FORO

ANÁLISIS DE LA CIRCULACIÓN DE ESPECTÁCULOS EN EL ESTADO ESPAÑOL: CONOCER Y COMPRENDER PARA MEJORAR

ALMAGRO (CIUDAD REAL)

Del 6 al 8 de junio de 2017

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

La Red española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública
GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

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

C/ Carretas, 14 – 8º F
28012 Madrid - España
Tel.: 915 489 560
Fax: 915 487 754

www.redescena.net
E-mail: redteatros@redescena.net

@redescena @LaRed_deTeatros

La Red española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública
GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

PRESENTACIÓN

¿Qué entendemos por gira de espectáculos? ¿Qué dificultades inciden más acusadamente en su diseño y coordinación? ¿Son eficientes las ayudas convocadas a la gira? ¿A qué parámetros responden? Estas y otras cuestiones protagonizaron un foro de debate monográfico celebrado entre los días 6 y 8 de junio en Almagro (Ciudad Real), enmarcado en el programa de actividades de la duodécima edición de la *Escuela de Verano* de La Red Española de Teatros. Un total de 24 profesionales vinculados a distintos ámbitos de la artes escénicas (programación, producción o distribución) se dieron cita en un encuentro pionero en nuestro país, durante el cual se presentaron distintas reflexiones y experiencias y se analizaron, además, propuestas de mejora.

La organización de giras ha formado parte de los objetivos fundacionales de buena parte de las redes, circuitos y espacios públicos asociados a La Red Española de Teatros. Otro tanto puede decirse de la Red de Salas Alternativas y de los circuitos autonómicos. Aspirar a configurar programaciones concertadas más eficientes es una vieja aspiración del sector. Conseguirlo, reconocen programadores o distribuidores, optimizaría recursos humanos, técnicos y económicos, racionalizaría esfuerzos y serviría, a la larga, para implementar nuevas acciones o políticas públicas.

Sin embargo, la realidad de nuestro país parece demostrar la dificultad de materializar con éxito un objetivo que muchos califican de estratégico. Existen, esos sí, acciones dispersas o poco coordinadas, resultado —se sostiene— de la labor que llevan a cabo circuitos o redes informales, espontáneas, sin una dirección ejecutiva que haya sido definida expresamente con anterioridad. ¿Son suficientes estas iniciativas para mejorar la coordinación de giras? ¿Son un punto de partida? ¿Qué pueden aportar? ¿Podrían trasladarse a otros contextos? Estas cuestiones gravitaron, de fondo, en muchas de las ponencias e intervenciones que tuvieron lugar durante tres intensas jornadas de trabajo y debate.

Comisión de Formación
La Red Española de Teatros

RELATORÍA

RELATORÍA

SESIONES DE DEBATE: LAS CLAVES DEL TEMA

ESCUELA DE VERANO DE LA RED

Del 6 al 8 de junio de 2017

Bajo el título **«Análisis de la circulación de espectáculos en el Estado español. Conocer y comprender para mejorar»**, la primera edición del Foro articuló su agenda de trabajo a través de seis sesiones temáticas independientes. La primera de ellas puso el acento en la aproximación conceptual. Y es que la gran diversidad de términos o acepciones que se emplean en la actualidad no solo genera confusión entre los profesionales del sector. En la práctica, supone un obstáculo para el diseño de políticas culturales más eficientes o equitativas y para la correcta realización de estudios e investigaciones con valor predictivo. Acepciones académicas, legislativas o coloquiales conviven en un escenario de nomenclaturas que, a fecha de hoy, exhibe escaso grado de consenso.

Miguel A. Varela, director del Teatro Bergidum de Ponferrada, y Carlos Carbonell, responsable de Crémilo Producciones, asumieron el encargo de diseñar un nuevo mapa terminológico y con este objetivo presentaron en Almagro un trabajo que, considerando todas las fases del ciclo de vida de un espectáculo (producción, exhibición, programación y circulación), proponía un nuevo modelo de definiciones terminológicas. Este diccionario ha sido confeccionado teniendo en cuenta las tareas y funciones que asumen todos los agentes del sector, lo que, como subrayaron Varela y Carbonell, debe permitirnos «conocer más sobre costes, funcionamiento, estructura o linealidades». Su intervención llevó por título **«La circulación de espectáculos en España: un acercamiento a los modelos de giras desde su definición terminológica».**

Tras esta ponencia inaugural, llegó el turno para la presentación de los resultados más destacados del informe **«La circulación de espectáculos en España: primera aproximación estadística»**, un estudio liderado y coordinado por Javier Gómez, investigador principal del Departamento de Sociología de la Universidad de Valladolid. Su trabajo analizaba los itinerarios de exhibición y gira de una muestra conformada por 450 montajes registrados en la *website* de La Red Española de Teatros (www.redescena.net) e inscritos en el Programa Platea (promovido por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM). La propia complejidad del sistema de exhibición escénico español, marcado por la convivencia de espacios escénicos convencionales y no convencionales (con características, aforo e intereses heterogéneos), el actual modelo de ordenación y vertebración territorial y los efectos de las políticas de apoyo a la producción constituyen, destaca el informe, las variables con mayor influencia en la configuración de giras.

La segunda jornada del Foro arrancó con la presentación de un nuevo informe, cuya edición fue coordinada por Carlos Morán, director del Serantes Kultur Aretoa (Santurtzi), y Olga Mojón, directora del Teatro Principal de Orense. Ambos integran además la Comisión de Formación y Conocimiento de La Red. Su ponencia llevó por título **«Inventario de los factores determinantes para la contratación coordinada de espectáculos en España»** y propuso un mapeo de aquellas variables, de carácter objetivo y subjetivo, que juegan un rol fundamental en el modo en que los espacios escénicos coordinan la

El palacio de Valdeparaíso, en Almagro, fue el escenario donde se celebró el Foro.

contratación y exhibición de un mismo espectáculo. El trabajo que expusieron durante el Foro completaba un proceso de reflexión colectivo iniciado meses atrás, sometido además al contraste de una treintena de profesionales. Según este informe, entre los factores objetivos se incluyen condicionantes «necesarios» (como el formato de la obra, los requisitos técnicos que exige para su puesta en escena o sus costes de exhibición), así como otros factores denominados «determinantes» (la distancia física entre espacios escénicos, sus días de actividad hábiles, la similitud de sus programaciones…).

Al margen de estas variables, la ponencia de Morán y Mojón identificaba otros factores que operan como elementos facilitadores (descuentos de cachés, la existencia de subvenciones a la contratación coordinada, las relaciones de colaboración formales e informales entre espacios escénicos, la singularidad de la propuesta escénica, el prestigio de la compañía, etc.). Complementariamente, se señalaban otros factores limitadores, entre ellos la competencia de los espacios por atraer a un mismo público potencial u ocupar una posición mediática preferente. En última instancia, el documento que presentaron Morán y Mojón enumeraba una serie de factores «subjetivos», como el crédito o reconocimiento del canal de distribución y la afinidad de los gustos y sintonía entre diferentes espacios. Conocer todas estas variables, defendieron, debe ser el punto de partida para optimizar la circulación de espectáculos y orientar nuevas políticas públicas.

La cuarta sesión, titulada **«Mejorando las giras»**, puso sobre la mesa un panel con propuestas de mejora. Cinco profesionales ligados a distintos ámbitos de la producción y la programación participaron en una mesa de debate que moderó María Sánchez, directora de Artes Escénicas en el Teatro del Bosque (Móstoles). El primer turno de

las intervenciones fue para Jorge Quirante, director del Teatro Bretón de los Herreros (Logroño), quien presentó Esquina Norte, una experiencia informal que agrupa a varios teatros de La Rioja, Zaragoza, Navarra, País Vasco y Burgos en la racionalización y concertación de giras. Las similitudes de sus presupuestos, la coincidencia de sus aforos y sus intereses comunes, defendió Quirante, son claves para diseñar giras coordinadas con independencia de que sus teatros se emplacen en comunidades o regiones diferentes. En términos similares discurrió la intervención de Eduardo López, programador del Auditorio Municipal de Medina del Campo (Valladolid), quien explicó la colaboración que varios espacios escénicos de Castilla y León han materializado bajo una fórmula de trabajo informal que denominan «la redecilla». Para el gestor cultural vallisoletano, la circulación de espectáculos exige un cambio de paradigma que pase por extender la oferta de los días de programación y cambiar el modelo de subvenciones, reforzando los incentivos a la «circulación coordinada». Jaime Guerra, asesor técnico del INAEM, destacó las positivas aportaciones que pueden ofrecer los nuevos «medios digitales» y la necesidad de visibilizar calendarios a largo plazo y en red. Para Nines Carrascal, productora de Histrión Teatro y Escena Granada, es preciso simplificar los procesos administrativos y articular cambios en la demanda, ampliando los días hábiles de programación de los teatros públicos y modificando los sistemas de incentivos que «bonifican» vender «por debajo de coste». Fernando Saenz de Ugarte, gerente de Dantzaz, fue el encargado de cerrar el turno de intervenciones reclamando mayor flexibilidad y

Como complemento a las actividades formativas y de debate celebradas durante la 12ª Escuela de Verano de La Red, tuvo lugar un encuentro que contó con la presencia de los actores Juan Margallo, Ángel Ruiz y Ana Fernández.

canales de comunicación que pongan en contacto a programadores y compañías en las fases iniciales de la producción de un espectáculo.

El Foro llegó a su tercera jornada con una doble propuesta. La primera cita convocó a cinco profesionales en torno a una misma mesa de debate y un tema común, el modelo de subvenciones a gira. Como cierre, se celebró un taller de carácter práctico que abordó los cachés de los espectáculos y su «legitimidad». Juan I. Herrero, responsable la Casa de las Artes de Laguna de Duero, presentó y moderó la mesa **«Las subvenciones y la circulación de espectáculos a debate»,** un espacio de reflexión que, a su juicio, pretendía analizar no solo las finalidades de los programas de apoyo público a las artes escénicas (cuya eficacia, equidad o dotación presupuestaria se halla cuestionada, destacó), sino también sus procesos de convocatoria. Para la primera de las ponentes, Masé Moreno (responsable de distribución en SEDA), el sistema actual muestra deficiencias severas, muchas de las cuales se relacionan con los confusos procesos administrativos y el escaso peso que se otorga al proyecto artístico en la resolución final. La complejidad de este sistema también afecta directamente a las compañías de danza, tal y como expuso la productora y distribuidora Claudia Morgana, que reclamó un mejor acceso a las instituciones públicas de crédito, plazos más ágiles de resolución y procedimientos menos gravosos, así como líneas específicas para fomentar las giras internacionales de compañías españolas. Jacobo Pallarés, representante de la Red de Teatros Alternativos, alertó sobre el cambio de paradigma que vive el sector y sobre la necesidad de asumir un nuevo itinerario de trabajo a largo plazo, que ponga el foco de atención en residencias, procesos creativos y otras acciones de proximidad con el público y las comunidades locales. La necesidad de vincular las ayudas a la producción fue la idea defendida por Nacho Vilar, presidente de ADGAE. Una idea que también reivindicó Gustavo del Río (representante de ARTEMAD). La sesión concluyó con la presentación del circuito concertado de la Red Vasca de Teatros, Sarea. Su responsable, José Luis Ibarzabal, expuso las características de este programa que teatros y productores articulan de forma cooperativa a partir de los proyectos que se presentan a la convocatoria.

