Cultura anterior, que contaba con la salida al exterior como pauta de superación de la crisis, no parece que el nivel de estrenos en el exterior sea elevado. No obstante, hay que recordar que el modelo clásico de circulación de espectáculos se basaba en la idea de estrenar y exhibir primero en el entorno cercano y, posteriormente, realizar la gira exterior y/o en el extranjero. Esto explicaría la ausencia de hábito de estreno exterior. Por otra parte, hay que señalar que la pauta habitual es que las producciones se estrenen cerca del contexto territorial en el

que se han producido. Más del 65% de los espectáculos se estrenaron en la misma provincia en la que está radicada la productora y este valor es aún mayor si se considera la comunidad autónoma, puesto que un 74,12% de los espectáculos estrena dentro de la misma Comunidad Autónoma en la que está ubicada la compañía.

Gráfico 12 Contexto nacional en el que se realiza el estreno (% de la muestra n=315)

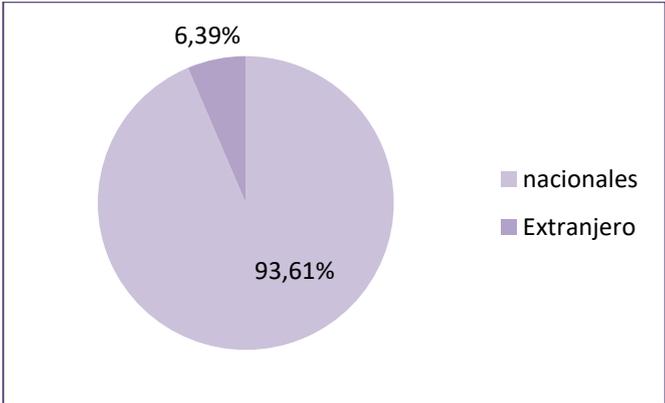


Grafico 13. Ubicación de la sede social de la Compañía en relación con la provincia de estreno (% de la muestra n=315)

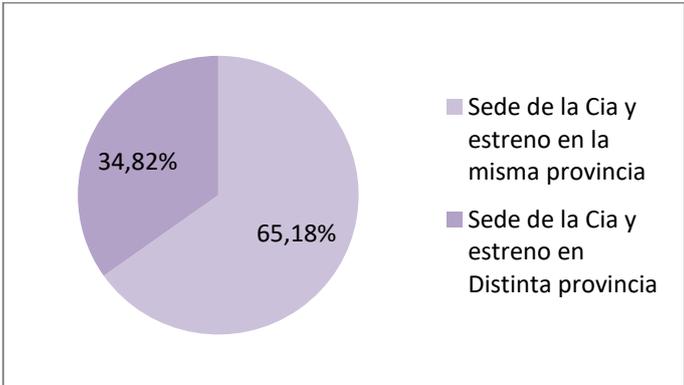
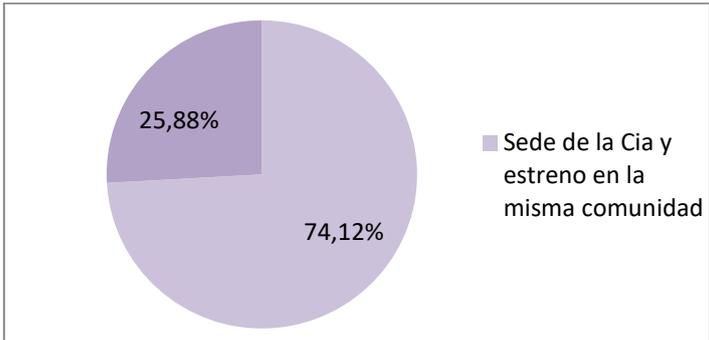
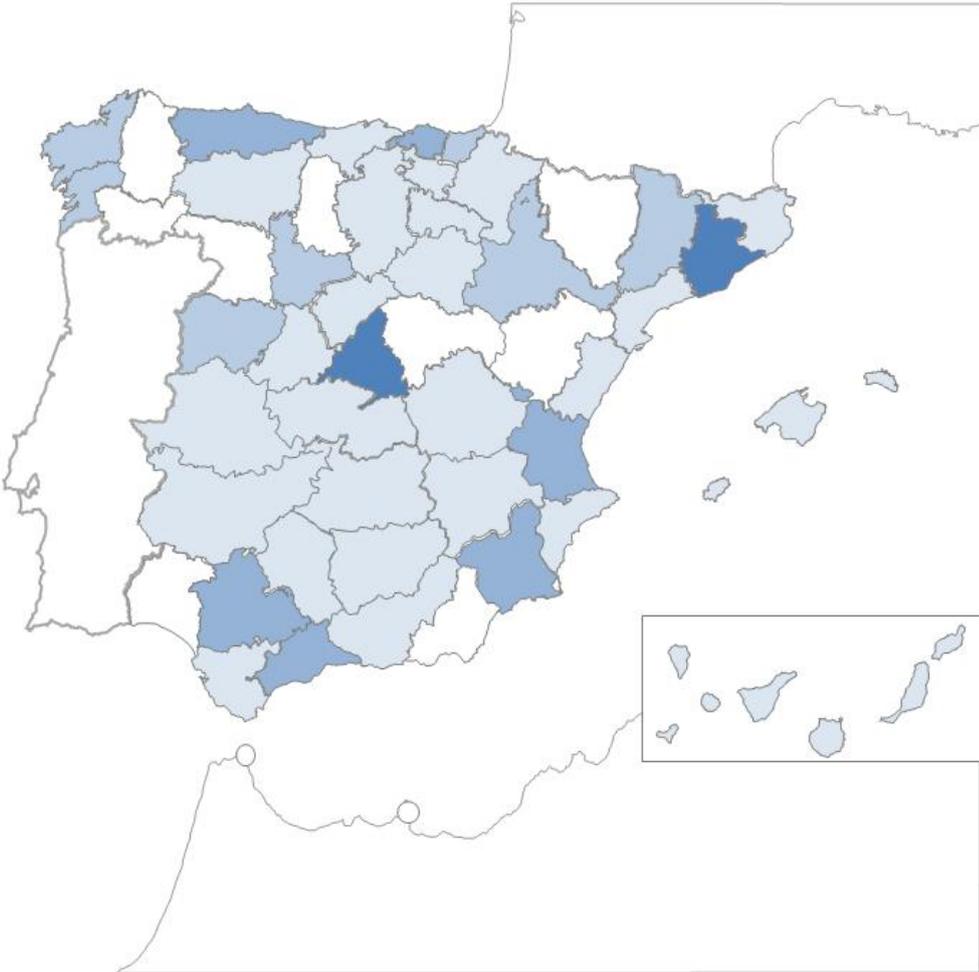


Grafico 14. Ubicación de la sede social de la Compañía en relación con la Comunidad autónoma donde se realiza el estreno (% de la muestra n=315)



En relación a la provincia en el que se producen los estrenos, la distribución responde, lógicamente, a la potencia de la producción escénica de las diferentes provincias, destacando claramente Madrid y Barcelona. Junto a este hecho y al margen de los posibles sesgos muestrales, el mapa de distribución de estrenos es muy semejante a la distribución de las compañías pero con un impacto relevante de las ferias y festivales que sesga los resultados a favor de determinadas provincias que cuentan con una presencia relevante de ferias. De esta manera, el número de estrenos en Asturias, Salamanca, Lleida o Girona son proporcionalmente elevados derivado de la presencia de diversas ferias.