El Foro nació como un espacio pionero de debate sobre la circulación coordinada de espectáculos y sus posibles líneas de mejora

Las distribuidoras Elena Carrascal y Clara Pérez fueron las encargadas de clausurar las actividades del Foro con un taller titulado **«Morfología y legitimidad de un caché»**. La sesión tenía como objetivo abordar desde una perspectiva integral los aspectos que condicionan el precio de una representación escénica. Durante la primera parte de su exposición, ambas explicaron las diversas tipologías de empresas que operan en su sector (que describieron como heterogéneo y fragmentado) y presentaron un modelo de categorías que clasifica las producciones o espectáculos en cuatro tipos generales (obras de gran formato, creaciones de productoras, propuestas de compañías estables y producciones de compañías sin trayectoria fiscal, no profesionales). Como complemento a esta aproximación teórica, propusieron una dinámica participativa que permitió los asistentes conocer el modo en que se diseña el caché de un montaje y todos sus costes computables. ■

1. PRIMERA SESIÓN

La circulación de espectáculos en España: un acercamiento a los modelos de giras desde su definición terminológica

Miguel A. Varela, director del Teatro Bergidum de Ponferrada.
Carlos Carbonell, responsable de Crémilo Producciones.

La aproximación terminológica al ámbito de la circulación de espectáculos protagonizó la ponencia inaugural del Foro. Miguel A. Varela, director del Teatro Bergidum de Ponferrada, y Carlos Carbonell, responsable de Crémilo Producciones, presentaban el primer borrador de un documento que pretende convenir una «terminología» unificada sobre este tema. Como explicaron ambos ponentes, su trabajo contó —en las fases iniciales de su planteamiento y redacción— con la colaboración activa de diversos programadores, distribuidores y responsables de circuitos y redes teatrales.

«Nos encontramos con cierto grado de confusión desde un punto de vista científico o estadístico», explicaban al inicio de su intervención, reconociendo que la ambigüedad de ciertas acepciones y la diversidad de sus significados constituye un obstáculo para aproximarse a la realidad del sector. «Las diferentes expresiones utilizadas en la actualidad complican la elaboración de normativas, la recopilación de datos contrastables y, en consecuencia, dificulta su estudio y análisis». El documento presentado por Varela y Carbonell otorga un peso central al diseño de las tareas y funciones, restando valor a las estructuras u organizaciones que las ejecutan. «En el fondo de esta labor —reconocían en su exposición— está también la idea de generar un trabajo útil, que nos permita conocer más sobre los costes, el funcionamiento, la estructura o las linealidades».

Otro elemento destacado de su modelo terminológico (que se adjunta en un documento anexo por la dificultad que representa resumir un documento de esta naturaleza) es que presta atención al ciclo completo de la vida útil de un espectáculo, tomando en consideración cuatro fases: la producción, la exhibición, la programación y la circulación. «Nos interesa, en definitiva, saber el ciclo de una producción desde que nace hasta que muere sin tener en cuenta el proceso creativo anterior (que se escapa de la circulación)». ■

Miguel Ángel Varela y Carlos Carbonell, protagonistas de la primera sesión del Foro, durante su exposición.

2. SEGUNDA SESIÓN

Presentación del estudio «Datos de la circulación de espectáculos en España: primera aproximación estadística»

Javier Gómez, Departamento de Sociología de la Universidad de Valladolid.

¿De qué modo circulan las compañías? ¿Pueden detectarse pautas o tendencias estables? ¿Qué indicadores podemos emplear para medir el peso de la circulación coordinada en el modelo actual de exhibición teatral? Lamentablemente, no existen estudios que aborden con cierto grado de rigor ninguna de estas cuestiones. De hecho, fue precisamente la ausencia de trabajos de esta naturaleza lo que motivó el encargo que La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública trasladó en 2016 al Departamento de Sociología de la Universidad de Valladolid, coordinado por Javier Gómez. Durante varios meses, su equipo analizó las dinámicas de exhibición de 450 espectáculos escénicos en diferentes espacios de titularidad pública (teatros, auditorios, salas de cultura o espacios no convencionales). Los resultados preliminares se presentaron durante la primera jornada del Foro.

«No podemos olvidar que desde 2008 hasta 2015 se han perdido alrededor de 21.789 representaciones teatrales, lo que representaría un 31,7 % del total. Cabe precisar, sin embargo, que algunas estas funciones se han trasladado a otros espacios o salas», explicaba Javier Gómez durante la presentación del informe. ¿Qué demandan las compañías? ¿Precisan un mayor número de funciones o distribuirlas con mayor eficacia? El estudio realizado por la Universidad de Valladolid nació con el objetivo de identificar aquellos factores que determinan la circulación de espectáculos. A través de una muestra realizada a partir de las compañías registradas en el portal web de La Red (www.redescena.net) y las inscritas en el Programa Platea, se seleccionaron un total de 450 espectáculos (275 de teatro, 131 de danza y 44 de circo). La muestra —reconoce el equipo responsable del informe— «es realista respecto a la composición del sector en España: el formato de estas compañías es pequeño (con una dinámica que oscila entre 1 y 3 componentes)». Las compañías de mayor tamaño (que desplazan más de 12 personas en sus giras), señalaron, «no suponen el 10 % de esta muestra».

Algunas de las conclusiones que arroja el informe fueron resultado de los datos extraídos del cuestionario que el equipo investigador remitió a las compañías. Uno de los ítems analizados fue el grado de apoyo económico que recibían las empresas productoras; el 46,2 % de las consultadas reconoció que había contado con alguna subvención a la producción. Las ayudas a la distribución llegaron al 67 % de las compañías encuestadas. Por otro lado, el coste por función de los espectáculos estudiados, explicaba Javier Gómez, «remite a formatos pequeños, con un predominio de cachés que se mueve en una franja que oscila entre los 1.500 y los 3.000 euros. Curiosamente, solo un 0,75 % de la muestra —añadía— tiene cachés que superaban la cifra de 10.000 euros».

Al margen del cuestionario remitido a las compañías, el equipo de la Universidad de Valladolid recabó otra información relevante entre los espacios escénicos asociados a La Red. «Los equipamientos culturales son muchos más que los espacios escénicos —explicó Javier Gómez—. Tenemos la situación compleja de que hay un mayor número de espacios

Javier Gómez, responsable del equipo investigador de la UVA que elaboró el estudio estadístico sobre la circulación de espectáculos en España.

con programación estable pero, en contrapartida, continúa decreciendo el volumen de funciones». Respecto a los patrones de contratación, la investigación apunta a que predomina la fórmula mixta (caché y taquilla), con un valor que alcanza el 52 %, frente a la taquilla (con un porcentaje del 23 %) y la contratación a caché (con un 26 %). Asimismo y según subrayó el profesor de la Universidad de Valladolid, «las programaciones ordinarias se concentran esencialmente en jueves y sábado; mientras que la programación familiar, en sábado y domingo. La tendencia de concentrar la programación en fines de semana —destacó— no parece atenuarse durante los últimos años».

Durante su presentación, Javier Gómez también subrayó la importancia creciente que van cobrando los espacios no convencionales en el ámbito de la exhibición escénica. Los resultados del informe acreditan que las casas de cultura concentran un 18,4 % de la actividad que llevan a cabo las compañías, mientras que los colegios suman el 7,2 %, de la exhibición total. El sector, concluyó Gómez, está desarrollando «una gran capacidad para emplazarse en cualquier sitio donde haya posibilidades».

El actual modelo de exhibición muestra también un valor dominante entre aquellos espectáculos cuyo ciclo de vida se extiende entre uno y dos años. Aquellos montajes que continúan girando transcurridos tres años son, en la práctica, muy pocos, casi residuales en el contexto actual de nuestro país. Asimismo, los resultados del estudio prueban que más de la mitad de los espectáculos tuvieron menos de 15 funciones al año. La media, en este

caso, arroja un valor de 18,87 funciones por espectáculo. «Hay que matizar —advertía Javier Gómez durante su intervención— que algunas compañías estrenan en septiembre y la foto de un espectáculo no es la foto de una compañía. Muchas compañías han diversificado sus actividades para subsistir, es lógico. Este hecho cobra mayor protagonismo en el caso de la danza, donde conviven la formación en academias, los talleres o las propuestas para público escolar».

¿Se estrena en la provincia en la que se tiene la sede social? Esta cuestión también forma parte de los ítems que aborda el informe. El 35,7 % lo hace fuera de la comunidad autónoma en la que se tiene el domicilio fiscal, mientras que el 18 % estrena en ferias nacionales. Los estrenos fuera de nuestro país (con un 5,4 %) representan un escaso porcentaje, aunque llaman la atención ciertas tendencias: «destaca el caso de las compañías gallegas que estrenan en Portugal y las catalanas que lo hacen en Francia», subrayó Javier Gómez. Hay, asimismo, un predominio claro de la exhibición en la propia comunidad. El resultado es que cerca del 45 % de la producción escénica se exhibe en la propia región. Cataluña es ajena a esta tendencia, pues exporta mucho e importa poco: «es la comunidad con mayor nivel de internacionalización».

¿Dónde giran las compañías? «Analizando los flujos —indicó Javier Gómez— es posible identificar ciertos esbozos de mercado. La zona norte/noroeste (cornisa cantábrica) tiene altos niveles de conexión e intercambio. El área que comprende la franja mediterránea sur y la Comunidad Valenciana también opera, en su conjunto, como un 'submercado'. El resto de España está marcado por la impronta de Madrid. Yo diría —completaba— que el principal cliente está en su propia comunidad y cuando las compañías salen, lo hacen esencialmente donde pueden. La cercanía no es un condicionante. El condicionante real parece ser la oportunidad de trabajo».

Entre un 18,2 y un 22,4 % de las exhibiciones analizadas en el estudio se representaron en espacios escénicos diferentes y en un marco temporal breve (en menos de tres días). Sin embargo, se trata de una pauta que parece corresponderse con «aquellas compañías con un elevado nivel de demanda», con una posición más fuerte en el mercado y con la capacidad, por tanto, de situar con mayor eficiencia sus funciones: «los espectáculos de teatro de calle y los montajes para niños y niñas son los que operan mejor en el modelo de gira». La estacionalidad, en este sentido, parece ser también determinante.

¿Qué conclusiones arrojan estos datos? La primera parece obvia: hay un exceso de oferta. Una compañía difícilmente puede sobrevivir con una media anual que se mueve en el entorno de 18,87 funciones por espectáculo. La sostenibilidad del sistema está en el fondo de la cuestión, lo que invita a formular algunas preguntas: ¿se deben concentrar las ayudas en las compañías, creadores o productoras más viables o repartir estos apoyos entre un mayor número? El número de compañías ha remontado y sigue creciendo pero, en contrapartida, el de representaciones desciende.

La segunda conclusión se vincula al grado de integración del sistema escénico español. Las actuales políticas culturales regionales están fragmentando la circulación de espectáculos. Parece claro que existen muchos desajustes entre los sectores escénicos de las diferentes comunidades. Las políticas de apoyo preferente a la producción local y en favor de la preservación lingüística juegan un rol fundamental en algunas regiones.

Un último tema clave, a juicio del responsable del Departamento de Sociología de la Universidad de Valladolid, es el apoyo a la coordinación de giras. ¿Existen acciones de esta naturaleza? El mismo término, «coordinación de giras», no cuenta con un grado de unificación suficiente. Los reguladores también se muestran confusos sobre el modo en que articular la coordinación. Hay compañías que necesitan contar con más contrataciones y funciones. Otras, sin embargo, (las más grandes, parece ser) necesitan una mejor distribución de su trabajo que permita reducir sus costes de transporte y generar una economía de escala.

Las giras concertadas, en definitiva, parecen tener un impacto positivo, de hecho han crecido con la crisis. Las dinámicas son informales y quizá deban seguir siéndolo, destacaba Javier Gómez. «Su problema es que quizá favorecen a compañías o espectáculos conocidos o tal vez a espectáculos internacionales que ya cuentan con demanda suficiente», añadía. «Las redes no pueden convertirse en centrales de compra para facilitar una distribución más correcta de esas funciones. Aunque muchas redes y circuitos han tenido la coordinación como rol fundacional, en la práctica no se ha llevado a cabo y no existen otras referencias o modelos europeos exportables a la realidad española», concluía.

TURNO DE PREGUNTAS

Durante el turno de preguntas, se abordaron diversas las cuestiones que analizaban el informe elaborado por la Universidad de Valladolid. Respecto al predominio de la producción local en determinadas redes y circuitos, algunos asistentes se preguntaban si los datos que arrojaba el estudio podrían indicar cierto grado de «balcanización de la cultura española». Otros trasladaban su preocupación por una «distribución poco normal» en el sector de la producción escénica, con «muchos en la base y pocos en la cúspide».

Algunas de las intervenciones reclamaron un mayor peso específico de los distribuidores en los procesos de coordinación de giras. Otros, por su parte, defendieron el innegable peso que tiene el llamado «efecto Mateo», por el cual «son las compañías grandes y con buenos productos las que tienen más posibilidades de distribuir sus espectáculos de forma lógica». Durante el turno de preguntas no faltaron tampoco las reflexiones sobre la diversidad de agentes ofertantes y demandantes que operan en el sector: «el cliente y la demanda de las compañías son los programadores, que no son su público final. La producción está bloqueada para acceder a la exhibición y algunos, ante esa situación, han montado sus propios espacios de exhibición creando así una nueva demanda».

3. TERCERA SESIÓN

Inventario de los factores determinantes para la contratación coordinada de espectáculos en España

Presentan: **Carlos Morán**, director del Serantes Kultur Aretoa (Santurtzi).
Olga Mojón, directora del Teatro Principal de Orense.

Dando continuidad a la segunda sesión del Foro, la ponencia de Carlos Morán y Olga Mojón puso sobre la mesa un inventario de aquellos factores determinantes para la contratación coordinada de espectáculos. El trabajo que ambos programadores presentaron en Almagro fue el resultado de una dinámica de trabajo colectiva que implicó a miembros de La Red y que, posteriormente, fue sometida al contraste de treinta profesionales de las artes escénicas. «Hemos contrastado también algunas reflexiones recogidas de distintas fuentes, concretamente el resumen ejecutivo 2016 del Anuario SGAE, el *Mapa de Programación de los espacios asociados a La Red*, el *Estudio sobre Redes y Circuitos 2006-2010*, diferentes publicaciones y otra información específica solicitada a diferentes entidades, como la Red de Salas Alternativas», señalaban al inicio de su intervención. Su trabajo, añadían, debe completarse con otras aportaciones posteriores: «el objetivo es dotar al sector de instrumentos válidos para comprender lo que pasa y mejorarlo».

Potenciar la eficacia de la circulación es una aspiración compartida para gran parte del sector. Supone reducir costes de producción, abaratar los productos escénicos (e incrementar, por tanto, las giras, racionalizando los periodos de producción y explotación) y, en última instancia, mejorar la calidad artística. El *Estudio sobre Redes y Circuitos* publicado por La Red prueba que aunque la gestión de giras constituye uno de los objetivos que comparten muchas de las órdenes de las redes, «es un proceso que pierde protagonismo permanentemente». La coordinación, subrayaron Morán y Mojón, «se da de una forma muy irregular, en función de diferentes factores que comparten una naturaleza objetiva y subjetiva. Es importante abordar este tema con cierta distancia analítica, ya que estamos hablando de un proceso de gran complejidad».

Hablar de la circulación coordinada de espectáculos supone, de alguna forma, hablar de las distintas tareas vinculadas a este proceso, de la fijación de un itinerario concertado entre al menos dos espacios. Este proceso puede tener o no un liderazgo y contar ocasionalmente con la implicación de un agente externo a esa gira. Otras veces, se articula a través de redes autonómicas o nacionales. En todo caso, explicaban Carlos Morán y Olga Mojón, «es indispensable una voluntad explícita de las partes implicadas». Con este punto de partida, se puso sobre la mesa un modelo de factores «objetivos» y «subjetivos» con una influencia determinante en la coordinación de giras.

Entre los factores objetivos «necesarios» se encontrarían aquellos que tienen un carácter anterior y exógeno a la voluntad de los espacios escénicos, como el formato de la obra o sus necesidades y demandas técnicas. Los requisitos técnicos deben ser acordes con las capacidades de los espacios de exhibición. Según indican los datos, la mayoría de los teatros en los que existe una programación estable responde a tres posibles modelos: aquel con aforos que oscilan entre las 300 y 600 localidades, el de los recintos de entre 600 y 1.000 butacas, y el de los que cuentan con más de un millar. «Hay suficientes espacios para poder coordinar itinerarios diversos,

Carlos Morán, director del Serantes Kultur Aretoa, y Olga Mojón, directora del Teatro Principal de Orense, presentaron un informe sobre los factores condicionantes en la contratación coordinada de espectáculos.

pero en el sistema de exhibición español predominan espacios medianos y grandes», explicaron.

Otra variable que este inventario incluye entre los factores objetivos «necesarios» son los costes directos e indirectos de exhibición: «Entre el 60 y 75 % de los espacios de nuestro país son públicos. Estos dependen del presupuesto asignado para su gestión por diversas administraciones». Carlos Morán y Olga Mojón sostienen que esta realidad se asocia a otro problema, «la pérdida de relevancia de los espacios culturales de proximidad en las políticas públicas». Por último, otro factor «necesario» es que la puesta en exhibición coincida con un marco temporal determinado: «la adecuación de los calendarios es esencial. Una iniciativa de coordinación que trabaje simultáneamente con programaciones de seis o diez meses dificulta el tema».

El documento que presentaron los programadores de Santurtzi y Ourense situó en el segundo lugar los llamados «factores determinantes». «Son —indicaron— aquellos que a pesar de no ser necesarios en la práctica pueden actuar negativamente». La realidad demuestra que la distancia entre los espacios debe encontrarse en un umbral óptimo: «hay territorios que por su extensión pueden tener más dificultades para coordinar cierta actividad escénica que otros. Sin embargo, nada impide que se hagan coordinaciones entre territorios diferentes, pero las diferencias de las propias órdenes demuestran, en la práctica, que básicamente se trabaja a nivel territorial».

El 70 % de la programación que ofertan los teatros se hace en la propia comunidad y el tamaño del territorio determina la complejidad de los esfuerzos de coordinación. Es también importante la elección de días complementarios de exhibición. «Este es seguramente el factor que más peso tiene —aseguraron durante su exposición—. Los datos avalan que tenemos un problema: la mayoría de los espectáculos se programa en fin de semana. El 80,16 % se oferta entre el viernes y el domingo. El único día de la semana que ofrece alguna posibilidad de jugar con las fechas es el jueves». Así las cosas, todas las combinaciones posibles tienen que partir de esta realidad insoslayable: «Desde el punto de vista del escenario que nos trasladan programadores, es complicado cambiar esta situación, porque están las pautas de consumo cultural. De otro lado, la situación presupuestaria de los espacios dificulta la posibilidad de incrementar el volumen de oferta. Poner un día más de programación supondría un incremento del gasto para el que de momento no hay capacidad», añadieron, destacando que en la actualidad solo se ocupa el 64 % de las butacas ofertadas. «Por lo tanto —enfatizaron— antes de hablar de cambiar los días o ampliar programación, debemos llenar las salas».

Otros factores determinantes, según los autores de este inventario, son el tipo de programación que ofertan los espacios (sus líneas artísticas), así como sus «ritmos». Parece lógico, apuntaban, «que se encontrarán más similitudes entre aquellos espacios semejantes». Respecto a los ritmos, «existe una clara carga de estacionalidad en la programación. Los meses de noviembre, marzo, octubre, diciembre, mayo y abril concentran el 68,54 % de la programación. Entre junio y septiembre, la programación suma ratios muy bajos. Esto, por otra parte, tiene consecuencias derivadas y curiosas, que obligan a creadores y artistas a participar simultáneamente en varios proyectos, que pueden estar ligados a la televisión o al teatro».

En tercer lugar, los autores identificaron los denominados factores «facilitadores», cuya influencia posibilita y refuerza la coordinación. «Los más importantes —apuntaron— son la reducción del caché, las subvenciones, la posible participación de los espacios escénicos en la producción y la existencia de un marco formal de relaciones». Pese a su potencial efecto de facilitar, se trata, no obstante, de factores que pueden tener efectos perversos entre las compañías: «En ocasiones, hacemos que los montajes se exhiban en las condiciones quizá no más adecuadas. Es bueno coordinar, pero más importante es cómo. Cuando uno se corresponsabiliza (conoce el proyecto o pone dinero) ayuda a que se provoque una circulación más coordinada». Morán y Mojón citaron lo que, a su juicio, son dos ejemplos de buenas prácticas: el circuito concertado de la Red Vasca de Teatros, Sarea, y la Red de Teatros Alternativos. Otros factores «facilitadores» son la relevancia y la singularidad de la propuesta artística, o los relacionados con la propia compañía, como su prestigio en el sector (un aspecto vinculado a premios y distinciones) o el reconocimiento de sus actores o creadores. Un hecho que se convierte en un auténtico hándicap para aquellas compañías que comienzan su andadura.

El último grupo de los factores objetivos incluiría los factores «limitadores», que dificultan la conjunción de voluntades. La competencia de los recintos por el mismo público, su lucha por erigirse en espacios culturales de prestigio y por mejorar su cobertura o impacto mediático, o los precedentes fallidos en otras experiencias de coordinación anteriores integrarían este conjunto de elementos.