Gráfico 15. Distribución de los estrenos de espectáculos de la Muestra. Provincias. N= 315



- Más de 40 estrenos
- De 10 a 39 estrenos
- De 5 a 9 estrenos
- 1 a 4 estrenos
- Ningún estreno

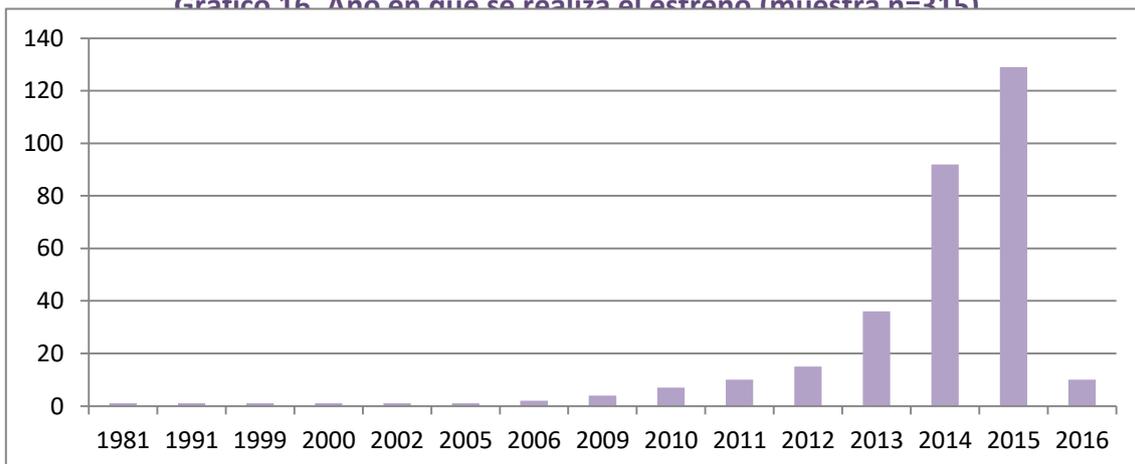
En todo caso, Madrid con 61 y Barcelona con 41 encabezan claramente la estadística de estrenos dentro de los espectáculos de la muestra, seguidos a distancia por Asturias con 17 y Sevilla con 16.

Tabla 4. Provincias con más estrenos

Provincia	Número de estrenos
Madrid	61
Barcelona	41
Asturias	17
Sevilla	16
Málaga	15
Vizcaya	12
Murcia	11
Valencia	11
A Coruña	8
Lleida	8
Salamanca	7
Valladolid	6
Zaragoza	6
Guipúzcoa	5
Pontevedra	5

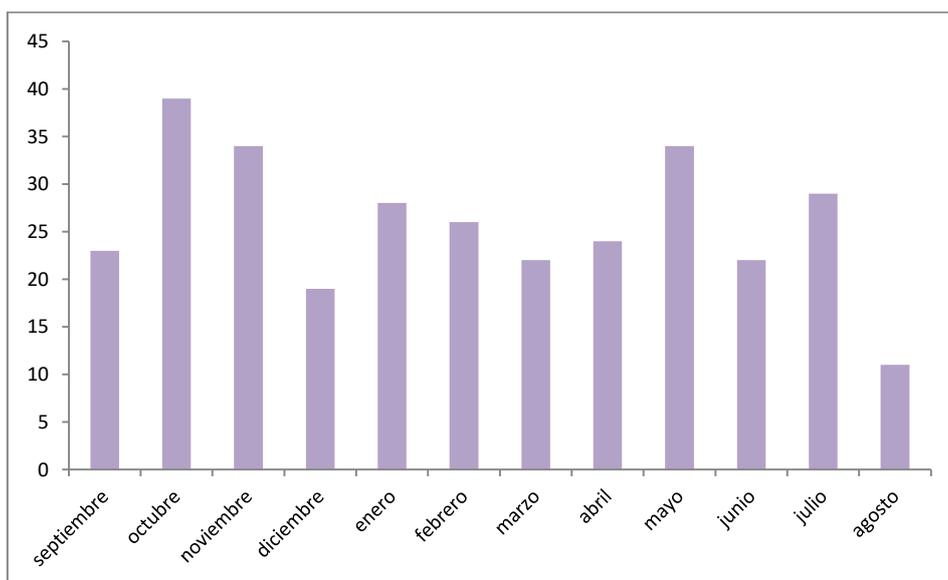
En cuanto a la distribución temporal, la amplia mayoría de los espectáculos considerados se estrenaron en 2015 y 2014. Puntualmente, existen espectáculos con más trayectoria, incluso alguno con más de 30 años. Este hecho es más frecuente en el teatro para niños y niñas, subgénero en el que las temáticas y estéticas están sometidas a ciclos de obsolescencia menos marcados.

Gráfico 16. Año en que se realiza el estreno (muestra n=315)



Respecto al mes del año en el que se producen los estrenos, la distribución es relativamente homogénea pero contando con dos picos claros, el primero en octubre y noviembre y el segundo en mayo a julio estando vinculado el primero de ellos al comienzo de la temporada y el segundo a la presencia de ferias y festivales y al deseo de testar un espectáculo antes de la temporada. No obstante, la diferencia no es tan marcada, y se cuenta con estrenos durante todo el año, siendo los meses de diciembre y agosto los que menor volumen presentan, debido en el primer caso a la programación navideña y el segundo al periodo de cierre de programación en los espacios escénicos durante el periodo estival.

Gráfico 17. Mes del año en que se realiza el estreno (muestra n=315)



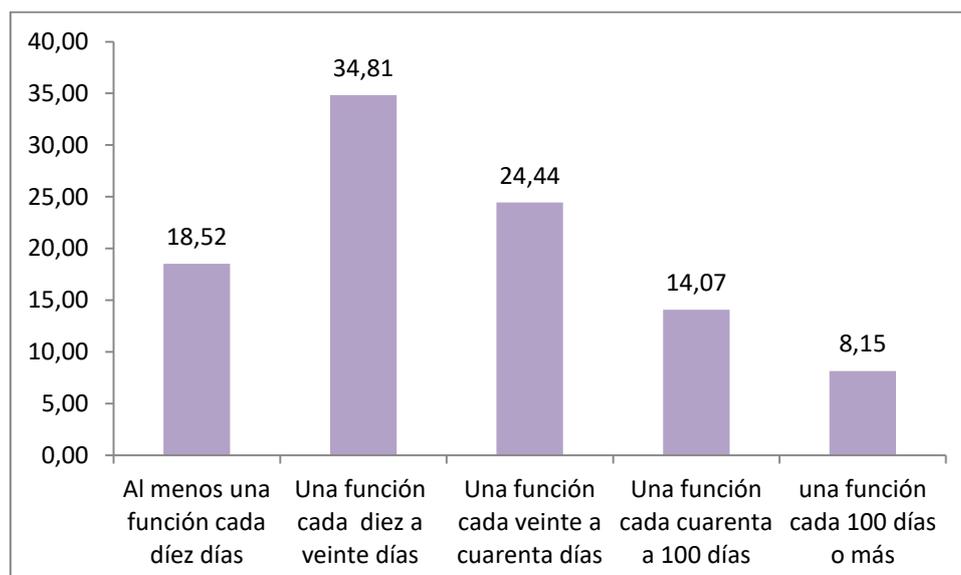
De cara a plantear una conclusión del apartado se pueden señalar los siguientes hechos relevantes:

1. La distribución de estrenos es un recurso promocional que se distribuye de manera relativamente proporcional a la estructura de espacios escénicos en España.
2. No existen espacios de referencia claros donde se estrene de manera privilegiada. No obstante, se observa un esfuerzo de atracción de estrenos en espacios que necesitan esfuerzo promocional, ya sea por nueva creación o por estar inspirado en un modelo concreto de gestión y márketing.
3. Las ferias y festivales cuentan con un protagonismo seguramente creciente a la hora de estrenar.
4. No existe una pauta temporal clara, pero hay dos picos claros de estreno que se corresponden con el principio y fin de temporada (septiembre-octubre y mayo-julio).
5. Los meses con menor presencia de estrenos son diciembre y agosto.

2.6 El volumen de circulación

El análisis de las funciones realizadas por los espectáculos incluidos en la muestra da como resultado 3065 funciones diarias (varias de ellas con más de un pase en el mismo día). Considerando el volumen de espectáculos y la media de funciones, el resultado final supondría una media de 16,47 funciones por espectáculo y una frecuencia temporal de una función cada 22,15 días. No obstante, este cálculo es falaz porque no considera que muchas obras se han estrenado avanzado el 2015 y, consecuentemente, cuentan con menos días de exhibición potencial. Incorporando este dato corrector y calculando el número de funciones en relación con los días del 2015 en los cuales el espectáculo permaneció activo, se obtienen resultados moderadamente más positivos que se reflejan en el gráfico 9.

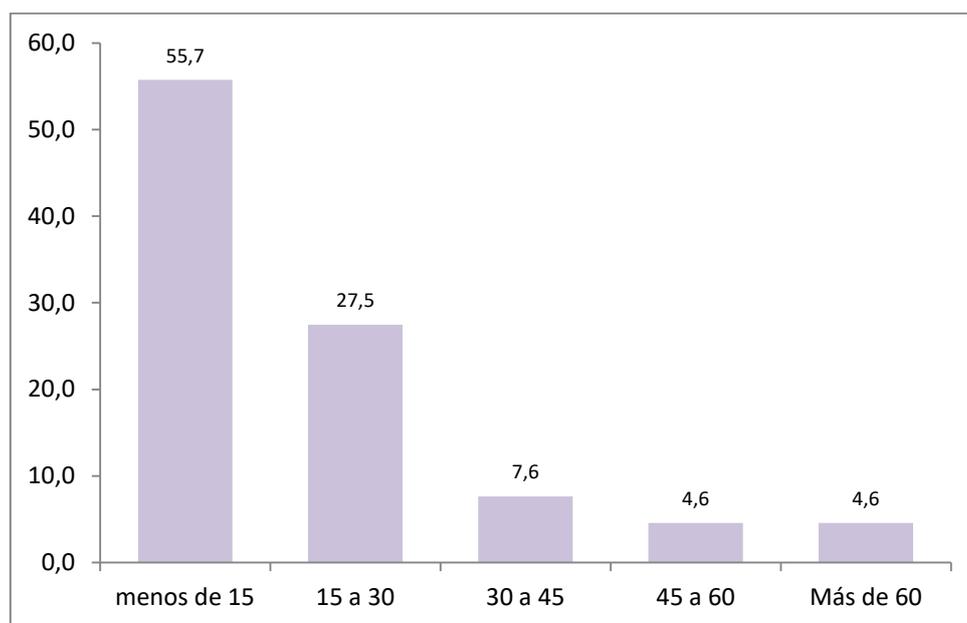
Gráfico 18. Distribución de los espectáculos en función de su frecuencia de exhibición (días de 2015 con espectáculo estrenado/número de funciones) (muestra n=315)



Los resultados reflejan una frecuencia de exhibición relativamente baja y para muchas compañías prácticamente mínima. Hay casos en que esto se debe a fracasos de un espectáculo y situaciones graves para la compañía, y de hecho, así lo han expresado en los correos remitidos al equipo investigador. No obstante, también hay que considerar que en determinados subgéneros escénicos es habitual contar con diversidad de obras en repertorio y algunos espectáculos permanecen activos durante varios años, independientemente de la demanda, dedicándose la compañía a diferentes líneas alternativas de actividad.

En relación con el tipo de espacio de exhibición donde se realizan las funciones, hay que señalar que el 75% se exhibe en espacios escénicos convencionales, aunque estos datos son complejos de obtener con rigor porque las diferencias entre espacios escénicos convencionales y otros espacios de exhibición son cada vez más difíciles de hacer operativas. Dentro de los teatros, predominan claramente los teatros sostenidos con fondos públicos que suponen el 52,8% de las funciones frente al 23,3 de los privados.

Gráfico 19 Distribución de los espectáculos en función del número de funciones en 2015



Los centros culturales, casas de la cultura o centros cívicos, todos ellos de carácter público, suponen el 13,1% de las exhibiciones, seguido por colegios (tanto de infantil, primaria y secundaria como universidades y centros de formación de teatro, música o danza) que suponen el 3,0%.

En relación al tipo de programación, 280 funciones (como mínimo) se corresponden a participaciones en festivales y ferias. Dato que supone un 9,1% del total de funciones contempladas en la muestra. Nuevamente señalar las dificultades operativas que genera intentar diferenciar la programación ordinaria de los certámenes y ferias.

Tabla 5. Porcentaje de funciones por tipología del espacio de exhibición (% de n=3065)

Tipología de espacio de exhibición	% de las funciones n=3065
Calle	4.8
Casa de Cultura y Centro cívico o cultural público	13.1
Centro cultural privado	1.2
Centros educativos	3.0
Evento público	0.3
Instituciones culturales no escénicas (Museos, Bibliotecas, etc.)	0.7
sala de ocio	0.8
Teatro privado	23.3
Teatro Público	52.8

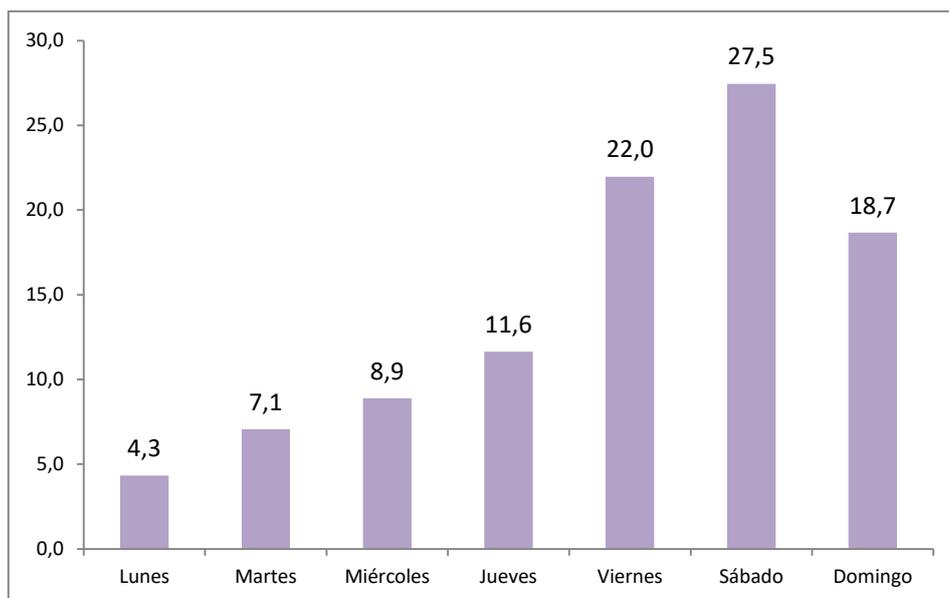
2.7 La circulación en el tiempo: la semana escénica.

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

La concentración de las funciones en el viernes y el sábado es una realidad que dificulta enormemente la posibilidad de realizar más de dos funciones consecutivas. En el estudio considerado y como refleja el gráfico 10, cerca del 50% de las funciones se han realizado en estos dos días. De hecho, en comparación con la información de los Mapas de Programación de los espacios escénicos asociados a la Red Española este valor no resulta especialmente alto, debido a que en la muestra figuran espectáculos para niños y niñas y de calle que moderan el monopolio del fin de semana en la exhibición. Por otra parte, esta concentración es menor en las grandes ciudades como Madrid o Barcelona donde subsiste en determinados teatros una oferta más continua a lo largo de toda la semana.