Durante la última parte de su intervención, ambos programadores desarrollaron la relación de los factores «subjetivos», los que obedecen a una serie de cuestiones con un claro componente «personal» y, por tanto, específico de cada espacio. «Son razones unipersonales que se repiten con cierta frecuencia generando prototipos de factores subjetivos», apuntaron. La legitimidad e importancia que otorga cada espacio al liderazgo de la coordinación, el prestigio del canal de distribución, las «fobias y filias personales» y «el grado de singularidad pretendido» conformarían esta categoría.

Gracias a los datos obtenidos a través de las mesas de contraste celebradas en Madrid, Gijón o Donostia con carácter previo a esta presentación, se pudieron identificar ciertos factores clave o de mayor grado de influencia: los costes de oportunidad, la notoriedad de la programación y el interés artístico que define a cada espacio. «Existe la idea generalizada —señalaron— de que es más fácil realizar coordinación y giras entre espacios de mayor tamaño». A modo de conclusión, Olga Mojón y Carlos Morán defendieron el papel que pueden jugar la formación y la innovación: «La experiencia demuestra que incluso procesos de coordinación muy eficaces no consiguen llevar toda la producción a muchos escenarios. Es importante que caminemos juntos».

TURNO DE PREGUNTAS

Durante el turno de preguntas, algunos participantes propusieron tener en cuenta «el exceso de producción» entre los factores relevantes, cuestión que —a juicio de Carlos Morán— debe ser considerada como «un elemento de contexto», sin capacidad de influir en la voluntad de coordinarse. También se planteó la posibilidad de sumar a los factores del inventario el público, así como los calendarios, un elemento que podría operar como factor «facilitador»: «es importante tener un calendario con información detallada que nos permita añadirnos a esas giras, a esos circuitos... Si sé que hay un espectáculo determinado en un lugar, quizá podría intentar coordinarme. Sería un factor facilitador».

Otras intervenciones pusieron el foco de atención en la posibilidad de extender los días de programación más allá del fin de semana («puede ser un instrumento de búsqueda de audiencias»). También se abordaron cuestiones como la transparencia y la comunicación de los espacios escénicos («cuando eres un vendedor o distribuidor y no conoces el mercado, te puedes pasar diez años hasta saber cómo funciona. Si todos fuéramos más transparentes se producirían menos enfrentamientos entre la producción y la programación») o los plazos de las contrataciones. ■

4. CUARTA SESIÓN

Mesa de debate «Mejorando las giras: presentación de un posible panel de propuestas»

Presentadora: **María Sánchez**, directora de Artes Escénicas en el Teatro del Bosque, Móstoles. *Participantes:* **Nines Carrascal**, productora de Histrión Teatro y Escena Granada. **Jaime Guerra**, asesor técnico del INAEM. **Fernando Saenz de Ugarte**, director gerente de la compañía Dantzaz. **Jorge Quirante**, director del Teatro Bretón de los Herreros, Logroño. **Eduardo López**, director del Teatro Auditorio de Medina del Campo. *Conclusiones finales:* **Fátima Anllo**, directora del Observatorio de Creación Independiente.

La cuarta sesión del Foro tenía como objetivo generar un panel con propuestas de mejora en el ámbito de la circulación y gira de espectáculos. Cinco profesionales del sector, ligados a distintos ámbitos de la producción o programación, participaron en una mesa de debate que moderó María Sánchez, directora de Artes Escénicas del Teatro del Bosque, en Móstoles. **Jorge Quirante**, programador del Teatro Bretón de los Herreros (Logroño), presentó la experiencia Esquina Norte. Inició su ponencia destacando la importancia que históricamente han tenido las giras en los teatros de provincia: «Queremos racionalizar el proceso, tener lo mejor al precio más bajo posible. Esto no es nuevo. Esto siempre ha sido así —explicaba al inicio de su exposición—. Quiero decir que antes de que se conformara el tejido de teatros públicos que ha revolucionado la exhibición de este país, cuando prácticamente la totalidad de la exhibición teatral era privada, ya existía la coordinación entre las empresas de local y las empresas de compañía». Para Quirante, la exhibición se circunscribía entonces a las fiestas que celebraba cada municipio, «lo que podía suponer no más de una semana en cada una de las ciudades y en el mejor de los casos». Las empresas privadas —puntualizó— «ya tenían muy claro que debían salir de Madrid y que su gira pasaba por las ferias de Pamplona, Vitoria, Valladolid o Zaragoza». El proyecto Esquina Norte nació precisamente de esa idea, de la «relación natural» que ya mantenían algunos espacios escénicos entre sí.

Quirante recordó que en los años 70 surgió otro tipo de realidad, una sociedad nueva, que asistió al nacimiento del teatro independiente y nuevos perfiles de público. La realidad cambió con el final del franquismo y un nuevo escenario cultural, con el desarrollo de la legislación local: «en los años 80 llegó el plan de recuperación de teatros del país, que condiciona la estructura actual. La intervención del Estado para la recuperación de esos teatros evitó la especulación y su cierre». Muchas de las giras que se organizaron entonces no tenían un carácter reglado: «cuando había algún espectáculo que queríamos ofrecer a nuestros públicos hacíamos el esfuerzo de unirnos. Conseguíamos mejores condiciones para nosotros y también para las compañías. Surgió entonces aquello de la Esquina Norte. Esa idea ha ido después evolucionando». El programador del Bretón de los Herreros destacó los profundos cambios que ha experimentado el sector de exhibición español, marcado por «la proliferación de festivales y certámenes teatrales impulsados por las diferentes administraciones».

A inicios del presente siglo, Pamplona recuperó el Teatro Gayarre. Después se incorporaron los teatros de Asturias, el Teatro Principal de Burgos, el Teatro Principal de Zaragoza y también Donostia. «Nos reunimos de forma periódica para programar aquello que nos interesa», explicó. ¿Tiene alguna enseñanza esta experiencia?, se planteó Quirante. La respuesta parece estar vinculada a varios factores comunes: «somos ciudades próximas, con presupuestos más o menos dignos, con aforos similares, tenemos una serie de coincidencias que nos permiten efectuar acuerdos y giras de manera habitual. Nos reunimos tres o cuatro veces al año y mantenemos un contacto continuo». Los integrantes de Esquina Norte operan

a través de una fórmula informal que exige «sintonía»: «posiblemente —reconocía Quirante— ha sido la necesidad el factor que motivado que exista esa sintonía, y otros condicionantes físicos, como la situación geográfica de cada teatro».

Jorge Quirante reconoció que el modelo actual de giras muestra ciertas deficiencias que deben mejorarse impulsando el «deseo de colaboración y entendimiento entre teatros». Esto, explicó, supone también «no tener un deseo muy acusado de protagonismo y la capacidad para sacrificarse de manera rotatoria en pos de conseguir una buena coordinación». Asimismo, reclamó una voluntad mayor para asumir riesgos, «bonificando los días de semana que nadie quiere, contratando a riesgo de taquilla con garantía o reduciendo realmente los cachés de las segundas, terceras y cuartas funciones».

En la segunda intervención, el programador del Auditorio Municipal de Medina del Campo, **Eduardo López**, puso sobre la mesa una experiencia informal que, desde hace algunos años, reúne a varios espacios escénicos de Castilla y León. Este grupo de trabajo recibe el apelativo de «la redecilla». López reconoció que durante los primeros años de funcionamiento de la Red de Teatros de su comunidad, se realizaban giras coordinadas que permitían abaratar significativamente los costes de exhibición. En la actualidad, añadió, «esta red está coordinada por un programa informático».

«En 2010 —destacó López— un grupo de teatros decidimos reunirnos más o menos una vez cada dos meses con varios propósitos». Los programadores querían intercambiar ideas o impresiones sobre determinadas obras y contratar espectáculos de manera coordinada. Todos ellos suponían que esa fórmula de funcionamiento y cooperación les permitiría mantener la misma estructura de programación que definía sus salas con anterioridad a la crisis y a los recortes que vivieron las administraciones públicas.

En la actualidad, «la redecilla» está conformada por diez espacios escénicos de titularidad pública, emplazados en ciudades con poblaciones que oscilan entre los 18.300 habitantes de la más pequeña y los 142.000 de la mayor. Esta iniciativa, explicaba el programador vallisoletano, «no tiene normativa escrita, ninguna cabeza visible que ostente su liderazgo, ningún agente externo que la coordine, ninguna política de promoción conjunta y ningún reparto de tareas organizativas determinado». Tampoco cuenta con un sello o marca de calidad que la identifique ante sus potenciales espectadores. Pero comparte un objetivo común: «tenemos la voluntad de realizar circulaciones coordinadas de espectáculos, también hay cierta coincidencia en nuestros tipos de programación y compartimos un importante nivel de solidaridad».

Para el programador de Medina del Campo, hay cinco elementos que deben mejorarse. Entre ellos, la oferta de los días hábiles de programación y los cachés, pero también el modelo de subvenciones: «las redes deben incentivar la circulación coordinada con un mayor porcentaje de ayudas». Optimizar los procesos de comunicación entre los miembros de las redes y circuitos y apostar por nuevos modelos de difusión son otros de los aspectos que, a juicio de Eduardo López, exigen también mejoras. Para ello, defendió la necesidad de que el sector incorpore tres cambios esenciales: la profesionalización, la independencia y autonomía respecto a las interferencias políticas, y la flexibilidad y solidaridad. «En el campo de la programación —sostuvo López— hay compañeros/as que no pueden visionar espectáculos a no ser que se lo paguen de su bolsillo, que atienden otras áreas, que no tienen a ninguna persona en la oficina y deben hacer frente a todo el papeleo, hay compañeros a quienes se les cuestiona asistir a una reunión para coordinar giras».

El modelo actual de giras —reconoció Jorge Quirante— muestra ciertas deficiencias que deben mejorarse impulsando el «deseo de colaboración y entendimiento entre teatros»

El modelo a seguir, concluyó, sería «una 'tormenta perfecta' en la que un mínimo de dos espacios

Participantes en la cuarta de las mesas de debate del Foro. Al fondo, de izquierda a derecha, Fernando Sáenz de Ugarte, Eduardo López, Nines Carrascal, Jaime Guerra, Jorge Quirante y María Sánchez.

contratan un espectáculo con independencia de su singularidad artística, negociando equilibradamente una serie de condiciones ventajosas para ambas partes. A partir de aquí podemos hablar de "circular coordinadamente" tres, cuatro, cinco días... la semana entera (de martes a domingo), una quincena e incluso el mes, aunque esto puede ser más bien una utopía». Para ello, deberán vencerse ciertos obstáculos, como la falta de incentivos a los integrantes que trabajan en red, la inflación de los cachés en alguno casos, la temporalidad del sector y la falta de afinidad en los gustos artísticos.