En todos los casos, el lunes se articula como el día sin cultura, el día en que la oferta cultural se reduce al mínimo y el domingo pierde vitalidad en favor del viernes.

Gráfico 20. Distribución de las funciones en función del día de la semana en que se realizan (% Muestra de 3.063 funciones)



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

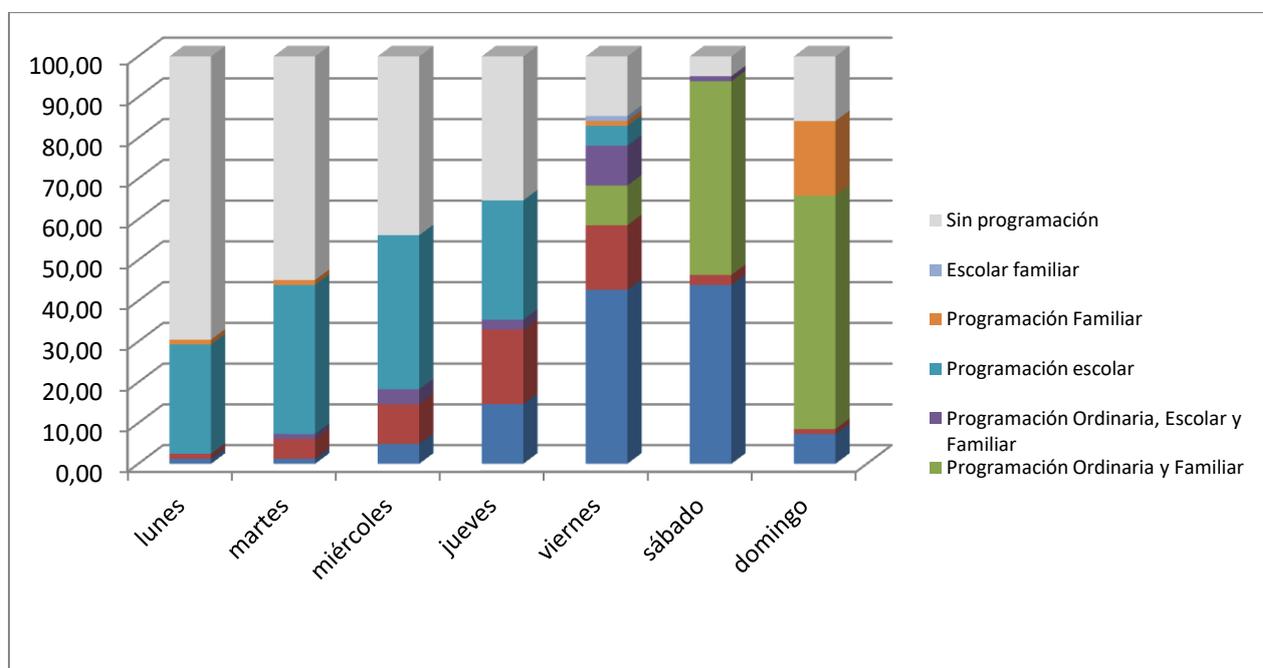
Tabla 6. Distribución de los espacios escénicos en función del tipo de Programación que tienen cada día de la semana (Muestra de Espacios Escénicos de La Red Española n=83)

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

Total	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
-------	------	------	------	------	------	------	------

La Tabla 4 y el gráfico 11 reflejan la Distribución de los espacios escénicos en función del tipo de Programación que tienen cada día de la semana. Es fácil comprobar que el día en que menor presencia de actividad es el lunes con un reducido 30% de espacios que considera factible realizar algún tipo de actividad ese día (programación escolar en un 26,83% de los casos). Frente a este caso, el viernes y sábado son los días con mayor presencia de programación, estando en el caso del viernes muy fragmentada entre las diferentes tipologías de programas (escolar, familiar, ordinaria) y predominando durante el sábado la programación ordinaria con un 43,9% de los espacios ofertando exclusivamente esta modalidad.

Gráfico 21. La semana escénica: Distribución de los espacios escénicos en función del tipo de Programación que tienen cada día de la semana. Muestra de Espacios Escénicos de La Red Española n=83)



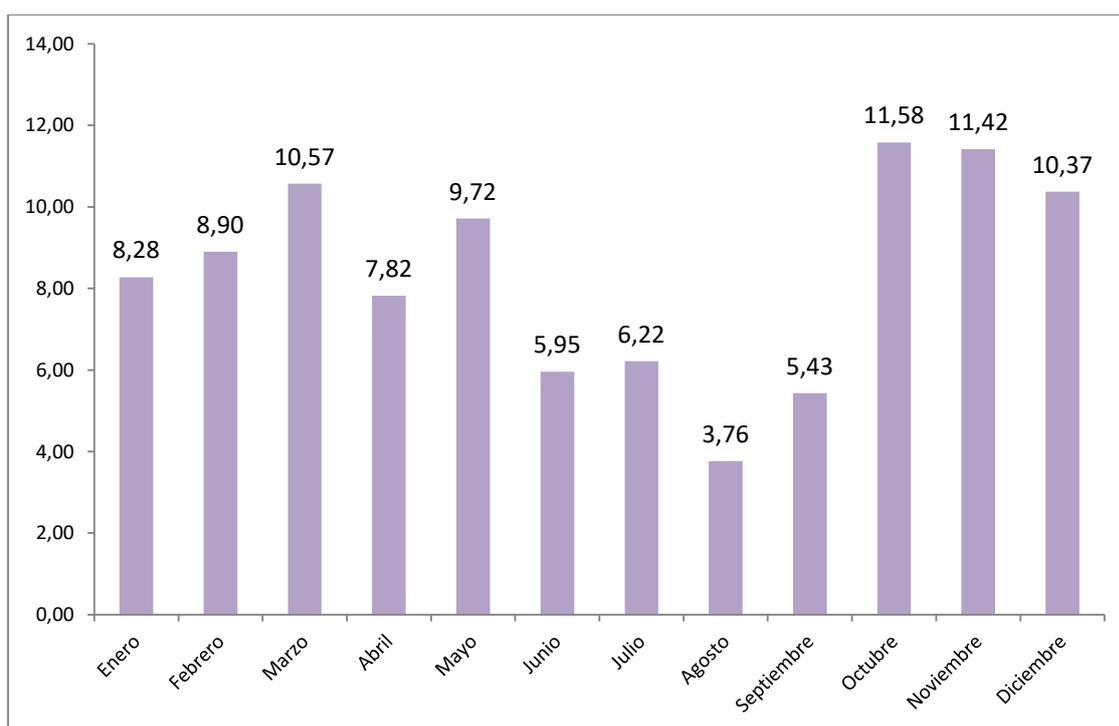
Las alternativas a la concentración de actividades escénicas en pocos días de la semana no son sencillas. La captación de públicos específicos para cada día de la semana requiere un conocimiento profundo de los hábitos de ocio y de la demografía de cada contexto. A partir de este conocimiento es necesario intensificar las iniciativas y la oferta de programas especializados.

2.8 La circulación en el tiempo: el año escénico.

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

En el caso concreto de las 3065 funciones contempladas en el estudio, los meses de octubre y noviembre cuentan con el mayor porcentaje (11,58% y 11,42% del total), mientras que agosto con un 3,76% y septiembre con un 5,43% se encuentran en el extremo opuesto. Todo el periodo estival presenta una reducción marcada del número de funciones, si bien en el presente estudio esta reducción se ve moderada por la presencia en la muestra de espectáculos de calle y por los festivales de verano.