A continuación, llegó el turno para **Jaime Guerra**, técnico del INAEM. Destacó que, al margen de Madrid y Barcelona (ecosistemas más complejos), los agentes de la demanda son, esencialmente, las administraciones locales, y subrayó que desde los orígenes de La Red Española de Teatros ha habido diversas tentativas o experimentos para conformar giras: «Hubo algunas experiencias que salieron bien porque había empatía. Recuerdo el caso de Ur Teatro. Otro caso fue la gira que hicimos con el Nacional. Hicimos un trabajo previo al estreno negociando el caché y la distribución en origen, previa a su distribución. Creo que habría que volver a hacer una construcción sobre esta línea de trabajo». Para el técnico del Ministerio, los logros más interesantes en este campo han sido, generalmente, consecuencia y resultado «de acuerdos tácitos entre espacios estables, con cierta cercanía geográfica e intereses similares». No hay fórmulas mágicas, añadió, para un contexto en el que las posibilidades de coordinación «chocan con cortapisas claras de todo tipo:

fundamentalmente de carácter administrativo, de calendarios temporales y sistema de gestión contractual».

Para Guerra, existen algunos teatros y auditorios que se manejan «perfectamente bien» en la endogamia: «su deseo de coordinarse es casi nulo». En otras ocasiones, añadió, existen «diferencias de gestión, de capacidad y nivel de autonomía presupuestaria y de objetivos». Estos aspectos, por otro lado, conviven en un escenario que ha sufrido importantes transformaciones en la última década y que, en gran medida, han convivido «con la implantación y consolidación de las herramientas digitales». La crisis tuvo un efecto inmediato en la disminución de la contratación, depauperando la capacidad de producción y afectando a la explotación de los espectáculos. Como consecuencia de esta situación, apuntó, «los agentes artísticos más débiles han prescindido de parte de sus equipos de gestión para intentar salvar, por lo menos, la propia creación». «Me refiero sobre todo —precisó— a las compañías y, en concreto, al sector de la danza». A pesar de ello, según Guerra, el sector ha mantenido «un alto nivel de calidad en la oferta artística» que ha permitido a los gestores de espacios escénicos elaborar «programas muy variados».

Jaime Guerra destacó la positiva aportación de los sistemas de información y los medios digitales en el diseño y planificación de giras

Jaime Guerra completó su exposición lanzando algunas ideas para el debate. Subrayó la positiva relevancia que pueden tener en futuro cercano los sistemas de información y los medios digitales y la necesidad de que el Estado revise el modelo de giras de los espectáculos de producción pública. Asimismo, destacó la oportunidad que representa trabajar con calendarios «en red»: «es necesario visibilizar largos calendarios. No aquellas cosas que ya están estrenadas y que empiezan a demandar las propias oficinas de distribución. Hay que trabajar desde los teatros públicos. Hay que comprometerse a trabajar más con los creadores y que se haga de una forma franca, no solo hablando de cachés o funciones, sino desde el interés por la creación».

La revisión del programa Platea, que «podría ampliarse a nuevos modelos de gira», y la necesidad de crear una mesa de coordinación de circuitos autonómicos, que aborde de forma específica líneas generales de gestión e intercambio, fueron otras de las claves que apuntó en su intervención. En última instancia, Guerra propuso varias alternativas para optimizar la circulación, entre ellas la puesta en marcha de un «sistema de compra anticipada de funciones entre circuitos», la adaptación de las subvenciones estatales a un marco más realista y la búsqueda de canales para diseñar giras de espectáculos internacionales en nuestro país.

La cuarta de las intervenciones tuvo como protagonista a **Nines Carrascal**, productora de Histrión Teatro y Escena Granada. «El ladrillo no genera cultura. Debemos abordar un proceso de transformación profundo», señaló al inicio de su discurso, defendiendo que el sector «debe dejar de lado un modelo de producción constante para pasar a un modelo de producción rentable». ¿Quién debe hacer o liderar este proceso? Para Carrascal, indudablemente, el sector público, aunque debe hacerlo de una forma transparente, matizó: «Allá por el año 2008 ya había signos del agotamiento del sistema. Yo pensé que la crisis venía a solucionar los problemas. La crisis, al contrario, ha saturado el mercado, ha generado tensiones entre quienes compran y venden». ¿Cómo articular eficazmente cambios en la demanda? Carrascal afirmó que en ningún caso debe ser mediante la bajada drástica de los precios, y advirtió de los efectos indeseados del modelo de contratación de ciertas redes, donde se «permite el regateo de precios», una fórmula —avanzó— que en algunas comunidades recibe la denominación «contratación parcial».

El informe de AISGE señala que solo 8 de cada 100 actores ingresa anualmente más de 1.000 euros. ¿Es precariedad?, se preguntaba Nines. Para la productora escénica, deben implementarse con carácter de urgencia cambios en los modelos de gestión: «Hay que simplificar los procesos administrativos. Estamos en el caos burocrático. Este

proceso ya se ha iniciado, por supuesto, pero somos un sector muy peculiar. Hay organismos que llevan diferentes velocidades. Se está haciendo de forma improvisada. El sector es receloso a introducir sistemas de transferencia. De hecho a algunas organizaciones les interesa funcionar individualmente».

Otro elemento clave para Carrascal es la comunicación, el modelo relacional que ha asumido el sector escénico de nuestro país. La productora denunció que «el tú a tú del sector consigo mismo» es ineficaz y apostó por un sistema de diálogo que abra el sector a la sociedad: «debemos girar 180 grados».

¿Qué propuestas a corto o medio plazo podrían incorporarse para incentivar la demanda? Carrascal propuso ampliar los días de programación. Con el actual modelo, subrayó, algunas compañías cuentan con un techo de actuación máximo de «23 semanas y 45 funciones», insuficiente para cubrir los costes de producción de un espectáculo. Apeló, asimismo, a modificar los sistemas de incentivos. «¿Por qué a los municipios se les bonifica cuando las compañías siguen vendiendo por debajo de coste?», se preguntó, «¿cómo es posible que todas las políticas han ido encaminadas a la producción?». Articular reformas en estas variables debe ser un punto de partida que tiene que incorporar, además, profundos cambios, mediante la creación de herramientas tecnológicas y plataformas compartidas que eviten que se «repitan procesos de trabajo». Por último, subrayó la importancia de impulsar acuerdos en preproducción «que permitan que determinados trabajos sean producidos con la garantía de cumplir su plan de amortización».

Fernando Saenz de Ugarte, gerente de Dantzaz, fue el encargado de cerrar el turno de intervenciones. Y lo hizo apelando al concepto de «fluidez». «¿Cómo optimizar la fluidez? Nosotros somos una estructura de 17 personas y hacemos danza. Los *ryders* tienen cierta complicación. Intentamos trabajar para ser fluidos siendo, en el fondo, un elefante». La circulación, defendió, debe fomentarse a través de canales o circuitos que «no sean tan sólidos o inamovibles». «La situación que nos toca vivir, llena de incertidumbres, nos exige cierta flexibilidad», subrayó.

Para el gerente de la plataforma vasca de danza, existen tres elementos comunes y generales que demandan mejoras. El primero se vincula con los canales de comunicación e interrelación: «Desde el momento de la creación, una producción debería darse a conocer a los espacios escénicos, a las ferias o circuitos que pudieran estar interesados en ella». Un reto, apuntó, que puede desarrollarse a través canales de comunicación regulares que pongan en contacto a compañías y programadores y gracias a los cuales se pueda conocer «el trabajo que se va desarrollando en las fases iniciales del proceso creativo». Videoconferencias, equipos de trabajo *online*, *match-making* y seguimiento son, a juicio de Saenz de Ugarte, las tareas claves que permitirían implementar esta dinámica de forma eficaz.

En segundo lugar, destacó la importancia del «etiquetado»: «¿Cómo vamos a desnudarnos? Hay que definir las etiquetas que son útiles para ir en una dirección u otra. Nines lo ha dicho antes. ¿Necesitamos curadores? Es una figura que se ha puesto muy de moda en el arte contemporáneo. ¿No tenemos mediadores que hagan ese encuentro entre creadores y programadores? Sí, son los distribuidores. Ellos son nuestros mediadores», comentó Saenz de Ugarte, para quien la sobreproducción de espectáculos ha generado tensión en muchos espacios escénicos. Ya por último, se refirió a la importancia de trabajar sobre «*plannings* abiertos», que conjuguen los tiempos de creación, de producción y gira con los propios tiempos que exigen el diseño de las programaciones, el trabajo de relación con los públicos y la comunidad y los tiempos de residencia.

La última parte de la intervención del gestor vasco expuso tres posibles «cambios necesarios» para alcanzar esas mejoras. Reconoció que es preciso lograr mayores recursos económicos para huir de «la pobreza y la precariedad» del sector, trabajar en común desde las fases tempranas de la creación de un espectáculo y «visibilizar los circuitos formales e informales» que influyen en la gestión de esas giras. «Para mí —concluyó— lo importante es la búsqueda de pares, de gentes que quieran liarse contigo, con tu proyecto... La energía puede partir de un espacio escénico, de un circuito, de una compañía, da igual de dónde provenga».

TURNO DE PREGUNTAS

Durante el turno de preguntas e intervenciones, algunos de los asistentes propusieron arbitrar «mecanismos» para facilitar la gestión de giras desde las fases iniciales de producción. También reivindicaron fórmulas para «homologar» determinados aspectos de las normativas de los los circuitos autonómicos. «Tenemos que dar un salto, no hay fronteras en las artes escénicas y debemos ser permeables, necesitamos plataformas donde podamos conocer qué se está haciendo», expresaron otros profesionales del sector, para quienes distribuidores y programadores deben trabajar más estrechamente.

CONCLUSIONES

Fátima Anllo, directora del Observatorio de Creación Independiente, fue la encargada de presentar las conclusiones preliminares de la mesa. Anllo destacó que todas las aportaciones comparten un espacio y reto común: introducir procesos de coordinación para mejorar la eficacia de los agentes de las artes escénicas. Subrayó asimismo la relevancia de trabajar sobre un «lenguaje común» y promover estudios e investigaciones: «debemos hacer más estudios. Necesitamos datos para el desarrollo de la demanda. La mejora de los costes no solo depende de los cachés, sino también de estas bases. El coste de transacción es el más importante en la toma de decisión, es la información veraz y útil». La actitud común para llegar a acuerdos, insistió Anllo, debe fraguarse sobre una fórmula que desagregue procesos y actores; definir qué le corresponde hacer a cada cual, qué mejoras introducir, qué cambios llevar a cabo. «Las compañías —señaló— tienen que empezar a actuar en la distribución para estar presentes desde que generen la idea; trabajar en el desarrollo de esa demanda; planificar la coordinación con tiempo», una tarea que debe completarse con una acción más proactiva de la administración que permita «integrar sistemas y superar barreras establecidas por regulaciones distintas entre comunidades autónomas».

Profesionales asistentes al Foro.

5. QUINTA SESIÓN

Mesa de debate «Las subvenciones y la circulación de espectáculos a debate. Propuestas de mejora del sistema actual»

Presentadores: **Juan I. Herrero**, responsable de programación cultural de la Casa de las Artes de Laguna de Duero. **Masé Moreno**, técnica de Distribución en SEDA. *Participantes:* **Nacho Vilar**, presidente de ADGAE. **José Luis Ibarzabal**, coordinador de Sarea-Red Vasca de Teatros. **Jacobo Pallarés**, codirector artístico del proyecto Inestable y presidente de la Red de Teatros alternativos. **Claudia Morgana**, productora y distribuidora de espectáculos de danza, activista de las Artes Escénicas, gerente de FECED. **Gustavo del Río**, representante de FAETEDA.

«Las subvenciones constituyen un instrumento importante para el fomento de cualquier sector, más aún si arrastra serios déficits estructurales». Con estas palabras presentaba **Juan I. Herrero** los contenidos de la quinta mesa de debate. Para el responsable de programación de la Casa de las Artes de Laguna de Duero (Valladolid), las artes escénicas no son una excepción. De hecho, tienen un valor que va más allá de lo instrumental, «por cuanto no solo hacen posible la realización de los proyectos artísticos o facilitan su circulación, sino también porque posibilitan un posicionamiento en el mercado, un reconocimiento institucional y cierto prestigio para los que las reciben». La eficacia, la equidad o la suficiente dotación económica de los programas de apoyo al sector han generado y continúan generando cierta controversia. Un debate que debe tener en consideración no solo las finalidades de las subvenciones, sino también sus procedimientos de convocatoria o justificación, marcados por la complejidad de normas y «la coexistencia de múltiples procesos que convierten lo que debiera ser una fortaleza en una carrera de obstáculos para los potenciales beneficiarios». Para Juan I. Herrero, este ecosistema constituye una «compleja polifonía» que debe ser analizada con rigor, más allá de las posibilidades de la mesa de debate, y que aborde las percepciones de los potenciales beneficiarios y sus «efectos sobre el tejido profesional en cada territorio».

El programador vallisoletano defendió que el sistema es, en términos generales, «fragmentado, poco desarrollado, falto de coherencia y, a veces, contradictorio», y sostuvo que las normativas que articulan ciertos programas de apoyo al sector no parecen corresponderse con la complejidad del funcionamiento de las artes escénicas. Tampoco con la realidad socioeconómica del momento, «cayendo en planteamientos simplistas que reducen la acción subvencionable a la producción y la exhibición, no reconociendo como se debe otros ámbitos como la creación o la distribución». Herrero también propuso la revisión de la misión estratégica que cumplen o deben cumplir estas convocatorias y la necesidad de objetivar criterios más transparentes, que primen el componente artístico y no generen «indefensión» en las compañías y artistas recién llegados. «Se corre el riesgo —afirmó— de que se otorguen las ayudas a un tipo de perceptores muy competentes en la correcta formulación de las solicitudes y los proyectos, pero no necesariamente en al aspecto creativo y artístico». Para Herrero, los modelos actuales «fomentan el anquilosamiento, la sobreproducción y la atomización de producciones», favorecen la picaresca y benefician a grandes proyectos «pensados y modelados para responder a las reglas del otorgante», como en el caso de las grandes conmemoraciones.

Masé Moreno, responsable de distribución en SEDA, denunció la desconexión que existe entre las necesidades del sector escénico y los sistemas de subvención: «hoy en día, el sector dispone de ciertas líneas de apoyo a la producción de espectáculos. Por supuesto, en cada comunidad las bases las rige un órgano regulador, pero en casi todos los casos este órgano carece de una persona o un nexo entre la realidad del sector y las necesidades que existen».

La realidad que define el actual modelo genera, en su opinión, ciertas incongruencias: «producimos porque tenemos gira, pero a la vez el programador nos dice que quiere ver lo que trae. Por otro lado, si tenemos que tener una gira antes de producir una obra, hay que asumir riesgos. Pero ¿cuál es la primera barrera que encuentra una compañía para abordar una subvención?».

Masé Moreno reconoció que muchas compañías o empresas productoras no cuentan con una infraestructura humana suficiente para rastrear las distintas modalidades de subvenciones y tramitar la documentación necesaria: «los criterios de valoración exigen la presentación de un proyecto artístico y un presupuesto desglosado. Además, se tiene en cuenta la antigüedad de la compañía, la presencia o participación en festivales nacionales o internacionales, la trayectoria del equipo, la igualdad de género o las acciones que se realizan con colectivos en riesgo de exclusión social. En el caso de las giras hay que hacer también una previsión y una memoria de la gira, en ocasiones para un marco temporal de dos años, una memoria que va a corresponderse con lo que sucederá después o no». Para la distribuidora teatral, el sistema de subvenciones muestra deficiencias severas: las convocatorias no siempre se lanzan en las mismas fechas y exigen que se vuelva a remitir documentación que ya se facilitó en procesos de participación anteriores. «En general, la normativa no parece corresponderse con la complejidad del funcionamiento del sistema de las artes escénicas, pero tampoco con la realidad socioeconómica del momento. Son algo así como un café para todos, pero solo los elegidos... Y he señalado elegidos porque la antigüedad es un criterio y esto provoca una cierta indefensión de las compañías o artistas recién llegados. Además no se valora lo suficiente el componente artístico. De hecho, en muchas convocatorias, el criterio artístico supone apenas 20 de 100 puntos», explicó.

La consecuencia de estos condicionantes, concluyó Masé, es que el sector corre el riesgo de que «se otorguen las ayudas a un tipo de perceptores muy competentes en la correcta formación de las solicitudes, pero no con el rigor artístico».

«En algunas convocatorias, tengo la sensación de que soy el destinatario final de ciertas ayudas, especialmente las de producción. En las subvenciones de gira en el extranjero, entran en juego otras variables. En las ayudas a gira por España, no sé si soy beneficiario, si soy solicitante», explicaba **Claudia Morgana** al inicio de su exposición. Para la productora y distribuidora de danza, la tramitación de las subvenciones es un proceso «gravoso y complicado», que en su mayor parte recae sobre las compañías. Un hecho, destacó, al que se suma otro obstáculo: las compañías no pueden acceder a la financiación bancaria. «Necesitamos —reclamó— tener acceso a instituciones públicas de crédito, como el ICO. Ningún banco te adelanta el dinero de una ayuda pública».

Como Masé Moreno, Morgana sostuvo que el actual sistema de subvenciones encierra ciertas disfuncionalidades: «en el ámbito de la danza tenemos un límite psicológico de anualidad. Las ayudas solo son para los proyectos de este año, un límite que nos impide lanzarnos a proyectos a más largo plazo. Es un obstáculo para entrar en proyectos internacionales. Otras compañías europeas saben dónde van a girar dentro de dos o tres años o dónde van a estar en residencia». Esta situación, propuso, podría desbloquearse a través de la convocatoria subvenciones plurianuales.

Las escasas partidas económicas con las que están dotadas algunas líneas de ayudas y algunos de sus criterios de concesión, apuntó, constituyen también un problema para el sector, en especial para las compañías más jóvenes: «somos un tapón para los nuevos creadores. Los nombres de los beneficiados por las ayudas se repiten año tras año. Por supuesto que hay que incrementar las partidas presupuestarias, pero habría que segmentar las ayudas para esa generación emergente, que curiosamente tiene ya 40 o 50 años». Para Morgana, es complicado que una compañía pueda predecir en enero su actividad a lo largo del año, cuando todavía no se ha publicado el catálogo del programa Platea o el Cuaderno de Espectáculos Recomendados de Danza de La Red. Se castiga no cumplir el compromiso de lo que uno señaló que iba a hacer. La demora con la se formaliza posteriormente la adjudicación de las subvenciones es también un problema para muchas compañías, sostiene la distribuidora: «con independencia de cuándo se convoquen las ayudas, la resolución provisional sale antes del verano, pero

la definitiva se firma después del verano. Esto sería anecdótico si no fuera porque nosotros no podemos acceder a financiación bancaria hasta que no llegue la resolución definitiva».

Otro de los puntos de su intervención estuvo centrado en las ayudas para las giras internacionales: «no hay ayudas de ámbito nacional que fomenten que una compañía nacional pueda hacer un *showcase* en una feria internacional. La ayuda del INAEM no es viable para esto. La compañía que solicita en febrero no tenía certezas sobre su selección en un evento o no y no puede incorporar esto en la ayuda solicitada. Las entidades receptoras (ferias y festivales) tampoco pueden tramitar estas convocatorias».

Según **Jacobo Pallarés**, representante de la Red de Teatros Alternativos, el sector está ante un nuevo paradigma: «hay que trabajar de una manera completamente distinta. Hay que incorporar nuevas rutas de trabajo, nuevos itinerarios y nuevos públicos». Propuso huir de las modalidades de subvenciones anuales e incorporar una perspectiva de trabajo a largo plazo, que prime el aspecto cualitativo y el hecho artístico. Pallarés defendió, asimismo, un cambio de terminología que huya de la consideración «subsidiaria» que encierra el concepto de subvención: «nuestro trabajo nos legitima para no ser subsidiarios. Todos los sectores están altamente subvencionados, hay que desterrar el concepto de ayuda por el de programa y posicionarnos ante la sociedad de una forma más positiva».

En el ámbito de la creación, Pallarés reclamó cambiar el actual foco de atención, huyendo de la producción (como se entiende en términos convencionales) y centrando la actividad en las residencias en su dimensión o concepción más global, «entendiéndolas como un formato de trabajo con la comunidad local, con el barrio, con la ciudad, lo que necesariamente debe ir más allá de un bolo». «Debemos construir plataformas de trabajo a largo plazo y cambiar ese concepto de bolos para que el ciudadano se pueda beneficiar, para que el creador pueda dejar una huella… Actualmente no hay un relato de lo que queremos a largo plazo».

Ponentes invitados a la mesa de debate «Las subvenciones y la circulación de espectáculos a debate. Propuestas de mejora del sistema actual». De izquierda a derecha, José Luis Ibarzabal, Gustavo del Río, Nacho Vilar, Jacobo Pallarés, Claudia Morgana, Masé Moreno y Juan I. Herrero.

«Paradójicamente, vengo de una región en la que el año 2010 desaparecieron las ayudas a la producción y distribución. Desapareció el circuito y solo hay un pequeño oasis (el Teatro Circo de Murcia) que apostó por producir el trabajo de las compañías. El término subvención no me gusta. Si en su momento hubiéramos explicado mejor en qué se invertían las ayudas, la cosa sería diferente». Con estas palabras abría su turno de intervención **Nacho Vilar**, presidente de ADGAE (Asociación de Empresas de Distribución y Gestión de las Artes Escénicas).