Gráfico 22. Distribución de las funciones en función del mes del año en que se realizan (% Muestra de 3.063 funciones)



Si junto al análisis por meses se realiza un análisis por días del año, la dispersión se hace aún más marcada. El gráfico 23 refleja esta distribución en la que se expresa más intensamente las diferencias entre meses y días de la semana. En este sentido frente a días en que no hay ninguna función (generalmente lunes de meses estivales) hay días del año que se articulan como referencias para la exhibición escénica. Los sábados de octubre y noviembre acaparan las primeras posiciones, seguido por algún sábado de enero y marzo. Estos datos se reflejan en la Tabla 7.

Gráfico 23. Distribución de las funciones en función del día del año en que se realizan (% Muestra de 3.063 funciones)

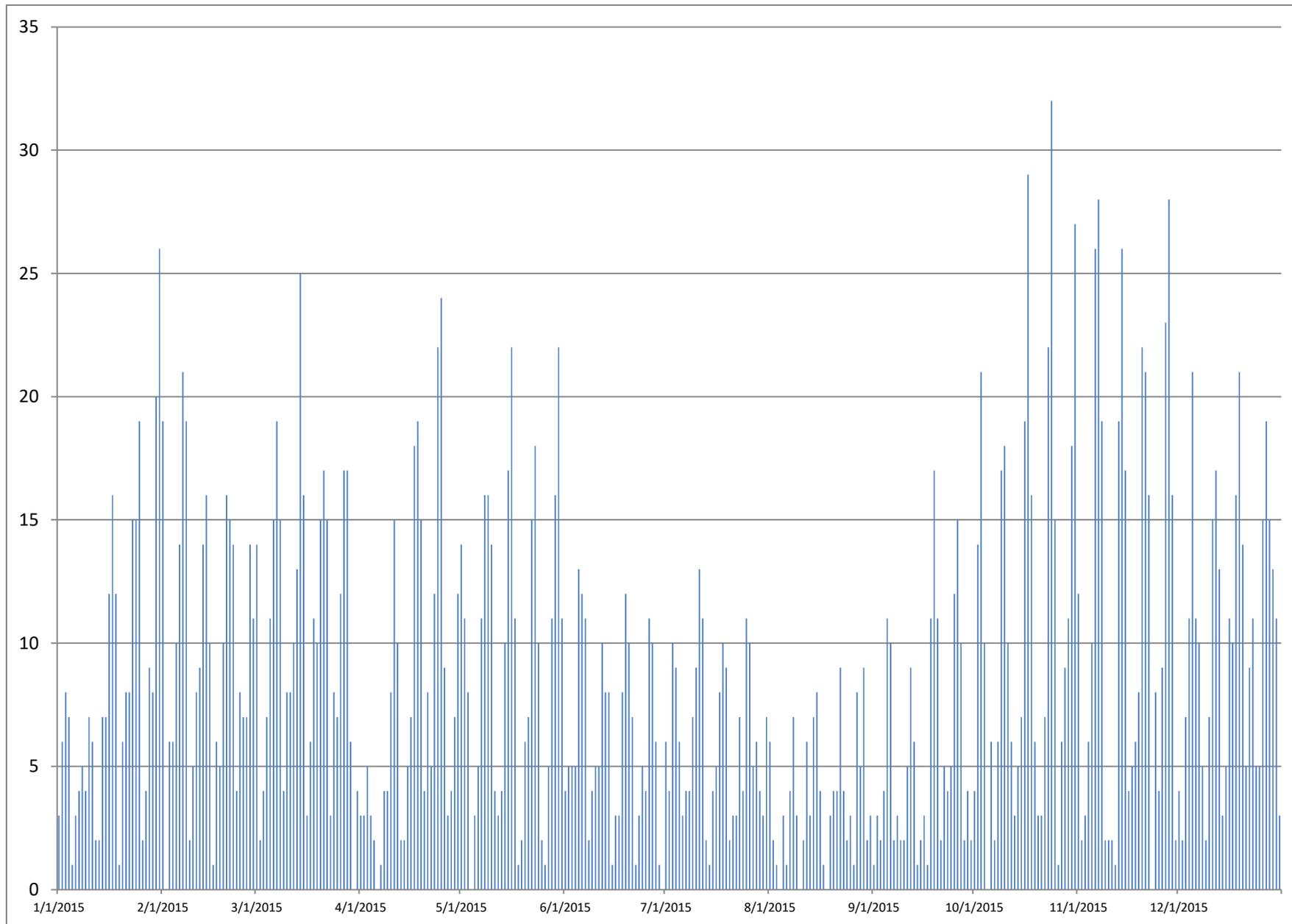


Tabla 7. Días del año 2015 con más funciones (% Muestra de 3.063 funciones)

DÍA DEL AÑO	DÍA DE LA SEMANA	Nº DE FUNCIONES
24 de octubre	sábado	32
17 de octubre	sábado	29
07 de noviembre	sábado	28
28 de noviembre	sábado	28
31 de octubre	sábado	27
31 de enero	sábado	26
06 de noviembre	Viernes	26
14 de noviembre	Sábado	26
14 de marzo	Sábado	25
25 de abril	Sábado	24
27 de noviembre	Viernes	23

El análisis exhaustivo de los factores que afectan a esta distribución puede ser complejo, pero por su singularidad cabe señalar que los aspectos económicos tiene una importante presencia, siendo los meses de enero y marzo relativamente menos dinámicos de lo esperable, dado que sus condiciones climáticas y ambientales son favorecedores del ocio escénico, debido a la mala situación económica de las familias en estos meses.

2.9 La circulación en el territorio

La distribución por el territorio es también interesante puesto que pone en cuestión el tema tan polémico en el pensamiento escénico de la vertebración del sector. En primer lugar es necesario señalar que la distribución de las funciones es muy desigual, con una presencia hegemónica de Madrid y Barcelona que, conjuntamente, constituyen un tercio de las funciones que se han considerado dentro de la muestra. Madrid en concreto, es claramente el mayor mercado con 736 funciones.

En relación con resto de provincias, llama la atención la distancia que separa al conjunto de provincias respecto a las dos grandes ciudades anteriormente citadas, de manera que Valencia, Vizcaya, Zaragoza, Valladolid, Alicante, Asturias, Murcia y Granada presentan valores siete veces inferiores al de Madrid.

En relación con el predominio del consumo interno o foráneo, todos los datos apuntan a que en España la pauta general es la preferencia por el producto local, con un 1478 de las funciones realizadas en la misma Comunidad Autónoma donde está ubicada la compañía. Esto supone un 48,3% del total. Es complejo valorar este dato puesto que España tiene una estructura regional muy diversa en tamaño y con muchos condicionantes cruzados. No obstante, todo parece indicar que el relativo proteccionismo que practican los gobiernos regionales en materia de ayudas a la exhibición condiciona una preferencia por la producción

local. Esto no excluye que existan otros muchos factores como el idioma o los gustos del público que condicionen significativamente esta pauta de distribución.

Gráfico 24. Distribución de las funciones por provincias (% Muestra de 3.063 funciones)

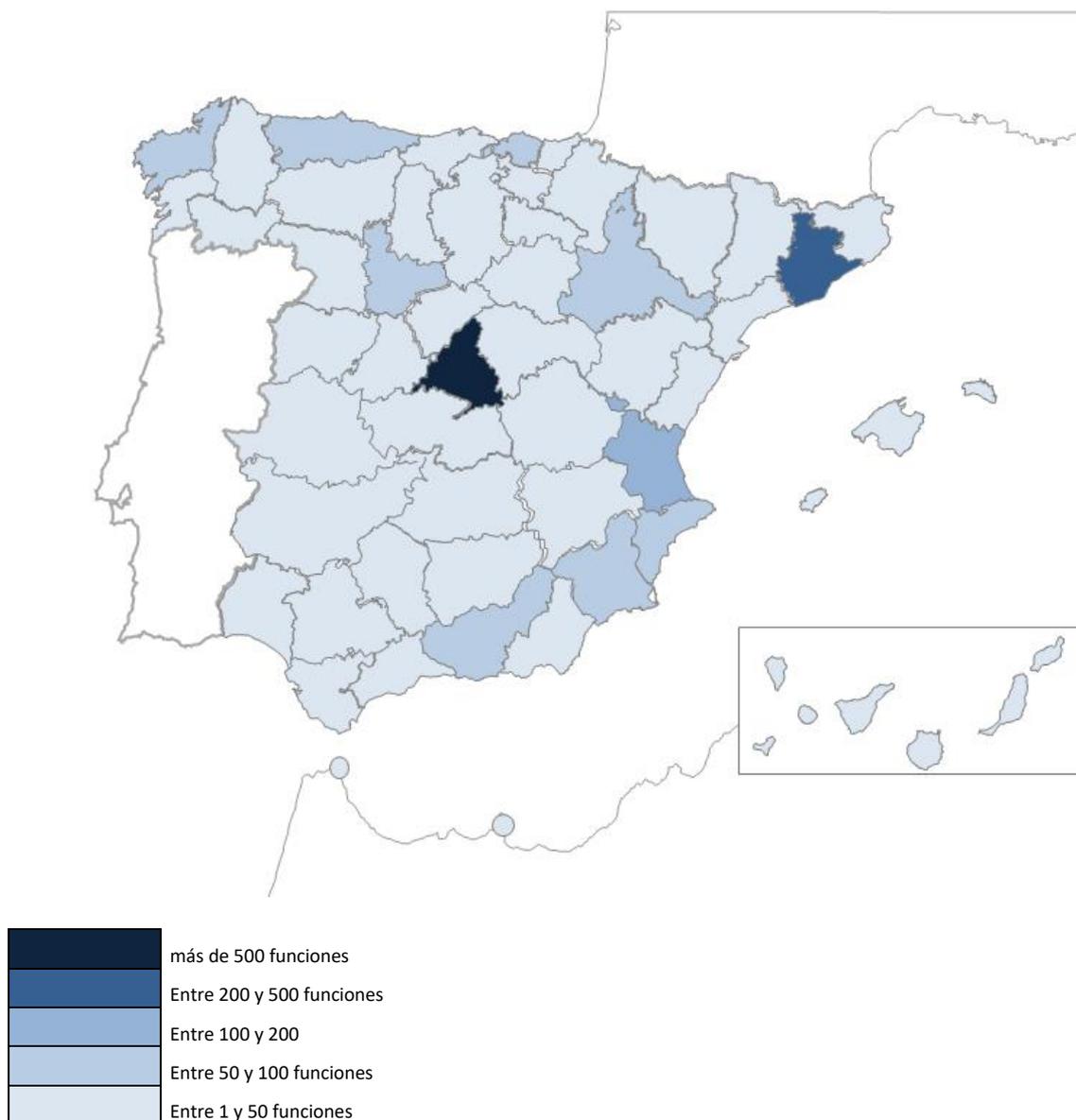
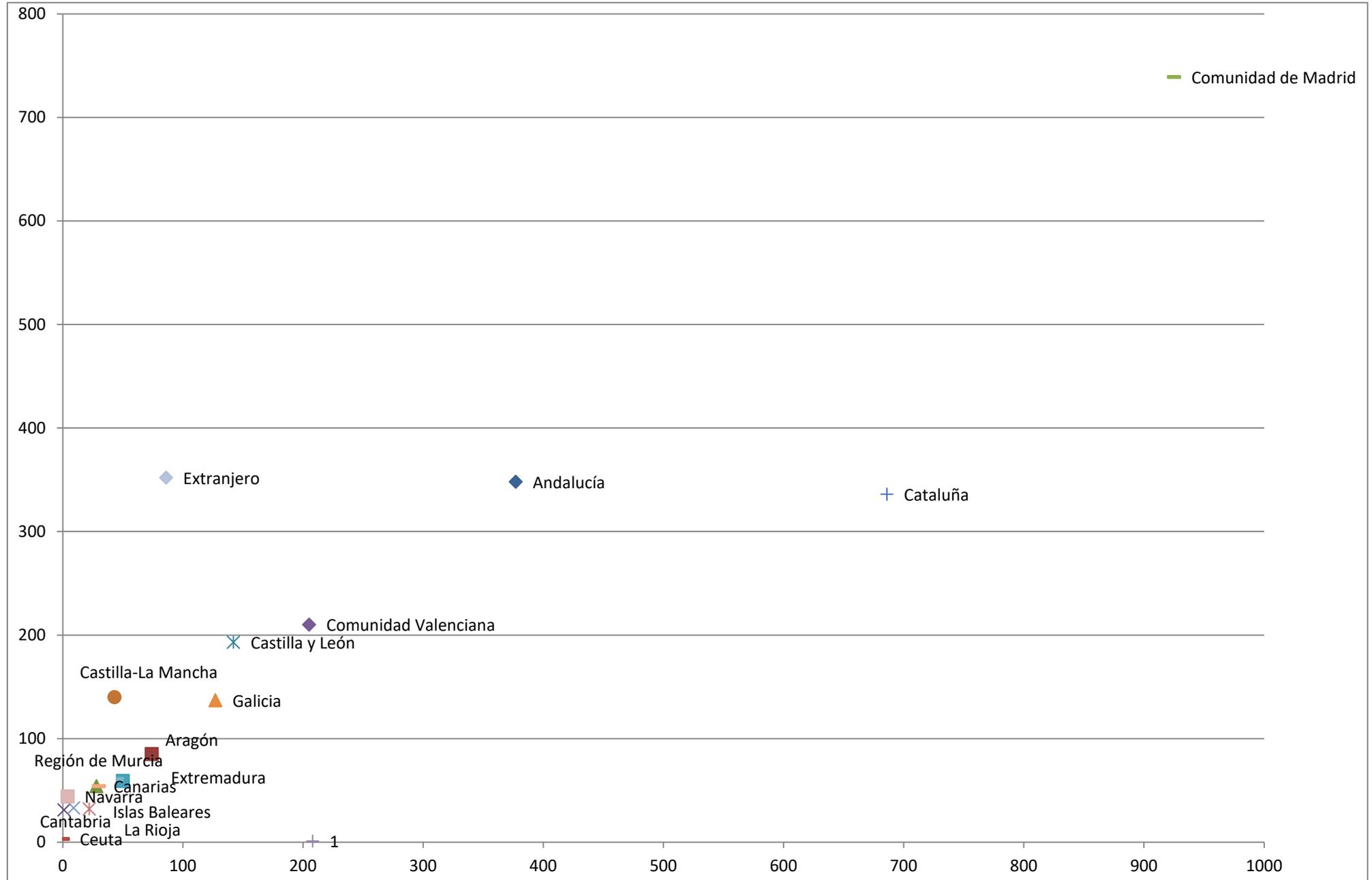


Tabla 8. Matriz de funciones exportadas e importadas por cada Comunidad Autónoma (n= 3065)