Como otros ponentes, reclamó un nuevo sistema de subvenciones, necesariamente «ligadas a la producción», pero vinculadas a una perspectiva temporal más amplia: «desde que estrenas un espectáculo hasta que comienza la explotación real pasan seis meses. El hecho de que las ayudas a producción sean anuales ha motivado la sobreproducción. Con planes más largos, a dos o tres años, no estaríamos obligados a producir año tras año». Vilar admitió que las nuevas compañías se enfrentan a un modelo complejo, construido a través de un sistema piramidal y con una importante base de «obras y creadores» que no pueden salir a los teatros.

El representante de ADAGE defendió, asimismo, la necesidad de flexibilizar las convocatorias y articularlas «con dos plazos distintos». «¿Por qué no hablamos también de ayudas retornables?», se preguntó. Para Vilar, las comunidades autónomas podrían operar como avalistas y convocar nuevas líneas de ayudas a la distribución específicas con el objetivo de que determinadas obras puedan participar en ferias o festivales.

Los actuales plazos para optar a ayudas públicas, la nomenclatura de las subvenciones y su complejidad administrativa fueron también aspectos que analizó otro de los ponentes, **Gustavo del Río**, representante de ARTEMAD-Madferia-FAETEDA. «No podemos llamar ayudas a algo que no son ayudas. Hemos visto cómo los políticos han hecho caso omiso a la mejora de las subvenciones y han publicado año tras año convocatorias obsoletas e insuficientes para el sector». Del Río expuso el desacuerdo que existe en muchas compañías respecto al actual modelo: «la producción y la exhibición deben ir enlazadas y las compañías subvencionadas por su comunidad deben girar en su comunidad», un hecho que, denunció, no ocurre en la actualidad.

Entre los temas que el representante de ARTEMAD puso sobre la mesa se contaron otros aspectos, como los plazos, la documentación que debe presentarse para concurrir a una determina subvención o las importantes diferencias territoriales. «Estamos obligados a justificar el cien por cien de lo subvencionable, pero nos gastamos más en la justificación de lo que nos van a dar», señaló. Respecto a los plazos, reclamó que la administración actúe con mayor celeridad en la resolución, acortando los plazos a tres meses, frente a los seis que marca el ritmo actual.

El último turno de palabra recayó en **José Luis Ibarzabal,** técnico del Gobierno Vasco y coordinador de su red de teatros, Sarea, quien explicó los detalles de una iniciativa puesta en marcha hace siete años. Ibarzabal desgranó los principales elementos que definen el contexto escénico de su comunidad, como la colaboración interinstitucional y la interlocución con el sector. «Desde el punto de vista de los programas, creo que es fundamental tener una visión global, intervenir en toda la cadena de valor, dándole una coherencia al destino de esos recursos. También se ha hablado de diversificar los instrumentos que tenemos de apoyo a la producción y distribución, conscientes de las diferentes realidades del sector», avanzó. Ibarzabal defendió la necesidad de huir de la fórmula del «café para todos» y barajar programas de ayudas públicas alternativas y complementarias.

Flexibilizar las convocatorias de las ayudas públicas y extender sus plazos fueron algunas de las reclamaciones propuestas por los ponentes invitados

En un proceso de reflexión participada que el sector escénico de Euskadi celebró en el año 2000, explicó, se fijaron «ayudas a compañías de nueva

creación, ayudas a producciones y ayudas a la actividad bienal». Las primeras se vinculaban estrechamente al proyecto artístico. Las segundas también valoraban el músculo empresarial y la trayectoria de la compañía. Las últimas tenían un 50 % de los criterios cuantificados. «Creamos, pues, tres campos de fútbol donde cada uno competía con otros de su nivel», resumió.

¿Cómo hacer que la inversión de las producciones se justifique en una explotación racional? Los integrantes de Sarea decidieron dar la vuelta a esta cuestión y se preguntaron si no era más eficaz apoyar precisamente aquello que después giraría en sus teatros. Con ese objetivo, generaron un procedimiento que permitiera valorar las opciones reales de distribución y gira de cada espectáculo: «había que acortar los plazos entre producción y estreno. Y se planteó entonces que las ayudas tuvieran dos vías de acceso. Una, la habitual: siete u ocho hombres justos valoraban las propuestas en función de criterios de calidad. La otra, sin comisión, en función del proyecto de explotación. Yo creo necesaria esta doble vía. Una no debe anular a la otra en este paradigma», reconocía el representante de Sarea.

La orden que regula las ayudas a la producción del circuito concertado vasco detalla quiénes son los beneficiarios y qué requisitos tiene que cumplir cada proyecto. Deben ser propuestas sin estrenar y cuya solicitud contemple al menos doce funciones o contratos. La dotación del programa es de 190.000 euros, pero se limita la aportación que puede recibir cada proyecto a un máximo de 60.000 euros. El procedimiento para participar en esta convocatoria cuenta con diversos canales de información ordenada: «queremos saber qué proyectos hay en el mercado y quiénes se quieren presentar. Hay un formato estandarizado que se recibe en Sarea al que acceden todos los programadores. De manera coordinada, se organiza la gira. Los bolos deben ser concentrados en los cuatro meses próximos».

Ibarzabal también trasladó a los asistentes al Foro las etapas finales en la configuración del circuito concertado: «Hay dos fases. Una de preselección virtual, *online*. Los teatros valoran esos proyectos que se dividen en dos bloques (formato grande y pequeño). Los teatros seleccionan tres proyectos sin adquirir aún ningún compromiso. Se preseleccionan los diez primeros proyectos y se lleva a cabo un proceso personalizado». A continuación, tiene lugar una jornada, a modo de un «foro de contratación», en la que los representantes de esas compañías presentan los detalles y aclaran determinadas dudas. Finalmente, «los teatros deciden qué espectáculos quieren contratar. Algunos compran una función, otros muchas más. Así se sale con la gira cerrada».

Para Ibarzabal el circuito concertado, como cualquier otra iniciativa de apoyo público, tiene efectos colaterales, perversos o no deseados: «el programa no aumenta el volumen de oferta o programación. Al que dejas fuera, se queda más fuera. Sus posibilidades se reducen. El volumen de damnificados aumenta o, si no aumenta, su situación empeora. Los indicadores de éxito son fuente de conflicto. Para asegurar cierto éxito artístico, nos apoyamos en garantías, lo que da un sesgo a esta modalidad». ■

6. SEXTA SESIÓN

Taller con ADGAE: «Morfología y legitimidad de un caché»

Presentan: **Elena Carrascal**, de Elena Carrascal Distribución.
Clara Pérez, de Clara Pérez Distribución.

Elena Carrascal y Clara Pérez fueron las encargadas de clausurar las actividades programadas en el Foro con un taller titulado «Morfología y legitimidad de un caché». La sesión tenía como objetivo poner de manifiesto el carácter «vulnerable» de un producto artístico y abordar desde una perspectiva integral los elementos que determinan el precio de una representación escénica. Durante la primera parte de su exposición, ambas distribuidoras explicaron las diversas tipologías de empresas que operan en su sector: «Nuestros presupuestos de producción son muy diferentes. El enclave geográfico también es distinto y, en cierto modo, condiciona los gastos. No es lo mismo plantearse unos costes de gira desde Madrid o Andalucía. Tenemos un valor artístico y un valor comercial que, muchas veces, no están en la misma proporcionalidad. Tenemos productos muy diferentes, formatos muy dispares, casuísticas diversas y nos vemos obligadas a plantear diferentes espectáculos y tratamientos». Su afirmación era el punto de partida para el desarrollo de un taller que se articuló en una primera fase expositiva y una dinámica participativa a través de grupos de trabajo.

Carrascal y Pérez trasladaron a los asistentes un modelo de clasificación que define cuatro grandes tipologías de producciones o espectáculos. La primera correspondería con obras concebidas con un formato grande, de producción pública o marcadamente comercial; también con una categoría de montajes asociados a productoras de televisión, «con un gran valor mediático». En segundo lugar y según su planteamiento, se encontrarían las creaciones de productoras, que operan sobre proyectos que reciben o diseñan y que, puntualmente, pueden contar con alguna colaboración del sector público o el apoyo de las unidades de producción pública (como, por ejemplo, el Centro Dramático Nacional). El tercer subgrupo integraría a las compañías estables, «formadas en torno a un director, autor o intérpretes». En último lugar, se incluirían las compañías sin

Elena Carrascal (izquierda) y Clara Pérez (derecha) durante la presentación del taller que cerró la programación del Foro.

Asistentes al taller durante la realización de un trabajo práctico sobre la confección de un «caché».

trayectoria fiscal, no profesionales o con un marcado matiz de «voluntariado».

A partir de estas categorías, Carrascal y Pérez plantearon un supuesto práctico a la sala: «Imaginemos que tenemos un espectáculo con un valor artístico que nadie cuestiona. Hemos superado también el problema de nuestro posicionamiento. Nadie cuestiona tampoco a la productora ni a la distribuidora. Nos falta superar una cuarta cuestión, el caché ajustado a la realidad del mercado». Para las distribuidoras, el precio de un espectáculo se relaciona directamente con muchos factores, como el aforo del espacio, los costes de producción o las dinámicas de programación, donde pueden tener mayor o menor peso el equipo artístico, el texto dramático, la reputación de la compañía o el valor inclusivo de la propuesta. «El programador —señalaron— se distingue por el valor añadido de las producciones que tiene en el cartel de su espacio. De modo que las compañías con 'caras conocidas' son las que ven menos cuestionado su caché». Las distribuidoras reconocieron que durante los últimos años tienen mayores posibilidades de girar aquellas producciones con cachés bajos, y apelaron a modelos que optimicen la gira desde las fases iniciales de producción: «Si sales de partida con cincuenta bolos vendidos, el margen de explotación está cubierto. No podemos hacer los primeros bolos a diez y los últimos a cinco. Tendría que haber más convivencia y complicidad y tomar como ejemplo el caso del País Vasco: hay dinero, hago la producción; no hay dinero, no sigo adelante con la producción».

A MODO DE CONCLUSIONES

Fátima Anlló, directora del Observatorio de Creación Independiente.

En los párrafos que siguen se destacan las ideas principales alrededor de las que giraron las presentaciones y debates que tuvieron lugar los días 6 y 7 de junio en el Foro de Análisis de la Circulación de Espectáculos en el Estado Español. Durante los dos días, diversos ponentes realizaron un acercamiento conceptual y analítico al modelo de contratación y giras de espectáculos en España en el marco de los teatros de titularidad pública, con la vista puesta en sus posibilidades de mejora. Los textos aportados por los participantes dan cuenta detallada de sus intervenciones, así que la pretensión de estas líneas no es otra que construir una imagen a vista de pájaro. No quedan reflejadas las aportaciones sobre los sistemas de financiación, que tuvieron lugar posteriormente.

¿Por qué es importante este tema?