Comunidad de origen de la Cía	Comunidad donde se realiza la función																				
	Andalucía	Aragón	Canarias	Cantabria	Castilla y León	Castilla-La Mancha	Cataluña	Ceuta	Comunidad de Madrid	Comunidad Valenciana	Extremadura	Galicia	Islas Baleares	La Rioja	Melilla	Navarra	País Vasco	Principado de Asturias	Región de Murcia	Extranjero	Total general
Andalucía	188	1	1	1	14	6	9		99	3	2	6	1	4		2	19	1	2	18	377
Aragón	1	33			5	1	2		17	2	1	2	2	1		1	4			2	74
Canarias			28																		28
Cantabria														1							1
Castilla y León	11	3			62	13			34	4	1	3				1	3	4	1	2	142
Castilla-La Mancha	7	2		1	6	23			1	3											43
Cataluña	25	17	3	4	22	22	289		51	29	3	12	9	5	1	17	14	7	10	146	686
Ceuta																					
Comunidad de Madrid	68	12	12	6	39	56	25	3	473	53	15	13	13	12		11	39	21	19	35	925
Comunidad Valenciana	22	4	4		16	4	3		36	86			2		2	1	9		7	9	205
Extremadura	3	1			4				3		35		1		2			1			50
Galicia	7	4		1	4	5	1		3			84					3	3		12	127
Islas Baleares		1					3			2			2							1	9
La Rioja	1	1		2	1	2			2	2			2	5			1	3			22
Melilla																					
Navarra																4					4
País Vasco	11	4	5	4	9	2	4		19	24		13	1	4		7	53	4	1	43	208
Principado de Asturias	1			12	8	3					1	4					1	15			45
Región de Murcia	3	2	1		3	3			1	2	1								14		30
Extranjero																		2		84	86
Total general	348	85	54	31	193	140	336	3	739	210	59	137	33	32	5	44	146	61	54	352	3062

Gráfico 25. Gráfico de dispersión: funciones exportadas (eje x) e importadas (eje y) en las diferentes Comunidades autónomas (n= 3065)



La tabla 8 y el gráfico 25 analizan el otro gran aspecto de interés en relación a la circulación de espectáculos por el territorio, la relación entre las funciones que las comunidades autónomas importan y exportan, entendiendo por el primer caso, el número de funciones realizadas por compañías cuya sede social está fuera de una comunidad determinada. A su vez las exportaciones son el conjunto de funciones realizadas por las compañías de una comunidad y exhibidas en otras comunidades.

En este sentido, un hecho relevante es el cierto equilibrio existente entre importaciones y exportaciones, de manera que el gráfico de dispersión ofrece unos resultados cercanos a la línea de tendencia. Solo Cataluña presenta una situación singular en este esquema, constituyéndose como una comunidad con un gran potencial exportador (686 funciones de espectáculos producidos en Cataluña y exhibidos en otras comunidades) pero un bajo potencial importador (De los 336 funciones exhibidas en Cataluña, 289 se correspondían a obras catalanas).

El análisis de este apartado tiene mucha complejidad social y política. El objetivo de vertebrar e integrar el sistema escénico español entra en colisión con aspectos de defensa de la producción propia de cada Comunidad. De la misma manera, las ayudas a la exhibición siguen criterios diversos a la hora de apoyar la exhibición de compañías foráneas, hecho que incide en la articulación de los flujos.

Por otra parte, los idiomas, los gustos de cada público, los conflictos políticos latentes o manifiestos pueden incidir en las pautas de programación, sobre todo considerando que la oferta pública de artes escénicas es sensible a este tipo de fenómenos.

En todo caso, una reciente publicación señala que los condicionamientos fundamentales para explicar el porcentaje de programación autóctona se deben a la diferente fortaleza de los sistemas escénicos y al impacto del idioma, que parecen afectar más claramente que otros condicionantes de carácter político, demográfico o de renta (Aleixandre, 2016).

2.10 Las giras consecutivas

El objetivo de análisis fundamental del presente trabajo consistía en valorar la existencia de giras caracterizadas por tener funciones sucesivas, con poco tiempo de distancia y en diversidad de espacios escénicos. Saber el volumen real de este tipo de giras podría servir para valorar las necesidades de coordinación.

Analizar este tipo de giras es complejo. Para conseguirlo, el equipo de investigación ha seleccionado dentro de las 3065 funciones de la muestra aquellas que han contado con alguna otra función en los tres días posteriores o anteriores. Esta selección da como resultado que cumplen esta condición el 69,57% de las funciones, mientras que el 30,42% restante corresponde a funciones que están aisladas en el tiempo. Dentro de este grupo de funciones aisladas se encuentran, fundamentalmente, espectáculos de danza y espectáculos de compañías que cuentan con más obras en repertorio. También están presentes espectáculos poco demandados por estar en últimas fases de su ciclo de vida o, simplemente, por no haber tenido éxito.

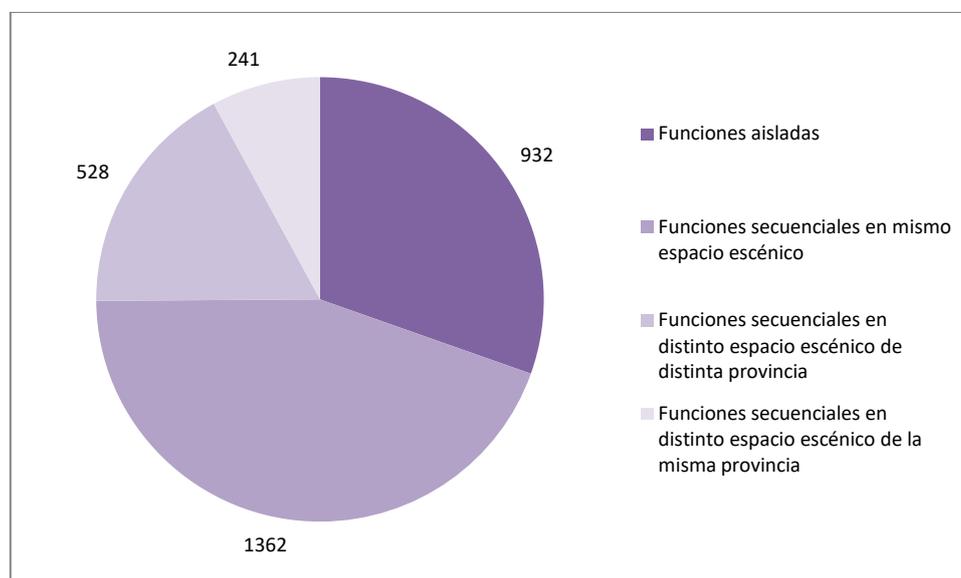
A su vez, dentro de las funciones que cuentan con funciones los 3 días anteriores o posteriores, hay 1362 que se corresponden con giras dentro del mismo recinto escénico, es decir, que las funciones se realizan en el mismo teatro. Esto quiere decir que 44,46% de las funciones son secuenciales pero sin cambiar de espacio de exhibición.

Las 769 funciones restantes se dividen a su vez, entre aquellas que han tenido funciones en los 3 días anteriores o posteriores en diferentes recintos escénicos pero de la misma provincia (241) y aquellas que cumplen las mismas condiciones pero en diferentes provincias (528).

Por lógica, son ciudades como Madrid y Barcelona las que presentan más frecuencia de funciones secuenciales con diferentes espacios escénicos dentro de la misma provincia. Esto se deba a que solo las grandes ciudades cuentan con suficiente público como para poder generar competencia internamente.

En cuanto a aquellas funciones secuenciales en diferente provincia, en primer lugar es necesario indicar que este tipo de secuencia de exhibición es de alto interés para los objetivos del trabajo, puesto que son ejemplos de gestión de giras con desplazamientos y costes. Su volumen total supone el 17, 23% del total. Es decir, no se trata de un fenómeno residual, sino con una cierta entidad. Además, hay que señalar que un valor relativamente alto se refiere a las funciones secuenciales que se realizan no solo en diferentes provincias, sino también en diferentes comunidades (359 funciones).

Gráfico 26. Distribución de las funciones en relación con otras funciones secuenciales de la misma compañía (realizadas 3 días antes o 3 días después) (n= 3065)



Respecto a las Pautas generales de gestión de las giras es necesario señalar que las funciones realizadas en el extranjero son las que responden en mejor medida a la idea de gira bien gestionada, con desplazamientos muy medidos y una alta concentración de funciones.

En cuanto a géneros, el teatro infantil es seguramente el que mejor ordena sus giras por la posibilidad de actuar a lo largo de toda la semana y por la red de centros educativos.

Se percibe el impacto de las redes y circuitos, especialmente en circuitos provinciales y en casos como Andalucía, que cuenta con una gestión de giras especialmente buena. En este sentido, se puede señalar que cuanto menor es el ámbito de gestión, más eficientes son los circuitos en materia de gestión de giras.

3 Conclusiones

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

- Los estudios de referencia en el sector no consideran la coordinación de giras como uno de las debilidades fundamentales del sector escénico.
- Las compañías y distribuidores, por el contrario, valoran este tema como muy relevante para incrementar su sostenibilidad.
- Se entiende por gestión de giras el conjunto de procesos encaminados a distribuir las funciones de la mejor manera posible para reducir costes y conseguir los objetivos propuestos por una compañía.
- Los espectáculos analizados en el estudio giran poco, con un porcentaje relevante de ellos que realizando menos de una función al mes.
- La distribución de las funciones a lo largo de la semana tiende a concentrarse los viernes y sábados, con un protagonismo claramente menor del domingo. El lunes se articula como el día sin teatro.
- La distribución a lo largo del año cuenta con dos picos claros que se corresponden con los meses de octubre/noviembre y los meses de marzo y mayo.
- Los días que acumulan la mayor frecuencia de funciones en el país son los sábados de octubre y noviembre.
- Por el contrario, agosto y septiembre cuentan con el menor número de funciones.
- Los estrenos son un recurso promocional con unas pautas de distribución muy complejas. Parece existir una presencia de estrenos en feria moderadamente alta y se detectan espacios escénicos con especial preferencia por la contratación de estrenos.
- La mayor parte de las funciones se realizan en la misma provincia y comunidad autónoma donde está ubicada la compañía.
- Barcelona y, sobre todo, Madrid constituyen el principal mercado de exhibición.
- La relación entre funciones *importadas* y *exportadas* por parte de las comunidades autónomas es equilibrada. Solo Cataluña presenta una posición singular al contar con mucha mayor *exportación* que *importación* de artes escénicas.
- Existe una presencia significativa de funciones aisladas, es decir, funciones que no tienen ninguna otra función de la misma compañía en los tres días previos o posteriores.
- El porcentaje de giras consecutivas que implican desplazamientos entre provincias y comunidades autónomas es relativamente alto (17,23% de las funciones).
- Existe un campo para incrementar este porcentaje y para hacer más eficaz la coordinación de este tipo de giras. Para ello se considera necesario afrontar actuaciones de coordinación.
- La gestión de giras depende fuertemente de las relaciones existentes entre programadores y distribuidores y entre los diferentes programadores. Se ven dificultadas por la concentración de las funciones a lo largo de la semana, por la

existencia de sobreproducción, por el gusto por la singularidad en la programación y por otros factores.

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

Bibliografía

Aleixandre, G., Gómez González, F. J., y De Domingo, L. (2017). "Understanding the share of local programming in Spanish public theatres", *International Journal of Arts Management*, Volume 19 # 3, Spring 2017 (May).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Índice de tablas y gráficos

Tabla 1. DAFO de la situación de las artes escénicas en España (Colomer 2006)	7
Gráfico1: Formato de los espectáculos analizados (% de la muestra. N=315)	25
Gráfico 2: Caché aproximado de los espectáculos estudiados (%de la muestra n=315)	26
Gráfico 3: Porcentaje de espectáculos de la muestra que han contado con ayudas públicas a la producción (%de la muestra n=315)	26
Gráfico 4: Porcentaje de espectáculos de la muestra que han contado con alguna función beneficiada con ayudas a la exhibición (%de la muestra n=315)	27
Gráfico 5: En cuantos programas de ayuda a la exhibición ha participado el espectáculo (%de la muestra n=211)	27
Gráfico 6: Programas de ayuda a la exhibición en los que ha participado el espectáculo (%de la muestra n=211)	28
Gráfico 7: Evolución del número de espacios escénicos con programación estable en España	29
Gráfico 8 Distribución de los espacios escénicos en función del Nº de espectáculos programados (Muestra de la Red Española: 82)	30
Gráfico 9 Distribución de los espacios escénicos en función del Patrón de contrataciones más habitual. (Muestra de la Red Española: 82)	31
Gráfico 10. Distribución de los espacios escénicos en función del gasto medio público y privado por espectador (Muestra de la Red Española: 82) Error muestral 10%.	31
Tabla 2. Ferias y festivales donde se han estrenado los espectáculos de la muestra	36
Gráfico 11. Tipo de espacio escénico donde se realizan los estrenos (% de la muestra n=315)	37
Tabla 3. Espacios escénicos con más de 2 estrenos.	38
Gráfico 12 Contexto nacional en el que se realiza el estreno (% de la muestra n=315)	39
Gráfico 13. Ubicación de la sede social de la Compañía en relación con la provincia de estreno (% de la muestra n=315)	39
Gráfico 14. Ubicación de la sede social de la Compañía en relación con la Comunidad autónoma donde se realiza el estreno (% de la muestra n=315)	39
Gráfico 15. Distribución de los estrenos de espectáculos de la Muestra. Provincias. N= 315	40
Tabla 4. Provincias con más estrenos	41
Gráfico 16. Año en que se realiza el estreno (muestra n=315)	42
Gráfico 17. Mes del año en que se realiza el estreno (muestra n=315)	42
Gráfico 18. Distribución de los espectáculos en función de su frecuencia de exhibición (días de 2015 con espectáculo estrenado/número de funciones) (muestra n=315)	43
Gráfico 19 Distribución de los espectáculos en función del número de funciones en 2015	44
Tabla 5. Porcentaje de funciones por tipología del espacio de exhibición (% de n=3065)	45
Gráfico 20. Distribución de las funciones en función del día de la semana en que se realizan (% Muestra de 3.063 funciones)	45
Tabla 6. Distribución de los espacios escénicos en función del tipo de Programación que tienen cada día de la semana (Muestra de Espacios Escénicos de La Red Española n=83)	46
Gráfico 21. La semana escénica: Distribución de los espacios escénicos en función del tipo de Programación que tienen cada día de la semana. Muestra de Espacios Escénicos de La Red Española n=83)	47
Gráfico 22. Distribución de las funciones en función del mes del año en que se realizan (% Muestra de 3.063 funciones)	49

Gráfico 23. Distribución de las funciones en función del día del año en que se realizan (% Muestra de 3.063 funciones)	50
Tabla 7. Días del año 2015 con más funciones (% Muestra de 3.063 funciones)	51
Gráfico 24. Distribución de las funciones por provincias (% Muestra de 3.063 funciones)	52
Tabla 8. Matriz de funciones exportadas e importadas por cada Comunidad Autónoma (n= 3065)	53
Gráfico 26. Distribución de las funciones en relación con otras funciones secuenciales de la misma compañía (realizadas 3 días antes o 3 días después) (n= 3065)	56