De los diversos agentes que intervienen en la cadena de valor de las artes escénicas, al menos tres de las partes interesadas —*producción, distribución y exhibición*— coinciden en la necesidad de intervenir sobre el sistema con el fin de que este sea capaz de presentar mayor número de espectáculos y funciones. Cuando ya es una realidad la existencia de una rica red de infraestructuras públicas y se han consolidado en todos los territorios redes orientadas a la coordinación y el intercambio, la baja circulación de la producción escénica se ha identificado como el reto clave de la política escénica actual para el logro de sus objetivos y su propia razón de ser: facilitar la exposición de la población a la producción escénica disponible, en las mejores condiciones posibles y al coste y retribución justa para cada una de las partes implicadas. Pero para ello es imprescindible continuar indagando y profundizar en el funcionamiento actual del sistema, identificar sus desequilibrios, las causas de sus disfunciones y diseñar políticas y estrategias que permitan a un tiempo mejorar los resultados y la eficacia de costes.

Condiciones previas

Para poner en marcha procesos que mejoren la eficacia y la eficiencia del sistema, son necesarias dos condiciones previas:

- ***Un lenguaje común.*** Las propuestas de Miguel Ángel Varela, director del Teatro Bergidum de Ponferrada, y Carlos Carbonell, de Crémilo producciones, vinieron a establecer un ámbito conceptual para dar claridad y facilitar la comunicación en los procesos de circulación de espectáculos y coordinación de giras. Algunos términos, como se sugirió en los debates, necesitarán quizá de mayor precisión conceptual y de que los profesionales del sector se apropien de ellos y los incorporen en su actividad cotidiana.

- ***Conocimiento en profundidad de la realidad sobre la que se quiere operar***. Como muy acertadamente se planteaba en el texto introductorio del Foro, conocer es una condición *sine qua non* en todo proceso que quiera actuar

sobre la realidad para modificarla y mejorarla. Si la intuición es la chispa de ignición que pone en marcha la acción, la investigación solvente es el único mecanismo para traducirla en certezas que orienten la dirección correcta. En el caso que nos ocupa, era requisito imprescindible identificar los factores necesarios (aunque no suficientes), facilitadores y desincentivadores que inciden en los procesos de circulación y coordinación de espectáculos en España. Los trabajos de Javier Gómez, del Departamento de Sociología de la Universidad de Valladolid, y de Carlos Morán y Olga Mojón, directores respectivamente de Serantes Kultur Aetoa de Santurtzi del Teatro Principal de Ourense, mediante metodologías cuantitativas y cualitativas, intentan desentrañar las posibles «leyes» que rigen el sistema actual y los parámetros que lo condicionan. Tanto factores restrictivos como favorecedores y tanto objetivos como subjetivos.

Algunas certezas sobre la circulación de espectáculos en España

Muchas y muy sugerentes son las ideas que apunta la investigación *Los datos de la circulación de espectáculos en España: primera aproximación estadística* realizada por Javier Gómez para desentrañar dicha realidad. Algunas requerirán de mayor profundización futura. Otras son constataciones que la investigación ha puesto sobre mesa. Entre ellas, destacaría algunas por su potencial impacto en el desarrollo futuro de los procesos de coordinación de circulación:

- La ***concentración temporal*** de la exhibición en fines de semana y una temporalidad a lo largo del año.

- Los espectáculos estudiados se muestran ***itinerarios y flujos de circulación caóticos***. No parecen seguir ninguna pauta clara. Predomina el «run & out».

- ***Tiempos de explotación cortos*** de los espectáculos (la mayoría menos de 2 años).

- La circulación se enmarca de forma ***prioritaria en la comunidad autónoma propia***.

- Parecen haber ***esbozos de mercados territoriales***: norte-noroeste; mediterráneo sur-oriental y Valencia y Cataluña, Baleares y Comunidad Valenciana.

- ***Mayor número de giras consecutivas de las esperadas***: entre el 18 % y 22 % de las funciones tienen lugar en días consecutivos de la misma semana en espacios diferentes.

- ***Exceso de oferta para la demanda existente***: los espectáculos tienen un promedio de circulación de 18,87 funciones/año.

El elemento clave de éxito: la voluntad de cooperación/coordinación

Por su parte, Carlos Morán y Olga Mojón han llevado a cabo el estudio *Inventario de los factores determinantes para la contratación coordinada de espectáculos en España*, orientado a identificar y ordenar los factores que facilitan o entorpecen la creación de lo que, a su juicio, es el elemento clave para el éxito de los acuerdos: *la construcción de una voluntad común* para alcanzar pactos. El análisis de las múltiples fuentes manejadas, les lleva identificar diversos factores objetivos y subjetivos que determinan *de facto* la voluntad de cooperación y, en definitiva, la circulación de espectáculos.

Existen ***factores objetivos*** que intervienen en la circulación de espectáculos. Su peso en la decisión final es, sin embargo, variable. Hay *factores necesarios* que determinan la posibilidad de contratación concertada. Son los vinculados a las características del espectáculo: formato, caché, necesidades técnicas . Hay también *factores determinantes*, que en su mayoría guardan relación con los potenciales espacios colaboradores: distancia entre las salas, días de programación, estilos de programación. Un tercer tipo de aspectos que influyen para alcanzar acuerdos son *factores facilitadores*. Quizá no son imprescindibles pero actúan como catalizadores de la negociación: la existencia de líneas y objetivos de programación claros y explícitos por parte de los espacios; el potencial acceso a ventajas económicas [disminución de los costes o aumento de los ingresos (subvenciones)]; la participación como coproductores o colaboradores en la producción

Profesionales asistentes al Foro.

que obliga a un mayor compromiso y responsabilidad en su distribución y exhibición; la existencia de vínculos previos, formales o informales, con la compañía o con los espacios escénicos en liza o la relevancia artística y/o prestigio de la propuesta que se quiera concertar. Todos ellos pueden acelerar la toma de decisión. Por el contrario, existen *factores limitadores* que retrasan o imposibilitan la cooperación. El hecho de que dos espacios compitan por un mismo público o por el prestigio o experiencias previas negativas con la compañía o con los teatros, dificultará la construcción de una la voluntad común.

También estarán presentes en el camino hacia una posible colaboración ***factores subjetivos*** que no están —formal y naturalmente— relacionados con ninguno de los elementos que intervienen en la negociación. No guardan relación objetiva con el espectáculo, ni con la compañía, ni con las características físicas o de programación de los espacios participantes. Los autores del estudio hablan de «razones propias o personales de cada espacio», que tiene más que ver con las personas y los equipos que participan en un potencial acuerdo que con hechos identificables. Su influencia puede ser tanto positiva como negativa, según los casos. Puede tratarse de la percepción del liderazgo ejercido en la coordinación; del nivel de influencia o prestigio que se otorgue al canal por el que llega la propuesta de cooperación; del grado de diferenciación y singularidad que un espacio quiera otorgar a su programación, o, por último, de aspectos intangibles como la afinidad estética o personal entre los espacios y las personas que conforman los equipos.

Posibilidades de mejora

Si durante el primer día el objetivo fundamental fue construir una imagen lo más ajustada posible de la realidad de la circulación de espectáculos en España, en la jornada siguiente el objetivo se centró en identificar acciones concretas que permitieran la mejora del sistema.

El panel en el que intervinieron María Sánchez, directora de Artes Escénicas en el Teatro del Bosque de Móstoles; Nines Carrascal, productora de Histrión Teatro y Escena Granada; Jaime Guerra, asesor técnico del INAEM; Fernando Saenz de Ugarte, director gerente de la Compañía Dantzaz; Jorge Quirante, director del Teatro Bretón de los Herreros, Logroño; Eduardo López, director del Teatro Auditorio de Medina del Campo, apuntó una nutrida panoplia de ideas y sugerencias.

Las propuestas de líneas de actuación se orientaron en tres direcciones fundamentales: ***equilibrar la oferta y la demanda, mejorar los procesos de coordinación y promover una cultura de cooperación e intercambio.***

Una idea recurrente giró en torno al ***exceso de oferta*** de espectáculos que, acompañado de los cortos tiempos de explotación, construyen una ecuación cuyo resultado no puede ser otro que una bajísima rentabilidad de la producción en España. Se apuntaron dos factores que refuerzan esta sobreproducción: que el principal mecanismo de subvención a las compañías sea mediante ayudas a la producción y la necesidad constante de novedades en las programaciones. Algunas de las soluciones apuntadas para ajustar la oferta pasan por romper esa dinámica con acuerdos de preproducción de teatros con compañías que aseguren la rentabilidad de los espectáculos; mesas de contratación que promuevan contrataciones previas al estreno o vincular las ayudas a la exhibición local con la existencia de acuerdos de circulación. Con respecto al ***aumento de demanda***, diversos ponentes sugirieron la ampliación de los días anuales disponibles para la exhibición, incorporando el jueves como día hábil y extendiendo el número de semanas de actividad.

Ahora bien, el grueso de las propuestas se centraron en ***mejorar los procesos de gestión y coordinación***, de manera que la circulación de espectáculos «aumente en fluidez y disminuya en resistencias». Hubo dos ideas en la que incidieron diversos ponentes. La primera puso de manifiesto la conveniencia de crear ***sistemas ágiles y dinámicos de intercambio de información*** entre los diversos agentes y espacios. Para que fueran eficaces deberían reunir una serie de requisitos: incorporar datos precisos sobre los parámetros de producción y exhibición (espectáculos y salas); producirse con la suficiente antelación; ser de fácil acceso y estar disponible en tiempo real. Se destacaron las enormes posibilidades que representa el desarrollo actual de las las TIC's para trabajar en este campo. Parece una línea de actuación fundamental, que no requiere de grandes inversiones pero que actúa sobre uno de los costes mayores para la toma de decisión: los costes de transacción, de los cuales el más oneroso es, sin lugar a dudas, la información fehaciente, significativa y útil.

En segundo lugar, se hizo hincapié en la conveniencia de ***crear grupos, mesas u oficinas de contratación***, con mayor o menor carácter formal, que canalizaran y asumieran el papel de ***«coordinadores de la coordinación»***. Dichas estructuras podrían ordenar el intercambio, tanto entre espacios y redes como entre comunidades autónomas o incluso para la circulación internacional.

Por último, un *leitmotiv* que se repitió de forma constante a lo largo de los dos días, reclamaba una mayor y mejor disposición a la cooperación por parte, fundamentalmente, de los programadores y responsables de espacios. Se incidió una y otra vez en la necesidad de ***adoptar la actitud correcta*** para hacer surgir la «voluntad común»**.** Huir de protagonismos y no perder de vista que, por encima de todo, debe situarse el servicio público. Me pareció una actitud honesta, madura y poco complaciente; fuera del estilo habitual de situar la responsabilidad casi siempre fuera de nuestro alcance.

Esa fue la imagen que me llevé de los dos días del Foro organizado por la RED: profesionales centrados en conocer, debatir y buscar soluciones a un problema fundamental de las artes escénicas del momento actual, asumiendo compromisos y responsabilidades, sin mirar para otra parte. ■

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

C/ Carretas, 14 – 8º F
28012 Madrid - España
Tel.: 915 489 560
Fax: 915 487 754

www.redescena.net
E-mail: redteatros@redescena.net

@redescena @LaRed_deTeatros

La Red española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública
GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA