

# Plan General del Teatro

## **Propuesta elaborada por la Comisión de Estudio de las Asociaciones Profesionales del Sector Teatral.**

Asociación Cultural Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, Asociación de Autores de Teatro, Coordinadora de Ferias de las Artes Escénicas del Estado Español, Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, Federación de Artistas del Estado Español, Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza, Organización de Sindicatos de Actores y Actrices del Estado Español.

### **Documento final**

18.05.2007

## Índice resumido

	Pág.
<b>1. Introducción</b>	11
<b>2. Consideraciones generales</b>	16
<b>3. Ámbitos de actividad</b>	50
3.1.  Ámbito de creación	51
3.2.  Ámbito de producción	60
3.3.  Ámbito de distribución y exhibición	83
3.4.  Ámbitos especiales de acción teatral	96
<b>4. Estrategias transversales</b>	109
4.1.  Los profesionales	110
4.2.  Creación y desarrollo de públicos	119
4.3.  Información interna y coordinación	132
4.4.  Políticas de fomento de la actividad teatral	138
<b>5. Anexo:</b> Notas sobre la consideración del teatro como servicio público	151

## Índice detallado

	<b>Pág.</b>
<b>1. Introducción</b>	<b>11</b>
1.1. Justificación	12
1.2. Objetivo	12
1.3. Ámbito competencial	13
1.4. Metodología	13
1.5. Créditos	14
<b>2. Consideraciones generales</b>	<b>16</b>
2.1. El teatro como servicio cultural público	17
2.2. Aproximación al teatro como sector productivo	20
A. Estadísticas básicas sobre la actividad teatral	20
B. Intereses y hábitos de consumo	28
C. Naturaleza industrial de la producción teatral	31
D. Impacto económico del sector	31
E. Déficit presupuestario y recursos públicos	33
2.3. Los agentes del sector teatral	37
A. Categorización de los agentes teatrales	37
B. Desarrollo de un tejido empresarial	39
C. Consolidación del movimiento representativo	40
2.4. Iniciativa pública, iniciativa privada, iniciativa mixta	46
2.5. La necesidad de un Plan General del Teatro	48

<b>3. Ámbitos de actividad</b>	50
<b>3.1. Ámbito de creación</b>	51
<b>A. Consideraciones</b>	52
I. Sobre las dificultades de la dramaturgia española actual para acceder a la escena	53
II. Sobre la preocupación por los resultados a corto plazo	54
III. Sobre las cuotas como alternativa de urgencia	54
IV. Sobre el teatro de creación alternativa	54
V. Sobre el teatro de calle	55
VI. Sobre la influencia del medio televisivo	55
<b>B. Propuestas</b>	56
3.1.1. Fomentar la creación	56
3.1.2. Incentivar la presencia de autores españoles vivos en los teatros de titularidad pública	56
3.1.3. Fomentar la creación alternativa	57
3.1.4. Fomentar el teatro de calle	58
3.1.5. Poner en marcha Centros y Equipamientos para Creadores Escénicos	58
3.1.6. Promocionar la presencia de autores españoles en el exterior	59
<b>3.2. Ámbito de producción</b>	60
<b>A. Consideraciones</b>	61
I. Sobre la contribución de los teatros públicos	61

## Plan General del Teatro

II. Sobre la dirección y gestión de los teatros públicos	61
III. Sobre la situación actual de la producción privada	63
IV. Sobre la diversidad de tipos y modelos de producción	64
V. Sobre la diversidad de tamaños y formatos	65
VI. Sobre las barreras de estabilidad y tamaño	67
VII. Sobre las barreras de precios y costes	67
VIII. Sobre la actitud de las televisiones	68
IX. Sobre la rigidez del marco jurídico	68
X. Sobre la problemática específica de las empresas de gran formato	69
XI. Sobre la problemática específica de las empresas de pequeño y mediano formato	69
XII. Sobre la problemática específica del teatro de creación alternativa	70
XIII. Sobre la articulación entre iniciativa pública e iniciativa privada	71
<b>B. Propuestas</b>	<b>72</b>
3.2.1. Potenciar los teatros públicos como centros culturales de referencia	72
3.2.2. Definir modelos de gestión pública	72
3.2.3. Establecer criterios para la asignación de la dirección de los teatros públicos a través de un contrato-programa	73
3.2.4. Asignar recursos adecuados a los teatros públicos que realizan producciones	76

## Plan General del Teatro

3.2.5.	Establecer criterios para las coproducciones de teatros públicos	76
3.2.6.	Potenciar la coordinación voluntaria entre distintas Administraciones	77
3.2.7.	Aplicar ayudas y nuevos instrumentos de financiación y gestión	77
3.2.8.	Fomentar la colaboración iniciativa privada-iniciativa pública	78
3.2.9.	Fomentar el apoyo por parte de las televisiones	79
3.2.10.	Promover la articulación de oferta y demanda	79
3.2.11.	Reformar el marco jurídico	79
3.2.12.	Establecer medidas específicas para las empresas de gran formato	79
3.2.13.	Establecer medidas específicas para las empresas de mediano y pequeño formato	80
3.2.14.	Establecer medidas específicas para las empresas de creación alternativa	81
<b>3.3.</b>	<b>Ámbito de distribución y exhibición</b>	<b>83</b>
<b>A.</b>	<b>Consideraciones</b>	<b>84</b>
I.	Sobre la distribución y exhibición teatral	84
II.	Sobre la red de recintos escénicos	86
III.	Sobre circuitos y redes de distribución	86
IV.	Sobre ferias y festivales	88
V.	Sobre la presencia en mercados exteriores	89
<b>B.</b>	<b>Propuestas</b>	<b>90</b>

3.3.1. Promover el equilibrio territorial y los intercambios entre CCAA	90
3.3.2. Promover el desarrollo y mejora de los espacios teatrales	91
3.3.3. Promover la coordinación a través del INAEM	92
3.3.4. Articular redes y circuitos como instrumentos de coordinación	92
3.3.5. Consolidar las Ferias	93
3.3.6. Promover los Festivales	94
3.3.7. Promover la presencia en mercados exteriores	94
<b>3.4. Ámbitos especiales de acción teatral</b>	<b>96</b>
<b>A. Consideraciones</b>	<b>97</b>
I. Sobre el teatro de creación alternativa	97
II. Sobre el teatro de calle	97
III. Sobre el teatro no profesional	99
IV. Sobre el teatro para público infantil y juvenil	100
<b>B. Propuestas</b>	<b>103</b>
3.4.1. Fomentar la creación alternativa	103
3.4.2. Fomentar el teatro de calle	104
3.4.3. Fomentar el teatro no profesional	104
3.4.4. Fomentar el teatro para público infantil y juvenil	105
<b>4. Estrategias transversales</b>	<b>109</b>

<b>4.1. Los profesionales</b>	110
<b>A. Consideraciones</b>	111
I. Sobre el marco laboral	111
II. Sobre la formación artística y técnica	112
<b>B. Propuestas</b>	114
4.1.1. Ordenar el marco laboral y fomentar la ocupación	114
4.1.2. Promover la formación artística	116
4.1.3. Promover la formación inicial de los técnicos del espectáculo en vivo	116
4.1.4. Promover la formación continua de los técnicos del espectáculo en vivo	117
4.1.5. Promover la formación de los equipos de gestión de las organizaciones teatrales	118
<b>4.2. Creación y desarrollo de públicos</b>	119
<b>A. Consideraciones</b>	120
I. Sobre la presencia del teatro en el sistema educativo	120
II. Sobre las estrategias de promoción de las prácticas teatrales	122
III. Sobre la presencia del teatro en los medios de comunicación	123
IV. Sobre la creación y vinculación de públicos	124
<b>B. Propuestas</b>	126
4.2.1. Promocionar la presencia del teatro en el sistema educativo	126



4.2.2. Promover estrategias de promoción de las prácticas teatrales	127
4.2.3. Promover estrategias de presencia del teatro en los medios de comunicación	128
4.2.4. Promover estrategias de creación y vinculación de públicos escénicos	130
<b>4.3. Información interna y coordinación</b>	<b>132</b>
<b>A. Consideraciones</b>	<b>133</b>
I. Sobre la informatización del sector	133
II. Sobre el sistema de información interna	133
III. Sobre el fondo documental de teatro	133
IV. Sobre la coordinación sectorial	134
<b>B. Propuestas</b>	<b>134</b>
4.3.1. Promover la informatización del sector	134
4.3.2. Desarrollar un sistema de información interna	135
4.3.3. Crear un fondo documental sobre teatro	135
4.3.4. Promover la coordinación sectorial	136
<b>4.4. Políticas de fomento de la actividad teatral</b>	<b>138</b>
<b>A. Consideraciones</b>	<b>139</b>
I. Sobre la aportación de recursos económicos públicos para la actividad teatral	139
II. Sobre la confluencia de financiación pública y privada en proyectos de alta rentabilidad social	139
III. Sobre la mejora del sistema de subvenciones	141

## Plan General del Teatro

IV. Sobre el acceso a las ayudas de promoción industrial de carácter general	142
V. Sobre medidas fiscales	142
VI. Sobre la actividad teatral en los territorios insulares	143
VII. Sobre fundaciones y mecenazgo	144
<b>B. Propuestas</b>	145
4.4.1. Aportar nuevos recursos y tipos de ayudas	145
4.4.2. Crear de un Fondo de Promoción Teatral	146
4.4.3. Facilitar el acceso de los agentes teatrales a ayudas generales a la industrialización y a I+D	148
4.4.4. Promover la colaboración entre las Administraciones Públicas	148
4.4.5. Racionalizar la tramitación de subvenciones	149
4.4.6. Promover una fiscalidad más favorable	149
4.4.7. Compensar los inconvenientes de la insularidad	150
4.4.8. Promover la canalización de fondos privados para el teatro	150
<b>5. Anexo: Notas sobre la consideración del teatro como servicio público</b>	151

# Plan General del Teatro

## **Propuesta elaborada por la Comisión de Estudio de las Asociaciones Profesionales del Sector Teatral.**

Asociación Cultural Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, Asociación de Autores de Teatro, Coordinadora de Ferias de las Artes Escénicas del Estado Español, Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, Federación de Artistas del Estado Español, Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza, Organización de Sindicatos de Actores y Actrices del Estado Español.

## **1. Introducción**

### 1.1. Justificación

El documento que sigue a continuación recoge, de manera resumida, los análisis y propuestas que han sido formulados de manera consensuada por los miembros de la Comisión de Estudio a lo largo de las reuniones que han mantenido desde su creación, en febrero del 2001, para la elaboración de un proyecto de Plan General de Teatro, así como aportaciones de diferentes asociaciones e instituciones del sector que le han hecho llegar sus propuestas.

Esta Comisión de Estudio surgió del convencimiento común de las asociaciones profesionales de ámbito estatal del sector teatral, por un lado, y del Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM), por otro, de que es necesario elaborar y proponer un conjunto articulado y coherente de medidas, enfocado al cumplimiento de objetivos a largo plazo, que permita superar la incertidumbre legislativa y la insuficiencia presupuestaria que actualmente afectan a las ayudas públicas al teatro. Este conjunto articulado de medidas debe constituir un nuevo marco regulador para el desarrollo del sector teatral que sea acorde con sus necesidades y su situación actual, y le permita desplegar todas sus potencialidades.

En definitiva, un Plan General que cuente con el apoyo de las asociaciones profesionales del sector teatral y de las Administraciones central, autonómica y municipal.

### 1.2. Objetivo

El objetivo de la Comisión de Estudio ha sido **elaborar una propuesta de Plan General del Teatro que refleje el consenso fundamental de las asociaciones del sector.**

La elaboración de la propuesta se ha hecho de acuerdo con los siguientes criterios:

- El Plan General del Teatro debe ser fruto de la reflexión del conjunto del sector y, por tanto, recoger análisis y propuestas en los cuales las expectativas,

intereses y necesidades de sus distintos segmentos profesionales se vean adecuadamente reflejados.

- El documento final del Plan General del Teatro debe ser resultado del consenso explícito de todas las partes implicadas.
- El contenido del Plan General del Teatro ha de ser consecuente con el escrupuloso respeto de las competencias que las diferentes Administraciones del Estado implicadas poseen en materia legislativa y presupuestaria.

### 1.3. **Ámbito competencial**

El mapa político que resulta de la configuración del Estado en Comunidades Autónomas obliga a tener en cuenta el nuevo marco competencial y el papel primordial de éstas en el diseño, ordenación y aplicación de políticas culturales.

La Comisión de Estudio ha trabajado de acuerdo con este nuevo marco competencial. Por ello, y dado el elevado número de agentes implicados y los intereses, en ocasiones muy diversos, de cada uno de ellos, se ha considerado que la opción más práctica y coherente es la elaboración de **una PROPUESTA que refleje el consenso fundamental de las asociaciones profesionales del sector y que sirva de base para la ordenación y desarrollo de políticas teatrales por parte de las administraciones competentes.**

### 1.4. **Metodología**

Las asociaciones profesionales del sector teatral de ámbito estatal han designado formalmente representantes para su participación en esta Comisión y han solicitado al INAEM que, en función de la misión de coordinación que éste tiene encomendada estatutariamente, les facilite los medios necesarios para la realización de sus trabajos, y se implique y comprometa en el desarrollo de sus iniciativas.

El documento es fruto del trabajo común que han desarrollado las asociaciones profesionales que integran la Comisión de Estudio del Plan desde su creación y en su redacción han sido tenidas en cuenta asimismo las aportaciones que han realizado posteriormente otras asociaciones del sector<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La Asociación de Empresas de Distribución y Gestión de las Artes Escénicas (ADGAE), el Centro de Tecnología del Espectáculo (CTE), la Asociación Española de Teatro para la Infancia

En este sentido, es importante subrayar que es la primera vez que el sector teatral, a través de representantes designados formalmente por las respectivas asociaciones profesionales, se reúne a escala estatal para debatir con detenimiento la situación del teatro y elaborar propuestas que cuentan con el consenso de todos ellos.

A juicio de la Comisión de Estudio del Plan, este aspecto refleja la gran madurez y consolidación profesional que han alcanzado el sector y su movimiento asociativo, y otorga a este documento un elevado nivel de legitimidad y representatividad.

La Propuesta que ha elaborado la Comisión de Estudio es un texto abierto a nuevas incorporaciones y sugerencias no sólo de las asociaciones representadas en la Comisión, sino de otros agentes e instancias que en el futuro se habrán de ir incorporando al proceso de elaboración y desarrollo del Plan, especialmente a las de los responsables de cultura de las diferentes Administraciones públicas.

En consonancia con el carácter abierto del texto, todas las ideas están expuestas de manera resumida y esquemática, sin desarrollar argumentos en extenso, incluyendo únicamente algunos datos de apoyo o el esbozo de determinadas medidas concretas.

### 1.5. Créditos

#### A. Fuentes de información y documentación consultadas

Anuario de Estadísticas Culturales 2006, y anteriores (MCU)

Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2006, y anteriores (SGAE)

Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2002-2003 (MCU-SGAE)

Financiación y gasto público en Cultura 2000-2004 (MCU)

Las cifras de la cultura en España 2002 (MCU)

(Datos facilitados por distintas CCAA y por las asociaciones profesionales participantes)

---

y Juventud (ASSITEJ), la Asociación TeVeo, las compañías de teatro de calle, la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), la Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) del Institut del Teatre y la Federación de Grupos de Teatro Amateur. Además, se ha decidido tener en cuenta las propuestas derivadas del desarrollo del Proyecto THESPIS.

**B. Representantes de las asociaciones profesionales que han participado en la Comisión de Estudio**

Asociación Cultural Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública

Asociación de Autores de Teatro (AAT)

Coordinadora de Ferias de Teatro del Estado Español (COFAE)

Coordinadora Estatal de Salas Alternativas

Federación de Artistas del Estado Español (FAEE)

Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA)

Organización de Sindicatos de Actores y Actrices del Estado Español (OSAAEE)

**C. Entidades consultadas durante el proceso**

Asociación de Empresas de Distribución y Gestión de las Artes Escénicas (ADGAE)

Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ)

Asociación TeVeo

Centro de Tecnología del Espectáculo (CTE)

Compañías de teatro de calle

Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) del Institut del Teatre

Federación de Grupos de Teatro Amateur

Proyecto THESPIS

Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD)

**D. Revisión final del documento**

La revisión final de la Propuesta de Plan General del Teatro ha sido realizada por la consultoría GESCÉNIC, Cultura de Gestión en Artes Escénicas.

# Plan General del Teatro

## **Propuesta elaborada por la Comisión de Estudio de las Asociaciones Profesionales del Sector Teatral.**

Asociación Cultural Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, Asociación de Autores de Teatro, Coordinadora de Ferias de las Artes Escénicas del Estado Español, Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, Federación de Artistas del Estado Español, Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza, Organización de Sindicatos de Actores y Actrices del Estado Español.

## **2. Consideraciones generales**



### 2.1. El teatro como servicio cultural público

Por su situación objetiva en la sociedad y en el sistema económico español actual, el teatro es un servicio cultural público, independientemente de cuál sea el agente - público, privado o mixto -- que lo produce, gestiona y suministra.

Por la importancia del tema se ha desarrollado en el *Anexo* un análisis jurídico del teatro como servicio público. La conclusión del mismo es que el teatro debe ser considerado, desde el punto de vista económico, como un servicio cultural y, a la luz de los criterios generalmente aceptados de la teoría económica, puede ser entendido como un servicio público como consecuencia del interés general de las necesidades sociales que cubre, de sus características propias que cumplen suficientemente los requisitos que se suelen exigir actualmente a un servicio público, de la naturaleza de las relaciones que establece con los consumidores, y del hecho de que el mero juego de las reglas de mercado no conduce a un correcto equilibrio entre oferta y demanda, lo cual exige una actuación sobre sus precios o sus costes a fin de incrementar la oferta hasta el nivel que alcanza el beneficio social deseado.

Obviamente, y al igual que ocurre con el resto de los servicios públicos, su consideración como tal no predetermina en la actualidad que su gestión tenga que realizarse a través de la iniciativa pública o privada de manera excluyente. En este contexto, ambas son legítimas siempre y cuando su ejercicio sea acorde con los objetivos y características sociales y económicas del servicio público que gestionan. Por lo tanto no debe obviarse que, aun cuando el teatro parece cumplir suficientemente los criterios establecidos al respecto por la teoría económica, no constituye un servicio público "puro", por lo que su definición como tal podría no estar exenta de debate.

Conviene advertir, ante la posibilidad de que la asignación de este concepto al teatro – servicio cultural público – dé lugar a interpretaciones sesgadas o erróneas, que este planteamiento no supone ni sugiere que haya de ser suministrado exclusiva o primordialmente mediante la acción directa de las Administraciones públicas o a través de recursos públicos, ni que tenga que ser sometido a ningún género de "estatalización", ni que los agentes que lo producen y distribuyen deban recibir la consideración de funcionarios, ni que el Estado tenga que estar sujeto a

subsidiariedad en todos los aspectos de la actividad teatral o esté obligado a afrontar la socialización de las pérdidas económicas de la iniciativa privada.

Muy al contrario, esta propuesta de Plan entiende que la actividad teatral es un espacio abierto a iniciativas de gestión pública, privada y mixta de muy diversa naturaleza, en función de los objetivos de cada uno de los proyectos que en ella se desarrollan, y que éstos han de tener en cuenta, en diferente grado y medida según cada caso, la necesidad de llegar a un equilibrio sostenible entre los criterios de eficiencia económica y los de eficiencia social y cultural.

La asignación del concepto de servicio cultural público al teatro se fundamenta en el papel objetivo que éste cumple en el sistema social y económico actual e implica que los poderes públicos tienen que velar, en el marco de las responsabilidades que, por otra parte, nuestra Constitución les asigna en materia cultural, por la existencia de los mecanismos necesarios (legales, económicos, fiscales, etc.) para hacer posible que los ciudadanos españoles (adultos, mayores, jóvenes y niños) accedan a ese servicio en condiciones adecuadas.

El teatro, como servicio público cultural, proporciona a la sociedad valores y beneficios específicos, en el sentido de que ninguna otra actividad cultural los proporciona o no los proporciona de la misma manera.

Entre ellos, cabe destacar los siguientes:

- ▶ El teatro desarrolla un determinado tipo de sensibilidad por ser un espectáculo vivo, que tiene lugar sólo y en el mismo momento de la representación y a través del cual creadores y públicos convienen en compartir una reflexión sobre cualquier aspecto de la realidad social y de los sentimientos individuales sobre la base de aceptar un sutil juego entre ficción (lo que se representa no está ocurriendo de verdad) y realidad (quienes representan y los efectos de lo que se representan sí son de verdad).
- ▶ El teatro es un arte vivo no sólo porque se haga en directo, sino porque puede adaptarse de manera inmediata a las necesidades de la sociedad que lo acoge, tanto a través de la revisión de las obras ya producidas, como mediante la creación de obras nuevas.
- ▶ El teatro proporciona una experiencia cultural y vital y un placer estético únicos, que no pueden ser suministrados a través de formas artísticas o culturales alternativas, por lo que jamás podrá ser eficazmente sustituido por éstas.
- ▶ El teatro es necesariamente una práctica compartida; no existe sin representación y la representación no existe sin público. Es, por ello, un arte eminentemente social.

- ▶ El teatro es capaz de adaptarse en sus diversas formas, géneros y formatos a las necesidades y expectativas específicas de los diferentes segmentos del público.
- ▶ El teatro permite la conservación y el enriquecimiento vivos de un valioso patrimonio intangible (la literatura dramática y las diferentes prácticas de la creación escénica) de la sociedad que lo genera.
- ▶ El teatro da sentido a la conservación de un importante patrimonio material histórico y arquitectónico, y le proporciona el uso final para el que fue inicialmente construido.
- ▶ El teatro es una expresión viva, de carácter emocional, sensitivo e intelectual, con un enorme potencial transformador, que contribuye al desarrollo del ser humano en todas sus edades y capacidades. Por ello, posee un valor pedagógico universalmente reconocido, tanto mediante su aportación en el estricto terreno de la enseñanza reglada, como en la formación ética y estética del individuo como ciudadano.
- ▶ El teatro da respuesta a una demanda real y potencial de la sociedad, pues, como todas las investigaciones sociales demuestran, un porcentaje muy elevado de los ciudadanos asiste o manifiesta su interés por asistir a espectáculos teatrales. En los apartados siguientes hemos recopilado estadísticas que sustentan esta consideración.
- ▶ El teatro genera importantes sinergias con buena parte del resto de las actividades artísticas, con las que se relaciona de manera constante de manera transversal.
- ▶ El teatro es un espacio privilegiado para el encuentro de expresiones artísticas procedentes de culturas diferentes y, por lo tanto, para el enriquecimiento de las sociedades que las acogen. Este intercambio debe ser potenciado, lo que implica no sólo facilitar la recepción de espectáculos foráneos que suponen una auténtica aportación al panorama escénico, sino también promover la exportación de espectáculos generados en nuestro sector teatral
- ▶ Por otro lado, el teatro es un sector de indudable interés estratégico, desde el punto de vista cultural y pedagógico, para el conjunto de nuestra sociedad y para el necesario desarrollo de la expresión artística de las distintas CC.AA. que integran el Estado español
- ▶ El sector teatral cuenta en España con asociaciones ya asentadas que representan a los distintos segmentos profesionales y laborales que lo integran

y que constituyen, por lo tanto, la auténtica estructura organizativa de la "sociedad civil teatral".

La consideración del teatro como servicio público cultural implica que las Administraciones han de facilitar que los ciudadanos tengan acceso a él en condiciones adecuadas, aplicando medidas coherentes y suficientes de apoyo a la iniciativa privada que asume que el teatro ha de cumplir una función cultural, y desarrollando de manera directa iniciativas de gestión pública.

Muy en especial, deben dedicarle recursos económicos y materiales suficientes cuando el normal juego de las leyes de mercado no garantiza la consecución de las finalidades del teatro como servicio público cultural.

## **2.2. Aproximación al teatro como sector productivo**

A pesar de haberse desarrollado en condiciones materiales y jurídicas comparativamente desfavorables, el sector teatral ha alcanzado un relevante nivel de implantación social y de consolidación económica.

Presentamos algunos datos relativos a la actividad teatral en España y a los hábitos e intereses teatrales de los españoles para ilustrar su consolidación.

### **A. Estadísticas básicas sobre la actividad teatral**

Presentamos los datos más representativos (funciones, espectadores y recaudación) del conjunto de la actividad teatral (profesional y no profesional) ofrecidos por la SGAE<sup>2</sup> que muestran la evolución positiva del sector durante los últimos años (*Tabla 1*).

---

<sup>2</sup> <http://www.artenetsgae.com/anuario/anuario2006/home.html>: Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2006.

Plan General del Teatro

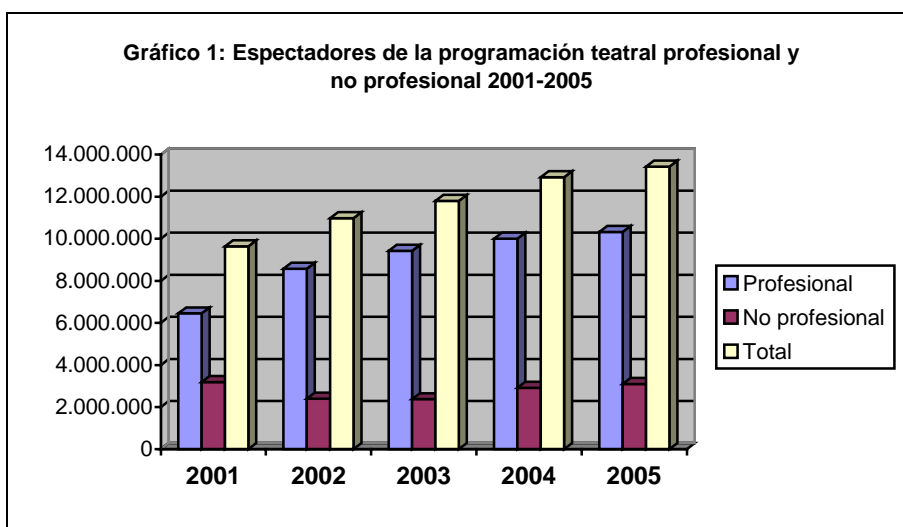
	2001	2002	2003	2004	2005
Representaciones	42.390	48.022	51.354	59.415	58.112
<i>Dif. año anterior</i>		13,3%	6,9%	15,7%	-2,2%
<i>Dif. total periodo</i>					37,1%
Espectadores	9.643.093	10.975.500	11.803.479	12.929.115	13.424.924
<i>Dif. año anterior</i>		13,8%	7,5%	9,5%	3,8%
<i>Dif. total periodo</i>					39,2%
Recaudación	80.450.855,00 €	114.442.000,00 €	123.490.320,00 €	137.744.148,00 €	160.843.726,00 €
<i>Dif. año anterior</i>		42,3%	7,9%	11,5%	16,8%
<i>Dif. total periodo</i>					99,9%

Fuente: SGAE (Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2006)  
Gráfico de elaboración propia.

El incremento durante el periodo 2001-2005 es notable en representaciones y espectadores (37,1% y 39,2% respectivamente), y aún es más significativo en recaudación (99,9%). La actividad profesional representa la parte más importante del conjunto y su ritmo de crecimiento es superior al global (45,3%, 60% y 11,8% respectivamente), como se observa en los datos siguientes (Tabla 2 y Gráfico 1).

	2001	2002	2003	2004	2005
Representaciones	27.509	34.759	37.262	41.083	39.970
<i>Dif. año anterior</i>		26,4%	7,2%	10,3%	-2,7%
<i>Dif. total periodo</i>					45,3%
Espectadores	6.453.032	8.571.448	9.426.140	10.005.672	10.327.717
<i>Dif. año anterior</i>		32,8%	10,0%	6,1%	3,2%
<i>Dif. total periodo</i>					60,0%
Recaudación	74.084.899,00 €	108.969.200,00 €	121.369.900,00 €	134.431.988,00 €	156.904.100,00 €
<i>Dif. año anterior</i>		47,1%	11,4%	10,8%	16,7%
<i>Dif. total periodo</i>					111,8%

Fuente: SGAE (Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2006)  
Gráfico de elaboración propia.



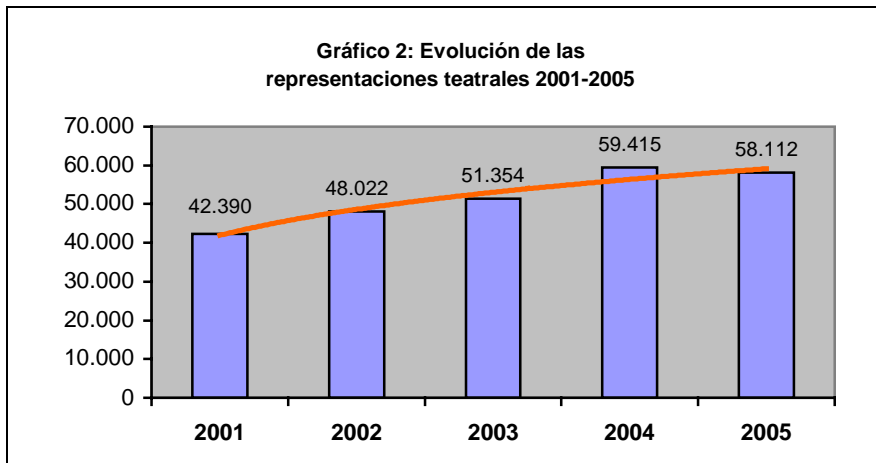
Fuente: SGAE (Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2006)  
Gráfico de elaboración propia.

Esta actividad teatral tiene lugar, durante el año 2005, en 1.382 espacios escénicos y 712 festivales, a cargo de 2.977 compañías artísticas, según datos del Ministerio de Cultura<sup>3</sup> (Tabla 3).

TABLA 3: DATOS GLOBALES SOBRE ESPACIOS, COMPAÑÍAS Y FESTIVALES 2003-2005			
	2003	2004	2005
Espacios escénicos	1.452	1.529	1.382
Compañías de teatro	3.258	3.544	2.977
Festivales teatrales	766	810	712

Fuente: MCU (Anuario de estadísticas culturales 2006)  
Gráfico de elaboración propia.

Mostramos a continuación tres gráficos de evolución del conjunto de la actividad teatral profesional y no profesional (representaciones, espectadores y recaudación) en el periodo 2001-2005 (Gráficos 2, 3 y 4).



Fuente: SGAE (Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2006)  
Gráfico de elaboración propia.

<sup>3</sup> <http://www.mcu.es/estadisticas/PrinEstadisticas.html>: Anuario de estadísticas culturales 2006

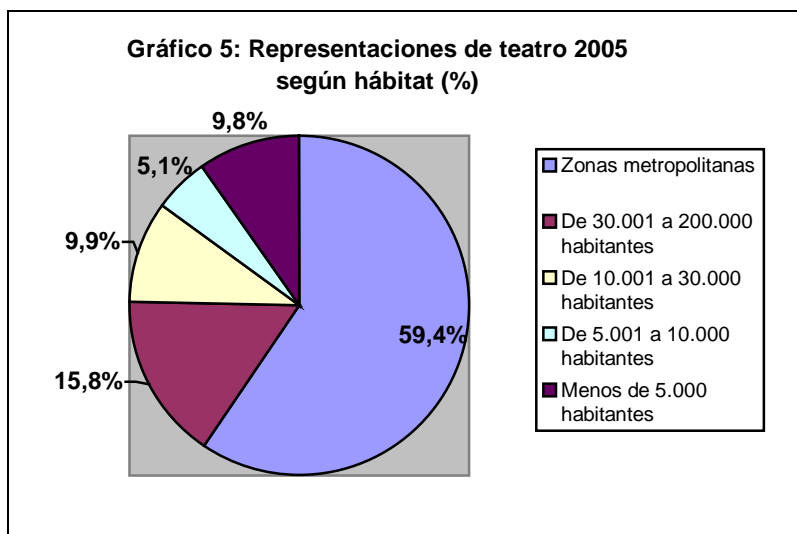


Fuente: SGAE (Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2006)  
Gráfico de elaboración propia.



Fuente: SGAE (Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2006)  
Gráfico de elaboración propia.

La distribución por hábitat y CCAA muestra una alta concentración de actividad en zonas metropolitanas, aunque menor que en décadas anteriores. Se puede observar que siete comunidades autónomas tienen ya una masa crítica significativa de actividad superando las 350 representaciones y los 800.000 espectadores anuales (Gráficos 5, 6 y 7 y Tabla 3).



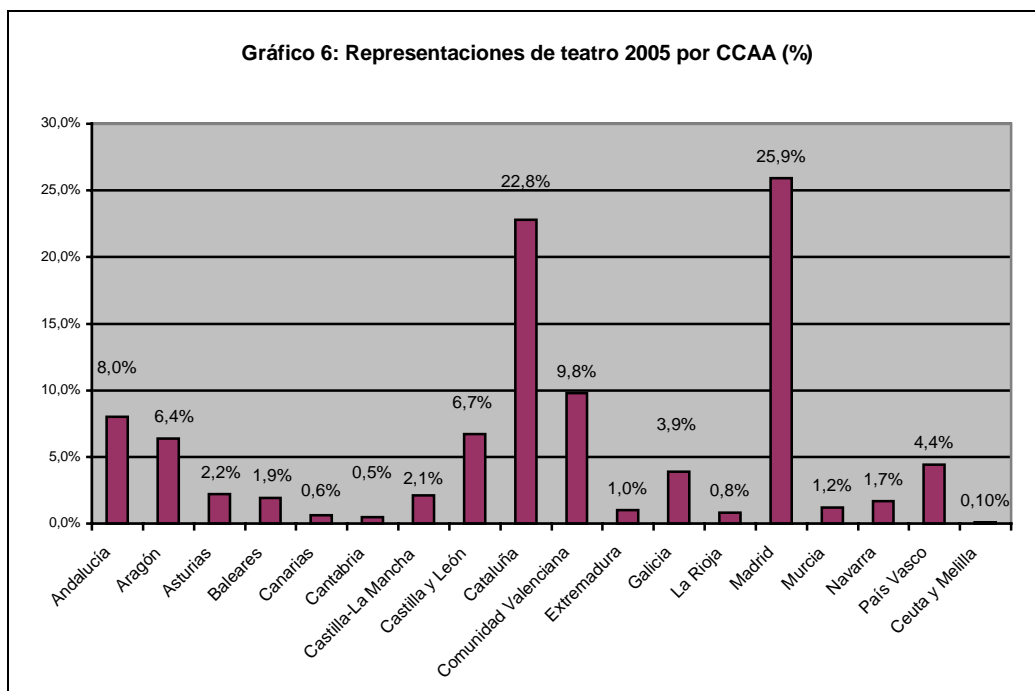
Fuente: SGAE (Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2006)  
 Datos: % de representaciones profesionales y amateurs sobre el total de España (58.112).  
 Gráfico de elaboración propia.

**Tabla 3: Datos generales de actividad teatral por CCAA (2005)**

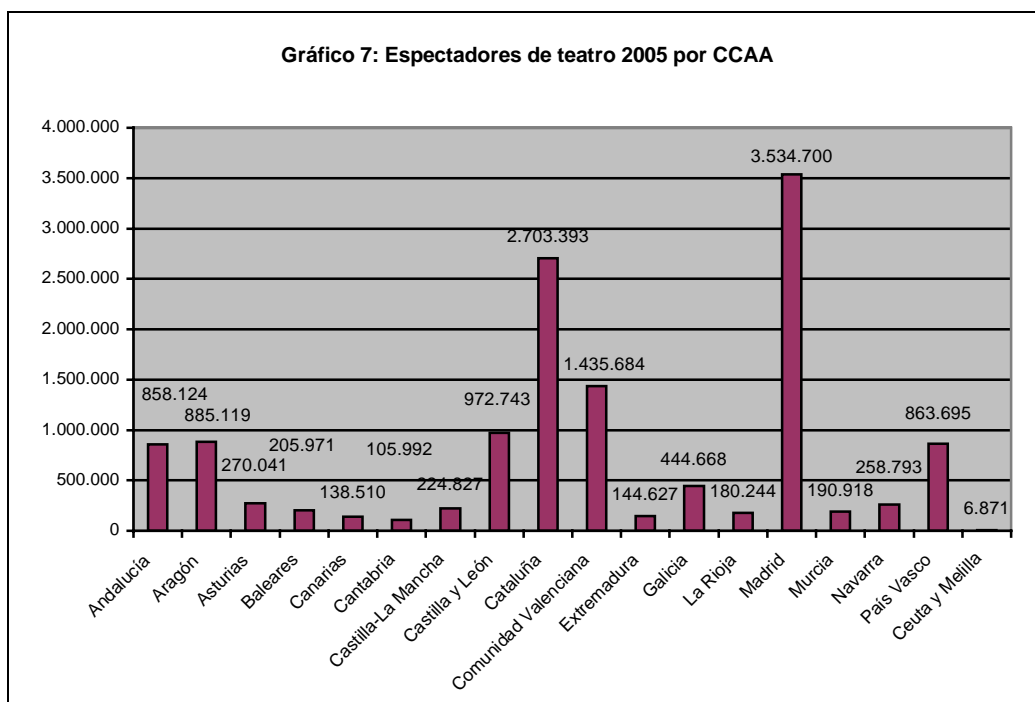
	Funciones		Espectadores		Recaudación	
	Número	%	Número	%	Importe	%
Andalucía	4.649	8,0%	858.124	6,4%	6.430.929,00 €	4,0%
Aragón	3.719	6,4%	885.119	6,6%	1.995.036,00 €	1,2%
Asturias	1.278	2,2%	270.041	2,0%	1.653.574,00 €	1,0%
Baleares	1.104	1,9%	205.971	1,5%	1.482.712,00 €	0,9%
Canarias	349	0,6%	138.510	1,0%	1.909.478,00 €	1,2%
Cantabria	291	0,5%	105.992	0,8%	839.268,00 €	0,5%
Castilla-La Mancha	1.220	2,1%	224.827	1,7%	1.434.746,00 €	0,9%
Castilla-León	3.894	6,7%	972.743	7,2%	3.298.794,00 €	2,1%
Cataluña	13.250	22,8%	2.703.393	20,1%	37.487.694,00 €	23,3%
Com. Valenciana	5.695	9,8%	1.435.684	10,7%	7.855.114,00 €	4,9%
Extremadura	581	1,0%	144.627	1,1%	1.053.495,00 €	0,7%
Galicia	2.266	3,9%	444.668	3,3%	2.232.137,00 €	1,4%
La Rioja	465	0,8%	180.244	1,3%	736.832,00 €	0,5%
Madrid	15.051	25,9%	3.534.700	26,3%	76.153.744,00 €	47,3%
Murcia	697	1,2%	190.918	1,4%	1.244.282,00 €	0,8%
Navarra	988	1,7%	258.793	1,9%	1.441.068,00 €	0,9%
País Vasco	2.557	4,4%	863.695	6,4%	13.533.207,00 €	8,4%
Ceuta y Melilla	58	0,1%	6.871	0,1%	61.616,00 €	0,0%
<b>TOTAL</b>	<b>58.112</b>	<b>100,0%</b>	<b>13.424.920</b>	<b>100,0%</b>	<b>160.843.726,00 €</b>	<b>100,0%</b>

Fuente: SGAE (Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2006) y MCU (Anuario de Estadísticas Culturales 2006)  
 Datos: Totales y porcentajes de funciones, espectadores y recaudación 2005.  
 Tabla de elaboración propia.



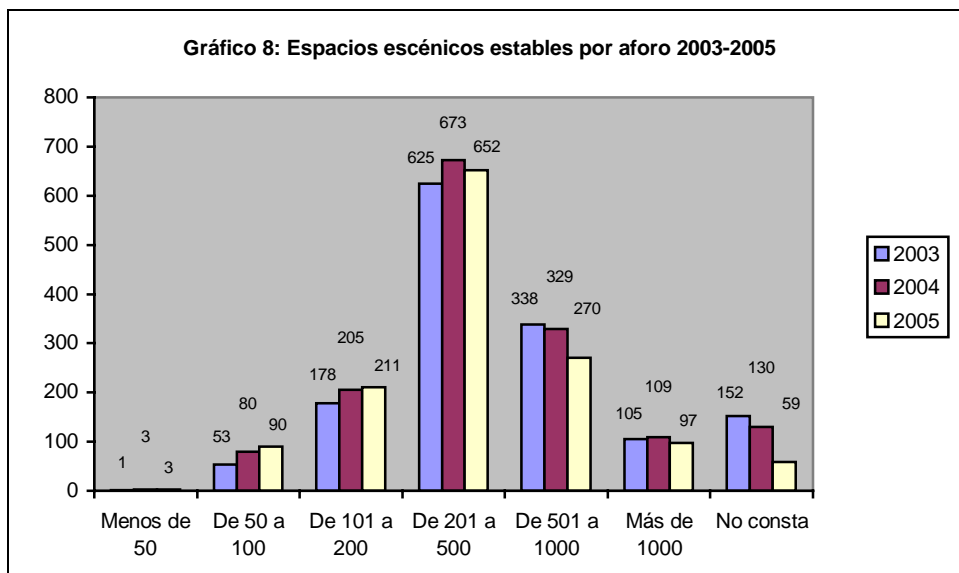


Fuente: SGAE (Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2006) y MCU (Anuario de Estadísticas Culturales 2006)  
 Datos: % de representaciones profesionales y no profesionales sobre total de España (58.112).  
 Gráfico de elaboración propia.



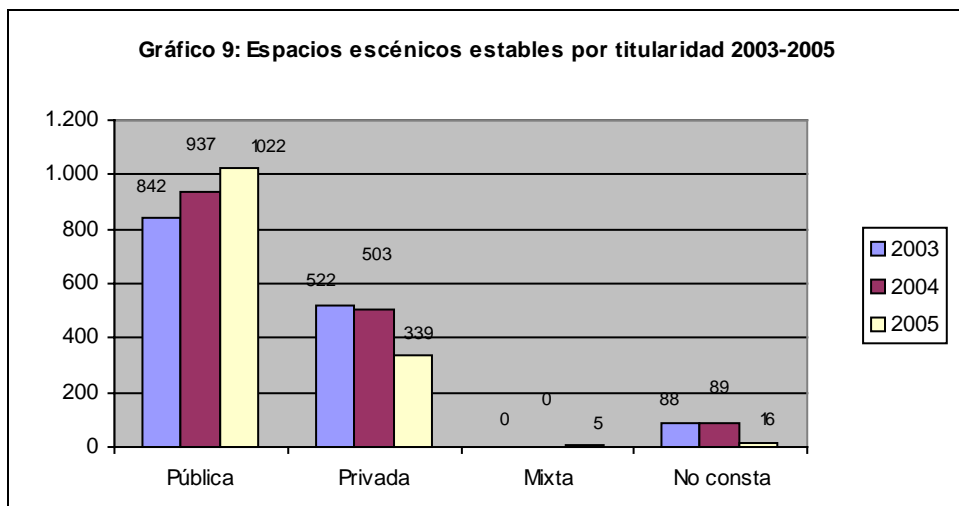
Fuente: SGAE (Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2006) y MCU (Anuario de Estadísticas Culturales 2006)  
 Datos: % de espectadores profesionales y amateurs sobre total de España (13.424.924).  
 Gráfico de elaboración propia.

En relación con el aforo se puede observar que la mayoría de espacios escénicos estables en el año 2005 (un 47%) tienen una capacidad entre 201 y 500 localidades, y hay casi 100 que tienen más de 1.000 localidades (*Gráfico 8*).



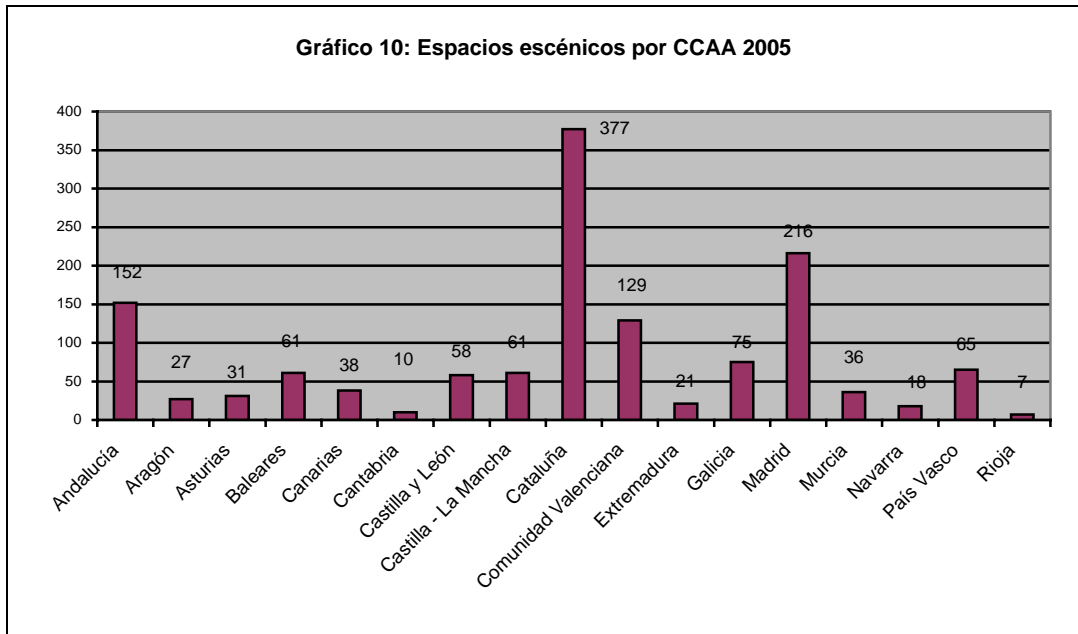
Fuente: MCU (Anuario de estadísticas culturales 2006)  
 Totales: 2003 (1.452), 2004 (1.529), 2005 (1.382)  
 Gráfico de elaboración propia.

Un 74% de los recintos en el año 2005 son de titularidad pública, consolidando la tendencia creciente de los años anteriores (*Gráfico 9*).



Fuente: MCU (Anuario de estadísticas culturales 2006)  
 Totales: 2003 (1.452), 2004 (1.529), 2005 (1.382)  
 Gráfico de elaboración propia.

Hay nueve comunidades autónomas que tienen más de 50 espacios escénicos estables (*Gráfico 10*).

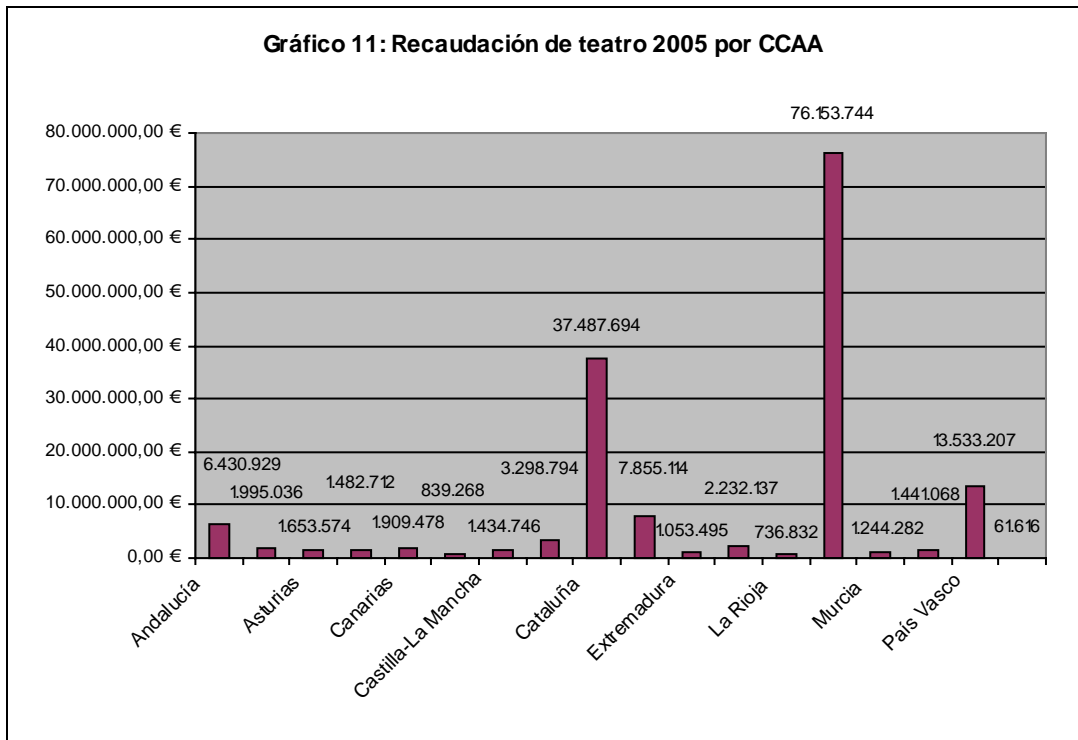


Fuente: MCU (Anuario de estadísticas culturales 2006)

Total de recintos: 1.382

Gráfico de elaboración propia.

La recaudación teatral se concentra en dos comunidades autónomas (70,6%) por el peso que tiene la programación teatral de los recintos privados de las ciudades de Madrid y Barcelona (*Gráfico 11*).



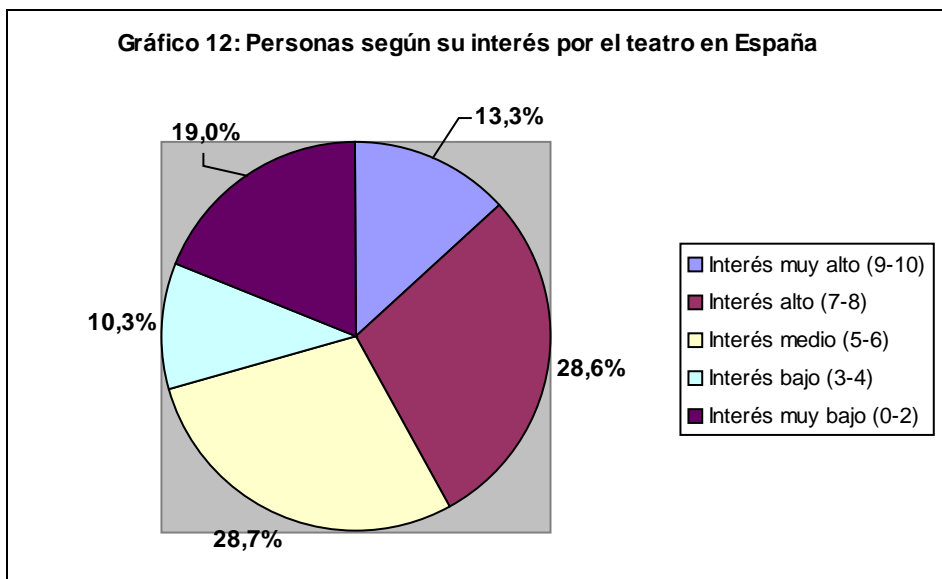
Fuente: SGAE (Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2006)

Datos: Recaudación profesional y amateur sobre el total de España (160.843.726 €).

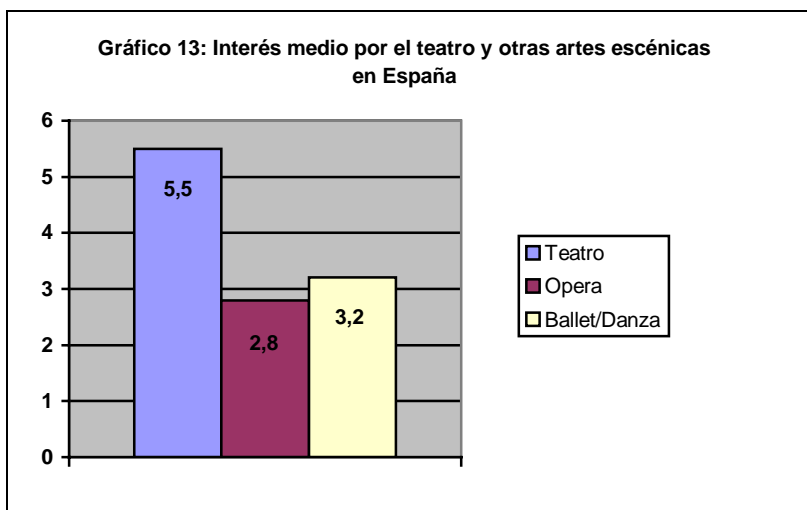
Gráfico de elaboración propia.

**B. Intereses y hábitos de consumo**

Según la SGAE<sup>4</sup> un 41,9% de los ciudadanos tiene un interés alto o muy alto por el teatro, y un 28,7% tiene un interés medio. Los ciudadanos interesados por el teatro superan el 70%, y el grado de interés manifestado es superior al de las demás disciplinas escénicas (*Gráficos 12 y 13*).



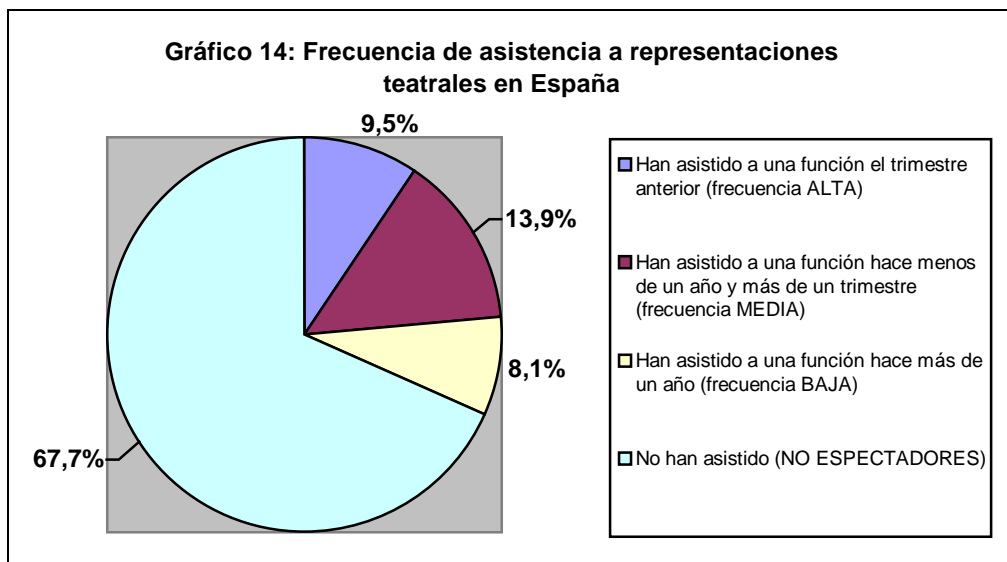
Fuente: SGAE (Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2002-2003).  
 Datos: % sobre la población entrevistada (34.422 personas).  
 Gráfico de elaboración propia.



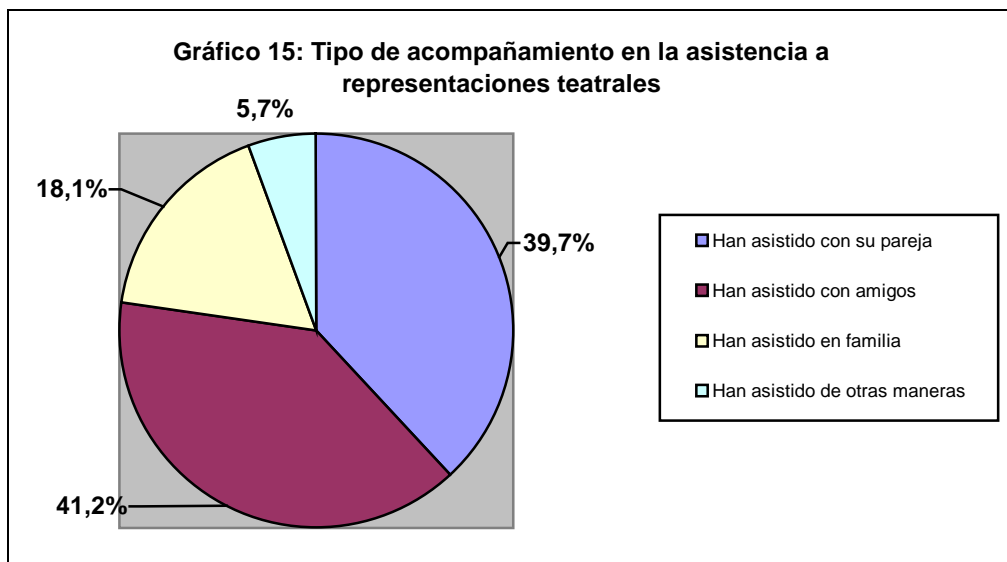
Fuente: SGAE (Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2002-2003).  
 Datos: Media de la población entrevistada (34.422 personas) en escala 0-10.  
 Gráfico de elaboración propia.

<sup>4</sup> <http://www.artenetsgae.com/anuario/EncuestaHabitos2005/home.htm>: SGAE (Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2002-2003)

Según la SGAE, dos tercios de la población no ha asistido en los últimos años a ninguna representación teatral, mientras que los espectadores habituales (frecuencia media y alta) son un 23,4%. Las formas de acompañamiento más usuales son la pareja y los amigos (Gráficos 14 y 15).



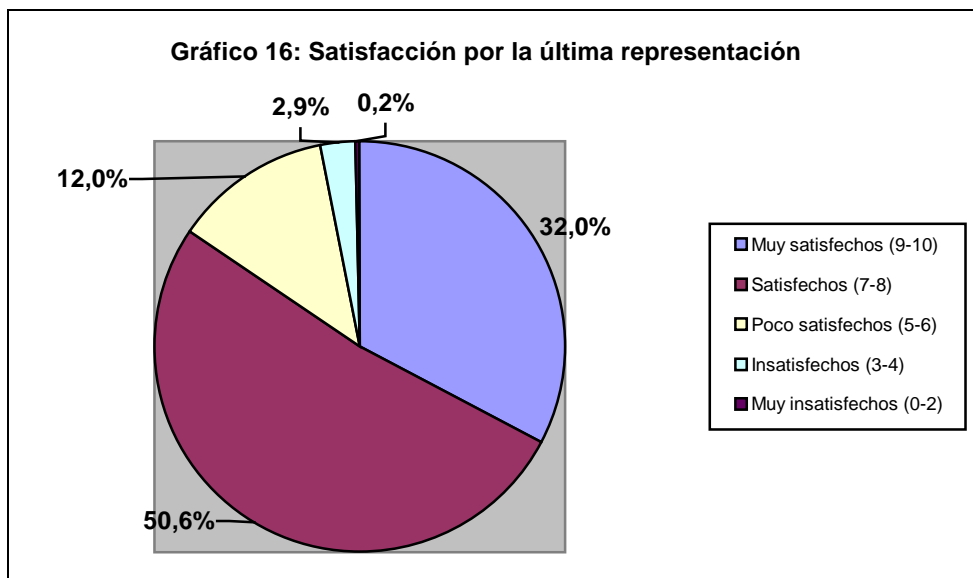
Fuente: SGAE (Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2002-2003)  
 Datos: % horizontal sobre el total de la población entrevistada (34.422 personas).  
 Gráfico de elaboración propia.



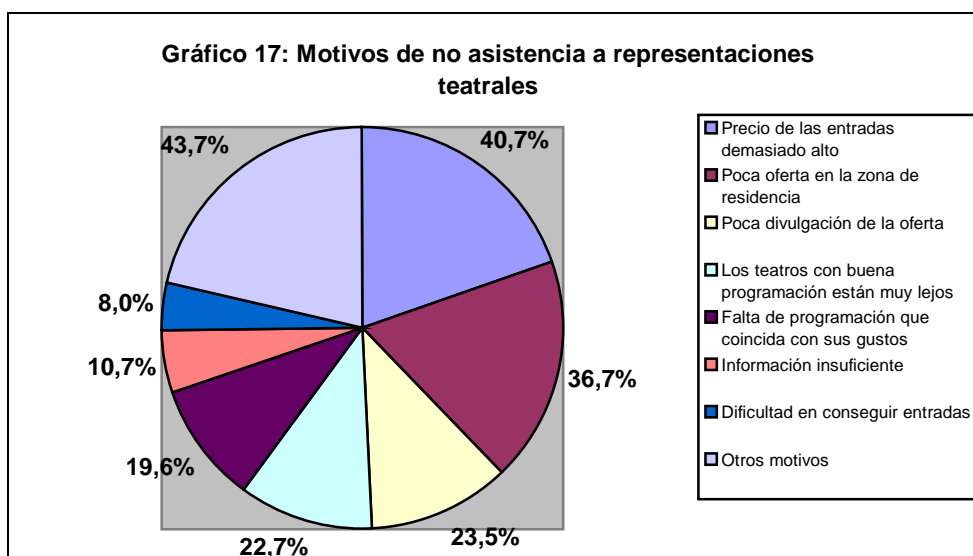
Fuente: SGAE (Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2002-2003)  
 Datos: % sobre total de personas que asistieron el último trimestre (3.261 personas).  
 Gráfico de elaboración propia.

Más de un 82% de espectadores se manifiesta satisfecho por la última representación, y entre los factores de no asistencia al teatro manifestados

destacan el precio de las entradas, la poca accesibilidad a una oferta teatral de interés, y la falta de información (Gráficos 16 y 17).



Fuente: SGAE (Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2002-2003)  
 Datos: % sobre total de personas que asistieron el último trimestre (3.261 personas).  
 Gráfico de elaboración propia.



Fuente: SGAE (Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2002-2003)  
 Datos: % vertical sobre total de personas que asistieron el último trimestre (3.261 personas).  
 Respuesta múltiple. Gráfico de elaboración propia.

### **C. Naturaleza industrial de la producción teatral**

Dado su nivel actual de desarrollo económico, la dimensión de sus infraestructuras, la complejidad tecnológica que han alcanzado sus procesos de producción, el tamaño de su mercado la densidad, el elevado número de agentes que operan en él, la variedad de su tejido empresarial y la consolidación de su movimiento representativo, el Plan General del Teatro considera que el sector teatral debe ser concebido como una industria cultural, cuya relevancia económica, aunque es menor en términos de dimensión que la de otras actividades industriales e, incluso, culturales, no puede ser despreciada.

Esta concepción del teatro como industria cultural no ignora el hecho de que determinados procesos de la producción teatral mantienen una fuerte componente artesanal, que el Plan reconoce y valora como característicos de esta actividad.

Esta marcada y característica componente artesanal se manifiesta de manera especial en las diversas facetas creativas de la actividad teatral en cuanto que práctica escénica y el sello personal que incorpora de manera habitual el uso de los medios técnicos y tecnológicos que actualmente aplica a sus procesos de producción

El reconocimiento de la naturaleza artesanal que tienen algunos aspectos de la actividad teatral en su faceta creativa es congruente con el reconocimiento que, desde el punto de vista económico, el teatro es un sector de actividad con una incidencia significativa, tanto directa como indirecta, en la producción de bienes y servicios relacionados y en la generación y mantenimiento de empleo.

### **D. Impacto económico del sector**

De acuerdo con estimaciones del sector, el teatro español registra una cifra anual de negocio superior a los 160 millones de euros, da empleo directo de manera permanente a más de 8.000 personas.

Además, genera actividad en otros sectores relacionados con el núcleo de su actividad (construcción de edificios, fabricación de material escenográfico, equipos de iluminación y sonido, elaboración de vestuario, publicidad, edición de publicaciones, etc.), contribuyendo así a la creación de un volumen significativo de empleo indirecto.

El sector teatral contribuye a los ingresos del Estado a través del pago de impuestos. Sólo a través del Impuesto sobre el Valor Añadido (IVA), aporta a los presupuestos públicos más de 10 millones de euros anuales, cantidad superior a la

suma que la Administración Central dedica anualmente, mediante subvenciones, a ayudas a la iniciativa teatral privada.

También contribuye al mantenimiento de la Seguridad Social a través del pago de cuotas que suman un importe anual superior a los 24 millones de euros, reinvierte en la propia actividad una parte sustancial de los ingresos obtenidos, y su presencia en la oferta de ocio de las ciudades españolas contribuye al mantenimiento y desarrollo del sector turístico.

El sector teatral contribuye de manera esencial al mantenimiento y al funcionamiento de una importante infraestructura arquitectónica y técnica de elevado valor artístico y económico. El sector teatral suministra productos y servicios a un mercado de dimensión y estabilidad significativas.

De acuerdo con los últimos datos disponibles, procedentes de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y del Ministerio de Cultura, el sector teatral español ha ofrecido en el año 2005 un total de 58.112 funciones anuales con 13,4 millones de localidades vendidas. Sin embargo estos datos no incluyen todos los géneros y formatos de espectáculos que se representan en España: de acuerdo con estimaciones del sector las cifras de la SGAE y del MCU son entre un 10% y un 15% inferiores a las reales del mercado.

Este mercado tiene dimensión auténticamente estatal. La idea de que el teatro es una actividad desproporcionadamente concentrada en Madrid y Barcelona pertenece al pasado. Aun cuando, como ocurre por otro lado con otras muchas actividades económicas, Madrid y Barcelona sean los núcleos prioritarios del mercado teatral español y siga siendo necesaria una eficaz labor de descentralización, lo cierto es que, de acuerdo con datos de la SGAE<sup>5</sup>, el mercado teatral ha alcanzado un significativo nivel de implantación en un número muy elevado de Comunidades Autónomas.

En el conjunto de la actividad teatral profesional y no profesional, el 53% de las localidades, el 51% de las funciones y el 29,4% de los ingresos totales se registran anualmente fuera de las Comunidades Autónomas de Madrid y Cataluña.

Las Comunidades Autónomas de Andalucía, Valencia, Castilla y León, País Vasco y Aragón alcanzan porcentajes de participación de entre el 4 y el 10% en los conceptos mencionados.

Por otro lado, las cifras relativas a la evolución del mercado teatral reflejan una situación de crecimiento estable y sostenido a lo largo de los últimos años, lo que indica que:

---

<sup>5</sup> Ibid.



- ▶ Ha alcanzado una razonable velocidad de cruce, situando sus cifras fundamentales en niveles significativos, lo suficientemente importantes como para constituir una base adecuada sobre la cual aplicar de manera eficiente medidas de consolidación y potenciación.
- ▶ No obstante, la relativa estabilidad de los incrementos anuales sugiere que es dudoso que, sin estas medidas, la industria y el mercado teatral puedan dar, por el mero juego espontáneo de sus factores constituyentes, el salto adelante que está en condiciones objetivas de llevar a cabo.

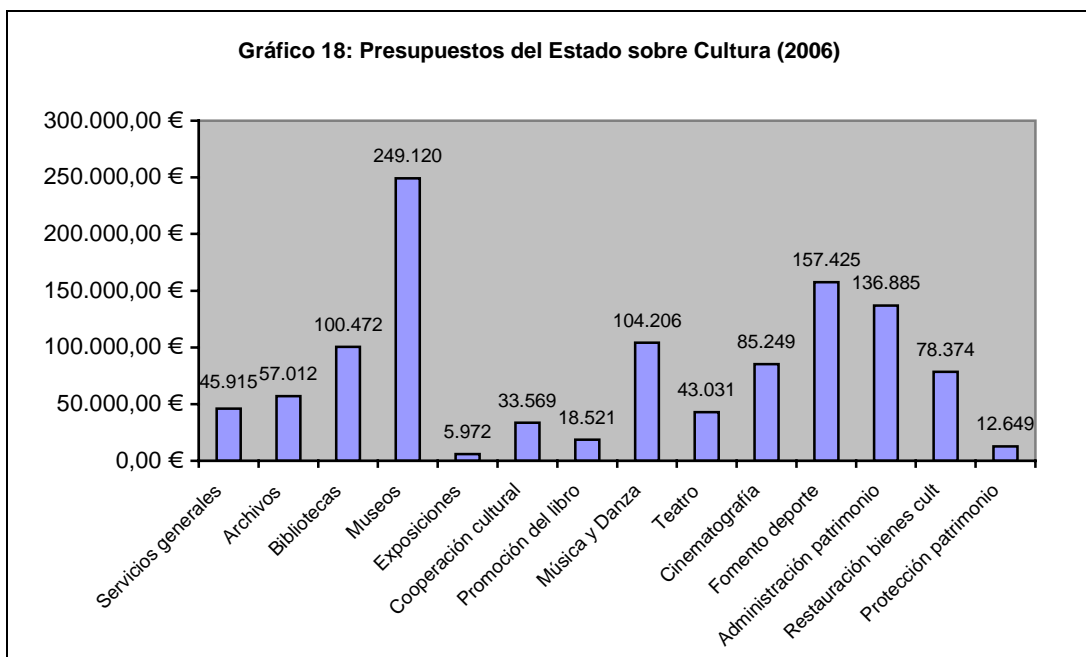
### **E. Déficit presupuestario y recursos públicos**

Por la relevancia de su función cultural, por la dimensión y consecuencias de su tejido industrial y por la demanda real y potencial que ha de atender, el sector teatral debe ser fortalecido mediante medidas de apoyo por parte de las Administraciones en los casos necesarios para el cumplimiento de sus objetivos sociales.

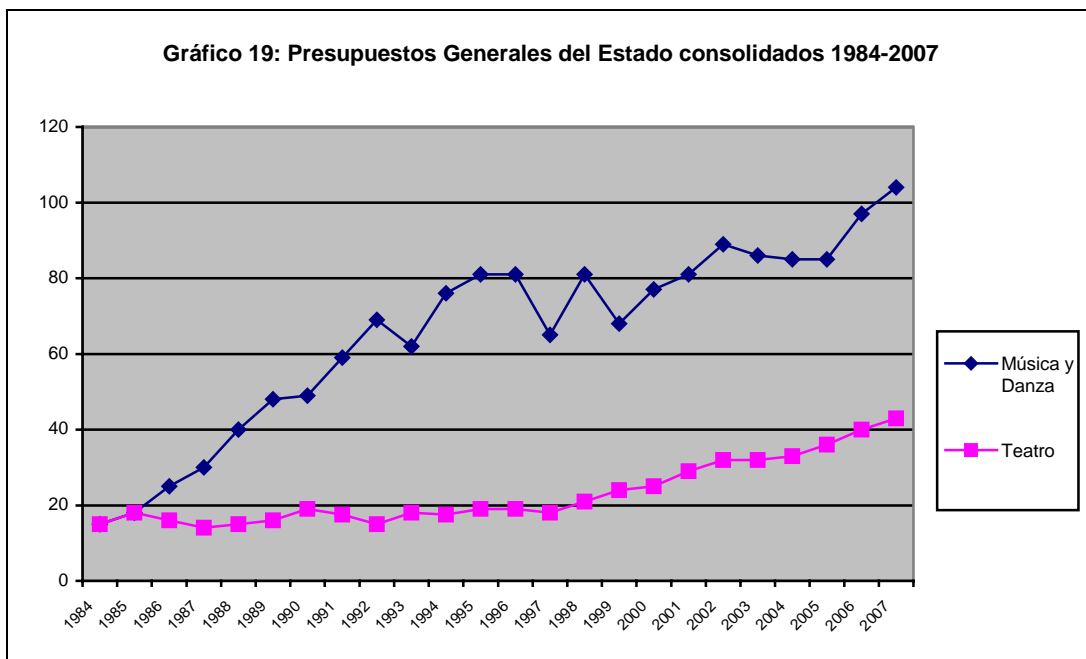
La industria teatral debe contar, al igual que los demás sectores de actividad, con un marco jurídico y económico adecuado que le permita cumplir con sus funciones culturales y sociales, lo que incluye muy en especial las ayudas públicas que sean necesarias para el adecuado mantenimiento de su actividad, para garantizar el servicio de todas las formas de teatro que la sociedad demanda y para asegurar el adecuado acceso a la oferta teatral de todos los ciudadanos que lo deseen.

Sin embargo, en relación con otras artes escénicas y no escénicas, las medidas de apoyo público al teatro presentan desde hace años una situación de déficit presupuestario a la que es urgente e imprescindible poner fin.

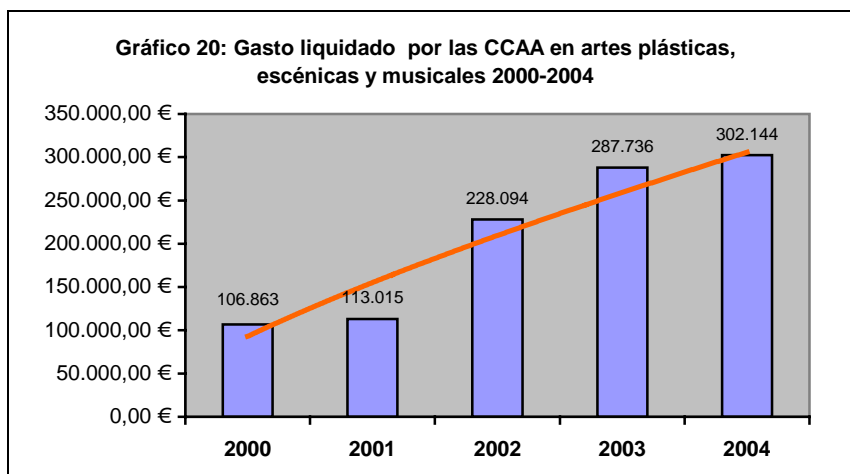
Presentamos algunos datos sobre los presupuestos del Estado 2006 (*Gráfico 18*) y el gasto liquidado por las CCAA 2004 en relación al teatro. (*Gráficos 19, 20 y 21*)



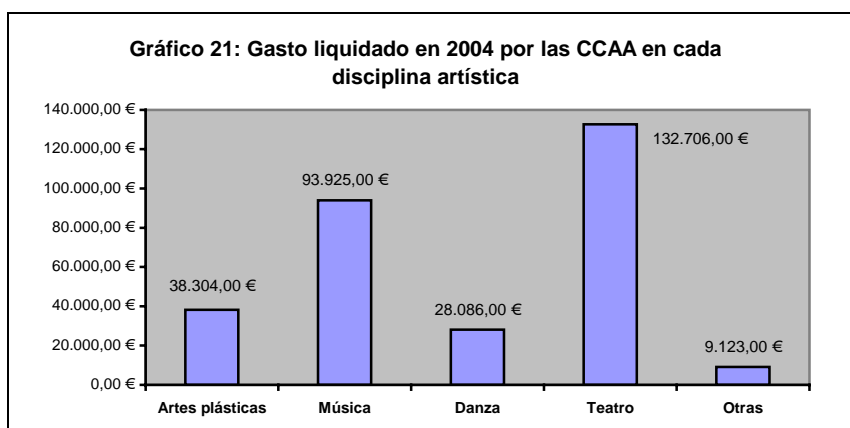
Fuente: LEY 42/2006, de 28 de diciembre, de Presupuestos Generales del Estado para el año 2007.  
 Datos: miles de euros  
 Gráfico de elaboración propia.



Fuente: Ministerio de Economía y Hacienda. SGPG.  
 Datos: Capítulos 1 a 8, en millones de euros  
 Gráfico de elaboración propia



Fuente: MCU (Anuario de estadísticas culturales 2006)  
Gráfico de elaboración propia.



Fuente: MCU (Anuario de estadísticas culturales 2006)  
Gráfico de elaboración propia.

La desproporción entre los recursos económicos que la Administración central destina a otros sectores y los que dedica al teatro se pone asimismo de manifiesto si se observa la muy diferente evolución que han registrado los presupuestos del INAEM consagrados a música y teatro desde el año 1984.

Como puede apreciarse en los gráficos anteriores, inicialmente los sectores teatral y musical reciben una atención presupuestaria similar. Sin embargo, a partir del año 1985, el crecimiento de los recursos del INAEM destinados a música y danza registran un incremento espectacular, mientras que los del teatro permanecen en una manifiesta situación de práctico estancamiento que sólo se corrige ligeramente, y en medida aún muy insuficiente, a partir de 1998.

A pesar de la insuficiencia y del desequilibrio presupuestario que estas cifras indican, se ha asentado entre determinados colectivos y líderes de opinión la percepción de que el teatro es una actividad pagada prácticamente en su totalidad por el Estado.

## Plan General del Teatro

A lo largo de los últimos años, el apoyo público al teatro se ha venido canalizando a través de normativas dispersas, con perspectivas y consecuencias a corto plazo, no siempre coherentes entre sí, sujetas a calendarios de aplicación inciertos y ajenos, en cualquier caso, a lo que es el ritmo normal de actividad del sector teatral.

Es necesario disponer de un marco regulador estable, integrado por medidas coherentes entre sí, que establezca objetivos a largo plazo.

Las asociaciones profesionales del sector habrán de asumir la responsabilidad de colaborar con la Administración en el control del correcto cumplimiento de este nuevo marco jurídico por parte de los agentes del sector representados por ellas, fomentando un adecuado y eficiente clima de autorregulación.

Es urgente asimismo conseguir una optimización de los recursos que se destinan al teatro, para lo cual es imprescindible que las distintas Administraciones públicas, sin renuncia a ninguna de sus responsabilidades y competencias en esta materia, colaboren generosa y solidariamente para coordinar la adecuada y eficiente aplicación de esos recursos. Las asociaciones profesionales del sector se ofrecen a colaborar lealmente con ellas para conseguir este objetivo.

### 2.3. Los agentes del sector teatral

#### A. Categorización de los agentes teatrales

Paralelamente a su desarrollo social y económico, la estructura de los agentes que operan en el sector teatral ha tendido a incrementarse en número y a alcanzar un cierto grado complejidad en lo que se refiere a su nivel de especialización.

Podemos distinguir entre **agentes primarios** (los operadores finalistas en los procesos de creación, producción, distribución y exhibición), **agentes secundarios** (los agentes de apoyo a los anteriores), y **agentes reguladores** (los que delimitan y fomentan la acción de los operadores).

A título meramente expositivo, y a fin de facilitar las referencias que se irán efectuando posteriormente a lo largo del presente documento, se propone la siguiente categorización de agentes primarios, secundarios y reguladores, agrupados en bloques funcionales:

##### ▶ **Agentes creadores**

- Autores (autores literarios, dramaturgos, adaptadores, guionistas, etc.)
- Actores y otros intérpretes
- Directores de escena
- Especialistas escénicos (directores musicales, escenógrafos, coreógrafos, iluminadores, sonorizadores, efectos especiales, estilistas, maquilladores, vestuaristas, etc.)
- Técnicos (directores técnicos, maquinistas, eléctricos, técnicos de sonido, técnicos de iluminación, regidores,...)

##### ▶ **Agentes productores**

- Compañías profesionales estables
- Otras compañías profesionales (residentes, ocasionales, etc.)
- Grupos de teatro alternativo
- Grupos de teatro no profesional
- Productores privados
- Centros públicos productores

▶ **Agentes distribuidores**

- Distribuidores
- Redes y circuitos
- Ferias

▶ **Agentes exhibidores**

- Exhibidores públicos
- Exhibidores privados
- Gestores de salas alternativas
- Festivales y Muestras
- Espacios de exhibición ocasionales
- Programadores

▶ **Agentes consumidores**

- Espectadores
- Agrupaciones de espectadores
- Grupos y colectivos de consumidores

▶ **Agentes secundarios vinculados a procesos de creación**

- Representantes de artistas
- Sociedades de autores
- Centros de formación (en arte dramático, en técnicas del espectáculo y gestión escénica)

▶ **Agentes secundarios vinculados a procesos de producción, exhibición y consumo**

- Agencias de prensa, comunicación y relaciones públicas
- Críticos teatrales y otros prescriptores

- Sistemas de ticketing
  - Industrias escenográficas y de confección de vestuario
  - Empresas de servicios técnicos
  - Empresas de logística (transporte, almacenamiento y alojamiento)
  - Gestorías, consultorías y otros servicios a la gestión empresarial
  - Otras empresas de servicios a la producción y exhibición
  - Patrocinadores e inversores
  - Entidades bancarias y financieras
- ▶ **Agentes reguladores**
- Instituciones públicas responsables de políticas escénicas
  - Centros de documentación
  - Asociaciones empresariales y profesionales

Esta breve y sintética enumeración de funciones no tiene carácter exhaustivo ni establece espacios estancos entre las diferentes funciones enumeradas, pues resulta habitual que un mismo agente desarrolle una o más funciones operativas de manera simultánea, o que realice unas u otras en distintas fases de su trayectoria profesional.

### **B. Desarrollo de un tejido empresarial**

A su vez, los agentes profesionales que operan en el sector lo hacen a través de un variado conjunto de entidades empresariales de diferente naturaleza jurídica, entre las cuales cabe citar fundamentalmente:

- ▶ Sociedades anónimas.
- ▶ Sociedades limitadas
- ▶ Cooperativas
- ▶ Empresas unipersonales
- ▶ Organismos autónomos de carácter público
- ▶ Entidades sin fines de lucro

► Asociaciones culturales

Es importante subrayar que la mayor parte de los agentes que operan en el sector teatral tiene que ajustarse, por imperativo legal, a fórmulas de organización empresarial que frecuentemente presentan desajustes significativos con la naturaleza y ritmos de la actividad teatral, lo que lastra de manera relevante su capacidad de gestión y genera sobrecostes.

**C. Consolidación del movimiento representativo**

En consonancia con el creciente número y variedad de los agentes que operan en el sector y de su tejido empresarial, a lo largo de los últimos años se ha ido consolidando la estructura representativa de sus diferentes segmentos profesionales a través de un significativo número de asociaciones profesionales y organizaciones sindicales.

Estas asociaciones profesionales y sindicatos cuentan en estos momentos con un elevado nivel de implantación, capacidad de representación e interlocución y constituyen, en consecuencia, lo que podría ser denominado como los fundamentos de la “sociedad civil” del sector teatral.

Sin ánimo exhaustivo, las principales organizaciones del sector teatral de ámbito estatal son las siguientes:

► **Asociación Cultural Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, Asociación Cultural**

Año de Creación: 2000

Objetivos y Funciones: Fomentar y potenciar la creación y formación de públicos en el ámbito de las artes escénicas y musicales en España. Garantizar la calidad y estabilidad en la programación de los teatros y auditorios de titularidad pública, potenciando la cooperación y colaboración entre ellos, así como con los circuitos de las Comunidades Autónomas. Impulsar y promover una estrecha, permanente y enriquecedora cooperación entre los diferentes teatros, auditorios, circuitos y redes (públicos y privados), tanto nacionales como internacionales. Establecer vías de comunicación entre los diferentes agentes que intervienen en el desarrollo de las políticas sectoriales del teatro, la música y la danza (creadores, productores, distribuidores y gestores culturales) en la perspectiva del mantenimiento y consolidación del sector. Promover mecanismos de comunicación y colaboración con el sector escénico y de la



música de los países que conforman la Comunidad Europea y los países Iberoamericanos. Auxiliar a las administraciones públicas en el desarrollo técnico de la intervención y gestión en el ámbito de las artes escénicas y musicales. Colaborar con entidades como universidades, unidades de producción teatral y musical, centros de formación, y especialmente, los Centros de Documentación Teatral y Musical del Ministerio de Educación y Cultura, para facilitar la investigación e intercambio de información sobre las artes escénicas.

Naturaleza Jurídica: Asociación cultural sin ánimo de lucro.

Total Asociados: 114

► **Asociación de Autores de Teatro (AAT)**

Año de Creación: 1999

Objetivos y Funciones: Defender la dignidad de los autores españoles de teatro, mantener y potenciar su función en el ámbito de la práctica escénica y, en consecuencia, de la sociedad en general.

Naturaleza jurídica: Entidad sin ánimo de lucro

Total Asociados: 300

► **Asociación de Directores de Escena (ADE)**

Año de Constitución: 1982

Objetivos y Funciones: Una institución que sirva a la tarea de reflexión, dignificación y defensa de la condición de directores de escena. Que sea el lugar de encuentro y acción y fomente la conciencia profesional y la solidaridad entre sus miembros. Sus actividades son fundamentalmente intervenir en el debate sobre nuestra política teatral, desarrollar relaciones de intercambio y cooperación internacional y diseñar cursos y seminarios que desarrollen las posibilidades formativas de sus asociados. Posee un amplio programa de publicaciones tanto de textos de literatura dramática como de teoría y práctica teatral. Publica la revista *ADE-Teatro*

Naturaleza Jurídica: Organización no gubernamental de carácter cultural

Total Asociados: 273

▶ **Asociación de Empresas de Distribución y Gestión de las Artes Escénicas (ADGAE)**

Año de Constitución: 2001

Objetivos y Funciones: Es una asociación de empresas del sector de la distribución de las artes escénicas cuyo objetivo es favorecer la cooperación y la transparencia en la gestión, buscar objetivos comunes entre los diferentes sectores implicados en las artes escénicas, de cara a conseguir mejoras en todos los ámbitos en los que se desenvuelve la profesión para ofrecer a las compañías un buen trabajo en gestión, promoción, asesoramiento y marketing, tanto en producción como en gira

Naturaleza Jurídica: Asociación privada sin ánimo de lucro

Total Asociados: 18

▶ **Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ)**

Año de Constitución: 1966

Objetivos y Funciones: Promover el desarrollo del teatro para la infancia y la juventud en España.

Naturaleza Jurídica: Asociación Cultural

Total Asociados: 157

▶ **Confederación Española de Teatro Amateur**

Año de Constitución:

Objetivos y Funciones: Interrelacionar a las distintas federaciones españolas de teatro amateur y defender los intereses que les sean propios

Naturaleza Jurídica:

Total Asociados: 7 (Dato año 2003)

▶ **Coordinadora de Ferias de Artes Escénicas del Estado Español (COFAE)**

Año de constitución: 2006

Objetivos y Funciones: Sus objetivos pasan por intentar que las ferias que forman parte de ella puedan coordinarse y conocerse mejor, comunicarse y colaborar, realizar estudios y difundirse conjuntamente,... Es además el

organismo representativo para establecer colaboraciones con otras entidades u organismos y servir de interlocutor válido y representativo ante los mismos.

Naturaleza Jurídica: Asociación cultural sin ánimo de lucro

Total Asociados: 12

► **Coordinadora Estatal de Salas Alternativas (Red de Teatros Alternativos)**

Año de Constitución: 1992

Objetivos y Funciones: su objetivo principal es facilitar la difusión y distribución del Teatro Alternativo, el encuentro de los artistas y el debate y la divulgación de las propuestas más innovadoras y arriesgadas de las Artes Escénicas. La actividad de la Red se centra en el desarrollo de una serie de programas: el Circuito estatal para la gira de las compañías, la promoción de espacios de encuentro y debate entre los distintos agentes del Movimiento Alternativo, el apoyo al nacimiento y consolidación de nuevas salas y la apertura de la Red a una dimensión internacional estableciendo contactos e intercambios con otros países. Además, funciona como centro de comunicación, documentación y publicaciones.

Naturaleza Jurídica: Asociación Cultural

Total Asociados: 33

► **Federación de Artistas del Estado Español (FAEE)**

Año de Constitución: 1987<sup>6</sup>

Objetivos y Funciones: Unidad Sindical. Solidaridad Nacional e Internacional. Reivindicación social. Defensa de los derechos y libertades sindicales y políticas reconocidos por la Constitución, así como su mantenimiento y extensión. La mejora constante de la calidad de vida de los profesionales. La defensa de los intereses socio-económicos, culturales y profesionales de los artistas. El establecimiento de los marcos legales de actuación que amparen a todos los que participan en ella, reconociendo la necesidad de que dicha regulación se adapte a la realidad del sector y garantice el pleno ejercicio de los derechos que este colectivo tiene reconocidos. La protección de la salud de los trabajadores y

---

<sup>6</sup> Se constituyó en 1987 con el nombre de Federación de la Unión de Actores del Estado Español (FUAEE). En el año 2004 pasa a llamarse Federación de Artistas del Estado Español con la inclusión de dos asociaciones de bailarines.

la seguridad en el trabajo mediante la prevención de los riesgos derivados de su trabajo, a través de los medios legales y materiales a su alcance. Igualdad real para la mujer contra la discriminación u opresión en función de su sexo y en defensa de su dignidad sexual. La defensa de los derechos del joven profesional del espectáculo promocionando su acceso a los puestos de trabajo y potenciando su formación profesional. La defensa y protección de la infancia, adoptando las medidas necesarias para el establecimiento de la normativa legal necesaria que regule el acceso de los menores al trabajo en el mundo del espectáculo. El pleno empleo. El progreso racional, técnico y científico de la sociedad que respete y defienda el entorno ecológico y la calidad de vida. Negociar todo tipo de convenios. Promocionar social y culturalmente a los profesionales del sector. Promover la participación de la profesión a través de la Federación, de los Órganos de la Administración que tengan vinculación directa con los intereses de la misma, (Consejo de Teatro, Cine, TV., Radio, etc...). Asumir la defensa de los profesionales del sector. Velar por todos y cada uno de los derechos del afiliado en el ámbito de la Seguridad Social, del INEM, y de cuantas prestaciones pueda ser beneficiario. Realizar un estudio generalizado del trabajo de los profesionales del sector donde estos ejerzan su profesión y el acceso a la misma. Crear una publicación informativa estatal impresa o informática cuyos contenidos sean decididos por la Comisión Ejecutiva Federal.

Naturaleza Jurídica: Asociación Sindical

Total Asociados (organizaciones): 7 (5 sindicatos de actores y 2 de bailarines)

Total Asociados (individuales): 4.930

► **Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA)**

Año de Constitución: 1996

Objetivos y Funciones: Velar por la subsistencia y desarrollo del teatro y la danza de iniciativa privada en cualquiera de sus manifestaciones, y su promoción y difusión socio-cultural, a fin de ofrecer a la sociedad una opción escénica plural, libre e independiente. Defensa de las aspiraciones y de los objetivos comunes de los asociados, así como también la creación de vías y procedimientos que faciliten y estimulen la tarea de los asociados; y su representación ante cualquier organismo público y privado que tenga relación con los objetivos de la Federación. La realización de todas aquellas actividades y programas que favorezcan la consecución de los fines de la Federación, ya sean de carácter laboral, artístico o de infraestructuras. La defensa de los intereses

económicos, sociales, artísticos y culturales de las asociaciones miembros. La fijación de las Bases para la Ordenación de la Actividad Laboral y Negociaciones de Convenios Colectivos con los Sindicatos, así como el debate de convenios, contratos y protocolos de los que pueda ser parte interesada la Federación. La participación en la regularización y en el perfeccionamiento de la concurrencia del mercado, en orden a remover los obstáculos y las prácticas restrictivas que impidan la normal competencia.

Naturaleza Jurídica: Asociación Cultural

Total Asociados: 289

► **Organización de Sindicatos de Actores y Actrices del Estado Español**

Año de Constitución: 2001

Objetivos y Funciones: Legítimo interlocutor y negociador, en todos aquellos acuerdos que resultaran de aplicación para el conjunto de los actores y actrices que trabajan por cuenta ajena en todo el Estado Español: convenios colectivos del audiovisual y de las artes escénicas, derechos laborales, asistenciales y de prestaciones públicas, propiedad intelectual, nuevas formas de mercado y de difusión. Compromiso y voluntad de participar en todos aquellos foros estatales e internacionales, cuyo contenido programático y/o de política cultural, puedan ser substanciales o decisivos para el sector.

Naturaleza Jurídica: Organización Sindical

Total Asociados: 1.800

#### **2.4. Iniciativa pública, iniciativa privada, iniciativa mixta**

El Plan General del Teatro parte de la base de que la iniciativa pública, la iniciativa privada y la iniciativa mixta son en estos momentos, de manera complementaria, los motores indispensables de la actividad teatral.

Todas ellas aportan a la actividad teatral sus principios y valores específicos, buena parte de los cuales son compartidos, aunque con distinto grado de prioridad.

Es necesario consolidar un modelo de relación entre ambas iniciativas que permita un aprovechamiento óptimo de sus respectivas aportaciones y sinergias, y dé solución satisfactoria a los desajustes que puedan surgir en su desarrollo.

Por las características específicas del sector teatral (inexistencia de infraestructura estable en muchas zonas, costes crecientes, riesgo intrínseco de determinado tipo de proyectos, etc.) y la necesidad de asegurar el acceso en buenas condiciones a todas las formas de oferta de la población que lo demanda, es indispensable el mantenimiento de un nivel significativo de acción pública.

Esta acción pública debe dar prioridad a la cobertura de las demandas y necesidades culturales de cada entorno social, por encima de la viabilidad estrictamente económica,

- ▶ Mediante el desarrollo directo de la actividad teatral a través de unidades propias de producción y exhibición, así como de otras actuaciones (campañas, proyectos de riesgo, promoción de la creación alternativa, desarrollo tecnológico, acción exterior...).
- ▶ Facilitando a la iniciativa privada los recursos públicos necesarios para que ésta pueda cumplir satisfactoriamente funciones del teatro como servicio cultural y para fortalecer su tejido industrial.
- ▶ Impulsando actuaciones para el desarrollo y consolidación de iniciativas estables de carácter mixto.

En definitiva, debe ser motor y plataforma de cuantas acciones considere oportunas para incidir en el desarrollo de las artes escénicas.

Por su parte, la iniciativa teatral privada constituye el núcleo esencial del tejido empresarial del sector en tanto que industria cultural. Además, la mayor parte de la misma es consciente del servicio público que gestiona y, por ello, está dispuesta a asumir sus responsabilidades en este sentido.

En consecuencia, este importante segmento de la iniciativa privada comparte el objetivo de suministrar ese servicio atendiendo a los objetivos culturales propios de la actividad teatral. Por tanto, se plantea como meta, dentro de los lógicos parámetros de viabilidad económica que guían este tipo de iniciativa en todo sector económico, la extensión de la oferta de los distintos tipos de producciones teatrales al máximo número de consumidores interesados en acceder a cada uno de ellos, en satisfactorias condiciones de calidad y proporcionando a los creadores y técnicos del sector un marco adecuado e incentivador para desarrollar su trabajo.

Ambas iniciativas comparten el planteamiento de que, en el ejercicio de sus respectivas responsabilidades en la gestión de este servicio público, deben procurar que la actividad teatral cumpla objetivos de rentabilidad cultural y eficiencia económica sobre la base del uso racional de los recursos públicos y privados que a ella se destinan.

La iniciativa pública entiende que es irrenunciable e indispensable su acción directa e indirecta en el sector para asegurar el cumplimiento de los objetivos sociales en materia de política teatral. Estos objetivos afectan a aspectos esenciales tales como garantizar la contribución del teatro al enriquecimiento cultural de la sociedad, promover que se incorporen a él contenidos y experiencias estéticas necesarias para tal fin, facilitar el acceso de la población al teatro, conservar nuestro patrimonio teatral, etc.

Muy en especial, debe actuar de manera directa en aquellas vertientes en las que, por diversos motivos, la iniciativa privada no esté en condiciones de hacerlo, procurando al mismo tiempo alentar su desarrollo allá donde ésta pueda cumplir eficientemente los objetivos culturales y sociales de la actividad teatral.

A su vez, la iniciativa privada que asume la gestión del teatro como servicio cultural público a través de los diferentes formatos existentes, considera que los criterios de viabilidad económica y optimización de recursos pueden y deben ser compatibles con el cumplimiento de los objetivos culturales y sociales de la actividad teatral.

Por ello, entiende que es capaz de cumplir eficientemente los objetivos del teatro como servicio público con un satisfactorio nivel de calidad en todas las actuaciones en las que el marco jurídico y regulatorio del sector hace posible una optimización de los recursos económicos.

En definitiva, la iniciativa pública y la iniciativa privada consideran imprescindible desarrollar formas de coordinación y colaboración en el terreno teatral que permitan la obtención de sinergias, el uso racional de los recursos, la eficiente articulación y funcionamiento del mercado, y la aportación, a los proyectos

comunes, de las habilidades y capacidad sociales y de gestión propias de cada una de ellas.

En especial, declaran su disposición a desarrollar formas mixtas estables de colaboración que hagan posible la consecución de estos objetivos.

Una gran parte de la profesión teatral ha apostado tradicionalmente por el impulso y apoyo de las Administraciones Públicas a iniciativas teatrales que tienen como base esencial la estabilidad de núcleos profesionales a la hora de la creación y del mantenimiento de puestos de trabajo.

En este sentido, y al abrigo de un Plan General, se hace imprescindible articular medidas que fomenten la consolidación de iniciativas teatrales de carácter mixto, como una “tercera vía” que aún está por desarrollar debidamente en nuestro país, más allá de algunas experiencias que felizmente, con los años, han demostrado su viabilidad y el interés de sus resultados artísticos.

### **2.5. La necesidad de un Plan General del Teatro**

Por todo lo anterior, resulta en estos momentos imprescindible disponer de un Plan General del Teatro que sea:

- ▶ Coherente y articulado.
- ▶ Claramente orientado a favorecer que el sector teatral cumpla eficientemente su función social y cultural.
- ▶ Enfocado al cumplimiento de objetivos a largo plazo.
- ▶ Que permita superar la incertidumbre legislativa y la insuficiencia presupuestaria que actualmente afectan a los recursos públicos destinados al teatro.
- ▶ Que establezca un marco regulador para el desarrollo del sector teatral que resulte acorde con sus necesidades y su situación actual, y que le permita desplegar todas sus potencialidades.

Este Plan General del Teatro debe ser fruto de las aportaciones de todos los segmentos de la profesión teatral y de los órganos competentes de las Administraciones Central, Autonómica y Municipal, sobre la base del respeto de los intereses de todos los agentes y partes implicadas y, muy en especial, de las competencias y responsabilidades en materia legislativa y presupuestaria de las diferentes Administraciones.



Asimismo, y sobre la base del consenso anterior, el Plan General del Teatro debe ser formalmente refrendado por los órganos del poder legislativo.

A fin de garantizar una adecuada aplicación del Plan General del Teatro, su puntual seguimiento, y la implicación en su desarrollo de todos los segmentos de la profesión teatral, se creará una **Comisión Coordinadora del Teatro**, integrada por representantes de las asociaciones profesionales del sector a escala estatal, cuyo principal cometido será el control del correcto cumplimiento del Plan y la propuesta de las modificaciones, los ajustes o las nuevas medidas que su desarrollo vaya aconsejando.

Puesto que la voluntad del Plan es promover una efectiva coordinación entre las diferentes Administraciones (Central, Autonómica y Municipal) en materia de política teatral, es necesario que todas ellas estén representadas en esta Comisión.

Dado el amplio número de agentes y partes implicadas, y por obvias razones de operatividad, la Comisión podrá distribuir sus trabajos entre Subcomisiones específicas, garantizando siempre en todo caso que las decisiones o acuerdos que se adopten cuenten explícitamente con el consenso de todas las partes representadas en la Comisión.

# Plan General del Teatro

## **Propuesta elaborada por la Comisión de Estudio de las Asociaciones Profesionales del Sector Teatral.**

Asociación Cultural Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, Asociación de Autores de Teatro, Coordinadora de Ferias de las Artes Escénicas del Estado Español, Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, Federación de Artistas del Estado Español, Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza, Organización de Sindicatos de Actores y Actrices del Estado Español.

## **3. Ámbitos de actividad**

### **3.1. Ámbito de creación**

## A. Consideraciones

El ámbito de la creación es, sin lugar a dudas, la piedra angular de este Plan. De nada valdría dotarnos de un potente sistema organizativo ni recabar ayudas o concitar esfuerzos en torno al teatro si este no sirviera para que nuestra sociedad se expresara a través de sus creadores. De hecho, todos y cada uno de los apartados que aquí se contienen se orienta a la potenciación y mejor difusión de la obra de nuestros creadores. De ahí que, con independencia de las acciones específicas que en este ámbito pudieran plantearse, conviene poner de manifiesto que todas las acciones que se propondrán en los distintos ámbitos han de incidir de forma directa en el hecho artístico.

El hecho artístico es la respuesta a una necesidad, compartida por la sociedad y por sus creadores, de comunicarse al margen de los lenguajes cotidianos, y que, en el caso de la comunicación teatral, se fundamenta en nuestra empatía, que nos permite representar al otro, al tiempo que nos conmovemos con lo que el otro representa. El proceso se inicia con la creación de una estrategia comunicativa que establece el discurso de signos con el que el creador (o creadores) trata de expresarse, y culmina con su representación pública ante la sociedad en la que se genera; de forma que, al producirse la recepción de la obra, no sólo se expresan sus creadores, sino que también la sociedad se siente expresada.

Los procesos de creación del hecho artístico (dramáticos o escénicos) son muchos y variados; y si bien es cierto que sigue predominando la figura del creador unipersonal que, por lo general, establece su estrategia mediante la escritura de un texto dramático (autor de gabinete), en las últimas décadas vuelve a recuperarse, aunque nunca desapareció de todo, la práctica de que sea el autor del texto quien asuma su puesta en escena.

También en la creación compartida existen formas de hacer consolidadas, como la de las autorías inducidas (música, coreografía, escenografía, etc.), que se generan a partir de una autoría inicial, que conviven con otras formas emergentes en las que las distintas autorías se generan de forma sincrónica desde su origen: un sistema multidisciplinar en el que incluso los intérpretes pueden desempeñar funciones de autor.

Por otra parte, y a buen seguro de estas recuperaciones e innovaciones en los procesos de creación, se está produciendo un enriquecimiento de los recursos

expresivos, con una mayor y mejor utilización de los signos no verbales que alcanzan su máximo exponente en el teatro físico o de imagen, o en los espectáculos multimedia, pero que igualmente tienen una mayor relevancia en las obras de texto.

Otra cuestión igualmente enriquecedora para la creación escénica en España es la existencia de distintas lenguas con las que creadores y sociedad pueden comunicarse; si bien, al circunscribirse su utilización a áreas muy determinadas, esto dificulta la distribución de estas obras.

El hecho artístico, como vivencia empática compartida por la sociedad y sus creadores, debería tener una mayor consideración social. Los derechos de autor son la forma de expresar el reconocimiento de la sociedad a la relevante aportación de los creadores al desarrollo comunitario.

### **I. Sobre las dificultades de la dramaturgia española actual para acceder a la escena**

- Los autores dramáticos españoles encuentran dificultades para acceder de manera normal a la escena. Se da un fuerte desequilibrio entre la literatura dramática producida por autores españoles y la que realmente llega a los escenarios.
- Entre otras barreras, son insuficientes los canales habituales a los que los autores puedan dirigirse para situar sus obras en el horizonte de interés de los profesionales del sector: comités o fondos de lectura.
- Aun cuando proyectos de espectáculos basados en obras de autores españoles son subvencionados, no se garantiza o promueve suficientemente el acceso de estas producciones a la escena, ni siquiera a través de los teatros públicos.
- El actual estado del sistema teatral español desincentiva el desarrollo de proyectos innovadores y de riesgo, por lo que no se promueve una renovación constante de su capacidad creativa.
- Por otro lado, conviene distinguir entre la incorporación al mercado teatral español de los espectáculos foráneos que lo enriquecen y el riesgo de convertir a nuestro sector en una especie de "industria del doblaje", es decir, en mero receptor, por razones estrictamente comerciales, de "remakes" mecánicos o de simples traducciones a algún idioma del Estado español de espectáculos foráneos de gran éxito.

## II. Sobre la preocupación por los resultados a corto plazo

- De manera frecuente, se registran presiones relevantes de los responsables políticos de las Administraciones sobre los gestores y programadores de los teatros públicos para obtener resultados económicos y sociales a corto plazo que perjudican los proyectos basados en textos de autores españoles o de innovación estética.
- De ello se deriva que la responsabilidad de que este tipo de producciones llegue realmente a escena no sólo compete a los gestores de los teatros públicos, sino a los propios responsables políticos a los que estos gestores deben dar cuenta.

## III. Sobre las cuotas como alternativa de urgencia

- La aplicación de cuotas para garantizar la presencia de obras de autores españoles o de producciones de riesgo económico en los espacios teatrales es una alternativa que presenta indudables problemas: limitan la capacidad de decisión de los gestores, traen siempre consigo la posibilidad de eludir el fondo de la cuestión a través de coartadas formales, pueden generar efectos no deseados sobre la audiencia, etc.
- No obstante, lo cierto es que otro tipo de incentivos no parecen suficientes, por lo que no parece que existan a corto plazo alternativas convincentes.

## IV. Sobre el teatro de creación alternativa<sup>7</sup>

- El teatro de creación alternativa es un factor fundamental en el proceso de renovación del arte escénico.
- Cumple un papel muy relevante en la innovación estética de la escena española a través de la incorporación de nuevas tendencias, la exploración de vías diferentes de concepción del arte escénico, el desarrollo de nuevas formas de creación y expresión, el establecimiento de nuevas relaciones con el público y la generación de nuevas dramaturgias y nuevos públicos.
- En este sentido, es heredero y da hoy continuidad a los movimientos de renovación de la escena española que se han sucedido a lo largo de las últimas décadas a través de los Teatros de Cámara y Ensayo, los Teatros Universitarios y el Teatro Independiente.

---

<sup>7</sup> En el apartado 3.2 punto A-XII, y en el apartado 3.4 punto A-I, se desarrolla más este punto.

- Existe en la actualidad un número apreciable de creadores y equipos especializados en teatro de creación alternativa que cuentan ya con una trayectoria significativa.

#### **V. Sobre el teatro de calle<sup>8</sup>**

- El teatro que se realiza en la calle facilita el contacto del arte escénico con públicos muy diversos, frecuentemente no habituales en los espacios convencionalmente reservados para la práctica teatral y contribuye a una importante dinamización de la vida ciudadana.
- Es una forma de hacer teatro de acentuado carácter social y democrático, ya que acerca el teatro a todas las capas sociales y especialmente a las que no tienen hábitos culturales. Democratiza el encuentro con otras gentes y recupera la calle como lugar de encuentro social.
- El teatro de calle desarrolla una dramaturgia, unas técnicas interpretativas, un uso del espacio y un lenguaje teatral específicos, por lo que debe ser entendido no como una forma de transferir al espacio exterior modos y personas del teatro en espacios cerrados sino como una forma distinta de hacer teatro.
- La ausencia de textos o la particular inserción del mismo en muchas de las producciones hacen que no existan apenas barreras idiomáticas, lo que convierte a este tipo de producciones en un fenómeno cada vez más internacional.

#### **VI. Sobre la influencia del medio televisivo**

- En las circunstancias actuales, intérpretes, autores (trabajando como guionistas), directores, escenógrafos, etc. encuentran mayores incentivos económicos y proyección social si desarrollan su actividad profesional en el medio televisivo que si lo hacen en el teatral, lo que supone una resta sustancial de capacidad creativa para este último.
- Así como se ha promovido el establecimiento de un marco de relación mutuamente favorable entre la industria cinematográfica y el medio televisivo, de modo que el segundo (muy especialmente a través de las cadenas de propiedad pública) sea un soporte para el primero, no se ha potenciado una situación semejante para las relaciones entre televisión y teatro, lo que va en deterioro de la capacidad creativa, proyección social y recursos económicos de este último.

---

<sup>8</sup> En el apartado 3.4 punto A-II, dentro de los "Ámbitos especiales de acción teatral", se desarrolla más este punto.

## B. Propuestas

### 3.1.1. Fomentar la creación

- a. Vincular los premios de literatura dramática a la puesta en escena de los textos premiados, especialmente en los que son concedidos por las Administraciones públicas.
- b. Ayudar a la publicación de textos dramáticos contemporáneos.
- c. Aplicar medidas fiscales (en IRPF u otros regímenes) sobre los ingresos profesionales procedentes de la actividad teatral comparativamente más favorables que las de otros sectores de la industria cultural suficientemente consolidados (televisión, cine...).
- d. Poner en marcha de medidas específicas para incentivar proyectos de innovación artística. por ejemplo, mediante la creación de un fondo de riesgo explícitamente destinado a este fin.
- e. Crear centros, comités o fondos de lectura a los que puedan acudir con facilidad los diferentes agentes promotores de producciones teatrales para contribuir al acceso normalizado de los textos de autores españoles al sistema teatral.
- f. Conceder becas u otras medidas específicas de apoyo a nuevos creadores.

### 3.1.2. Incentivar la presencia de autores españoles vivos en los teatros de titularidad pública

- g. Establecer unos objetivos mínimos de presencia de autores teatrales españoles en la actividad de los teatros de titularidad pública, tanto en sus actividades de producción propia como en las de programación. Para ello resulta necesario un compromiso institucional que promueva el acceso de esta dramaturgia a la escena a través de incentivos claramente establecidos en los contratos-programas de los teatros públicos, incluida la aplicación provisional de cuotas, medidas en número de funciones, hasta conseguir un determinado nivel de normalización. La promoción de esta dramaturgia debe ser considerada como un criterio relevante



a la hora de seleccionar los equipos de dirección de los teatros de titularidad pública.

- h. Alcanzar compromisos a través de las diferentes redes de exhibición que garanticen la promoción de la dramaturgia española actual.
- i. Promover en las respectivas CC.AA. de la obra de los autores teatrales que supone una aportación al mantenimiento y desarrollo de las dramaturgias de las diferentes nacionalidades y regiones del Estado español, incentivando intercambios entre todas ellas en este terreno que favorezcan un enriquecimiento mutuo y eviten los efectos negativos de una tendencia a la autarquía o proteccionismo territorial.
- j. Estudiar la posibilidad de incentivar a los creadores españoles vivos a través de las Sociedades de Gestión.

**3.1.3. Fomentar la creación alternativa**

- a. Poner en marcha medidas específicas para potenciar la dramaturgia y los proyectos artísticos de creación alternativa, de manera complementaria a lo se expone con mucho mayor detalle y extensión en el apartado 3.2.14 de este Plan en relación con las empresas y compañías orientadas al desarrollo de esta línea de trabajo estético.
- b. Incluir en las ayudas públicas a la creación teatral recursos específicamente destinados a la dramaturgia de creación alternativa que tengan un peso porcentual claramente establecido en el conjunto de las mismas.
- a. Creación de un Centro Promotor de la Creación Escénica Alternativa para el desarrollo coordinado y eficiente de buena parte de estas actuaciones:
  - ▶ Este Centro no sería una unidad de producción pública ni tendría asignado un espacio escénico determinado, sino una agencia con recursos públicos integrada en el organigrama del Ministerio de Cultura.
  - ▶ Su función sería desarrollar una “estrategia de nido”, es decir, contribuir a la viabilidad de proyectos de teatro alternativo y a la consolidación de este segmento del sector teatral

promoviendo actividades específicas que éste no puede abordar por falta de recursos.

- ▶ La actividad de este Centro se articularía en torno a tres áreas:
  - Exhibición: Consolidación de los locales estrictamente orientados a acoger espectáculos de creación alternativa y creación de nuevos espacios con esta misma orientación. Impulso a la Red de Teatros Alternativos.
  - Promoción: desarrollo de campañas y otras medidas para la promoción del teatro alternativo.
  - Internacional: Interlocución con organismos públicos de otros países y con instituciones comunitarias para el impulso de proyectos de cooperación internacional relacionados con la creación alternativa.

#### **3.1.4. Fomentar el teatro de calle<sup>9</sup>**

- a. Fomentar la experimentación en el campo del teatro de calle y la formación de los profesionales especializados en este tipo de teatro.
- b. Facilitar la incorporación del teatro de calle a la obtención de ayudas públicas en condiciones de equidad con el resto de las formas de expresión teatral.
- c. Establecer vías estables de coordinación con programadores públicos y privados para promover una presencia suficiente y en condiciones adecuadas de este tipo de teatro en la oferta teatral.
- d. Conceder becas u otras medidas específicas de apoyo a nuevos creadores especializados en teatro de calle.

#### **3.1.5. Poner en marcha Centros y Equipamientos para Creadores Escénicos**

- a. Creación de proyectos mixtos estables de producción y creación entre la iniciativa pública y la iniciativa privada que adopten formas flexibles para la aportación de una y otra. En particular, se considera necesaria la puesta en marcha, a través de medidas adoptadas desde las Administraciones locales, de Centros y Equipamientos para Creadores Escénicos con el objetivo de:

---

<sup>9</sup> En el apartado 3.4.2 se desarrollan más propuestas en relación al fomento del teatro de calle en el ámbito de la producción y la exhibición.

- Facilitar o promover los procesos de trabajo de compañías, grupos y colectivos que tienen objetivos de creación o investigación multidisciplinar no necesariamente sometidos a las condicionantes normales del mercado en materia de producción y/o exhibición.
- Dar soporte logístico (salas de ensayo, almacenes, etc.) a la actividad de los creadores.
- Fomentar la experimentación en el campo de las artes escénicas con carácter interdisciplinario y la formación de los profesionales.
- Facilitar la disponibilidad de espacios físicos para el encuentro, el diálogo y el estímulo al trabajo creativo de actores, autores, directores, escenógrafos, etc. del arte escénico.

**3.1.6. Promocionar la presencia de autores españoles en el exterior**

- a. Aplicar medidas de promoción en el extranjero del teatro escrito por autores españoles.
- b. Formalizar acuerdos de intercambio con el exterior que permitan, a través de canales estables, que los trabajos de creadores españoles sean difundidos en otros países a cambio de la difusión en España de las obras de creadores extranjeros.
- c. Difundir entre los profesionales del medio teatral las posibilidades que ofrecen las ayudas comunitarias a proyectos escénicos supranacionales. En este terreno, ha de ser importante la labor del INAEM, tanto en la difusión de la información como en el asesoramiento técnico y el apoyo a los profesionales interesados durante la tramitación de los proyectos.
- d. Favorecer y fomentar los intercambios con otros países para desarrollar programas de cursos de perfeccionamiento e investigación para los profesionales del sector.
- e. Promover medidas de coordinación entre las Comisiones Interministeriales con competencias en política exterior para que articulen el fomento y la promoción del teatro en el extranjero.

## **3.2. Ámbito de producción**

## A. Consideraciones

### I. Sobre la contribución de los teatros públicos

- Existe un número apreciable de teatros y espacios escénicos de la Administración Central, de algunas Comunidades Autónomas y de algunas Administraciones locales que desarrollan actividades de producción teatral de manera prioritaria o permanente.
- Algunos de estos teatros públicos cuentan con una larga trayectoria histórica a sus espaldas; otros han sido creados a lo largo de los últimos veinticinco años.
- En cualquier caso, tanto los primeros, por modificación de su funcionamiento y misión, como los segundos pueden ser considerados en la actualidad como fruto del establecimiento en el Estado español de un sistema democrático cuya Constitución consagra la cultura como un derecho de todos los ciudadanos.
- Algunos teatros públicos vienen realizando desde hace años una relevante contribución al patrimonio artístico y poseen una trayectoria consolidada. Por ello, se han convertido en señas de identidad cultural y referentes artísticos fundamentales en sus respectivos entornos, al mismo título que lo son los centros dramáticos, teatros nacionales o instituciones análogas de las grandes ciudades europeas.
- Estos teatros públicos cuentan con recursos humanos y técnicos propios o accesibles de cuantía razonable y calidad reconocida. No obstante, sus medios económicos son mucho menores que los de otros teatros de parecida naturaleza existentes en la actualidad en los países comunitarios.
- El papel de los teatros públicos es fundamental para promover la actividad teatral en todos los idiomas del Estado español en condiciones materiales y económicas adecuadas, contribuyendo así a su normalización y al desarrollo de la expresión artística de las diferentes nacionalidades.

### II. Sobre la dirección y gestión de los teatros públicos

- Algunos teatros públicos han sido creados sin partir previamente de una definición precisa y detallada de su naturaleza, finalidad, estatutos, normas de funcionamiento y gestión, etc.

- Aun cuando han desarrollado algunas iniciativas de producción o coproducción, los teatros públicos de la mayor parte de las CC.AA. son esencialmente espacios de distribución y exhibición.
- La dirección de algunos teatros públicos, en especial teatros nacionales que realizan producción, ha sido asignada a creadores individuales, siguiendo el ejemplo de muchos teatros públicos europeos, con el objetivo declarado o implícito de dotarles de un sello artístico propio y claramente perceptible. La dirección de otros teatros públicos ha sido asignada a profesionales de la gestión cultural. No obstante, en uno y otro caso, estos nombramientos se han efectuado frecuentemente sin una presentación y difusión previa de proyectos de actividad detallados, o de objetivos y normas de funcionamiento y gestión.
- Sin pretender que se trate de un fenómeno generalizable, ni achacable en todos los casos a la voluntad del director respectivo, la conjunción de los factores expuestos en los dos puntos anteriores, en los que tienen una innegable responsabilidad las autoridades políticas que realizan los nombramientos, somete la dirección de estos teatros a una excesiva discrecionalidad que pone en riesgo el adecuado cumplimiento de las funciones que deben desarrollar.
- Los cambios en los equipos de dirección y en el tipo de programación de estos teatros han estado muchas veces motivados más por los vaivenes políticos que tienen lugar en las respectivas Administraciones, que por la propia dinámica de su gestión teatral o por el cumplimiento de proyectos teatrales claramente definidos.
- La gestión de estos teatros ha visto interferida con cierta frecuencia criterios de rentabilidad política o no estrictamente cultural.
- Asimismo, se ha visto sometida a fuertes rigideces, debido a que se ha tenido que adaptar no a los ritmos, calendarios y condicionantes propios y específicos de la actividad teatral, sino de la dinámica administrativa.
- En consecuencia, no cuentan con una auténtica autonomía ni con incentivos objetivos para que sus directores, dentro de la lógica y necesaria libertad de gestión, consigan una optimización de ingresos y costes.
- La insuficiencia de iniciativa teatral privada de carácter profesional en determinadas poblaciones hace que los teatros públicos presentes en ellas tengan que atender todas las facetas de la oferta escénica, lo que conduce en ocasiones a programaciones marcadamente eclécticas o integradas por espectáculos que en otros ámbitos acceden al mercado a través de los

espacios comerciales habituales. En ocasiones, este eclecticismo es alentado por las propias autoridades de quienes depende el espacio en cuestión.

### **III. Sobre la situación actual de la producción privada**

- El sector teatral privado ha incrementado de manera sustancial su nivel de articulación y organización en los últimos años.
- Aun con desequilibrios, las producciones privadas disponen de recursos humanos de elevado nivel de calidad en todos los segmentos de la profesión.
- El sector teatral privado presenta una acentuada diversidad en lo que se refiere a la tipología y tamaño de sus empresas.
- Hay un número significativo de empresas, compañías y colectivos con actividad regular consolidada. La mayoría son pequeñas empresas y el número de medianas y grandes es claramente insuficiente.
- En ocasiones, los modelos existentes son el resultado de la sedimentación de formas enraizadas en la trayectoria del sector desde hace varias décadas; en otras, son fruto de la evolución que ha experimentado el sector a lo largo de los últimos años.
- Por un lado, el abanico de modelos y tamaños refleja en ciertos casos las dificultades de la iniciativa privada para asegurarse un suficiente nivel de estabilidad en el desarrollo de su labor y los problemas de encajar la actividad teatral en un marco jurídico-económico general que frecuentemente no tiene en cuenta ni se ajusta a las particularidades de esta última; por otro lado, se manifiesta también en ese abanico que la actividad teatral puede desarrollarse a través de proyectos de muy diferente naturaleza y dimensión, todos los cuales deben tener acogida en el marco regulador del sector.
- Esta diversidad de tipos y tamaños da lugar a que, dentro de la problemática común del sector privado, se registren necesidades específicas en cada segmento del mismo.
- En particular, es importante tener en cuenta que esta diversidad afecta de manera relevante a dos factores esenciales para asegurar la consolidación del conjunto de nuestro sector teatral: la estabilidad de la actividad y la eficiencia en la gestión de costes. La diversidad de tipos y tamaños guarda una estrecha relación con la capacidad de los proyectos teatrales para alcanzar ambos objetivos, siendo más estrecha la relación de la tipología con la estabilidad y la del tamaño con la eficiencia de costes.

#### IV. Sobre la diversidad de tipos y modelos de producción

- Sin intención de hacer una descripción completa ni pormenorizada de la diversidad de tipos y modelos antes mencionada, cabe distinguir en el sector teatral privado, como los más habituales:
  - ▶ Empresas productoras. Está integradas por un equipo de gestión cuyo objetivo es obtener y aplicar los recursos materiales, económicos y humanos necesarios para el desarrollo de proyectos artísticos que le son presentados por los profesionales del sector o cuya gestación promueven ellas mismas.
  - ▶ Empresas distribuidoras. Están formadas por equipos de gestión cuyo objetivo es facilitar la incorporación a las redes y locales de exhibición de los proyectos artísticos existentes.
  - ▶ Empresas exhibidoras. Propietarios o arrendatarios de locales escénicos en los cuales gestionan la acogida, presentación y difusión de los proyectos existentes.
  - ▶ Compañías. Equipos artísticos, que disponen asimismo de una estructura propia de gestión de tamaño reducido, cuyo objetivo es llevar a cabo montajes sobre la base de un elenco con núcleo estable y con la finalidad de desarrollar una trayectoria permanente con sello y estilo propios.
  - ▶ Exhibidores y productores de creación alternativa. Por las particularidades de su actividad en lo que se refiere a su función estética, infraestructura, relaciones con el público e inserción en el mercado, las empresas privadas de producción y exhibición de creación alternativa deben ser objeto de consideración específica.
  - ▶ Proyectos singulares. Equipos artísticos, a veces con una estructura de gestión de tamaño muy reducido, que se crean para el desarrollo de un proyecto concreto y que se disuelven una vez que el proyecto ha sido producido, distribuido y exhibido, y ha finalizado su vida útil.
- Es importante advertir que las fronteras entre los distintos tipos mencionados son necesariamente muy porosas. Así, puede ocurrir que las empresas productoras organicen directamente la distribución de sus propios espectáculos, que las empresas distribuidoras promuevan o colaboren en la realización de determinadas producciones que luego distribuirán ellas mismas, que los proyectos concebidos inicialmente como puntuales



mantengan posteriormente una cierta continuidad sobre la base de los éxitos previamente conseguidos, que las empresas terminen por generar relaciones más o menos estables con equipos artísticos y funcionen parcialmente como compañías, que las compañías dispongan de un núcleo estable artístico tan reducido y un equipo permanente de gestión que les asemeje a las empresas productoras, que los equipos de las empresas y compañías sean tan limitados que no sean fácilmente distinguibles de los agentes individuales, que una compañía creada con vocación de permanencia termine por convertirse en un proyecto puntual, que una empresa productora o distribuidora gestione directamente uno o varios locales de exhibición, etc.

- Por consiguiente, la tipología descrita anteriormente no pretende sugerir que la realidad del sector teatral privado se limite de manera estanca a los seis modelos descritos, sino más bien que éste presenta una elevada diversidad de formas que debe ser tenida en cuenta a la hora de establecer un marco general y medidas de apoyo concretas para su desarrollo.

### **V. Sobre la diversidad de tamaños y formatos**

- Parecidas consideraciones se puede hacer respecto del tamaño de las diferentes empresas teatrales.
- Es importante tener en cuenta que, aunque el tamaño no es frecuentemente un obstáculo decisivo o insalvable en lo que se refiere a la calidad artística del proyecto teatral en cuanto proyecto, pues el teatro español está suficientemente bien dotado en lo que respecta al talento artístico de sus profesionales, sí puede serlo a la hora de determinar su factura final, las condiciones materiales en las que se lleva a cabo su gestión, distribución y exhibición, o su viabilidad económica.
- Por otro lado, los criterios de tamaño que habitualmente se emplean en otros sectores de actividad para definir a una empresa como grande, mediana o pequeña no son aplicables al sector teatral privado. De hecho, incluso las que se describen habitualmente en el sector teatral como grandes empresas serían pequeñas empresas o como mucho medianas en otros sectores atendiendo a su infraestructura, a su cifra de negocios, a sus recursos humanos o a su capacidad de financiación.
- No resulta fácil establecer ni cuantificar de manera firme los indicadores por los cuales ha de considerarse a una empresa como grande, mediana o pequeña en el sector teatral español. En cualquier caso, atendiendo a la situación actual del mismo, parece que lo más práctico – a la hora de definir un nuevo marco regulador y actuaciones concretas de apoyo – es fijar como

criterios fundamentales su nivel de estabilidad y su capacidad para cubrir las diferentes funciones de la actividad teatral con suficientes recursos propios. Los criterios normales de tamaño (cifra de negocios, número de empleados, etc.) deben ser considerados de manera complementaria a los anteriores.

- En este sentido, y con las prevenciones antes citadas, se podrían distinguir:
  - ▶ Empresas de gran formato, que cuentan con tamaño creciente en el tiempo, estructuras profesionales diversificadas que les permiten cubrir con más de un empleado cada una de las áreas fundamentales de gestión, y capacidad de generación o gestión de varios proyectos anuales de gran formato en cuanto a su dimensión escénica y al número de profesionales implicados en su realización.
  - ▶ Empresas de mediano formato, sin perspectivas de incremento ni riesgo de pérdida de tamaño a medio plazo en el desarrollo normal de su actividad y con estructuras profesionales que le permiten cubrir únicamente las áreas básicas de gestión, aunque sea con un solo responsable, y capacidad de generación o gestión de más de un proyecto anual de formato medio en cuanto a su dimensión escénica y al número de profesionales implicados en su realización
  - ▶ Empresas de pequeño formato, sin perspectivas definidas de incremento de tamaño y con estructuras profesionales muy reducidas que no les permiten cubrir con responsables diferentes todas las áreas básicas de gestión, y capacidad de generación o gestión de proyectos de pequeño formato en cuanto a su dimensión escénica y al número de profesionales implicados en su realización, generalmente de carácter anual.
- Por razones ya apuntadas en el apartado anterior, las empresas claramente orientadas a la creación alternativa son un caso particular de la empresa teatral de pequeño formato que debe ser objeto de tratamiento y apoyo específico.
- En línea también con lo apuntado en el apartado anterior, esta definición por tamaños no pretende ser exacta ni exhaustiva, sino más bien advertir de que el nuevo marco regulador debe tener en cuenta que la diferente dimensión de las empresas privadas exige en ocasiones la definición de actuaciones de apoyo particulares para cada segmento de las mismas.

## **VI. Sobre las barreras de estabilidad y tamaño**

- La iniciativa teatral privada se halla afectada por importantes problemas que impiden su consolidación como industria cultural.
- Entre ellos, la escasa estabilidad y tamaño de la mayor parte de las empresas y compañías de pequeño y mediano formato y las dificultades para el acceso a las fuentes de financiación en condiciones adecuadas son probablemente los de mayor calado.
- Las dificultades para obtener recursos suficientes impide que los diversos tipos de empresas, cada una en su área de actuación, puedan abordar proyectos de determinada dimensión o riesgo, lastra la calidad material de las producciones y dificulta atraer a éstas con continuidad a un número significativo profesionales que, en consecuencia, elige trabajar en otros medios más rentables.
- Las dificultades para alcanzar el tamaño empresarial suficiente para conseguir economías de escala reduce drásticamente las posibilidades de optimizar costes y la viabilidad económica de empresas y proyectos.
- La estabilidad en el empleo en el sector privado sigue siendo baja y se mantiene la tendencia de que proyectos de pequeño formato que no cuentan con recursos suficientes, opten por el establecimiento de contratos en precario y otras formas más o menos indirectas de autoexplotación.

## **VII. Sobre las barreras de precios y costes**

- Se registra un acusado desequilibrio entre los precios de las localidades y los costes reales de producción y explotación, que no pueden ser repercutidos sobre los primeros en su totalidad. Esto conduce a que el sistema teatral español tenga en la actualidad, en términos generales, precios más baratos que la media de los países europeos occidentales con los mismos costes de producción. En consecuencia, suele alcanzar menores márgenes de rentabilidad.
- Esta desequilibrada relación entre precios y costes con respecto a los demás países europeos dificulta seriamente la realización de coproducciones con empresas de dichos países.
- El desequilibrio entre precios y costes incrementa de manera muy relevante el riesgo económico de los espectáculos musicales y otras producciones de gran formato y reduce extraordinariamente el margen de viabilidad económica de los proyectos de mediano o pequeño formato, especialmente en el caso de los de creación alternativa.

- En un buen número de CC.AA. se registra un bajo nivel de iniciativa teatral privada de carácter profesional de manera continua.
- Aun cuando el volumen total de producciones es relativamente elevado, presenta fuertes desequilibrios, especialmente en lo que se refiere a espectáculos de tamaño mediano y pequeño.
- Se registran diferencias muy acusadas entre los niveles profesionales de los equipos de gestión de las compañías y locales de titularidad privada.

### **VIII. Sobre la actitud de las televisiones**

- El medio televisivo no colabora con el sector teatral, no promueve la afición al teatro y ejerce objetivamente una fuerte competencia desleal tan en términos mercado como de captación de profesionales. La transformación de esta situación de competencia objetiva en un marco de colaboración redundaría favorablemente en beneficio de ambos medios.
- En particular, no resulta lógico que no se adviertan apenas diferencias de actitud y comportamiento respecto del teatro por parte de las TV públicas y las privadas. Las primeras, en razón de su propia naturaleza, deberían asumir obligaciones de apoyo y promoción del teatro español (programas específicos, coproducciones, etc.) que se convertirían a medio plazo en una ventaja comparativa para dichos canales.

### **IX. Sobre la rigidez del marco jurídico**

- La actividad teatral presenta especificidades que no se ven recogidas en el marco jurídico que regula las actividades de las empresas del sector. Éste resulta muy rígido y restrictivo para el desarrollo de determinados tipos de proyectos.
- La inexistencia de un marco jurídico que recoja de manera ajustada las especificidades del tejido empresarial del sector conduce y alienta un constante equívoco entre los términos "empresa" y "compañía". Cada vez con más frecuencia, las "compañías", por falta de recursos y de estabilidad, se vacían de personal y se transforman de hecho en una empresa sin núcleo creativo permanente, que contrata recursos humanos de manera puntual para la realización de producciones concretas; paralelamente, las empresas que consiguen estabilidad tienden a establecer relaciones estables y a largo plazo con determinados equipos creativos o los integran en la propia organización.
- El hecho de que ni el marco jurídico teatral ni la normativa de ayudas a la iniciativa privada distinga entre ambos casos genera confusiones y alienta

artificialmente la existencia de estructuras formales carentes de estabilidad. En particular, la figura de la "compañía" debe ser convenientemente alentada, pero sobre la base de una definición más estricta de los requisitos de actividad, estabilidad, composición, forma jurídica, etc. que debe cumplir para ser considerada como tal.

**X. Sobre la problemática específica de las empresas de gran formato**

- El sector teatral español cuenta con un número muy reducido de empresas de gran tamaño.
- Esta circunstancia impide que este tipo de empresas pueda generar un efecto multiplicador sobre el resto de la actividad del sector, como ocurre en otros sectores de actividad, y facilita que las existentes puedan disponer de una posición de dominio de mercado.
- El número reducido de empresas de gran tamaño hace que el sector teatral español sea especialmente vulnerable a la entrada en el mercado de empresas extranjeras que utilicen la posición de dominio para generar situaciones de oligopolio orientadas estrictamente a la obtención de rentabilidad económica a corto plazo.
- El reducido número de empresas de gran tamaño dificulta abordar un número suficiente de producciones de gran formato que tienen elevado interés artístico y que suponen un alto riesgo económico, las cuales sí son habituales en otros teatros europeos.
- En razón de su dimensión y de su experiencia en el desarrollo de las diferentes funciones de gestión escénica, las empresas de gran formato están en condiciones de ofrecer a la iniciativa teatral pública la posibilidad de establecer acuerdos de colaboración que permitan una mayor eficiencia en la aplicación de recursos públicos, a cambio de cumplir rigurosamente los objetivos de interés cultural, artístico y sectorial que la iniciativa pública desee alcanzar a través de esos acuerdos.

**XI. Sobre la problemática específica de las empresas de pequeño y mediano formato**

- La insuficiencia del marco económico del sector y falta de flexibilidad del marco jurídico resultan muy desfavorables para los proyectos de pequeño y mediano formato.
- Esto supone un elevado riesgo, ya que la mayor parte de la oferta teatral descansa en este tipo de empresas, que cumplen, por sus especiales

características, un papel relevante en la dinamización del sector y en el mantenimiento de la actividad.

- Muchos proyectos de este tipo se acogen a fórmulas jurídicas de empresa o compañía no porque consideren que es la mejor opción, sino por razones de fuerza mayor, lo que les conduce a asumir obligaciones de gestión y administración de muy diverso tipo que no repercuten positivamente o incluso dificultan el desarrollo de su trabajo. En particular, es frecuente que proyectos de este tipo se acojan a fórmulas jurídicas empresariales a pesar de que la obtención de lucro no sea en absoluto, como demuestra su orientación y trayectoria, su objetivo prioritario.
- Un elevado número de espectáculos de estos formatos encuentra dificultades para acceder a los espacios y circuitos como consecuencia de diversos factores. Entre ellos, cabe mencionar que en ocasiones sus características no se adecuan a las funciones o necesidades que desean cubrir determinados espacios, en otras carecen de “cabeceras de cartel” que les permitan disponer de un atractivo comercial previo; en otras, la escasez de recursos tiene efectos desfavorables sobre la calidad de las producciones.
- Este riesgo comprobado desalienta que las compañías de menor tamaño traten de incrementar su dimensión, pues la supervivencia parece más fácil si la actividad se limita al mercado local apoyado por las instituciones públicas, lo que fomenta el “liliputismo”.
- De esta forma, se registra un exceso de producción que oculta las deficiencias de producción, es decir, una paradójica situación en la que la sobreproducción de espectáculos va aparejada a una enorme dificultad para que la mayor parte de las producciones tenga la dimensión necesaria para asegurar un suficiente nivel de factura, eficiencia de costes y viabilidad económica.

### **XII. Sobre la problemática específica del teatro de creación alternativa**

- El teatro de creación alternativa constituye un caso específico dentro de la empresa teatral privada de pequeño formato en el que se manifiestan de manera acentuada los problemas y barreras materiales que aquejan a estas empresas.
- Por su propia naturaleza y su voluntad de hallar y desarrollar vías estéticas alternativas a las corrientes más consolidadas y asentadas del arte escénico, el teatro de creación alternativa tiene un carácter vanguardista y se dirige, de manera habitual, a un público minoritario.

- En consecuencia, se suele materializar en proyectos de elevado riesgo y se lleva a cabo a través de compañías con recursos limitados y en espacios reducidos que frecuentemente adolecen de la suficiente infraestructura y equipamiento.
- De hecho, por razones de fuerza mayor, el entorno alternativo acoge habitualmente no sólo proyectos de renovación escénica que se ajustan a la naturaleza propia de la creación alternativa, sino también producciones de pequeño formato que no guardan relación con ella o proyectos con recursos profesionales insuficientes. Por otro lado, no todos los proyectos de creación escénica alternativa son programados en las denominadas salas alternativas, sino también en otros espacios.
- Es interés de las propias compañías y salas de creación alternativa profundizar en la definición precisa de su naturaleza y funciones, a fin de no quedar difuminadas en el conjunto del teatro de pequeño y mediano formato. Ambas formas de actividad teatral son necesarias y poseen su propio interés y función en el conjunto de la oferta teatral, pero no es conveniente generar una confusión entre ambas. El teatro de creación alternativa se lleva a cabo a través de compañías y salas de pequeño formato, pero no todo el teatro que se realiza a través de compañías y salas de pequeño formato es de creación alternativa.
- En este sentido, es importante tener en cuenta que el teatro de creación alternativa constituye un movimiento en fase de definición y asentamiento, y sometido a un importante proceso de reflexión interna. Esta reflexión debe conducir a diferenciar con claridad diferentes fenómenos que hoy se dan cita en el espacio alternativo.

### **XIII. Sobre la articulación entre iniciativa pública e iniciativa privada**

- El sector teatral privado presenta una elevada capacidad de optimización de recursos, especialmente, si se ponen en marcha nuevos modelos de relación con la iniciativa pública, con el medio televisivo o se desarrollan formas de ayudas públicas más imaginativas.

## B. Propuestas

### 3.2.1. Potenciar los teatros públicos como centros culturales de referencia

- a. Por ello, deben ser objeto de un tratamiento específico que garantice el cumplimiento de su misión como centros culturales de referencia en sus respectivos ámbitos de actuación, y han de ser por ello poseedores de unas claras señas de identidad y coherencia artística.
- b. Los teatros públicos de larga trayectoria e implantación deben ser cuidadosamente preservados y potenciados, reforzando su identidad cultural y artística, y garantizando su enriquecimiento y desarrollo futuro.
- c. En cualquier caso, su gestión y la de todos los demás teatros de titularidad pública deben ajustarse a los criterios de transparencia propios de los organismos de las Administraciones públicas.

### 3.2.2. Definir modelos de gestión pública

- a. La consecución de objetivos de rentabilidad social y cultural y de viabilidad económica por parte de los teatros públicos debe alcanzarse de manera equilibrada, procurando contribuir en la medida de lo posible a la adecuada articulación del mercado teatral y al desarrollo de las diferentes iniciativas con clara vocación de servicio cultural que pueden darse cita en él.
- b. Es necesario desarrollar una profunda reflexión que conduzca a la definición de un modelo o modelos de gestión específicos para los diferentes tipos de teatros públicos existentes en España, tanto para las unidades de producción, como para los espacios de exhibición de titularidad pública, que defina con mayor claridad cuáles son las competencias deseables que deben desarrollar en cada una de las vertientes de la actividad teatral.
- c. Esta reflexión ha de partir de la base de que existen varios modelos posibles de gestión de los teatros públicos, desde la gestión directa por parte de la Administración propietaria hasta la cesión de su gestión a una empresa privada, pero todos ellos deben ajustarse a criterios y estatutos de referencia que garanticen que, sea cual sea la



forma o modelo de gestión elegido para cada caso, se cumplan escrupulosa y prioritariamente los objetivos culturales y sociales que debe cubrir el teatro público. En particular, y sin prejuzgar qué modelo o modelos deben ser aplicados en cada caso, estos criterios o estatutos de referencia deben contener una definición que asegure unas adecuadas y equilibradas relaciones entre las funciones de dirección artística y de gestión del teatro.

- d. Esta reflexión debe abordar asimismo la forma de participación de representantes de la sociedad teatral civil en los órganos de control o gestión de estos teatros.
- e. Entre los modelos de gestión de teatros de titularidad pública debiera ser considerado y definido con claridad el estatuto de "Compañía Residente".
- f. Por otro lado, esta reflexión debe conducir a la definición de formas jurídicas adecuadas para los teatros públicos que les permitan una mayor autonomía de gestión económica y administrativa, una clara reversión y gestión de sus ingresos, la asignación y disposición de patrimonio, y el acceso a beneficios fiscales y a fuentes de financiación procedentes del patrocinio y mecenazgo privados.

### **3.2.3. Establecer criterios para la asignación de la dirección de los teatros públicos a través de un contrato-programa**

- a. Los teatros de titularidad pública deben contar con unos objetivos de política cultural y teatral claramente definidos, difundidos públicamente y asumidos por sus responsables y sus equipos gestores. Su programación y sus actividades han de ajustarse al cumplimiento de los mismos.
- b. Su dirección debe ser encomendada a profesionales que propongan, por un lado, un equipo de gestión estable, y por otro, un proyecto artístico y de contenido claramente definidos. Este proyecto artístico y de gestión ha de estar plasmado en un contrato-programa, en el cual se especifiquen los objetivos y los criterios concretos de la gestión artística y económica.
- c. El contrato-programa, un instrumento que se aplica de manera habitual en un elevado número de teatros europeos de titularidad pública, aparece así como un instrumento útil y conveniente para los intereses de todos los agentes implicados:

- ▶ Para la Administración Pública responsable de cada teatro, porque el contrato-programa asegura la coherencia entre los objetivos generales de política cultural definidos para ese espacio y la actividad concreta de creación y gestión que se va a desarrollar en él.
  - ▶ Para el director del teatro, porque el contrato-programa le pone objetivamente al amparo de decisiones políticas unilaterales o discrecionales referentes a su gestión y es, en consecuencia, un instrumento de defensa de su libertad de gestión artística y económica.
  - ▶ Para todos los demás agentes del sector y, por supuesto, para los ciudadanos, porque de esta forma se tiene conocimiento público de los objetivos culturales que se plantea conseguir en ese espacio y los medios que se van a poner en práctica para conseguirlos.
- d. El contrato-programa, que será tanto más detallado como resulte necesario en cada caso, deberá incluir, entre otros aspectos, los elementos y objetivos fundamentales del proyecto artístico y de gestión, las producciones y coproducciones previstas si las hubiere, los criterios de programación teatral, las actividades complementarias, las normas de funcionamiento y gestión, y las fórmulas de control y seguimiento de los diferentes aspectos del proyecto. Se establecerán en él asimismo las competencias asignadas al director artístico, garantizando una correcta y equilibrada compatibilización de sus actividades como creador y de las que ha de asumir como director de un teatro de titularidad pública, sin que las primeras interfieran o perturben el cumplimiento de las segundas.
- e. Asimismo, los contratos-programa deberán incluir fórmulas que garanticen una suficiente presencia de obras de autores vivos de las diferentes dramaturgias de las CC.AA. en la producción y programación de los teatros públicos.
- f. Para el nombramiento de la dirección de un teatro de titularidad pública, la Administración responsable del mismo será libre de decidir si opta por la asignación directa de su gestión a un determinado equipo de dirección o si opta por la apertura de un concurso público para la recepción de propuestas. No obstante, tanto en un caso como

en otro, el equipo de dirección seleccionado habrá de presentar un contrato-programa en la línea antes descrita o ajustar su gestión al cumplimiento de un contrato-programa previamente establecido por la Administración responsable.

- g. En el caso de la apertura de concurso público:
- ▶ El órgano de la Administración responsable de cada teatro público tendrá plena libertad para decidir qué propuesta se ajusta mejor a los objetivos de política cultural definidos para el mismo, sin verse obligada a la adopción de decisiones en función de criterios automáticos de selección.
  - ▶ Podrá invitar al concurso, por iniciativa propia, a los artistas, profesionales de gestión o equipos que considere conveniente.
  - ▶ Las propuestas estudiadas habrán de adaptarse a las necesidades y objetivos culturales que en cada momento ese teatro se plantea cubrir.
  - ▶ La valoración de las mismas se hará de manera transparente y no discriminatoria para los agentes del sector
  - ▶ Las propuestas podrán partir de un equipo formado para tal fin o de un equipo artístico o de gestión ya existente formado bajo cualquier forma jurídica legalmente aceptable.
- h. Para contribuir a que los agentes del sector puedan desarrollar su actividad en un entorno razonablemente homogéneo, se tratará de alentar a las Administraciones públicas para que armonicen en la medida de lo posible, de manera voluntaria y sin merma de sus respectivas competencias y libertad de decisión, los criterios generales a los que los contratos-programas y las fórmulas de adjudicación de los mismos deben ajustarse.
- i. Entre ellos, pueden contemplarse la concesión de una razonable prioridad al establecimiento de contratos-programa con equipos o empresas del entorno geográfico del teatro en cuestión y la adopción de medidas, en caso necesario, para evitar que sean declarados desiertos, como las fórmulas de apelación o cooptación antes mencionadas.
- j. Es necesario cuidar que la programación de los teatros de titularidad pública que concentran la única oferta estable en su respectiva

localidad sea consecuente con su condición de servicio cultural y, por tanto, priorice en su oferta los espectáculos de alto nivel artístico.

**3.2.4. Asignar recursos adecuados a los teatros públicos que realizan producciones**

- a. Los teatros públicos que realizan de manera prioritaria o permanente actividades de producción precisan de mayores recursos económicos para cumplir adecuadamente sus objetivos. En particular, es imprescindible un incremento presupuestario significativo que permita impulsar la actividad de los teatros de las diferentes Administraciones que se dedican prioritariamente a producción.
- b. Ha de establecerse de manera progresiva la obligatoriedad de que las producciones de los teatros de titularidad pública giren un número suficiente de funciones fuera de su Comunidad Autónoma de origen, bien por cuenta propia o mediante acuerdos con otras empresas o teatros.
- c. Es urgente una modificación en el tratamiento de los ingresos que una buena parte de estos teatros, y especialmente los dependientes del INAEM, perciben como resultado de sus actividades. El hecho de que tales ingresos no reviertan plena, clara y directamente en los propios teatros supone un factor de desincentivación para la buena gestión económica de esas unidades y una situación de desequilibrio respecto del resto de los agentes que operan en el mercado teatral. Los teatros públicos deben poder gestionar sus propios ingresos, incluyendo en el presupuesto anual una previsión de los mismos.
- d. Como mínimo, el 51% de los recursos destinados a producción gestionados cada temporada por una unidad pública de producción teatral deberá ser materializado en producciones propias. El resto se destinará a coproducciones con otras unidades de titularidad pública o con la iniciativa privada.

**3.2.5. Establecer criterios para las coproducciones de teatros públicos**

- a. Las coproducciones promovidas por los teatros públicos, tanto con otros centros de titularidad pública como con la iniciativa privada, deberán suponer no sólo una utilización más eficiente de los recursos económicos y materiales de ambas partes, sino sinergias específicamente artísticas que se hallen claramente definidas y justificadas en el proyecto de coproducción.

- b. Todo proyecto de coproducción entre el teatro público y la iniciativa privada deberá implicar una contribución efectiva y demostrable de ambas partes a la producción del espectáculo; en ningún caso podrá convertirse la coproducción en una forma encubierta de subvención.
- c. Se respetarán los derechos laborales establecidos por negociación colectiva o los derechos adquiridos existentes de los actores contratados por compañías de titularidad pública, cuando los espectáculos en cuestión continúen su exhibición comercial por la empresa coproductora o en cualquier tipo de explotación posterior del espectáculo.

**3.2.6. Potenciar la coordinación voluntaria entre distintas Administraciones**

- a. Es urgente potenciar una mayor coordinación y colaboración entre las unidades de la Administración central y de las Administraciones autonómicas que facilite una optimización de recursos mediante:
  - ▶ Un mayor número de coproducciones entre las respectivas unidades de producción.
  - ▶ Acuerdos plurianuales entre ambos tipos de unidades.
  - ▶ Establecimiento de un pacto entre las Administraciones que favorezca la creación de un sistema estatal de producción y difusión artística que, respetando las competencias y el equilibrio territorial, potencie y optimice las infraestructuras y servicios teatrales.

**3.2.7. Aplicar ayudas y nuevos instrumentos de financiación y gestión**

- a. Las ayudas públicas a la iniciativa privada deben superar el recurso sistemático y exclusivo a la forma de subvención puntual. Las subvenciones han de ser utilizadas como una forma más de ayuda pública y circunscrita a los objetivos que le son propios desde el punto de vista económico, pero deben dejar de ser la única forma o la forma prioritaria a través de la cual se canalizan recursos públicos a la iniciativa teatral privada.
- b. Deben aplicarse a la iniciativa teatral privada otras formas de ayudas públicas tanto las que son habituales en otros sectores industriales y que proporcionan vías reales de financiación a medio plazo y, por tanto, constituyen factores de estabilidad y permanencia de la actividad, como nuevas fórmulas más imaginativas, ajustadas a las

necesidades específicas del sector teatral. En este sentido, se debe promover:

- ▶ Por un lado, la integración de las empresas teatrales en los organismos empresariales (CEOE, CEPYME, etc.) a fin de que puedan beneficiarse de su ayuda y asesoramiento en temas de gestión, obtención de ayudas nacionales o comunitarias de carácter general, capacidad de interlocución, acceso a información, etc.
- ▶ Por otro, la estabilidad y la consolidación industrial y artística de los equipos profesionales de la iniciativa privada mediante nuevos instrumentos: formas de capital riesgo, sociedades de garantía u otras opciones imaginativas y adecuadas a la situación del sector.

#### **3.2.8. Fomentar la colaboración iniciativa privada-iniciativa pública**

- a. Es urgente consolidar un modelo eficaz de relación entre la iniciativa pública y la iniciativa privada que promueva el establecimiento de acuerdos de colaboración entre ambas y contribuya a una mejor articulación del mercado a fin de que las dos se puedan desarrollar de manera armónica y favorezcan la estabilidad de esta última.
- b. Este modelo debe cumplir las funciones propias del servicio cultural:
  - ▶ Cesión de la gestión temporal de espacios en régimen de “compañía residente”, en los entornos en los que se dan condiciones para ello, a equipos que garanticen una continuidad en la oferta, una línea de trabajo creativo definida y la cobertura de objetivos de claro interés general en las localidades en las que se hallan esos espacios.
  - ▶ Establecimiento de formas estables de gestión mixta que permitan experiencias de gestión privada del servicio teatral público a través de consorcios, compañías residentes, concesiones u otras alternativas.
  - ▶ Desarrollo de coproducciones de compañías privadas con los teatros públicos (centros dramáticos, teatros nacionales y espacios de la Red).
  - ▶ Creación de mesas técnicas Teatro Público - Teatro Privado, ajustadas a los diferentes ámbitos territoriales de actuación, que permitan abordar conjuntamente cuestiones relativas a

programación, precios, etc. a fin de articular y racionalizar el mercado.

**3.2.9. Fomentar el apoyo por parte de las televisiones**

- a. Establecimiento de formas de colaboración con las cadenas de TV, especialmente las de propiedad pública y con la colaboración de las respectivas Administraciones a través de convenios, para la producción y la promoción del teatro.

**3.2.10. Promover la articulación de oferta y demanda**

- a. Puesta en marcha de mecanismos estables (mesas de coordinación, etc.) para asegurar una relación normal y estable entre creadores, productores y exhibidores que conduzca a un mejor conocimiento de las necesidades respectivas y, en consecuencia, a un mejor ajuste entre oferta y demanda de producciones.

**3.2.11. Reformar el marco jurídico**

- a. Análisis de las formas jurídicas a las que pueden acogerse las empresas teatrales y estudio de la posibilidad de disponer de un marco jurídico más ajustado a la naturaleza de la actividad de esta industria que tenga en cuenta los diferentes formatos que ésta pueda adoptar.
- b. Por otro lado, resulta necesario elaborar un marco jurídico específico para el desarrollo de iniciativas teatrales privadas mediante formas propias del denominado "tercer sector", es decir, grupos de personas jurídicas que ejercen una actividad económica cuyo objetivo esencial no es la obtención de beneficios (asociaciones, fundaciones, ONG, cooperativas, entidades sin ánimo de lucro, etc.). En la definición jurídica de estas iniciativas se debieran introducir criterios específicamente culturales como el hecho de disponer de un núcleo creativo estable, planes artísticos a largo plazo, determinado nivel de capital profesional, etc.

**3.2.12. Establecer medidas específicas para las empresas de gran formato**

- a. Establecer acuerdos formales de colaboración entre los diferentes órganos de gestión teatral de las Administraciones Públicas y empresas de gran formato que pueden tener diferentes objetivos y naturaleza:

- ▶ Establecimiento de fórmulas semejantes a las del contrato-programa, aunque de carácter puntual, para el desarrollo de proyectos concretos en los cuales la empresa privada se compromete contractualmente al cumplimiento de objetivos de interés cultural establecidos de forma detallada por las respectivas Administraciones a cambio del acceso directo a recursos u otras formas indirectas de ayudas públicas.
- ▶ Establecimiento de acuerdos para el cumplimiento de objetivos de interés sectorial (descentralización, generación de empleo estable, creación de uniones de empresas, etc.) a cambio del acceso directo a recursos u otras formas indirectas de ayudas públicas.
- ▶ Fórmulas de colaboración para la externalización de servicios auxiliares o complementarios (organización de giras, comunicación, publicidad, diseño, seguridad, limpieza, etc.), mediante la apertura de concursos públicos, cuando ello permita ganancias de eficiencia sin merma del cumplimiento de la función pública de la institución.

**3.2.13. Establecer medidas específicas para las empresas de mediano y pequeño formato**

- a. Ayudas al incremento de tamaño de las compañías especializadas en espectáculos de menor formato que puedan consolidar una trayectoria de estabilidad.
  - b. Fomento de Uniones Temporales de Empresas de pequeño y mediano formato para la realización de proyectos concretos, concediendo incentivos especiales a aquéllos que implican la colaboración de empresas procedentes de varias Comunidades Autónomas.
  - c. Medidas de apoyo, a través de ayudas directas o de convenios con los espacios de distribución y exhibición, para que las producciones de pequeño y mediano formato accedan en mejores condiciones al mercado (circuitos, redes, locales, ferias...).
  - d. Actuaciones de apoyo para el desarrollo y ampliación a medio plazo de la Red de espacios privados de pequeño y mediano formato que
-



facilite el acceso al mercado de estas producciones en condiciones congruentes con la dimensión escénica de las mismas.

- e. Potenciación por parte de las Administraciones de la apertura de locales complementarios de pequeño y mediano formato en o vinculados a los espacios de titularidad pública.
- f. Mayor flexibilidad en las formas jurídicas aplicables a equipos de tamaño pequeño o medio, o creados para el desarrollo de proyectos puntuales o no permanentes.

**3.2.14. Establecer medidas específicas para las empresas de creación alternativa**

- b. Las ayudas públicas a la iniciativa teatral privada deben contemplar fondos específicamente destinados a las compañías y salas cuyo objetivo es el desarrollo de proyectos de creación escénica alternativa. Estas ayudas deben tener un peso porcentual claramente establecido en el conjunto de las mismas y deberán estar orientadas a:
  - ▶ Mantenimiento de las salas existentes y apoyo a la apertura y consolidación de nuevos espacios a través de acuerdos entre el INAEM y las instituciones homólogas de las CC.AA. que permitan articular la obtención de recursos para mejorar la infraestructura de las salas.
  - ▶ Programación y exhibición. Ayudas a la programación anual estable de las salas alternativas, de modo que éstas puedan ofrecer a la compañías no sólo un porcentaje de la recaudación de la taquilla, sino un caché suficiente para cubrir costes. Establecimiento de formas estables de coordinación con la Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública
- c. Impulso a la Red de Teatros Alternativos.
  - ▶ Producción y coproducción. Establecimiento de fórmulas de coproducción entre compañías y salas alternativas, potenciando el papel de éstas como unidades de producción.
  - ▶ Promoción:
    - Campañas publicitarias en prensa, radio y televisión.

## Plan General del Teatro

- Fomento de la presencia del teatro alternativo en la televisión pública.
- Promoción de la asistencia a espectáculos de teatro alternativo: creación de centros de relación con el público e impulso de las asociaciones de espectadores.
- Apoyo al desarrollo de encuentros y foros entre profesionales de las artes escénicas de creación alternativa.
- Acciones de apoyo coordinadas con las salas alternativas para la generación de públicos jóvenes a través de la programación de estos locales.

### **3.3. Ámbito de distribución y exhibición**

## A. Consideraciones

### I. Sobre la distribución y exhibición teatral

- Se registra una insuficiente coordinación entre creación, producción y exhibición en el conjunto del mercado.
- Se han establecido a lo largo de los últimos años intentos de coordinación entre los locales teatrales de titularidad pública por medio de la Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, pero más como elemento de encuentro, comunicación y contraste de experiencias que para facilitar posibles giras o coordinar la exhibición de espectáculos. Este proceso de coordinación se da mucho más dentro de las redes o circuitos autonómicos. Existe un amplio margen para el fortalecimiento de sistemas de organización para la distribución y la exhibición de espectáculos con ámbito estatal.
- El desarrollo de la infraestructura teatral a través de la recuperación de espacios y la construcción de nuevos locales de titularidad pública ha favorecido una mayor descentralización teatral, pero algunas zonas del Estado no disponen de una oferta teatral de cierta continuidad. En particular, hay algunos núcleos de población de dimensión relevante que no tienen programación teatral estable durante toda la semana.
- La costumbre de concentrar la distribución y exhibición de espectáculos únicamente durante los fines de semana en un elevado número de núcleos relevantes de población conduce a un fuerte incremento en los costes de las giras y a una reducción del número de fechas disponibles para exhibición.
- Otro elemento para tener en cuenta es la falta de políticas de comarcalización de la oferta teatral, para facilitar la exhibición de espectáculos de formato medio o grande y donde los costes de exhibición pueden repartirse entre varias localidades.
- El número de espacios escénicos de titularidad privada fuera de Madrid y Barcelona es muy reducido y no existen formas de coordinación estable entre ellos. Como consecuencia de ello, buena parte de la oferta de producción privada y de clara vocación comercial ha de ser asumida con todas sus consecuencias por los teatros de titularidad pública, a fin de que los

segmentos de público de determinadas poblaciones que desean acceder a esta oferta puedan hacerlo.

- Por factores ya apuntados en otros apartados anteriores, se registra un acusado desajuste entre oferta y demanda que conduce a situaciones paradójicas: hay un exceso de producción, sobre todo en los formatos de tamaño pequeño y medio, que encuentran dificultades para acceder a los locales y redes existentes, pero un elevado número de éstos encuentran dificultades a su vez para desarrollar una programación adecuada a sus objetivos y funciones por falta de espectáculos que se ajusten a ellas en cuanto a contenido, formato, género, elenco, etc.
  - ▶ En definitiva, se registra un exceso de producción, pero desajustado, que conduce a que haya demasiada demanda sin oferta y demasiada oferta sin demanda. En este sentido, es urgente un mayor diálogo estable entre ambos segmentos de la actividad teatral que pueda promover una mejor articulación y equilibrio del mercado.
  - ▶ La situación no guarda comparación con otros países de nuestro entorno. Por ejemplo, Francia produce anualmente la mitad de espectáculos teatrales que España y distribuye el doble.
- Las dificultades que encuentran los espectáculos de pequeño y mediano formato para acceder a espacios y circuitos impiden que puedan girar por un número suficiente de Comunidades Autónomas que le permita asegurar su desarrollo y su viabilidad económica.
- Estos desajustes se perciben asimismo en la exhibición en los teatros miembros de la RED. Ésta no tendría capacidad para asumir la exhibición de todo lo que se produce y, sin embargo, encuentra dificultades para seleccionar espectáculos para exhibir porque una buena parte de éstos no tiene la calidad, los contenidos o los formatos idóneos para que sus espacios cumplan su función cultural como teatros públicos.
- El objetivo de cada nacionalidad y región de fomentar la producción teatral y las obras autóctonas, obviamente legítimo y compartible como planteamiento, se convierte frecuentemente en la práctica en un obstáculo para la apertura de sus circuitos de exhibición a espectáculos generados en otras CC.AA., lo que afecta negativamente al enriquecimiento cultural recíproco y con el riesgo añadido de priorizar el localismo frente a la calidad del espectáculo: circunstancia que se da más en las producciones de formato pequeño y mediano.

## II. Sobre la red de recintos escénicos

- La infraestructura de locales teatrales de titularidad pública se ha incrementado de manera muy notable y descentralizada desde finales de los años 80.
- La mayor parte de los locales recuperados, o de nueva planta incorporados al sistema teatral en las dos últimas décadas, son de propiedad pública.
- La infraestructura teatral de propiedad privada está muy focalizada en Madrid y Barcelona.
- En un buen número de localidades en las que se ha recuperado un espacio público se ha consolidado una situación de "monoespacialidad", en el sentido de que no hay en ellas ni parece haber lugar más que para ese local público.
- En la mayor parte de los locales recuperados y de nueva planta de propiedad pública no se ha prestado la debida atención para evitar barreras arquitectónicas al correcto desarrollo de las artes escénicas.
- Por su carácter histórico, la mayor parte de los espacios recuperados no admiten soluciones escénicas polivalentes. De manera mimética, un apreciable número de los de nueva planta ha seguido el mismo camino.
- Se ha generado así una especie de círculo vicioso: no hay un número relevante de espectáculos que incorporen soluciones escénicas polivalentes porque no hay espacios polivalentes que puedan acogerlos; y la inexistencia de un suficiente número de espectáculos polivalentes desincentiva la disponibilidad de escenarios polivalentes.
- Los locales recuperados o creados de propiedad pública suelen adolecer de un insuficiente plan de mantenimiento, con el consiguiente riesgo de deterioro.
- La infraestructura teatral privada, muy centralizada en Madrid y Barcelona, presenta en términos generales deficiencias de mantenimiento y dotación técnica.

## III. Sobre circuitos y redes de distribución

- Existe una Red de teatros de titularidad pública integrada por un elevado número de espacios, con una trayectoria e implantación creciente, orientada a la coordinación y colaboración entre los mismos.
- Algunos de los objetivos fundamentales de la Red en esta materia, que se encuentran en diferente grado y fase de cumplimiento, son:

- ▶ Favorecer que producciones de rigor y calidad que no tienen asegurada su distribución de manera natural y espontánea consigan circular por el mayor número posible de espacios.
  - ▶ Introducir mayores niveles de eficiencia en la distribución de los espectáculos que, por su natural interés, tienen asegurado de manera razonable un suficiente nivel de contratación, fomentando una mayor coordinación de las giras y, en consecuencia, una relevante reducción de esfuerzos y costes.
  - ▶ Favorecer el acuerdo entre diversos teatros de la Red para la puesta en marcha de coproducciones entre sí o con terceros.
- Paralelamente al desarrollo de la Red, se han creado circuitos de ámbito geográfico más reducido (autonómicos o provinciales), con diferentes niveles de actividad e implantación, y aún insuficientemente coordinados entre sí. No obstante, buena parte de los circuitos de ámbito autonómico forman parte de la Red y, por lo tanto, disponen de un cierto grado de incardinación.
  - La Red está en condiciones de actuar de manera coordinada con las Administraciones, los organismos teatrales públicos (INAEM, instituciones autonómicas homólogas, etc.) y la empresa privada para promover una mejora sustancial de la producción y la exhibición de espectáculos teatrales, sobre la base de una suficiente ayuda a las giras de las producciones que responden a un claro interés.
  - Por diversos factores, entre ellos el relativo exceso de producciones, un elevado número de compañías y espectáculos de pequeño y mediano formato de interés encuentra dificultades para acceder a las redes y circuitos integrados por espacios de titularidad pública.
  - Como antes se ha señalado, el número de espacios escénicos de titularidad privada fuera de Madrid y Barcelona es muy reducido y no cuenta con formas de coordinación.
  - La inexistencia de este circuito hace que un elevado número de producciones privadas, sobre todo de pequeño y mediano formato, no cuente con espacios naturales de exhibición. Como consecuencia de ello, encuentran serias dificultades para girar por los distintos mercados territoriales.
  - Desde la Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, se ha promovido la creación de una Red Estatal de Teatros Alternativos. Esta Red, actualmente en fase de desarrollo, agrupa a un número todavía reducido de espacios (alrededor de 33) y no cubre todos los mercados territoriales, pero

constituye una base adecuada para la implantación de un circuito de exhibición para este tipo de teatro y debe ser urgentemente reforzada.

- Este nuevo circuito corrige las deficiencias del anterior modelo Intersalas, que disponía de un presupuesto claramente insuficiente, y supone la puesta en marcha de un proyecto más amplio, abierto a todas las compañías españolas y a compañías extranjeras.
- La gira de las compañías por todo el territorio del Estado en el marco del Circuito ofrece cierto apoyo económico a las compañías para su programación en espacios alternativos y favorece la descentralización y la comunicación entre las Comunidades Autónomas.
- El Circuito de Teatros Alternativos permite el acceso del público de todas las zonas del Estado a un tipo de creación artística que no encuentra difusión en otras redes.
- Las salas y los programas estables de teatro para niños y jóvenes, comienzan a coordinar sus acciones con el objeto de enriquecer sus propuestas, y de corregir las deficiencias que el mercado puro y duro genera en el sector. Los recursos con los que cuentan son insuficientes e insignificantes, aunque el número de espectadores con el que se trabaja es significativo.

#### **IV. Sobre ferias y festivales**

- En 2006 en el Estado español existen 14 Ferias dedicadas a la promoción de las artes escénicas y orientadas a los programadores.
- Su objetivo es ayudar a las compañías a incorporarse al mercado de distribución y difusión en las mejores condiciones, facilitar a los programadores el conocimiento de nuevos espectáculos y nuevos creadores y contribuir, en definitiva, a una mejor articulación del mercado.
- En especial, estas Ferias cumplen un papel relevante en la promoción de los espectáculos existentes, especialmente de pequeño y mediano formato, y como foro de encuentro entre los programadores.
- La mayoría de ellas tienen una programación ecléctica, si bien hay algunas especializadas en circo, títeres, teatro para niños.
- Por su propia dinámica y sus limitados presupuestos, las Ferias se caracterizan actualmente por una elevada concentración de espectáculos en muy pocas fechas. Por lo general, acogen a unas treinta compañías durante un período de tres a cinco días. Por otro lado, esos mismos factores obligan



al uso de espacios no destinados habitualmente al teatro, a fin de albergar así más producciones y compañías en su programación. Estas circunstancias conducen a que algunos espectáculos sean exhibidos en condiciones que dificultan su adecuada recepción.

- La relevancia de las Ferias para que los espectáculos de pequeño y mediano formato sean conocidos entre los programadores hace que muchas compañías de este tipo tiendan a estar presentes en un elevado número de ellas, ya que consideran que su inasistencia puede suponer una importante barrera a su incorporación al mercado, lo que da lugar a reiteraciones en la programación.
- Existe una Coordinadora de Ferias de Artes Escénicas (COFAE) que a escala estatal tiene el objetivo de optimizar su desarrollo en lo que se refiere a programación, contenidos, calendario y distribución geográfica, y constituirse en receptora de las propuestas del sector.
- Los Festivales de teatro cumplen una importante función de dinamización del mercado en los entornos en los que se celebran, permitiendo al público del mismo el acceso a un significativo número de espectáculos en adecuadas condiciones materiales de recepción.
- En su mayor parte, tienen contenido generalista y frecuentemente presentan una oferta escénica global (música, teatro, danza), en la que el teatro es sólo uno de sus componentes.
- Un riesgo potencial de los Festivales es que la concentración de oferta que producen impida el desarrollo de una programación estable en sus respectivos entornos.
- Aunque existen contactos más o menos habituales entre los Festivales de mayor dimensión, no existe una forma estable de coordinación entre ellos.

### V. Sobre la presencia en mercados exteriores

- Como antes se ha señalado, entre los fines del INAEM se halla la promoción del teatro español en el extranjero. Sin embargo, no cuenta con una dotación suficiente para asegurar una acción continuada a medio y largo plazo.
- A pesar de las acciones puntuales que se llevan a cabo todos los años, la presencia internacional del teatro español está por debajo de la importancia de nuestra dramaturgia clásica y contemporánea.
- Se han promovido giras internacionales para la promoción del teatro español en el extranjero, si bien mediante acciones coyunturales.

## B. Propuestas

### 3.3.1. Promover el equilibrio territorial y los intercambios entre CCAA

- a. Equilibrar la discriminación positiva que las Comunidades Autónomas mantienen hacia la exhibición de espectáculos de la propia Comunidad con la de otros espectáculos del resto del Estado, con el fin de fomentar el enriquecimiento cultural y profesional. Para ello se pueden establecer convenios o acuerdos bilaterales o multilaterales entre los organismos responsables de la política teatral de las CC.AA. para concretar un número suficiente de intercambios entre las producciones generadas en ellas.
- b. Constituir Mesas sectoriales con representantes de las actividades de producción, distribución y exhibición para reducir los desajustes existentes entre oferta y demanda, y así contribuir a una racionalización del mercado.
  - ▶ De los análisis y reflexiones de estas Mesas pueden derivarse propuestas a las diferentes Administraciones públicas para que éstas orienten una parte suficiente de sus ayudas, si lo consideran conveniente, a los proyectos innovadores o de riesgo de la iniciativa privada que responden a un interés previo por parte del mercado; de la misma manera, las Administraciones pueden trasladar a estas Mesas sus prioridades en materia de política teatral para que los diferentes segmentos de la profesión las tengan en cuenta, si lo consideran oportuno, a la hora de plantearse sus proyectos.
  - ▶ Por otro lado, en la medida en que la concesión de la ayuda pública se refleje en una razonable reducción del caché y se aplique a proyectos innovadores que responden a un interés previo, de manera acorde con lo señalado en el punto anterior, la Red está en condiciones de asegurar un número determinado de funciones comprometidas en un mínimo de tres CC.AA. en el plazo de un año a los espectáculos subvencionados que, de acuerdo con la experiencia acumulada, no tendrían previsiblemente garantizada su gira por el juego normal del mercado.

- c. Incentivar la presencia de obras de autores españoles vivos en las redes y circuitos de exhibición, a través de un número suficiente de representaciones, de manera que se garantice el mantenimiento y, posteriormente, el progresivo incremento de la cuota que actualmente se registra. Esta incentivación podrá concretarse en convenios o acuerdos previos sobre contenidos, experiencias piloto u otras formas de programación especial incluidos en las condiciones de los contratos-programa.
- d. Incentivar la aplicación de fórmulas de desestacionalización de la exhibición en los núcleos de población que cuentan con una demanda relativamente estabilizada a fin de evitar la concentración sistemática de la exhibición de los fines de semana.
- e. Aplicar ayudas a la programación anual de las compañías y núcleos estables a través de los circuitos existentes o por crear.
- f. Incentivar y ayudar a programas de comarcalización que permitan la exhibición de espectáculos en zonas de población que individualmente, pueblo a pueblo, no podrían y/o la estancia de varios días en un teatro cabecera de comarca.

### **3.3.2. Promover el desarrollo y mejora de los espacios teatrales**

- a. Establecer medidas que permitan la asignación de recursos al mantenimiento en buenas condiciones materiales de los espacios teatrales
- b. Fomentar la incorporación a la infraestructura teatral de espacios no utilizados en zonas que no cuentan con oferta teatral estable a través de convenios con CC.AA.
- c. Fomentar que los teatros públicos incorporen a sus objetivos la disponibilidad, en un plazo razonable de tiempo, de una sala propia de menor formato (o el establecimiento de convenios con propietarios privados que posean un espacio adecuado) para la programación de espectáculos alternativos, de pequeño formato, polivalentes, etc.
- d. Analizar la posibilidad de gestionar de manera ordenada la cesión temporal, o la venta a bajo coste, a compañías privadas de elementos escenográficos, vestuario o materiales de todo tipo procedentes de las producciones de las unidades públicas.

- e. Aplicar mecanismos que aseguren que el desarrollo de nuevos equipamientos y espacios culturales susceptibles de uso escénico tengan que estar condicionados al asesoramiento previo de expertos en infraestructura teatral.
- f. Acondicionar espacios ya existentes, combinando gestión pública y privada a través de conciertos con un director o compañía residente por dos años, financiando con recursos públicos un porcentaje del presupuesto total.

**3.3.3. Promover la coordinación a través del INAEM**

- a. Promover, por parte del INAEM, la puesta en marcha de Mesas de coordinación entre los organismos teatrales públicos, la Red y las empresas privadas de producción y distribución, a fin de que las subvenciones a la iniciativa privada puedan traducirse en un número de funciones garantizado como contrapartida a la reducción de caché que facilita la subvención concedida, de acuerdo con la función del INAEM de promover la coordinación voluntaria de los distintos agentes del sector teatral.

**3.3.4. Articular redes y circuitos como instrumentos de coordinación**

- a. Fortalecer y extender las redes y circuitos de exhibición porque es una vía decisiva para conseguir un adecuado nivel de descentralización teatral, por lo que estas estructuras deben contar con mayores recursos.
- b. Implantar tres tipos de redes para la correcta articulación de la exhibición teatral en el conjunto del mercado teatral español:
  - ▶ Una red de espacios y circuitos de titularidad pública
  - ▶ Una red de locales de titularidad privada
  - ▶ Una red de espacios alternativos.
- c. Establecer instrumentos estables de coordinación y autorregulación entre las tres redes que permitan que cada línea de actividad se centre en la exhibición de los espectáculos que le son más propios, que los diferentes segmentos del público accedan a las ofertas que desean, se establezcan acuerdos de colaboración y, en definitiva, se optimicen los recursos existentes.

- d. Mejorar y fortalecer la programación de las redes fomentando la consolidación de formas de programación anticipada que permitan a las compañías la definición de temporadas completas, en lugar de tener que funcionar mediante “bolos” más o menos numerosos, pero esporádicos, que conducen a mantener un significativo número de profesionales sin actividad durante los períodos que hay entre actuaciones.
- e. Establecer criterios básicos de selección y programación de espectáculos que respondan a objetivos claros y rigurosos de política teatral y sean conocidos por todos los agentes del sector.
- f. Fomentar el acceso de las producciones de teatro alternativo a las redes públicas a través de acuerdos de las producciones de teatro alternativo con la Red para llegar a un compromiso que garantice una presencia creciente y suficiente de las mismas en los espacios que la integran. Esta presencia se llevará a cabo mediante planes específicos y ordenados de programación, acciones conjuntas de acompañamiento, etc.
- g. Favorecer la creación de una Red de espacios de exhibición de titularidad privada, elaborando un censo de locales escénicos de titularidad privada y un informe detallado sobre su nivel de uso actual y estudiando su viabilidad.
- a. Favorecer la implantación de la Red Estatal de Salas Alternativas prestando ayudas públicas a su implantación y a la recuperación o creación y puesta en marcha de teatros privados fuera de las ciudades de Madrid y Barcelona, y dando apoyo a su apertura a escala internacional para hacer posibles intercambios con compañías extranjeras que accedan a la Red española y ayudas a la ampliación de las giras programadas por ésta hacia otros países

### **3.3.5. Consolidar las Ferias**

- a. Fomentar la consolidación de la Coordinadora de Ferias de Artes Escénicas como instrumento para la optimización de las actividades y resultados de estos eventos, y para asegurar una racionalización de su calendario y una consolidación eficaz de su mapa geográfico. En particular, resulta aconsejable que la Coordinadora logre elaborar unos criterios comunes y voluntarios de programación que aseguren a todos los espectáculos unas condiciones adecuadas de recepción

por parte de programadores y público que permitan su correcta valoración.

- b. Incrementar los recursos públicos que se destinan a apoyar la celebración de las Ferias para que las compañías que acuden a ellas puedan recuperar la renuncia económica que hacen para asistir a las mismas a través de las contrataciones que confían obtener de la misma, para lo cual deben contar con unas condiciones razonables y equitativas de exhibición (horarios, fechas, locales, etc.). En este sentido conviene estudiar la posibilidad de que se establezca una catalogación de las Ferias en relación a las características de la programación, el presupuesto, la infraestructura, el alcance territorial, etc., a semejanza de lo que se hace en otras Ferias de naturaleza cultural, con objeto de que esto suponga un elemento incentivador para que las instituciones públicas se comprometan más en su desarrollo.
- c. Potenciar el impacto de las Ferias sobre su entorno pues éste es un lógico factor de interés para las instituciones públicas que pueden apoyar su celebración y puede permitir la obtención de mayores recursos que reviertan en beneficio de la Feria y de las compañías – bien directamente, bien en forma de mejores condiciones de exhibición - y, además, contribuye a que los programadores y las compañías tenga información más fiel sobre la respuesta de los públicos a los espectáculos.

### **3.3.6. Promover los Festivales**

- a. Promover una coordinación estable entre los Festivales existentes en el Estado español a fin de que puedan abordar de manera voluntaria una mayor racionalización de sus ámbitos y contenidos.
- b. Orientar su impacto y su calendario de manera que contribuyan a la aparición o potenciación de una programación teatral estable en los entornos en los que se celebran, a la incorporación estable de nuevos espacios a la oferta escénica y a la desestacionalidad de la misma.

### **3.3.7. Promover la presencia en mercados exteriores**

- a. Diseñar un programa a medio y largo plazo para la presencia del teatro español en el extranjero con definición de áreas prioritarias,

## Plan General del Teatro

ferias y festivales de interés estratégico, líneas dramáticas que se han de promover, etc.

- b. Establecer ayudas suficientemente dotadas a compañías privadas para producción y distribución de espectáculos españoles en el extranjero.
- c. Establecer un modelo y un programa a medio plazo de giras internacionales de producciones de iniciativa privada y pública.
- d. Ayudar a la traducción de textos escritos en las lenguas del Estado español a los principales idiomas de los países miembros de la Unión Europea.
- e. Fomentar acuerdos de colaboración con el Instituto Cervantes para la promoción y difusión del teatro español en el extranjero a través de lecturas dramatizadas y no dramatizadas, publicación y difusión de textos, conferencias y actos públicos, etc.

### **3.4. Ámbitos especiales de acción teatral**



## A. Consideraciones

### I. Sobre el teatro de creación alternativa<sup>11</sup>

- El teatro de creación alternativa es un factor fundamental en el proceso de renovación del arte escénico.
- Cumple un papel muy relevante en la innovación estética de la escena española a través de la incorporación de nuevas tendencias, la exploración de vías diferentes de concepción del arte escénico, el desarrollo de nuevas formas de creación y expresión, el establecimiento de nuevas relaciones con el público y la generación de nuevas dramaturgias y nuevos públicos.
- Además, contribuye a promover la rehabilitación y uso de espacios no escénicos para fines teatrales en localidades en las que no existe oferta teatral continua.
- En este sentido, es heredero y da hoy continuidad a los movimientos de renovación de la escena española que se han sucedido a lo largo de las últimas décadas a través de los Teatros de Cámara y Ensayo, los Teatros Universitarios y el Teatro Independiente.
- Existe en la actualidad un número apreciable de creadores y equipos especializados en teatro de creación alternativa que cuentan ya con una trayectoria significativa.
- Por consiguiente, el Plan General del Teatro considera que, por su contribución a la renovación estética, al desarrollo de nuevos lenguajes y a la generación de nuevos públicos, el teatro de creación alternativa debe ser decididamente potenciado a través de ayudas específicas para resolver sus problemas materiales, de estabilidad y de financiación, que tienen en su caso una expresión acentuada y propia.

### II. Sobre el teatro de calle<sup>12</sup>

- El teatro que se realiza en la calle facilita el contacto del arte escénico con públicos muy diversos, frecuentemente no habituales en los espacios

---

<sup>11</sup> Aunque en el apartado 3.1 sobre la creación alternativa, ya se han incluido algunas consideraciones y propuestas relativas a la creación, se ha considerado conveniente mantener dentro de los "Ámbitos especiales de acción teatral" todas las consideraciones y propuestas formuladas sobre este ámbito teatral para dar una visión completa del mismo.

<sup>12</sup> En este apartado se ha seguido también el criterio expuesto en la nota 11.

convencionalmente reservados para la práctica teatral y contribuye a una importante dinamización de la vida ciudadana.

- Es una forma de hacer teatro de acentuado carácter social y democrático, ya que acerca el teatro a todas las capas sociales y especialmente a las que no tienen hábitos culturales. Democratiza el encuentro con otras gentes y recupera la calle como lugar de encuentro social.
- El teatro de calle desarrolla una dramaturgia, unas técnicas interpretativas, un uso del espacio y un lenguaje teatral específicos, por lo que debe ser entendido no como una forma de transferir al espacio exterior modos y personas del teatro en espacios cerrados sino como una forma distinta de hacer teatro.
- La ausencia de textos o la particular inserción del mismo en muchas de las producciones hacen que no existan apenas barreras idiomáticas, lo que convierte a este tipo de producciones en un fenómeno cada vez más internacional.
- Igual que ocurre con el teatro para niños y jóvenes, los artistas (autores, actores, directores, gestores...) que deciden orientar sus creaciones y esfuerzos al teatro de calle se enfrentan a una ausencia de reconocimiento social y artístico.
- La existencia de un mercado estival y de un creciente número de ferias y festivales de teatro de calle ha propiciado que esta modalidad ocupe en la actualidad una parte muy importante de las programaciones y eventos escénicos de nuestro país.
- Sin embargo, los indicadores económicos (cifra de negocio) y sociales (espectadores) que van aparejados a esta mayor presencia no se ven reflejados en ningún documento o informe sobre los hábitos de consumo teatral, anuarios, estudios, etc., lo cual conduce a generar la percepción de que el hecho teatral sólo existe si se pasa por taquilla.
- En la actualidad, el teatro de calle se enfrenta a un espiral de efectos perversos:
  - ▶ Las compañías y artistas producen de forma exclusivamente privada por falta de apoyos públicos.
  - ▶ Para vender el espectáculo, éste debe de ser enseñado, ya que se programa "a espectáculo visto".

- ▶ Para ser enseñado, las compañías deben ir previamente a ferias y festivales, en los que frecuentemente no pueden exponer sus creaciones en idóneas condiciones de programación y económicas.
- ▶ Con el paso del tiempo, las compañías se descapitalizan y no pueden presentar sus espectáculos, con lo cual no tienen acceso a los mercados y sus producciones son cada vez de peor calidad.

### III. Sobre el teatro no profesional

- El teatro no profesional es una manifestación cultural muy extendida y arraigada en nuestro panorama social.
- Existen en la actualidad 1.840 grupos de teatro no profesionales, formados por más de 22.000 personas, que realizan una media de 2.700 montajes por año con cerca de 3 millones de espectadores, cifras en las que no se incluye un amplio número de representaciones de teatro popular en Navidad y en Semana Santa, o que se realizan anualmente en fechas muy determinadas (El Don Juan Tenorio en Alcalá de Henares; El alcalde de Zalamea en Zalamea; Fuenteovejuna en Fuente Obejuna; El águila blanca en Alburquerque; los espectáculos de Pastorets en Cataluña; El desembarco vikingo de Catoira, etc.).
- En ocasiones, el teatro no profesional es capaz de acometer montajes tanto clásicos (Fuenteovejuna) como innovadores que serían imposibles para el teatro profesional por su alto coste o por el número de personajes.
- Este teatro es desarrollado por estamentos muy heterogéneos de la sociedad (jóvenes, jubilados, amas de casa, estudiantes, parados, etc.), a los que permite una forma de expresión y la experimentación de sensaciones nuevas.
- Al valor cultural innato al teatro, se añaden de manera acentuada, en el caso del teatro no profesional, funciones educativas y formativas, especialmente en la infancia y juventud, y elementos de sociabilidad y aprendizaje. Integra e interrelaciona a las personas; humaniza y permite el disfrute del tiempo de ocio.
- El teatro amateur / aficionado es un importante factor de dinamización cultural en muchos pueblos y ciudades. Acerca la manifestación teatral a pequeñas localidades donde no existe la posibilidad de que lleguen grupos profesionales de manera continua (tanto por cuestiones económicas como de inexistencia de infraestructuras) y se convierte en un instrumento de

difusión cultural entre sus habitantes, posibilitando su participación activa y creativa.

- El teatro amateur / aficionado constituye una auténtica escuela de teatro en muchos pueblos y ciudades en los cuales éstas no existen.
- Proporciona y forma actores, espectadores y lectores, y es frecuentemente el cauce para que muchos autores noveles encuentren una forma de representar sus obras.
- La práctica teatral de base y en el ámbito de la enseñanza no cuenta con apoyo específico o decidido, por lo que se pierde una importante fuente de generación de nuevos espectadores y no se aprovecha la gran contribución que la práctica teatral puede hacer a la formación cultural y al desarrollo de las capacidades expresivas y creativas del ciudadano.
- Se constata la existencia de falsas compañías de teatro amateur/aficionado que son profesionales encubiertos que se aprovechan de la indefinición de su ámbito, tanto para captar ayudas y presupuestos de las Administraciones públicas, como para no pagar impuestos.

#### **IV. Sobre el teatro para público infantil y juvenil**

- Buena parte de las consideraciones sobre los problemas que afectan de manera general a la práctica teatral en España y que han sido expuestos con detalle en los bloques anteriores del presente documento (por ejemplo, la dificultad de obtención de recursos financieros, la insuficiencia de las ayudas públicas, la dificultad de acceder a las redes de distribución, la inestabilidad crónica de un elevado número de compañías, la inexistencia de medidas de formación y promoción de público, etc.) son aplicables de manera especial al teatro para niños y jóvenes<sup>13</sup>, sobre todo las referentes al teatro de pequeño y mediano formato. Por ello, le son de aplicación con carácter general las propuestas destinadas a solucionar estos problemas comunes, y muy en especial los que se refieren al teatro de pequeño y mediano formato.
- Por otro lado, la consideración del teatro como servicio público cultural implica, en el caso del teatro para niños/as y jóvenes, la realización de representaciones y acciones de formación del espectador, con el objeto de garantizar el acceso democrático a la cultura y el teatro de las jóvenes generaciones.

---

<sup>13</sup> En adelante, TPN.

- Además, el teatro para niños y jóvenes posee una problemática particular que debe ser abordada a través de análisis y propuestas específicamente diseñadas para él. Las compañías dedicadas al teatro para niños y jóvenes encuentran aún más problemas que el resto de las empresas teatrales para obtener niveles suficientes de recursos económicos y financieros. Ello les impide abordar no ya proyectos más ambiciosos y renovadores, sino el desarrollo normal de su actividad; perjudica la calidad material de sus producciones; conduce a formas de autoexplotación e impide atraer a éstas, con suficiente continuidad, a un número significativo profesionales del sector.
- El desequilibrio entre los precios de las localidades y los costes reales de producción y explotación, que no pueden ser repercutidos en los anteriores, tiene manifestaciones graves y específicas en el TPN, pues en éste es práctica habitual la limitación de los aforos, atendiendo a las necesidades específicas de estos espectadores, y la aplicación de una política de precios muy reducidos, tanto para las funciones familiares como para las funciones escolares.
- Por ello, la insuficiencia de los recursos públicos asignados a la actividad teatral tiene efectos especialmente graves en el TPN, ya que en éste el desequilibrio permanente entre el coste de producción y los ingresos por caché o taquilla es crónico.
- La tendencia general derivada de esta insuficiencia - conceder cantidades muy reducidas a un número muy elevado de proyectos -, que afecta desfavorablemente a todo el sector teatral (sobreproducción, fomento de proyectos precarios y de escasa estabilidad, barreras a proyectos de riesgo, etc.), se manifiestan con especial intensidad en el caso de las producciones privadas del TPN.
- Como consecuencia del menor caché de las producciones y de los menores ingresos por taquilla, debido al bajo precio de la entrada, las situaciones de autoexplotación son muy habituales en el TPN.
- En los centros de formación teatral existentes, no se concede una atención suficiente a la formación específica de los profesionales que desean orientar su trabajo al teatro para niños y jóvenes.
- No existen estudios rigurosos y genéricos que permitan tener un conocimiento exhaustivo del panorama del TPN en España. Esta carencia se ha visto parcialmente e insuficientemente mitigada por los acercamientos parciales al sector que han hecho diversos profesionales. Actualmente

existen materiales documentales dispersos y a los que difícilmente se puede acceder. La carencia de un conocimiento exhaustivo y detallado de la realidad de este segmento de la actividad teatral dificulta la definición y adopción de medidas eficaces.

- Existe una consideración social restrictiva y peyorativa del público teatral infantil y juvenil. La infancia es considerada casi estrictamente como un proyecto de la edad adulta y no se tienen en cuenta las necesidades específicas actuales de los niños y jóvenes como espectadores y seres en desarrollo. Esta concepción social del niño como ciudadano de segunda conduce a que no interese como destinatario del hecho teatral, ya que no posee poder económico, ni social, ni laboral, ni de opinión. Tan sólo es considerado como cliente potencial de determinados mercados "ad hoc". Esta situación de hecho presenta una cierta paradoja, pues abundan las declaraciones públicas en el medio teatral que subrayan la importancia esencial de este tipo de teatro desde el punto de vista social, educativo y como fuente generadora de nuevos públicos. Sin embargo, las medidas necesarias para su adecuada promoción no responden ni de lejos a la importancia que aparentemente, en el terreno de las declaraciones, se le reconoce.
  - La existencia de un mercado escolar (campañas dirigidas a centros educativos en las que, con menos esfuerzo, se lleva al teatro un número considerable de espectadores) ha propiciado que unidades de producción y creación habitualmente dirigidas a adultos o, incluso, empresas extrateatrales, acometan la realización de montajes infantiles. El hecho ha facilitado una práctica que consideramos perversa: que el TPN se plantee como fórmula "alimenticia" e instrumental, mientras que las propuestas creativas y de riesgo se reservan, en la mayor parte de los casos, para el teatro de adultos.
  - Como consecuencia de todo lo anterior, los artistas (autores, actores, directores, gestores...) que deciden orientar sus creaciones y esfuerzos al público infantil y juvenil, se enfrentan a una ausencia de reconocimiento social y artístico.
  - En los últimos años, ha mejorado de manera apreciable la distribución de espectáculos infantiles y hay ya un número significativo de grupos y compañías que consiguen superar las cien representaciones anuales. No obstante, en términos generales el TPN tropieza con importantes barreras
-

específicas para acceder a las redes y circuitos existentes. Por ello, es necesario aplicar formulas imaginativas y de promoción, tanto institucional como privada, que permitan promover su acceso a los circuitos y la interacción con otros grupos y colectivos preocupados por la cultura de niños y jóvenes.

- El TPN se realiza en nuestro país en locales pensados y dedicados a la exhibición de espectáculos para el público adulto. Sin embargo, los espectadores de las primeras edades (0-8 años), condicionados en nuestros días por el consumo televisivo, precisan de lugares adaptados a sus niveles de atención y percepción que les permitan una mayor proximidad al hecho escénico, con objeto de lograr una interacción entre público y espectáculo, diferente y alternativa a la que suelen brindarle los medios audiovisuales.
- La inexistencia de locales adecuados para espectáculos de TPN, particularmente el dirigido a las primeras edades (con necesidad específica de limitación del aforo habitual), dificulta la gira de ciertas producciones. En la mayoría de los locales en los que se ofrecen representaciones para el público infantil, resulta inviable realizar teatro circular o en anfiteatro o romper la barrera entre patio de butacas y espacio escénico.
- No existe más que una feria específica de teatro para niños/as y jóvenes. En el resto de las Ferias y Festivales, se programa este teatro de forma desigual, dentro del cupo de compañías de la CC.AA. en la que se realiza cada Feria. Las compañías de teatro para niños y jóvenes suelen ocupar en Ferias y Festivales las franjas horarias más desfavorecidas y los locales peor dotados técnicamente.

## **B. Propuestas**

### **3.4.1. Fomentar la creación alternativa**

- a. Poner en marcha medidas específicas para potenciar la dramaturgia y los proyectos artísticos de creación alternativa, de manera complementaria a lo se expone con mucho mayor detalle y extensión en el apartado 3.2 de este Plan en relación con las empresas y compañías orientadas al desarrollo de esta línea de trabajo estético.

- b. Incluir en las ayudas públicas a la creación teatral recursos específicamente destinados a la dramaturgia de creación alternativa que tengan un peso porcentual claramente establecido en el conjunto de las mismas.

**3.4.2. Fomentar el teatro de calle**

- a. Fomentar la experimentación en el campo del teatro de calle y la formación de los profesionales especializados en este tipo de teatro.
- b. Facilitar la incorporación del teatro de calle a la obtención de ayudas públicas en condiciones de equidad con el resto de las formas de expresión teatral.
- c. Establecer vías estables de coordinación con programadores públicos y privados para promover una presencia suficiente y en condiciones adecuadas de este tipo de teatro en la oferta teatral.
- d. Conceder becas u otras medidas específicas de apoyo a nuevos creadores especializados en teatro de calle.
- e. Incentivar la creación de equipos interdisciplinarios en distintas áreas artísticas para la producción de espectáculos dirigidos a la calle.
- f. Crear premios para espectáculos de teatro de calle por parte de las Administraciones públicas o colaboración de éstas en su implantación.
- g. Introducir el teatro de calle en las campañas de promoción del teatro a fin de contribuir a su reconocimiento social y artístico por parte del público y del resto de la profesión.
- h. Ayudar a la presencia exterior de espectáculos de creadores españoles de teatro de calle, aprovechando el carácter universal de muchos de las producciones.
- i. Promover acuerdos de intercambio con el exterior que permitan, a través de canales estables, que los trabajos de creadores españoles sean difundidos en otros países a cambio de la difusión en España de las obras de creadores extranjeros.

**3.4.3. Fomentar el teatro no profesional**

- a. Diseñar y poner en marcha medidas específicas de fomento y ayuda al teatro de base amateur /aficionado.



- b. Potenciar mediante medidas concretas la colaboración de los colectivos aficionados en la difusión del teatro en el ámbito de su entorno geográfico.
- c. Establecer contactos con la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) para la puesta en marcha de medidas de promoción del teatro no profesional por parte de los Ayuntamientos.
- d. Facilitar espacios públicos e infraestructuras adecuadamente dotadas (locales equipados: escenario, cámara negra, camerinos, equipos de sonido e iluminación, etc.) en los que se puedan presentar los trabajos de los grupos y artistas aficionados.
- e. Coordinar y articular las manifestaciones teatrales realizadas por compañías aficionadas en el territorio español.
- f. Organizar cursos y seminarios para el desarrollo y adquisición de técnicas teatrales por parte de los integrantes de estos grupos. Estudiar la inclusión de módulos o especialidades dedicadas al teatro amateur/aficionado en los programas de formación de las Escuelas de Arte Dramático,
- g. Promover intercambios entre los grupos pertenecientes a las distintas Federaciones.
- h. Organizar jornadas, encuentros, debates y otros eventos que faciliten un intercambio enriquecedor entre las distintas organizaciones regionales, nacionales o de la Unión Europea de teatro no profesional.
- i. Promover la colaboración del teatro no profesional en la difusión de los autores teatrales y sus obras, estableciendo relaciones de cooperación mutua con los autores y las entidades que los representan o gestionan sus derechos de propiedad intelectual.

#### **3.4.4. Fomentar el teatro para público infantil y juvenil**

- a. Promover la elaboración y puesta en práctica de un plan de acción especialmente dirigido al teatro para niños y jóvenes que, recogiendo la nueva filosofía general de las ayudas públicas al sector teatral, tenga en cuenta las especificidades del público al que se dirige el TPN. Éste debe ser objeto de medidas de apoyo específicas y con un peso porcentual en las ayudas claramente establecido. Estas ayudas no deben subvencionar únicamente montajes concretos, sino también proyectos renovadores en los que se apueste por una indagación de

nuevos lenguajes, así como la interacción con otras áreas artísticas y nuevas tecnologías del espectáculo.

- b. Fomentar la creación de programas específicos de ayudas a la creación teatral destinada a niños/as y jóvenes, cuya dotación presupuestaria sea lo suficiente como para abordar creaciones artísticas de calidad y envergadura, y permita la investigación y creación de espectáculos específicos destinados a las etapas de edad más desfavorecidas por el mercado (adolescentes, bebés y primera infancia...).
- c. Apoyar a las asociaciones profesionales para la formación permanente de los creadores dedicados al teatro para la infancia y a las acciones que puedan desarrollar en el campo de la animación al teatro.
- d. Incentivar, mediante ayudas, a la creación de equipos interdisciplinarios en distintas áreas artísticas para la producción de espectáculos dirigidos a la infancia.
- e. Crear medidas específicas de promoción en España y en el extranjero del teatro escrito por autores españoles para público infantil y juvenil (subvenciones directamente orientadas a este tipo de creación, ayudas a su programación en salas de pequeño y mediano formato...).
- f. Extender los premios de literatura teatral a la creación destinada a público infantil y juvenil.
- g. Establecer ayudas a la publicación de textos dramáticos contemporáneos orientados a público infantil y juvenil.
- h. Extender las fórmulas de coproducción entre el teatro público y el privado al TPN, con el fin de que grupos y compañías de contrastada trayectoria puedan tener acceso a los espacios de titularidad pública.
- i. Estudiar la estructura y funcionamiento de los Centros Dramáticos para la Infancia y la Juventud existentes en algunos países de nuestro entorno y de su posible traslación a la realidad teatral española.
- j. Introducir asignaturas o módulos específicamente centrados en teatro para niños y jóvenes en la enseñanza que se imparte en los centros de formación teatral.
- k. Realizar un estudio específico y en profundidad del TPN en España para disponer de una diagnosis certera y basada en datos reales que facilite la definición y aplicación de medidas correctoras.

- l. Establecer acuerdos con las redes de distribución para la implantación de programaciones específicas y ordenadas de espectáculos para público infantil, especialmente de autores españoles vivos.
- m. Desarrollar acciones conjuntas de promoción de la distribución de espectáculos de TPN con instituciones tales como la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, la OEPLI (Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil), etc.
- n. Fomentar que los teatros públicos incorporen progresivamente a sus objetivos la disponibilidad, en un plazo razonable de tiempo, de una sala propia de menor formato (o el establecimiento de convenios con propietarios privados que posean un espacio adecuado) para la programación de espectáculos alternativos, de pequeño formato, polivalentes o destinados a público infantil y juvenil, o para el desarrollo de programas pedagógicos y actividades especiales. A tal fin se propone que todos los exhibidores de teatro asuman y apliquen las medidas propuestas por la Asociación Te Veo en forma de "Protocolo sobre las condiciones de exhibición en el teatro para niños/as y jóvenes"<sup>15</sup>.
- o. Establecer ayudas a la investigación y a la incorporación de las nuevas tecnologías al teatro dirigido a las primeras edades, indagación de formas expresivas renovadoras, proyectos interactivos en los que intervengan otras áreas artísticas, aproximación a los lenguajes contemporáneos, etc.
- p. Promocionar la implantación de secciones para TPN en las Ferias y Festivales más apropiadas, contribuyendo así al objetivo general de conseguir una especialización de los contenidos de las mismas.
- q. Desarrollar una campaña institucional de sensibilización y animación al TPN, no sólo a través de acciones escolares, sino como una actividad de ocio cultural familiar.

---

<sup>15</sup> El objetivo del protocolo es fomentar una mayor conciencia de las necesidades y capacidades de los niños y los jóvenes para conseguir que disfruten del teatro y se formen como espectadores. Para ello propone seis líneas de acción: la limitación de los aforos, la difusión de las edades recomendadas para cada espectáculo, la garantía de las condiciones adecuadas de percepción, la contratación de especialistas en pedagogía escénica que impulsen la formación del espectador, el aumento de los recursos dirigidos a la exhibición estable y la ampliación de la oferta a todas las edades.

## Plan General del Teatro

- r. Convocar cursos, conferencias, exposiciones, talleres, dirigidos a animadores culturales, bibliotecarios, programadores de teatro para niños y profesores de centro.
- s. Fomentar un tratamiento específico al TPN en los medios de comunicación: cartelera específica, sección crítica especializada, etc.
- t. Promover de manera específica específica el TPN español en el extranjero: ayudas para desplazamiento de compañías a festivales y actuaciones en el extranjero, traducción de textos españoles para la distribución a compañías extranjeras, promoción institucional del TPN español en Ferias y Mercados Internacionales, participación en foros internacionales de debate sobre TPN...
- u. Promover acciones específicas de creación, potenciación y desarrollo de programas de formación del espectador infantil y juvenil, y organización de un foro de debate con especialistas españoles y extranjeros sobre la cuestión.

# Plan General del Teatro

## **Propuesta elaborada por la Comisión de Estudio de las Asociaciones Profesionales del Sector Teatral.**

Asociación Cultural Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, Asociación de Autores de Teatro, Coordinadora de Ferias de las Artes Escénicas del Estado Español, Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, Federación de Artistas del Estado Español, Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza, Organización de Sindicatos de Actores y Actrices del Estado Español.

## **4. Estrategias transversales**

## **4.1. Los profesionales**

## A. Consideraciones

### I. Sobre el marco laboral

- Desde el punto de vista laboral, una de las características más acusadas del sector teatral español es el elevado nivel de paro y la precariedad en el empleo. A título de ejemplo, cabe destacar que el nivel de paro permanente entre los actores suele situarse en torno a un 60%. En este sentido, es urgente y esencial la aplicación de una política de fomento del empleo en el medio teatral.
- La falta de recursos y de estabilidad de la iniciativa privada es uno de los principales factores que contribuye a situaciones de precariedad, incertidumbre laboral y autoexploración en el sector. Esta situación es especialmente frecuente en los proyectos de pequeño y mediano formato.
- El marco laboral al que ha de ajustarse la profesión teatral no contempla suficientemente las especificidades del medio. Por otro lado, no existe una reglamentación laboral común para el conjunto del sector, sino un amplio conjunto de convenios, acuerdos autonómicos, etc., lo que da lugar a que la normativa que regula su trabajo tenga un desarrollo irregular según cuál sea el ámbito profesional o geográfico.
- La normativa laboral vigente de aplicación a los técnicos de las unidades públicas de producción no se ajusta a los ritmos y necesidades reales de las diferentes fases de la actividad teatral. Esto conduce al alargamiento de los plazos de montaje, el incremento de la indisponibilidad de los espacios, el encarecimiento de las giras hasta niveles que hacen económicamente inviable la circulación de los espectáculos y al gasto ineficiente de recursos que, convenientemente liberados, podrían dedicarse a mayor actividad y, por tanto, a mayor generación de empleo artístico y técnico.
- El cumplimiento de las normas de prevención y seguridad en el trabajo en el medio teatral debe ser reforzado.
- Se están desarrollando normativas de seguridad y riesgos laborales, prevención de ruidos, etc. a escala comunitaria que tienen aplicación más lógica para países que cuentan con teatros con infraestructura técnica

avanzada. Sin embargo, no parecen ser de aplicación mecánica tan lógica en la práctica escénica española actual, dentro de lo que se consideran condiciones de desarrollo normal en la totalidad del parque teatral de nuestro país.

## II. Sobre la formación artística y técnica

- Se ha incrementado sustancialmente el número de centros dedicados a la formación teatral, sin embargo:
  - ▶ Este proceso se ha producido mediante iniciativas individuales que no cuentan con un marco general de referencia.
  - ▶ Se ha centrado esencialmente en la formación artística. Como consecuencia de ello, no se están renovando los profesionales técnicos al ritmo que exige el desarrollo del sector, con lo que se genera un progresivo déficit en este segmento de la actividad teatral.
  - ▶ Tampoco hay una oferta de formación específica para los equipos de gestión.
- Por otro lado, la ordenación de los centros superiores de arte dramático se basa en el modelo de la educación secundaria obligatoria. Este modelo está fuera de lugar para unos estudios que ofrecen una titulación equivalente a todos los efectos a una licenciatura y que por sus características son análogos a los universitarios.
- Tradicionalmente, la formación inicial de los técnicos del espectáculo en vivo se realizaba en el puesto de trabajo en el marco de una actividad artesanal, basada en la relación maestro-aprendiz. La progresiva modernización de los equipamientos, la irrupción de nuevas tecnologías, la creciente complejidad técnica de este oficio y los cambios en el marco de relaciones laborales (progresiva precarización del empleo y necesidad de que el trabajador sea productivo desde el primer momento) imposibilitan este tipo de formación inicial y hace necesaria la aparición de escuelas para la formación inicial de técnicos del espectáculo.
- Desde hace 18 años, existen en España diversas iniciativas que intentan cubrir esta necesidad el espacio sobre la formación técnica y de gestión de espectáculos en vivo. Las principales son las del Institut del Teatre (Barcelona), el Centro de Tecnología del Espectáculo (Madrid) y el Centro de Estudios Escénicos de Andalucía. No obstante, la situación de este tipo



de formación difiere mucho de unas CCAA a otras e incluso de unos centros a otros<sup>16</sup>.

- La constante evolución de las tecnologías aplicadas y la mejora y modernización de las instalaciones y equipamientos teatrales alcanzada en los últimos años han generado, por un lado, una peligrosa distancia entre las competencias profesionales que debe poseer un técnico en activo y las que realmente puede acreditar; y han reducido, por otro, los plazos en los que los equipos y sistemas de trabajo en este oficio quedan obsoletos.
- Las consecuencias de esta situación son:
  - ▶ Menor calidad artística de los productos resultantes. El creador no tiene a su disposición las mejores herramientas, ni en la etapa de creación ni en la de representación y giras.
  - ▶ Mayores dificultades en la puesta en escena, mayores tiempos de montaje, menor productividad e Incremento de costes directos.
  - ▶ Mayores problemas de seguridad y riesgos laborales.
  - ▶ Pérdida del referente de "buena práctica profesional"
  - ▶ Resistencia al cambio por parte de un buen número de técnicos
  - ▶ Infrautilización y menor rentabilización de los equipos existentes y barreras a la incorporación de equipos más modernos.
  - ▶ Aumento del diferencial con respecto a Europa en términos de competitividad y calidad, tanto en la exportación del producto cultural propio como en la acogida de montajes extranjeros.
- La formación continua de los técnicos del espectáculo en vivo es, salvo excepciones, casi inexistente. No se halla implantada de manera generalizada, a pesar de que en la actualidad es una de las principales demandas del sector profesional, tanto de los propios técnicos como de

---

<sup>16</sup> En la actualidad, se dispone de un sólido diseño curricular para la formación inicial de técnicos del espectáculo en vivo, desarrollado dentro del Programa *Leonardo da Vinci* de la Comunidad Europea (Programa de Acción para la Aplicación de una Política de Formación Profesional de la Comunidad Europea) y aceptado en el ámbito nacional. Se trata del denominado proyecto FIRCTE (Formación Inicial y Reconocimiento de Competencias de los Técnicos del Espectáculo en vivo), promovido por el Institut del Teatre con la colaboración de un nutrido conjunto de centros de formación teatral europeos y la participación de un significativo número de profesionales españoles, entre ellos profesores del Centro de Tecnologías del Espectáculo, del Centro de Estudios Escénicos de Andalucía y de la Escuela Taller de Técnicas del Espectáculo de Avilés. En el período 1996-2006 se han desarrollado los proyectos FIRCTE, FIRCTE 2 y FIRCTE 3.

los creativos y de los empresarios. Los principales problemas que dificultan su desarrollo son:

- ▶ La precariedad en el empleo, que hace recaer sobre el propio trabajador la responsabilidad sobre su formación. Además, el trabajador autónomo o intermitente, que son mayoritarios en el sector, deben correr con los costes de formación por duplicado, al pagar el importe de los cursos y asumir al mismo tiempo el lucro cesante por los días no trabajados.
  - ▶ La dificultad de captar recursos para destinarlos a la formación continua y la ausencia de auténticas estructuras de participación en este terreno en el que se impliquen teatros, asociaciones profesionales, sindicatos, etc. con capacidad para generar y ofertar cursos de este tipo
  - ▶ La complejidad de los horarios propios del sector teatral y la intensidad y brevedad de los ciclos de producción, que impiden destinar tiempo a la formación dentro de la propia empresa.
  - ▶ La falta de profesionales con formación como formadores.
- En el teatro español no existe ningún procedimiento obligatorio (colegiación sindicación, etc.) para regular el acceso a la profesión, al revés de lo que sucede en otros países.

## **B. Propuestas**

### **4.1.1. Ordenar el marco laboral y fomentar la ocupación**

- a. Elaborar un marco laboral específico para los profesionales del sector teatral que iguale las diferentes situaciones que actualmente se registran y que contemple y sea de aplicación en todos los ámbitos del ejercicio de la actividad.
- b. Elaborar normas específicas en el régimen de la Seguridad Social para los profesionales de las artes escénicas que contemple modelos diversos para dar respuestas a los diferentes tipos de estructuras profesionales.

- c. Propiciar un Acuerdo Marco global que haga más concordantes las condiciones de los diferentes convenios laborales.
- d. Establecer un código de conducta de obligado cumplimiento para las empresas teatrales que acudan a cualquier forma de ayuda o cooperación con las instituciones públicas. El incumplimiento de la normativa o convenios laborales por parte de un proyecto de iniciativa privada supondrá la paralización de la adjudicación de las ayudas públicas que a éste le pudieran haber sido concedidas. Para ello, habrá de producirse previamente la alegación de los trabajadores afectados o de una organización sindical del sector y la denuncia formal ante la Magistratura. En tal caso, la Administración pública interesada obligará a la empresa promotora a la presentación de la documentación legal justificativa como requisito inexcusable para la recepción de la ayuda.
- e. Establecer, por parte de las diferentes Administraciones Públicas que tienen competencias en la materia, fórmulas incentivadoras específicas para la creación de puestos de trabajo fijos o temporales en el sector teatral semejantes a las que se aplican en relación con las pymes con la perspectiva de reducir la precariedad laboral.
- f. Establecer en el INEM fondos de ayuda al empleo y a la formación accesibles para las empresas del sector teatral, homologables a las que se aplican al resto de las actividades industriales y de ocio.
- g. Establecer soporte o ayudas a las organizaciones de carácter profesional o sindical del sector para que puedan ejercer adecuadamente sus funciones de representación y articulación sectorial, y de defensa de los intereses de sus representados.
- h. Elaborar y desarrollar, de acuerdo con los sindicatos del sector, una nueva reglamentación que asegure la adecuación de las normas de trabajo de los técnicos de las unidades públicas a la lógica de las distintas fases de la actividad teatral.
- i. Elaborar y desarrollar un convenio laboral único y específico para todos los técnicos del espectáculo que contemple de manera racional las necesidades del colectivo y de la propia actividad.

- j. Elaborar una propuesta de normativa de prevención de riesgos laborales en la práctica teatral que, sin merma de la seguridad, tenga en cuenta las especificidades de ésta.<sup>17</sup>

#### **4.1.2. Promover la formación artística**

- a. Elaborar y desarrollar, por parte del Ministerio de Educación y Ciencia, una Ley de Enseñanzas Superiores Artísticas que establezca un marco normativo propio capaz de cubrir eficazmente las necesidades derivadas de la naturaleza, estructura y rango de las enseñanzas artísticas superiores y de los centros responsables de su impartición. Esta regulación debería establecerse mediante Ley Orgánica y debe garantizar la homologación universitaria de las enseñanzas artísticas.
- b. Fomentar la cooperación entre las diferentes Administraciones en este terreno para solucionar, sobre la base del respeto de las competencias de cada una de ellas, la falta de homogeneidad existente entre los estudios artísticos teatrales no reglados que se imparten en los entornos respectivos.
- c. Reflexionar sobre la posibilidad un plan estatal de formación reglada de profesionales del espectáculo teatral.
- d. Considerar la titulación en una escuela superior de arte dramático como un elemento regulador relevante en el acceso a la profesión teatral, así como un criterio prioritario en la contratación laboral por parte de los teatros de titularidad pública.

#### **4.1.3. Promover la formación inicial de los técnicos del espectáculo en vivo**

- a. Incluir expresamente la profesión de técnicos del espectáculo en vivo en la futura Ley de Enseñanzas Artísticas y considerar la misma como Formación Profesional Superior.

---

<sup>17</sup> Esta propuesta de normativa se elaborará sobre la base de la documentación generada por las Jornadas sobre seguridad del trabajo en el medio teatral organizadas por la Red en Toledo a finales de 2002 y del desarrollo del proyecto Thespis, y será incluida como Anexo al Plan General del Teatro.

- b. Desarrollar una formación reglada de técnicos del espectáculo en vivo sobre la base de los diseños curriculares de los proyectos FIRCTE antes mencionados.
- c. Establecer la formalización de convenios de los teatros públicos y voluntarios con las empresas teatrales privadas, como ya se están desarrollando a través de algunas experiencias individuales en Madrid y Barcelona, para el desarrollo de prácticas de formación en el seno de la empresa.
- d. Ofrecer un plan de formación de formadores para los tutores de empresa con el objetivo de asegurar unas prácticas de calidad para los alumnos y resolver el problema de coordinar los ciclos de trabajo y organizar la jornada laboral con la acogida de alumnos en prácticas.
- e. Fomentar la cooperación entre las diferentes CC.AA. en este terreno, mediante la unificación de recursos, la concesión de becas a alumnos en centros de formación de otras Comunidades, el intercambio de profesorado, etc., con el fin de superar los problemas derivados del alto coste de la formación de técnicos, las inversiones que los centros precisan, el reducido número de alumnos por grupo y la falta de educadores formados específicamente.

**4.1.4. Promover la formación continua de los técnicos del espectáculo en vivo**

- a. Establecer la concesión de una retribución mínima al profesional durante su período de formación continua y control de la concesión y cumplimiento de la misma.
- b. Establecer ayudas específicas a la formación continua en las normativas de las diferentes Administraciones. Estudiar el establecimiento de una "caja aparte" sectorial que reúna y gestione los recursos de formación que generan los propios asalariados del sector.
- c. Promover una formación polivalente entre los técnicos que evite en la medida de lo posible, que la excesiva especialización conduzca a "murallas chinas" en el desarrollo práctico de la profesión.

- d. Desarrollar jornadas y foros de debate, con la participación de teatros públicos, empresas privadas, sindicatos, asociaciones, etc., para facilitar el intercambio de experiencias entre los profesionales, la extensión de las mejores prácticas, y la innovación y estandarización de los procesos.
- e. Fomentar el intercambio entre profesionales en el ámbito europeo mediante ayudas para estancias en el extranjero.

**4.1.5. Promover la formación de los equipos de gestión de las organizaciones teatrales**

- a. Impulsar y regular iniciativas de formación de los equipos de gestión de las organizaciones escénicas para mejorar su capacidad de aplicar técnicas de planificación, gestión y márketing en los procesos de trabajo que ayuden a optimizar los recursos disponibles.

## **4.2. Creación y desarrollo de públicos**

## A. Consideraciones

### I. Sobre la presencia del teatro en el sistema educativo

- Es imprescindible corregir y superar el insuficiente e imperfecto nivel actual de inserción del teatro en los centros de enseñanza. Para que el teatro contribuya a la formación cultural y expresiva del alumnado, no puede limitarse, como en la actualidad, a la asistencia intermitente a espectáculos teatrales o a la realización de representaciones con ocasiones de las celebraciones del respectivo centro, actividades sin duda legítimas y necesarias, pero complementarias a la auténtica formación del alumnado en el conocimiento de la representación teatral.
- No es admisible que la escasa formación en materia teatral que actualmente se proporciona al alumnado sea impartida muy frecuentemente por profesorado que no está cualificado para tal labor.
- El nivel actual de inserción del teatro en los centros de enseñanza es insuficiente e imperfecto. Para que el teatro contribuya a la formación cultural y expresiva del alumnado, no puede limitarse, como en la actualidad, a la asistencia intermitente a espectáculos teatrales o a la realización de representaciones con ocasiones de las celebraciones del respectivo centro, actividades sin duda legítimas y necesarias, pero complementarias a la auténtica formación del alumnado en el conocimiento de la representación teatral.
- El sistema educativo está conformado por diversos tramos o etapas. Para realizar una diagnosis ajustada sobre la relación entre teatro y enseñanza y aportar propuestas que permitan corregir las deficiencias detectadas, es necesario referirse específicamente a cada una de las etapas y analizar cómo se ha transpuesto la LOGSE (ley vigente en el momento de redactar este documento) en cada Comunidad Autónoma, ya que todas tienen transferidas las competencias en materia educativa.
- En la etapa de Educación Infantil -- y ajustándose al desarrollo evolutivo de los niños de estas edades -- los contenidos teatrales no tienen un cuerpo propio, sino que se hallan incluidos en las tres Áreas de Experiencia que componen el currículo (identidad y autonomía



personal, descubrimiento del medio físico y social, comunicación y representación). Tal vez Educación Infantil sea el nivel educativo en el que más atención se presta a la expresión teatral a través del juego dramático y el juego simbólico. La amplia variedad de actividad que exigen los niños y niñas del ciclo 0-6/5 años hace que los profesores concedan gran atención a las posibilidades formativas de la expresión corporal, oral, rítmica, caracterización. etc.

- En la etapa de Educación Primaria hasta el momento, y según la LOGSE, existe un Área Artística que integra la música, las artes plásticas y visuales y la dramatización. En ella se recoge un doble objetivo: potenciar la asistencia de los niños como espectadores a las manifestaciones teatrales de su entorno fomentando hábitos de escucha y análisis, y posibilitar su acercamiento al lenguaje dramático para facilitar su expresión y comunicación.
- En Educación Primaria, el teatro, dentro del área de artísticas, es impartido por el profesor generalista de cada curso o por el especialista de música. En la mayoría de los casos, la formación recibida es escasa y, por lo tanto, ambos profesores suelen orientar la programación hacia la materia artística en la que se encuentra más capacitado (habitualmente plástica y música). Dependiendo del interés de algunos profesores por el teatro, éstos pueden dedicarle alguna atención desde las materias que con él se relacionan, tales como Lengua y Literatura. Sin embargo muchos de estos profesores, requieren apoyos complementarios para cubrir sus lagunas y poder desarrollar una auténtica práctica teatral con sus alumnos.
- En la Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato no existe un desarrollo específico del Lenguaje Teatral. En todo caso, se pueden encontrar referencias lejanas al mismo en otras áreas curriculares, como Lengua y Literatura, Educación Visual y Plástica o Música.
- En la Educación Secundaria se han reducido diferentes materias optativas para ampliar los horarios dedicados a Matemáticas y Lengua. Como consecuencia de ello, y al igual que otras áreas artísticas, la expresión dramática ha desaparecido prácticamente de los institutos como actividad dentro del currículo. El resquicio actual que se ofrece al teatro es el de constituirse en un posible taller alternativo a la religión. En definitiva, aunque existen algunos profesores que, de manera voluntarista, plantean actividades

teatrales, el sistema educativo no las contempla en la enseñanza secundaria como parte del programa oficial.

- Existe un Bachillerato Artístico, con muy pequeña implantación, en cuyo desarrollo se da prioridad a contenidos referidos a las artes plásticas, audiovisuales y musicales.
- En las tres etapas, ciertos colegios disponen de talleres gestionados por el propio centros y clases extraescolares (en ocasiones, subvencionadas por las asociaciones de padres) en las que se imparten conocimientos teatrales, pero no es una práctica habitual. No obstante, hay algunas excepciones, especialmente en colegios que cuentan con una tradición teatral sostenida a lo largo de los años.
- Por otro lado, es necesario aprovechar los conocimientos de un amplio grupo de profesionales que han desarrollado una importante experiencia en relación al teatro y la enseñanza. Estos profesionales no tienen titulación académica referida a este ámbito, ya que en nuestro país no existe una especialidad, como en otros países europeos, de Pedagogía del Arte o de Pedagogía Teatral. En consecuencia, se trata generalmente de profesionales autodidactas, formados en otros países europeos o que, aunque poseen otras titulaciones académicas, han cursado estudios no reglados con profesores especializados.

### **II. Sobre las estrategias de promoción de las prácticas teatrales**

- Aun cuando se ha producido una fuerte descentralización de la actividad teatral a lo largo de los últimos años, el público teatral continúa estando excesivamente focalizado en Madrid y Barcelona, sobre todo en lo que se refiere a la oferta de la iniciativa privada.
- Los medios audiovisuales no favorecen el interés del público por el teatro.
- Los equipos de gestión empiezan a valorar en su justa medida la necesidad de desarrollar acciones de promoción, especialmente de cara a los medios de comunicación. Esta tendencia es especialmente perceptible en un número importante de salas y compañías alternativas.
- Actualmente se están desarrollando en todo el mundo estrategias y técnicas de marketing cultural que permiten responder de forma profesional a las necesidades de promoción, comunicación y captación

de públicos. El sector teatral debe estar atento a todas estas técnicas de comunicación social para poder cumplir tres objetivos básicos: informar, captar y fidelizar a los espectadores potenciales.

- El marketing cultural puede ayudar a las instituciones públicas y a las empresas privadas de todos los tamaños. No es un terreno exclusivo de grandes empresas del sector privado.
- La formación de profesionales se hace necesaria en un ámbito completamente olvidado por el sector y vital para hacer frente a las necesidades que plantea una sociedad cada vez más relacionada a través de los medios de comunicación masivos e interpersonales. Es necesario invertir en formación básica y en formación continuada, actualizar y publicar la bibliografía existente a nivel mundial, así como fomentar el intercambio internacional para integrar sistemas de funcionamiento y buenas prácticas de instituciones y empresas líderes.

### **III. Sobre la presencia del teatro en los medios de comunicación**

- Hoy más que nunca la sociedad está sometida a una gran cantidad de impactos comunicativos. La televisión, la prensa, la radio, los medios interactivos, la publicidad exterior y el marketing directo, forman parte, entre otras de menor importancia, de las tácticas comunicativas que utilizan los profesionales de la comunicación para llegar a su público objetivo. Sobresalir en esta gran cantidad de impactos informativos cada vez es más difícil, especialmente si se cuenta con presupuestos de comunicación escasos.
- La televisión es el medio masivo por excelencia con una presencia continua sobre la mayor parte de la población. Por tanto, es necesario suponer que la televisión pública (estatal, autonómica y local) tiene el deber de crear opinión y orientar a su audiencia hacia temas de interés general.
- Aumentar la presencia de productos culturales de calidad sin la presión del mercado producirá un mayor interés de la audiencia a medio y largo plazo sobre estos sectores. El retorno de la audiencia puede no ser inmediato; el reto es conseguirlo decididamente y sin perder de vista los principios que definen un servicio público.
- De las distintas industrias culturales, el teatro ha sido desde siempre el sector de espectáculos peor tratado en televisión. El cine y la música han disfrutado de programas propios dedicados en exclusiva a su actualidad y análisis, así como de presencia permanente en los

servicios informativos y en el resto de programas de entretenimiento y magazines.

- Los intentos de trasladar el teatro a la televisión se traducen finalmente en TV movies teatralizadas. Los programas especializados en cultura y los informativos tratan al teatro de forma no regular coincidiendo exclusivamente con algunos grandes acontecimientos (festivales, grandes estrenos, etc.)
- De esta forma no se puede conseguir el objetivo de trasladar a las audiencias masivas la importancia del mundo del teatro dentro de la industria cultural de nuestro país. Tampoco se permite al sector crear un foco de atención ni un star system propio capaz de generar interés por sí mismo.
- Los programas de contenido cultural se han construido a menudo como una especie de cajón de sastre donde se han mezclado todo tipo de noticias, reportajes y entrevistas, con un resultado global dudoso. La cultura no puede ser comunicada de forma aburrida; si es así, la audiencia sume que la cultura en sí tiene que ser aburrida y aparta todos los temas culturales de su lista de posibilidades de ocio.

#### **IV. Sobre la creación y vinculación de públicos**

- El público teatral sigue siendo, en términos generales, completamente anónimo para las instituciones y empresas del sector.
- Se elaboran balances anuales con cifras globales demasiado generales para poder trabajar los datos de forma cualitativa. Para crear estrategias efectivas para la captación de público es necesario disponer de datos detallados y recogidos de forma dinámica.
- La inversión en publicidad que puede realizar una producción teatral tiende a estar por debajo de las que pueden llevar a cabo otras propuestas de ocio. Esto hace que la inversión publicitaria se convierta en un problema y no en una ventaja, ya que las campañas se invisibilizan en medio de todos los soportes de comunicación existentes.
- Los nuevos medios publicitarios emergentes, especialmente los digitales, permiten trabajar de forma más económica y más directa con los distintos públicos objetivos. De todas formas, la comunicación destinada a captar público a través de medios digitales (a través de

campañas de publicidad o de creación de sitios web propios) es prácticamente inexistente en el sector.

- Existen instituciones y empresas que han desarrollado con éxito sistemas de captación de nuevos públicos, lo cual les permite elaborar sistemas posteriores de fidelización.
- Durante los últimos años han surgido distintos sistemas de captación de público que merecen especial atención y que no pertenecen a empresas o instituciones del sector teatral. Se trata de clubs de consumo cultural (por ejemplo, el Club TR3SC, el Club Guía del Ocio, etc.) y de portales de Internet especializados en descuentos.
- El espectador no puede ser considerado de forma individual. Todo espectador se relaciona con otros que son como él y por lo tanto que pueden ser potenciales espectadores, y en esa relación comenta las bondades y las frustraciones de sus relaciones personales con lo que puede influir en las decisiones de los que se relacionan con él. Las instituciones y las empresas del sector teatral tienen que considerar y aprender a valorar este aspecto para tomar decisiones cada vez más precisas.
- Las asociaciones de espectadores han perdido peso específico de forma constante durante las últimas décadas. Este fenómeno afecta directamente a la continuidad del hábito del consumo de propuestas teatrales por parte del público habitual y de los nuevos públicos.
- Las propuestas tradicionales de fidelización de espectadores (abonos o descuentos) no se han renovado al mismo ritmo que lo ha hecho la sociedad y el marketing de otros sectores culturales o de consumo provocando una sensación de estancamiento poco estimulante para los espectadores.
- Los clubs de fidelización de carácter cultural (y de ocio en general) están tomando una nueva dinámica con la expansión de los medios digitales en nuestra sociedad. Mantener una relación uno-a-uno con los espectadores será cada vez más simple y también más necesario para todo tipo de acciones de promoción y de fidelización.

## B. Propuestas

### 4.2.1. Promocionar la presencia del teatro en el sistema educativo

- a. Convocar urgentemente una mesa de trabajo tripartita entre responsables de Cultura (INAEM y consejerías de las CCAA), de Educación (Ministerio y consejerías de las CCAA) y profesionales del teatro para niños, en la que se estudie la mejora, en el currículo vigente, de la formación en el lenguaje teatral y su práctica expresiva. Temas esenciales de este análisis ha de ser la definición clara y precisa de los requisitos mínimos definidos a los que debe ajustarse la impartición de la asignatura: objetivo, profesorado, contenidos de la asignatura, estudio de la historia y teoría de la representación teatral, lectura de textos, desarrollo de talleres, asistencia organizada a espectáculos, etc.
- b. Introducir el teatro como asignatura en la enseñanza con la misma dedicación al menos que la que reciben la música y las artes plásticas. En todo caso, la asignatura de teatro debe ser impartida en los centros mediante profesorado "ad hoc" debidamente preparado para tal labor por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), el Institut del Teatre u otros centros de la misma naturaleza que existan en las respectivas Comunidades Autónomas, o por profesionales del sector, mediante actividades docentes debidamente organizadas y homologadas.
- c. Aplicar una fórmula similar a la de "partenariado" que se desarrolla en Francia para conseguir una creciente inserción del teatro en la enseñanza y demostrar las aportaciones que la expresión dramática puede hacer al proceso de crecimiento personal del alumno. Esta fórmula permite combinar la acción pedagógica del profesor/tutor con la intervención específica de un especialista externo mediante acuerdos de colaboración y financiación de las administraciones culturales y educativas. Esta tarea puede ser desempeñada bien por licenciados de las Escuelas de Arte Dramático, siempre que incrementen su formación en Didáctica del Teatro y de la Expresión Dramática, a fin de estar capacitados para transmitir sus conocimientos a los alumnos de los diferentes ciclos educativos; o bien por profesionales expertos

en el ámbito de la pedagogía teatral, previa homologación de su especialización.

- d. Aplicar, en paralelo a la del partenariado, una fórmula parecida a la que se utiliza en el Reino Unido donde el National Theatre Education (es decir, el departamento de este centro dramático que se dedica al campo educativo) apoya y asesora a los centros escolares sobre numerosos aspectos del proceso teatral: desde la creación, a las infraestructuras y materiales escénicos. Para su aplicación, se implicaría a los teatros nacionales, centros dramáticos y teatros públicos existentes o, en su defecto, a las consejerías de cultura de las autonomías, que deberían arbitrar recursos para este fin.
- e. Promocionar campañas oficiales de asistencia al teatro por parte de los centros educativos con medidas tales como incentivos de cupo de localidades, ayudas al transporte, encuentros entre creadores, profesores y alumnos...
- f. Incluir, en los programas de formación de las Escuelas de Arte Dramático, módulos o especialidades dedicadas al teatro para niños y a la didáctica de la expresión dramática en los niveles de Infantil, Primaria y Secundaria.

#### **4.2.2. Promover estrategias de promoción de las prácticas teatrales**

- a. Crear una oficina dedicada al diseño y puesta en marcha de campañas de promoción del teatro financiadas mediante recursos públicos.
- b. Establecer un contrato-programa para la difusión del teatro entre el INAEM, por un lado, y RTVE y las TV autonómicas, por otro, en cuyo diseño puedan participar representantes de las diferentes formas de iniciativa privada.
- c. Establecer contactos con los principales medios de comunicación privados, alentados por el INAEM, que permitan diseñar acuerdos imaginativos de promoción del teatro que sean de interés y beneficio mutuo.
- d. Definir formas de coproducción o líneas de financiación del teatro con cadenas de TV.

- e. Evitar cuidadosamente que la o las campañas de promoción del teatro en TV se reduzcan a acciones publicitarias indiscriminadas. Por el contrario, se tratará de establecer acuerdos con las cadenas públicas o privadas para la creación de espacios informativos dedicados a la escena, en los cuales predominen la vertiente cultural y de actualidad sobre las de espectáculo y atemporalidad.
- f. Aprovechar las cadenas locales de TV para la difusión de "videoclips" de nuevas producciones.
- g. Crear una Academia de las Artes Escénicas que tenga, entre sus objetivos, fines promocionales semejantes a los que está cumpliendo la institución homóloga en el sector cinematográfico.
- h. Articular planes pilotos para enseñar a ver y entender el teatro mediante monitores y animadores culturales formados adecuadamente en teatro.
- i. Apoyar públicamente a la creación y mantenimiento de Asociaciones de Espectadores y la creación de un posible organismo que posteriormente las coordine.
- j. Incentivar la creación y desarrollo de asociaciones de espectadores infantiles y juveniles, con el objetivo de acompañar a los jóvenes espectadores a través de un largo viaje de descubrimiento y alfabetización teatral, que es en realidad una escuela de formación de espectadores.

#### **4.2.3. Promover estrategias de presencia del teatro en los medios de comunicación**

- a. Garantizar la presencia y visibilidad del teatro en los medios de comunicación a través de acuerdos con los medios públicos y a través de líneas de ayuda para la financiación de las campañas de comunicación a nivel de sector y a nivel particular para cada institución, empresa o proyecto teatral. Los medios masivos con los que se debe trabajar intensamente para crear una visión permanente de la actualidad teatral en la sociedad son, por orden de importancia, la televisión, la prensa, la radio, los interactivos y el exterior.
- b. Promover que las televisiones y las radios públicas colaboren con el sector teatral para crear de forma conjunta formas de



explotación de sus productos que sean atractivas para la audiencia y, al mismo tiempo, cumplan su función cultural y educativa.

- c. Garantizar la presencia permanente del teatro en la programación de las cadenas de televisión de RTVE, cadenas autonómicas y resto de cadenas locales de carácter público, equilibrando la presencia de los distintos formatos y tratamientos: presencia de corta duración en los programas y horarios de prime time con el tratamiento más pausado y profundo en horarios de público más especializado. La mayor presencia generará un mayor conocimiento en todos sus niveles y, a su vez, un aumento de público en los espectáculos teatrales.
  - ▶ En la programación generalista centrar los contenidos en servicios informativos, programas de entretenimiento, magazines, programas de reportajes, documentales y programas de sociedad.
  - ▶ En la programación especializada concretar los contenidos teatrales en un programa de actualidad teatral y en la grabación y emisión de espectáculos teatrales en televisión.
- d. Promover la participación de los medios privados (televisiones, radios, prensa escrita, empresas de exterior, etc.) para conseguir una difusión global de la actividad teatral. Las ayudas de financiación de campañas de comunicación deben ser un complemento a un acuerdo marco que se debe trazar desde el INAEM con los principales medios privados para conseguir una relación estable que beneficie a las dos partes.
- e. Complementar los grandes canales de comunicación masiva con una estrategia integral de información directa a través de planes específicos utilizando técnicas de marketing directo. Los más efectivos para la creación de nuevos hábitos son los vinculados al teatro de base y a la enseñanza.
- f. Velar permanentemente para que las campañas no contribuyan negativamente a aumentar la centralización de las propuestas teatrales exclusivamente en las dos grandes capitales.

**4.2.4. Promover estrategias de creación y vinculación de públicos escénicos**

- a. Desarrollar un sistema de recogida de datos dinámico que permita conocer detalles sociodemográficos y de preferencias de los espectadores teatrales durante todo el año. El sistema se debe transformar en un gran indicador de consumo teatral que permita analizar el comportamiento de los espectadores y prever futuras tendencias del mercado en cuanto a gustos, preferencias, inquietudes, etc.
- b. Crear políticas de financiación de las necesidades publicitarias del sector teatral para competir a nivel de visibilidad con campañas de otros sectores económicamente más potentes. Se deben estudiar regímenes de financiación o cofinanciación que permitan asumir los gastos de publicidad de forma asequible para los productores y los exhibidores. Estas líneas se pueden traducir en ayudas directas o inversiones a riesgo participando de ésta forma del éxito de las producciones.
- c. Favorecer la implementación de sistemas digitales en los distintos niveles de comunicación y relación con el público: creación y mantenimiento de sitios web con capacidad para relacionarse de forma directa con los espectadores potenciales. Esto implica inversión en equipos y programación y, al mismo tiempo, inversión en formación del personal implicado.
- d. Promover la actualización de los sistemas de control de las taquillas para integrar el sistema de información de identidad y consumo de los espectadores.
- e. Fomentar actividades de intercambio entre instituciones y empresas que destaquen por sus buenas prácticas o por las técnicas desarrolladas a nivel de captación de públicos. La formación continuada debe abarcar también este ámbito.
- f. Contribuir a impulsar los sistemas de captación de público que a través de clubs de consumo cultural vinculados a instituciones o a medios de comunicación demuestren su voluntad de servicio público y su capacidad de gestión y difusión.
- g. Crear un sistema que permita profesionalizar la gestión de los espectadores en las actuales técnicas de CRM (gestión de relaciones con los clientes). Se hace necesaria la implicación de

los principales sistemas de venta de entradas y la participación de los sistemas de gestión de los propios teatros. Cuando se valora a un espectador no sólo es necesario valorarlo como ser individual sino que tenemos que evaluarlo por la suma de los beneficios directos que nos genera más los beneficios indirectos fruto de su capacidad de influir en su entorno. Tenemos que evaluarlo como suma de su rentabilidad (social y económica) y de su prescripción efectiva y todo ello teniendo en cuenta el número de años durante los que estimamos que va a actuar como espectador activo.

- h. Impulsar la creación y el crecimiento de las asociaciones de espectadores mediante ayudas directas que faciliten su correcto funcionamiento. Facilitar la comunicación y los intercambios de conocimientos entre las asociaciones con más experiencia y mejores resultados.
- i. Crear una nueva propuesta de abonos más acorde con los hábitos actuales de consumo que permita más flexibilidad y transversalidad entre los espacios que ofrecen propuestas de artes escénicas. Aunque cada espacio debe crear sus propias herramientas de fidelización, la unidad de los exhibidores teatrales dará un fuerte impulso donde todos salgan beneficiados. Esto sólo es posible a través de un acuerdo global entre las instituciones públicas y privadas que permita la consecución de una auténtica ventaja de los grandes consumidores de productos teatrales.
- j. Mantener una relación estable con los clubs de consumo cultural y ocio para trabajar conjuntamente en la mejora y el incremento de la demanda.

### **4.3. Información interna y coordinación**

## A. Consideraciones

### I. Sobre la informatización del sector

- En términos generales, el público teatral sigue siendo, en buena medida, un gran desconocido anónimo.
- Algunos centros y empresas han puesto en marcha con éxito formas que permiten un contacto personalizado y estable con sus espectadores.
- La informatización de las taquillas de los espacios teatrales está aún, en términos generales, muy por detrás de la que posee el cine.

### II. Sobre el sistema de información interna

- La falta de un sistema de indicadores fiable y homogéneo hace difícil el conocimiento objetivo de las prácticas teatrales como base para la toma de decisiones. Éstas se basan muchas veces en la intuición o en valoraciones subjetivas.
- La ausencia de un sistema de información interna común a las distintas comunidades autónomas impide el análisis sistémico y la proyección de tendencias para la estimación de oportunidades y valoración de la viabilidad de proyectos.

### III. Sobre el fondo documental de teatro

- Los Centros de Documentación Teatral pueden suministrar servicios de gran interés para los profesionales del sector, para los estudios del teatro y para el público más interesado.
- En particular, deben ser la fuente responsable de elaboración y difusión de los datos del sector en materia de recursos, presupuestos públicos, asistencia, registro de agentes, evolución del mercado, etc.
- En la actualidad, existen Centros de Documentación Teatral en diversas Comunidades Autónomas, sin embargo, no se hallan suficientemente coordinados y sus recursos, aparte de ser insuficientes (en algún caso, incluso decrecientes) para todas las tareas que deben cubrir, pueden ser optimizados.

#### IV. Sobre la coordinación sectorial

- Los diferentes segmentos del sector teatral han incrementado de manera importante su nivel de organización, articulación e interlocución a través de las respectivas asociaciones profesionales de ámbito estatal.
- Aun cuando los contactos e intercambios de información entre todas ellas son habituales, es necesario ir más allá de la relación estrictamente institucional y poner en marcha formas estables de contacto que den lugar a un mejor ajuste del mercado teatral.
- Entre las principales funciones del INAEM se encuentran la coordinación voluntaria de todos los agentes del sector teatral español a escala estatal y la intermediación entre ellos en caso de conflicto; la gestión de unidades de producción teatral; la potenciación del acceso de los ciudadanos al teatro en condiciones adecuadas; la concesión de ayudas destinadas al mantenimiento de proyectos relevantes en todas las facetas de la actividad teatral y, muy especialmente, a facilitar que un elevado número de espectáculos de interés gire por varias Comunidades Autónomas; y la promoción del teatro español en el extranjero.
- Todas estas funciones le otorgan un papel relevante en la articulación del sector a escala estatal sin perjuicio de las competencias propias que las Administraciones Autonómica y Local tienen en materia de política teatral.
- Se percibe un diferente grado de cumplimiento del marco regulador entre las empresas existentes.

## B. Propuestas

### 4.3.1. Promover la informatización del sector

- a. Generalizar las formas de gestión personalizada de espectadores, promoviendo la informatización de las taquillas de los locales y la explotación de las bases de datos resultantes.
- b. Informatizar los fondos existentes de teatro infantil en España.

- c. Crear una página web de carácter nacional dedicada a TPN, incluida en [www.redescena.com](http://www.redescena.com), con links a todas las asociaciones nacionales e internacionales de teatro para la infancia y la juventud y organismos de los diferentes países dedicados a la promoción del teatro para niños.

#### **4.3.2. Desarrollar un sistema de información interna**

- a. Establecer un sistema de indicadores común a las distintas comunidades autónomas y desarrollar un sistema de información interna que permita generar conocimiento objetivo de las prácticas teatrales como base para la toma de decisiones.
- b. Promover la realización de estudios y proyectos de I+D+D que permitan el conocimiento específico de realidades teatrales para el diseño y posterior desarrollo de proyectos.
- c. Crear un Observatorio permanente de la realidad teatral en España al servicio del sector y de las CCAA

#### **4.3.3. Crear un fondo documental sobre teatro**

- a. Impulsar la creación de Centros de Documentación Teatral (CDT) en las CC.AA. en las que aún no los haya.
- b. Incrementar de la dotación presupuestaria de los CDT a fin de que puedan cubrir todas las áreas de su competencia y sean un instrumento al servicio no sólo de los estudiosos del teatro, sino también de los profesionales del sector.
- c. Establecer formas de coordinación y cooperación entre distintas Administraciones en el campo de la documentación teatral:
  - ▶ Entre los CDT existentes en la Administración Central y las CC.AA.
  - ▶ De todos ellos con organismos semejantes existentes en otros países, a fin de que la información disponible en éstos sea de fácil acceso para profesional y estudiosos del sector teatral español.
- d. Promover que los CDT desarrollen, entre otras, las siguientes actividades.

- ▶ Estudios estadísticos permanentes y actualizados sobre el sector.
  - ▶ Gestión y enriquecimiento de un creciente fondo documental textual y audiovisual.
  - ▶ Acceso a fondos documentales y legislativos de otros centros extranjeros de parecida naturaleza.
  - ▶ Elaboración y edición de publicaciones y estudios sectoriales.
  - ▶ Intercambio permanente de información con otros centros nacionales y extranjeros.
- e. Fomentar una relación de colaboración y apoyo mutuo entre los CDT y las asociaciones profesionales del sector.

#### **4.3.4. Promover la coordinación sectorial**

- a. Crear una Comisión Coordinadora del Sector Teatral, integrada por representantes de sus asociaciones profesionales, cuya función fundamental sea el seguimiento del desarrollo del Plan General del Teatro y la propuesta de las medidas correctoras que sean necesarias para que cumpla sus objetivos.
- b. Desarrollar un nuevo Consejo de Teatro donde estén representados debidamente las distintas organizaciones profesionales y cuyas competencias sean realmente las viables y lógicas de un órgano de asesoramiento y consenso entre la Administración Pública y el sector.
- c. Potenciar el papel que el INAEM debe cumplir en la coordinación del sector a escala estatal, en estrecha colaboración con los organismos responsables de la política teatral de las Administraciones Autonómica y Local, así como el resto de las funciones que tienen encomendadas. Para ello, ha de contar con recursos suficientes para el adecuado desarrollo de sus responsabilidades.
- d. Establecer de Mesas sectoriales en los respectivos ámbitos territoriales entre los diferentes agentes profesionales para analizar las necesidades de cada segmento de actividad, reducir los desajustes entre producción y distribución allí donde se



registren, y promover un funcionamiento más flexible y equilibrado del mercado teatral.

- e. Garantizar formalmente que representantes de las asociaciones profesionales del sector formen parte de las Mesas u órganos de coordinación cultural de las diferentes Administraciones públicas.
- f. Crear la Academia de las Artes Escénicas como espacio de encuentro entre todos los profesionales del sector.
- g. Crear una Convención Anual que convoque al sector teatral en su globalidad.
- h. Establecer ayudas a la elaboración, edición y difusión de ensayos, ponencias presentadas a foros y seminarios, etc. sobre teatro.
- i. Potenciar [www.redescena.com](http://www.redescena.com) como portal del teatro en Internet que sirva inicialmente para intercambio de información entre los profesionales del sector y con el público real y potencial, que incorpore progresivamente información completa sobre los espacios teatrales existentes, legislación, normativa fiscal y laboral, ferias y festivales, etc. y que finalmente pueda desembocar, si se estima conveniente, en iniciativas de comercio electrónico.
- j. Elaborar un Código de Conducta de obligado cumplimiento que se comprometan a aplicar y respetar todas las compañías que acudan a cualquier forma de ayuda o ventaja pública (subvención, coproducción, concurso, exhibición en los circuitos de titularidad pública...)

## **4.4. Políticas de fomento de la actividad teatral**

## **A. Consideraciones**

### **I. Sobre la aportación de recursos económicos públicos para la actividad teatral**

- El teatro es una actividad cultural que se enfrenta a un elevado nivel de riesgo e incertidumbre económica.
- Por la escasez de recursos económicos propios y el difícil acceso a recursos de las instituciones financieras convencionales, la iniciativa privada encuentra dificultades para fortalecer su tejido industrial y para contribuir adecuadamente al cumplimiento de la función cultural del teatro.
- Los fondos públicos dedicados a ayudas están muy por debajo del nivel necesario para cubrir las necesidades de la iniciativa privada y están asimismo por debajo, en términos comparativos, con los que se asignan a otras industrias culturales equiparables. Esta constatación no sugiere que éstas reciban recursos públicos excesivos o desproporcionados, sino que las que se asignan al teatro deben situarse, al menos, en línea con ellos.
- Las ayudas públicas a la actividad teatral deben contemplar todas las facetas de la misma, especialmente las relacionadas con la creación y estabilidad de nuevas empresas y con el desarrollo de proyectos innovadores y de riesgo.

### **II. Sobre la confluencia de financiación pública y privada en proyectos de alta rentabilidad social**

- Las medidas concretas a través de las cuales se materializan las ayudas son muy convencionales (prácticamente sólo contemplan la subvención a fondo perdido), no alientan proyectos a plazos superiores al año y no contienen fórmulas más acordes con la situación actual del sector teatral.
- En consecuencia, hace falta poner en marcha nuevas fórmulas de ayuda como las siguientes: fondos de riesgo, fondo de promoción teatral, instrumentos de financiación, reducción de costes financieros mediante avales, concesión de créditos blandos, etc.

- Todos los instrumentos mencionados, y algunos otros de parecida naturaleza, merecen ser estudiados. No obstante, y sin prejuzgar el resultado de un análisis más detallado sobre su viabilidad en el medio teatral, parece claro que algunos de ellos presentan problemas de aplicación o cumplen sólo algunos de los objetivos propuestos. Por ejemplo, la creación de un fondo de riesgo puede ser interesante para la potenciación de proyectos creativos que incorporan unas elevadas dosis de innovación escénica, y de hecho su puesta en marcha se recoge de manera explícita en documento de referencia.
- No obstante, desde el punto de vista económico, el fondo de riesgo es también en el límite una subvención a fondo perdido, sólo que en este caso destinada específicamente a la promoción de un determinado segmento de la actividad teatral. Es, así pues, una subvención claramente finalista y puede cumplir una interesante función como tal, pero su novedad estriba más en la finalidad que la genera que en su naturaleza como instrumento de financiación.
- Por su parte, la introducción de formas de capital riesgo, aunque conceptualmente constituiría un cambio radical en la perspectiva de las ayudas públicas, es previsible que plantee insolubles problemas de muy diverso tipo:
  - ▶ Su aplicación convierte a la Administración – en este caso, al INAEM – en copropietaria de los proyectos privados así financiados, lo cual seguramente tropezaría con importantes obstáculos de carácter legal.
  - ▶ En términos prácticos, la superación de los obstáculos aludidos probablemente terminaría convirtiendo esta medida en una mera variante de la coproducción, con lo cual apenas supondría novedad alguna.
  - ▶ La incorporación de recursos privados a esta vía de financiación resulta poco plausible, pues no resulta imaginable qué entidades privadas no teatrales podrían estar interesadas en convertirse en copropietarias de proyectos concretos.
- En cualquier caso, la creación del Centro Promotor de Nuevas Tendencias Escénicas podría suministrar algún género de experiencia en este terreno, pues de manera incompleta y muy modesta, su “estrategia de nido” podría convertirse en una lejana forma de capital riesgo.

### III. Sobre la mejora del sistema de subvenciones

- Como antes se ha señalado, el volumen de recursos que anualmente se dedica a las ayudas públicas no es suficiente para que éstas adopten formas diferentes de aplicación y asignación que permitirían la optimización de los mismos, por lo que se canalizan de manera preferente a través de la forma de subvenciones, que no siempre es la mejor para el desarrollo de determinados proyectos de la iniciativa teatral privada. No alientan proyectos a plazos superiores al año y no contienen fórmulas más acordes con la situación actual del sector teatral.
- Esta insistencia en utilizar de manera prioritaria o exclusiva la forma de subvenciones ha contribuido a generar una percepción social negativa respecto de las ayudas públicas al teatro privado, ocultando que, en última instancia, lo que de verdad se subvenciona no es tanto la actividad de la empresa, sino el acceso al teatro por parte del espectador.
- Las normas de concesión y aplicación de las ayudas que integran el sistema de subvenciones contienen reglas y criterios excesivamente detallados y prolijos, frecuentemente ajenos a la lógica real de la actividad teatral.
- El calendario de concesión de las subvenciones no se ajusta en sus diferentes momentos o etapas (convocatoria, concesión, adjudicación y cumplimiento) a las características y ritmo propios de la actividad teatral, lo que hace que un buen número de proyectos se vea sometido a fuertes incertidumbres. Por lo general, contemplan un plazo de ejecución anual, excesivamente corto, por lo tanto, para asegurar el desarrollo de proyectos a medio y largo plazo.
- La propia insuficiencia de los recursos públicos destinados a ayudas alienta la tendencia a conceder cantidades muy reducidas a un número muy elevado de proyectos (el conocido “café para todos”). Esta tendencia da lugar frecuentemente a efectos perniciosos sobre la actividad teatral:
  - ▶ Puesta en marcha o mantenimiento de proyectos poco estables y de dudosa o nula viabilidad.
  - ▶ Realización de producciones cuyo formato dificulta o imposibilita el acceso a locales para su exhibición.

- ▶ Fomento de la sobreproducción y el “liliputismo”.
- ▶ Barreras a la posibilidad de que proyectos rigurosos de riesgo cuenten con los medios necesarios para ser realizados en condiciones materiales razonables.
- Las reglamentaciones que regulan las ayudas al teatro presentan acusadas diferencias en unas CC.AA. respecto de otras, lo cual genera distorsiones en la actividad de las compañías, que no cuentan con un marco único de referencia.

#### **IV. Sobre el acceso a ayudas de promoción industrial de carácter general**

- El teatro rara vez accede a las ayudas públicas que se establecen con carácter general para los proyectos y actividades industriales, una fenómeno que se debe, entre otros factores a que:
  - ▶ Las normativas respectivas fijan requisitos formales que dificultan que las empresas teatrales puedan presentar propuestas
  - ▶ La mayoría del sector no está suficientemente informado de las posibilidades que, en principio, abren estas normativas
  - ▶ Las respectivas Administraciones suelen mostrar una clara resistencia a considerar normal que el sector teatral solicite este tipo de ayudas generales.

#### **V. Sobre medidas fiscales**

- El tratamiento fiscal del teatro no incentiva la reinversión en el sector de los beneficios obtenidos de la actividad teatral, es excesiva, comparativamente mayor que la que se aplica a otras industrias culturales y ajena a la lógica de la actividad del sector.
- La normativa fiscal que se aplica al teatro incluye formas de doble imposición.
- A lo largo del desarrollo comercial de la actividad teatral, se aplican tipos diferentes de IVA (p.e., un 7% sobre el precio de las entradas, un 16% sobre la venta de espectáculos), sin que este hecho se deba a ningún criterio de coherencia económica.
- Esto produce una grave distorsión en la actividad de todos los agentes y muy especialmente en el teatro público, que no puede repercutir el IVA. Esto quiere decir que el presupuesto del teatro público está gravado en un 16% irrecuperable, lo que implica, en términos

prácticos, que los recursos para el desarrollo de sus actividades se hallan automáticamente disminuidos en un 16%.

- Los profesionales del sector que pueden desarrollar su trabajo en distintos medios no encuentran incentivos fiscales para hacerlo en el medio teatral, al revés de lo que ocurre en algunos países europeos, lo que facilita la competencia desleal de otros medios (TV, cine...) en la contratación de dichos profesionales.
- Al revés que otros sectores económicos, el teatral no goza de incentivos fiscales a la exportación. Tiene una apreciable capacidad potencial para ello (calidad de los espectáculos, recursos profesionales, posibilidades de acceso al mercado de habla hispana, etc.) y necesita hacerlo para incrementar su mercado. Sin embargo, es importador neto de espectáculos y de derechos de autor.

#### **VI. Sobre la actividad teatral en los territorios insulares**

- Todos los agentes del sector reconocen la especificidad y singularidad de las Comunidades Autónomas extrapeninsulares (Canarias, Baleares, Ceuta y Melilla).
- La distancia y, sobre todo, la barrera marítima que las separa del resto del territorio produce situaciones anómalas que dificultan el desarrollo de la actividad teatral, tanto para las compañías autóctonas que quieren presentar sus producciones fuera de su Comunidad, como muy especialmente para los agentes que acuden a ellas con el objetivo de exhibir sus trabajos ante el público insular.
- La lejanía y la insularidad provocan costes extraordinarios en conceptos tan importantes como el desplazamiento de los miembros de las compañías y de las cargas del material. Estos sobrecostes encarecen entre un 20% y un 25%, por término medio, los presupuestos de los proyectos, lo que se traduce en menores posibilidades de viabilidad económica o en una reducción proporcional de la actividad.
- La Administración Central aplica un tratamiento más favorable en la concesión de sus ayudas a las compañías peninsulares que giran por los mercados insulares, pero estos recursos no son suficientes, en general, para que afronten en adecuadas condiciones los sobrecostes que se derivan de las giras.

- Además, la lejanía y el carácter insular alteran, interrumpen y restringen los tiempos de explotación de las compañías, con el consiguiente perjuicio económico en sus planes de amortización y costes de exhibición (algunas compañías privadas y las unidades de producción dependientes del Ministerio de Educación y Cultura y de otras instituciones y gobiernos autonómicos suelen contratar a las compañías “de corrido”), costes que en la mayoría de los casos repercuten en los teatros.
- Los elevados costes del transporte y el no reconocimiento en el mismo de la especificidad de las mercancías teatrales hace que se pierda un número muy elevado de días en el traslado de los elementos escénicos entre la península y las islas y viceversa.
- Las consecuencias de esta situación son particularmente graves en el caso de la Comunidad Autónoma de Canarias por su extrema lejanía y por sus carencias en sistemas de transporte.

#### **VII. Sobre fundaciones y mecenazgo**

- En su estado actual la legislación en materia de fundaciones y la relativa a mecenazgo no incentiva que las instituciones y empresas privadas desarrollen acciones de patrocinio en el sector teatral.
- Las Fundaciones de las grandes empresas no son sensibles a la actividad teatral y tienden a concentrarse frecuentemente en megaproyectos culturales de moda o que serían llevados a cabo, por su suficiente inserción en el mercado, con o sin su ayuda. Estas Fundaciones no reciben señales objetivas por parte de la Administración que les animen a colaborar en proyectos escénicos.
- El nuevo proyecto sobre fundaciones y actividades de patrocinio y mecenazgo incurre, en su redacción actual, en insuficiencias y limitaciones de carácter general que ya han sido subrayadas por los agentes implicados.
- Por lo que se refiere al teatro, estas nuevas normas, al menos en su redacción actual, no podrán tener efectos favorables significativos.



## B. Propuestas

### 4.4.1. Aportar nuevos recursos y tipos de ayuda

- a. Incrementar de manera sustancial los fondos destinados a ayudas públicas a la iniciativa privada, de forma que se sitúen, al menos, en el entorno de los que se conceden a otras industrias culturales.
- b. Elaborar nuevas normativas de ayudas que contemplen la totalidad de las diferentes facetas de la actividad teatral, con especial atención a la estabilidad e innovación de los proyectos.
- c. Poner en marcha nuevas fórmulas de ayuda a las empresas existentes (fondos de riesgo, fondo de promoción teatral, instrumentos de financiación a medio plazo, sociedades de garantía, reducción de costes financieros mediante avales, concesión de créditos blandos, etc.).
- d. Estudiar la posibilidad de crear un Fondo de Promoción Teatral destinado a canalizar financiación pública y, en especial, privada, para el desarrollo de proyectos teatrales concretos, con la garantía de la Administración.
- e. Dar prioridad, en el sistema de ayudas, a una mayor valoración de los proyectos que mantienen una clara voluntad de estabilidad, que cuentan con una línea creativa definida y desarrollada en el tiempo o que constituyen nuevos proyectos empresariales rigurosamente planteados y de claro interés y viabilidad.
- f. Incrementar los planes de concertación han de ser incrementados, a través de las normativas de ayudas para que apoyen la creación y consolidación de auténticas compañías estables, evitando que se conviertan en una vía indirecta de subvención a proyectos puntuales o que no aseguran realmente la implantación de equipos estables de creación y producción.
- g. Diferenciar entre las ayudas al fortalecimiento y desarrollo industrial, claramente orientadas a la financiación, de las centradas en el desarrollo de proyectos de interés cultural.
- h. Establecer ayudas para la investigación y experimentación teatral.
- i. Establecer ayudas específicas a proyectos de I+D relacionados con la creación y gestión escénica (nuevas tecnologías aplicadas a la

escenografía, modelos de gestión, estudio de públicos y aplicación de sistema de márketing, aplicaciones informáticas, implantación de fibra óptica, etc.)

#### 4.4.2. Crear un Fondo de Promoción Teatral

- a. Promover una confluencia de recursos financieros públicos y privados para la financiación de proyectos culturales en la cual la obtención de una determinada repercusión social sea un criterio básico, bien para el establecimiento del depósito inicial aportado, bien para fijar la tasa de retorno de esa aportación.
- b. Estudiar la posibilidad de crear a nivel estatal un Instituto de Promoción de la Industria de las Artes Escénicas a partir de la experiencia positiva del ICIC y de Barcelona Emprèn en Cataluña.
- c. Promover la creación, bajo la forma jurídica que resulte más conveniente, de un Fondo de Promoción del Teatro que canalice hacia proyectos a largo plazo instrumentos de financiación a bajo coste avalados por recursos públicos y privados, como paso intermedio hasta la creación del Instituto citado.
  - ▶ Una parte de los recursos de ese Fondo provendrían de aportaciones directas de la Administración Central a través de dos vías: de los recursos materiales y humanos no dinerarios propios del INAEM, y de los recursos de ayuda a la industria o a proyectos culturales que actualmente dispongan otros Ministerios o Departamentos de la Administración Central.
  - ▶ Los demás recursos del Fondo serían dinerarios y procederían de entidades financieras del sector público, grandes empresas privadas (este aspecto es obviamente prioritario), y cadenas de TV, en el marco de acuerdos de difusión posterior de los espectáculos financiados o como complemento de esquemas de coproducción.
  - ▶ La particularidad de este Fondo es que los recursos dinerarios aportados por las grandes empresas privadas y por las entidades financieras públicas no se destinarían a la financiación de proyectos concretos, sino que quedarían depositados en el propio Fondo e invertidos en instrumentos financieros convencionales riesgo bajo o nulo (renta fija

privada, letras del Tesoro, etc.). Estos recursos funcionarán como aval de los proyectos teatrales que fueran aprobados por el Fondo para conseguir que estos proyectos obtengan financiación con bajos tipos de interés por parte de entidades financieras privadas.

- ▶ De esta forma, se conseguiría que compañías privadas – financieras o no – pudieran aportar cantidades al teatro sin que éstas fueran patrocinios a fondo perdido, ya que las aportaciones, al permanecer íntegras en el fondo y quedar invertidas en instrumentos de riesgo nulo, estarían siempre a disposición de dichas compañías, que jamás las perderían.
- ▶ Asimismo, se conseguiría que entidades financieras que jamás concederían préstamos o créditos a una compañía teatral – o lo harían a través de préstamos personal de elevados tipos de interés y cortos plazos de amortización --, puedan considerar interesante hacerlo, pues cuentan con avales explícitamente creados para tal fin, aportados por grandes compañías privadas y con la garantía “política” de la Administración.
- ▶ Obviamente, para que tanto las grandes compañías privadas como las entidades financieras puedan considerar de interés aportar recursos a este fin, tanto el hecho mismo de contribuir al Fondo como los proyectos financiados a través del mismo deben reportar claras ventajas a todas ellas en términos de imagen corporativa. La participación de estas entidades y compañías en el Fondo ha de ser clara y convenientemente publicitada a través de las campañas de promoción del teatro propuestas.
- ▶ Sobre la base de este esquema básico, pueden idearse medidas suplementarias como la posibilidad de que una parte minoritaria de los beneficios netos obtenidos por los proyectos reviertan en el propio Fondo, o la posibilidad de que los patronos del Fondo o las entidades que asuman la financiación de los proyectos acepten una participación en los beneficios de los proyectos a cambio de nuevos compromisos, o también la posibilidad de que el Fondo se convierta en una agencia intermediaria para la búsqueda de nuevas formas de financiación bilateral, etc.

- d. Procurar, en la selección de los proyectos escénicos que sería financiados a través de este Fondo, la consecución de un adecuado equilibrio entre los ejes cultural e industrial – dando prioridad, en cualquier caso al primero – en el sentido de destinar una línea de financiación a proyectos de riesgo, rigurosa y seriamente diseñados; y otra, a proyectos teatrales de marcada naturaleza industrial que aseguren un adecuado retorno a la inversión realizada por los promotores. Los primeros, esto es, las iniciativas de riesgo debieran recibir una consideración de “proyectos teatrales de I+D”, en el sentido de implicar el desarrollo de nuevas vías de expresión y gestión escénica cuyos resultados pudieran ser posteriormente incorporados a nuevos proyectos públicos, privados o mixtos.

#### **4.4.3. Facilitar el acceso de los agentes teatrales a ayudas generales a la industrialización y a I+D**

- a. Apoyar la concesión de ayudas a la industrialización del sector teatral a través de nuevas formas que permitan financiar proyectos a largo plazo y optimizar los recursos concedidos: sociedades de garantía, consorcios, fondos de promoción, medidas de fomento a la constitución de nuevas empresas, etc. que ya se aplican a otras industrias culturales y no culturales.
- b. Examinar las ayudas públicas a la actividad industrial (creación de empresas, generación de empleo, promoción de I+D...) que están reguladas por otros Ministerios y normativas a fin de eliminar las barreras que dificultan que las empresas teatrales puedan acceder a ellas. Sensibilizar a las Administraciones respectivas para que mantengan en este terreno una actitud receptiva e información a las empresas teatrales de las posibilidades que existen este terreno. El INAEM y los órganos responsables de la política cultural de las CC.AA. deben canalizar y avalar políticamente estas peticiones ante las instancias respectivas.

#### **4.4.4. Promover la colaboración entre las Administraciones Públicas**

- a. Promover un acuerdo entre la Administración Central, la Autónoma y la Municipal para que, dentro del respeto de las mutuas competencias, se consiga una confluencia entre las

diferentes reglamentaciones que regulan la actividad teatral en el Estado. En este terreno, es importante el papel que debe cumplir el Ministerio de Cultura, a través del INAEM, en cumplimiento de las responsabilidades de coordinación que tiene asignadas.

- b. Introducir criterios específicos de ayuda y promoción del teatro en la Ley de Régimen Local.

#### **4.4.5. Racionalizar la tramitación de las subvenciones**

- a. Diferenciar de manera flexible entre los momentos temporales de las distintas fases del proceso de subvención (convocatoria, concesión, adjudicación y cumplimiento), distinguiendo en especial entre la temporalidad de la adjudicación (un ejercicio dado) y la temporalidad de la ejecución y el cumplimiento (superior a un año en muchos casos), sujeta al seguimiento permanente por parte de la Administración interesada.

#### **4.4.6. Promover una fiscalidad más favorable**

- a. Aplicar al teatro el IVA reducido de manera urgente e inmediata, e igualar ese tipo en todo el desarrollo comercial de la actividad.
- b. Hacer una rRevisión completa de la estructura impositiva que afecta al sector para eliminar riesgos de doble imposición o transferencias de impuestos o recursos entre los distintos segmentos que lo integran.
- c. Dar un trato fiscal más favorable a los ingresos procedentes de la actividad teatral, respecto de los originados en otros sectores culturales más consolidados, para los profesionales que trabajan en varios medios artísticos.
- d. Regular la desgravación en el impuesto sobre beneficios por reinversión en el medio teatral de los obtenidos en el mismo, al igual que se permite en otras industrias culturales
- e. Aplicar medidas de fomento fiscal a la exportación de productos teatrales.
- f. Incluir formas de desgravación por formas específicas asimilables a I+D, como ocurre en otros sectores.

#### **4.4.7. Compensar los inconvenientes de la insularidad**

- a. Crear una Comisión de Estudio, integrada por representantes teatrales de las diferentes Administraciones públicas implicadas, así como del medio teatral privado a través de sus asociaciones, para elaborar un conjunto articulado de actuaciones que afronte los problemas derivados de la insularidad que afectan a la actividad teatral. Hacer una estimación objetiva de los extracostes registrados en las tres últimas temporadas, los cuales se tomarán como referencia a la hora de definir los recursos necesarios para superar los sobrecostes generados por la insularidad.
- b. Incluir un tratamiento específico para la actividad teatral en los fondos que tengan establecidos o establezcan en el futuro las Administraciones para compensar los efectos económicos de la insularidad.
- c. Promover Convenios de colaboración entre empresas y entidades públicas, a través de la intermediación de las Administraciones Central y Autonómica afectadas, que favorezcan la eliminación o disminución de los sobrecostes mencionados.
- d. Promover que las cargas teatrales reciban la consideración de mercancías perecederas en el transporte entre la península y las islas.

#### **4.4.8. Promover la canalización de fondos privados para el teatro**

- a. Establecer a través de la INAEM los contactos necesarios para trasladar eficazmente la necesidad de que la legislación en materia de fundaciones y mecenazgo contemple medidas específicamente ajustadas a las necesidades de las diferentes industrias culturales, especialmente la teatral.
- b. Tratar de que la Ley contemple instrumentos específicamente destinados a promover la canalización de fondos privados hacia el teatro.
- c. Promover que el teatro tenga en la nueva normativa un tratamiento, como mínimo, equiparable al del resto de las actividades artísticas y culturales.

# Plan General del Teatro

## **Propuesta elaborada por la Comisión de Estudio de las Asociaciones Profesionales del Sector Teatral.**

Asociación Cultural Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, Asociación de Autores de Teatro, Coordinadora de Ferias de las Artes Escénicas del Estado Español, Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, Federación de Artistas del Estado Español, Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza, Organización de Sindicatos de Actores y Actrices del Estado Español.

## **5. Anexo: Notas sobre la consideración del teatro como servicio público**

### Propósito

- El objetivo del presente texto es tratar de delimitar en qué medida el teatro puede ser considerado **hoy, en España y desde el estricto punto de vista de la teoría económica**, un servicio público.
- Dado el propósito del análisis y el proyecto en el que se enmarca<sup>18</sup>, se va a efectuar una aproximación voluntariamente básica y ecléctica al tema en cuestión<sup>19</sup>.
  - ▶ Básica, en el sentido de limitar las referencias teóricas a lo que son principios convencionales y generalmente aceptados, eludiendo aspectos que pudieran estar sujetos a debates de detalle y evitando una profundización que resulte excesiva e innecesaria para los fines del texto.
  - ▶ Ecléctica, porque se van a exponer en él referencias procedentes de distintos puntos de vista teóricos, sin optar necesariamente por uno de ellos con exclusión de los demás, pues parece claro que se parte de la aspiración de acumular cuantos más argumentos sean posibles a favor de la consideración del teatro como servicio público.

### Consideraciones previas

- Debe quedar claro, ante todo, que la posible o hipotética consonancia de la situación actual del teatro en España con los criterios que la teoría económica establece para considerar que un servicio es público, no obliga a que el primero sea automáticamente definido como tal.
- Esto último implica en todo caso una decisión política que se ha de fundamentar, no sólo en un cierto grado de racionalidad desde el punto de vista de la teoría económica, sino en:

---

<sup>18</sup> Contribuir a la elaboración de un Plan General de Teatro de la Administración Central consensuado con las asociaciones profesionales del sector de ámbito estatal.

<sup>19</sup> En consecuencia, las principales referencias bibliográficas que han servido de base para estas notas son asimismo básicas y convencionales: *Diccionario Enciclopédico de Economía*. VV.AA. Rafael Martínez Cortiña (dir.). Barcelona: Ed. Planeta, 1980. Vols. 1, 6 y 8. *Economía*. Paul y Ronald Wonnacot. Madrid: Ed. McGraw-Hill, 1979. *Gestión de servicios*. John C. Shaw. Madrid: Ed. Díaz de Santos, 1991. *La calidad del servicio*. Jacques Horowitz. Madrid: Ed. McGraw-Hill, 1991. *Marketing público*. Josep Chías. Madrid: Ed. McGraw-Hill, 1991. *Economía del sector no lucrativo*. VV.AA. Revistas Economistas nº 51. Madrid: Colegio de Economistas, 1991.



- ▶ La **voluntad política** de articular una determinada intervención del Estado en el sector teatral, para lo cual su definición como servicio público resulta conveniente, favorable o, incluso, imprescindible.
  - ▶ La disponibilidad de **instrumentos legislativos suficientes** para materializar esa definición desde el punto de vista jurídico.
  - ▶ La posibilidad de **asignar al teatro recursos públicos** directos o de aplicar a su actividad determinadas medidas fiscales o laborales indirectas, que estén a la altura de su consideración como servicio público.
  - ▶ La existencia, por un lado, de instituciones públicas y, por otro, de un tejido asociativo u organizativo profesional que permita la creación de los **órganos de regulación o autorregulación, lo cual es imprescindible en todo servicio público** en el que existe un elevado grado de gestión o iniciativa privada, con objeto de garantizar que su suministro cumpla con la meta de satisfacer necesidades de interés general.
- En definitiva, la adecuación del teatro a lo que la teoría económica considera servicios públicos debe ser entendida como una condición necesaria, pero no suficiente, para su declaración política y legislativa como tal.
  - Dicho de otro modo, si el teatro no se adecua a la definición económica de servicio público, la decisión política de asignarle esa consideración parecería inmediatamente como algo objetable, voluntarista y sin fundamento; sin embargo, si se adecua, dicha circunstancia no obliga por sí misma (aunque, desde luego, sí aconseja) a su declaración política como servicio público.

#### **El teatro, ¿bien o servicio?**

- Como paso previo a la discusión del carácter del teatro como servicio público, parece necesario reflexionar brevemente sobre la oportunidad de subrayar su carácter de servicio y no de bien.<sup>20</sup>

#### **La visión convencional**

- La teoría económica convencional suele definir como bien a toda aquella cosa que permite la satisfacción de una necesidad de manera efectiva, entendiendo como “efectiva” el hecho de que la “cosa” esté realmente disponible y que su

---

<sup>20</sup> Estas reflexiones vienen aconsejadas asimismo por el debate que, al parecer, se ha suscitado acerca de esta cuestión en la Comisión encargada de la elaboración del Plan.

capacidad para satisfacer una necesidad se deba a alguna característica intrínseca, esencial o inseparable de ella.

- En este sentido, nada habría que objetar a la definición del teatro como un bien, público o no. Pero lo cierto es que, muy frecuentemente, los economistas exigen que el bien, para ser tal, sea un objetivo físico, tangible, es decir, material.
- Tanto es así, que, de manera tradicional, los servicios han sido definidos como aquellas actividades económicas que se dedican “a la satisfacción de necesidades no cubiertas por los bienes materiales”; y, que, entre los ejemplos canónicos de servicios que habitualmente se exponen, suelen incluirse de manera explícita “las artes” y, por extensión, toda actividad no dirigida a la producción física de bienes. De esta forma, un rasgo característico de los servicios es ser intangibles, esto es, poco o nada materiales.
- Si consideramos que lo que se ofrece en el mercado teatral son representaciones, es obvio que éstas se fundamentan en un soporte material sin el cual no serían posibles. Pero también lo es que la necesidad que satisface la representación teatral, aunque exige ese soporte material, no se deriva estricta ni esencialmente de la materialidad de su soporte.
- A mayor abundamiento, es también evidente que el proceso de producción del espectáculo tiene una fuerte componente material, pero el objetivo último de la actividad teatral no es la fabricación del complejo andamiaje físico en el que se basa la representación, sino otra cosa que va más allá de éste.
- Por otro lado, el término “bien público” pone implícitamente el acento sobre la necesidad de garantizar la pervivencia de ese bien, de impedir su desaparición, pero no nos subraya el objetivo de extender su uso. Por el contrario, decir que algo es un “servicio público” pone implícitamente el acento sobre la necesidad de que ese “algo” sea “servido”, es decir, que se garantice suficientemente su disfrute por parte de la colectividad o, dicho de otro modo, que ésta tenga fácil acceso a él.

### **Un punto de vista más moderno**

- El extraordinario desarrollo que el sector servicios ha experimentado en las últimas décadas (se calcula que más de dos tercios del PIB y más de tres cuartas parte del empleo de los EE.UU. se concentran en este sector) ha conducido recientemente a definiciones más modernas de este concepto.

- Cabe citar, entre ellas, que “el servicio es algo que se consume en el momento en el que se produce o se suministra”, pues, en efecto, la inseparabilidad entre producción y consumo es especialmente característico de los servicios; algo en relación con lo cual “el cliente no puede expresar su grado de satisfacción hasta que lo consume”; “algo que cambia de modo fundamental la condición o posición de quien lo consume”; o algo que sólo existe como “experiencia vivida” por el cliente que lo consume.
- De manera más enumerativa, ha sido definido como “una actividad o serie de actividades de naturaleza más o menos intangible que normalmente, pero no necesariamente, tiene lugar en la interacción entre el cliente y las empresas del servicio, y/o medios físicos o productos, y/o sistemas de prestación del servicio, los cuales son ofrecidos como soluciones a los problemas del cliente”.
- No hace falta subrayar que estas definiciones encajan de manera suficientemente satisfactoria con la representación teatral.
- Otras definiciones de corte más casuístico asignan a los servicios las siguientes características:
  - ▶ El cliente no compra el “producto” ofrecido, sino su disponibilidad o disfrute temporal.
  - ▶ Existe un contacto directo y físico entre suministrador y cliente en el momento del disfrute del servicio.
  - ▶ La participación y la formación del cliente son decisivas para que el consumo del servicio genere la satisfacción deseada; entre otras cosas porque, frente a la homogeneidad habitual de los productos, los servicios aparecen marcados por un **acusado rasgo de heterogeneidad**.
  - ▶ El servicio es intangible, inalmacenable y perecedero.
- Parece también ocioso dedicar espacio a exponer que el teatro se ajusta suficientemente a estos cuatro criterios.

### El punto de vista de la gestión

- Por añadidura, de acuerdo con estos recientes puntos de vista, y sin ánimo de ser exhaustivos, se señalan como elementos distintivos de los servicios su diferente comportamiento, en comparación como los productos o bienes materiales, en relación con un amplio abanico de principios de gestión:

- ▶ Estandarización. Es posible “desmontar” un producto en sus componentes e idear un proceso más eficiente y de aplicación universal para fabricarlo, cosa que no es posible, al menos de manera universal, en un servicio.
  - ▶ Precio. El precio de mercado de un producto depende esencialmente de sus costes de fabricación y distribución. En un servicio, depende esencialmente del valor que la percepción subjetiva (o social) de los consumidores le asigna. De ahí el permanente conflicto que afecta al teatro español: un servicio de costes materiales crecientes, que no pueden ser trasladados eficazmente a los precios porque la percepción social del valor del teatro no aumenta en la misma proporción.
  - ▶ Aumento de la productividad. En la fabricación de productos, la introducción de mejoras tecnológicas genera, en términos generales, mayor productividad y, en consecuencia, menor coste por producto. En servicios, la introducción de mejoras tecnológicas (salvo en los denominados, por algunos autores, “servicios avanzados”, como una parte notable de los financieros) no supone necesariamente una reducción de costes (en el caso del teatro, frecuentemente ocurre al revés).
  - ▶ Adecuación de oferta y demanda. En el caso de los productos, se consigue mediante una correcta gestión de las existencias. En el caso de los servicios, por no ser almacenables, depende de en qué medida se asuman correctamente los cambios en los comportamientos y percepciones sociales.
  - ▶ Tamaño y economías de escala. En condiciones estables y homogéneas, permiten un descenso de costes y un incremento de la rentabilidad en la fabricación de productos. En servicios, el descenso de costes es sólo temporal y el mayor tamaño asegura una mejor imagen, pero no una mayor rentabilidad.
  - ▶ Barreras para entrar en el mercado. En productos, se basan en las características del producto y en la disponibilidad de mejor tecnología. En servicios, en la posesión de mejor capital humano, en la disponibilidad de mejores redes de acceso a los clientes o en la mayor vinculación a segmentos fieles de la clientela.
- Aun cuando la discusión punto por punto exigiría tiempo y espacio, parece evidente que, a simple vista, el teatro se acomoda más a los segundos términos de cada criterio que a los primeros.

- Consecuentemente con todo lo expuesto hasta aquí, resulta aconsejable adoptar en lo que sigue la hipótesis de que el teatro debe ser considerado antes como un servicio que como un bien.

## El teatro como servicio público

### La visión convencional

- La teoría académica establecida señala que servicios públicos son conjuntos de prestaciones que se ofrecen y cuyo disfrute no implica apropiación ni exclusión.
  - ▶ La *no-apropiación* implica que ningún consumidor puede limitar el disfrute del servicio a sí mismo. Cuando un individuo adquiere un traje, limita su disfrute a sí mismo; nadie más puede usar ese traje. Sin embargo, cuando un individuo adquiere una entrada para una representación, no puede limitar para sí la contemplación de la misma; todo aquél que compre una entrada podrá disfrutar, incluso al mismo tiempo que el primer individuo, de la contemplación de la representación.
  - ▶ La *no-exclusión* supone que, en principio, cada individuo está capacitado para hacer uso de la totalidad del servicio, sin posibilidad de ser nominalmente excluido. En el caso del teatro, ningún individuo está expresamente excluido de la posibilidad de asistir a todas las representaciones que en un momento dado conforman la oferta teatral; el pago de la entrada supone una barrera de acceso poco relevante.
- En consecuencia, el teatro cumple hoy en España estos dos criterios básicos.
- La teoría admite, no obstante, que la aplicación a los dos criterios anteriores puede estar sujeta a restricciones y, así, distingue entre diferentes tipos de servicios públicos:
  - ▶ Puros, en los que la totalidad de la oferta es disfrutada teóricamente por cada individuo, como ocurre como el servicio de policía, sin que estén sujetos a “consumo rival”, lo que quiere decir que la adición de nuevos consumidores que disfruten del bien no supone un incremento automático del coste.

- ▶ *Locales*, en los que el disfrute de la oferta del servicio se circunscribe a un subconjunto de individuos por razones geográficas o legales.
- ▶ *Sujetos a saturación*, cuando, a partir de un momento dado, la adición de nuevos usuarios supone una reducción del disfrute para el resto de los individuos<sup>21</sup>.
- Una breve reflexión sobre estos criterios conduce con facilidad a considerar que el teatro no podría ser jamás considerado como un servicio público “puro”, pero sí, en los límites de lo razonable:
  - ▶ *Semipuro*. *Un usuario no puede disfrutar de la totalidad de la oferta, y la suma de nuevos grupos significativos de usuarios aumenta los costes de producción; pero también es cierto que la oferta es razonablemente accesible para todos los conjuntos de usuarios de una misma zona geográfica y – dentro los límites del aforo de cada local en cada representación – que la adición de un nuevo usuario no implica un incremento automático del coste.*
  - ▶ *Local*. *Es difícil que puedan disfrutar de una representación los habitantes de las zonas en las que esa representación no gira, salvo que se desplacen fuera de su zona habitual de consumo.*
  - ▶ *Sujeto a saturación*. *La venta de la última entrada de cada función excluye del disfrute de la representación a los demás usuarios potenciales que desean contemplarla.*
- Por otro lado, y a mayor abundamiento, conviene advertir que los análisis modernos consideran que, en realidad, los productos y servicios puros han desaparecido y que cada vez se ha una mayor vinculación e, incluso, semejanza “física” entre los productos y los servicios.

### Una aportación reciente

- Los debates que, especialmente en Francia, se han producido recientemente sobre la privatización de los servicios públicos, han puesto el acento en nuevos criterios a la hora de definir éstos. Estos criterios, centrados esencialmente en la naturaleza del servicio público como “algo”

---

<sup>21</sup> Asimismo, hay autores que, en función de que el servicio en cuestión cumpla sólo parcialmente el principio de no exclusión o el de no implicar un “consumo rival”, llegan a admitir el uso del término de “servicio cuasipúblico” (o “cuasiprivado”), acepción que resulta, como mínimo, confusa.

de interés general y en la percepción del consumidor final, son fundamentalmente los siguientes:

- ▶ *Continuidad*, es decir, garantía de regularidad en el suministro del servicio, bien porque éste es ofrecido de manera permanente, bien porque sus usuarios potenciales no encuentran obstáculos significativos para acceder a él (este punto resulta especialmente relevante para una concepción del teatro como servicio público: el Estado quedaría automáticamente obligado a asegurar una razonable accesibilidad a la oferta).
  - ▶ *Igualdad*, es decir, todos los que se relacionan con el servicio de una u otra forma, y no sólo sus usuarios, se sitúan frente a él en plano de igualdad.
  - ▶ *Mutabilidad*, es decir, adaptación constante del servicio a las necesidades del público.
  - ▶ *Neutralidad*, en el sentido de que, en caso de conflicto, la solución debe ser negociada y arbitrada, lo que sugiere la necesidad de una regulación o autorregulación de todo servicio público.
- Nuevamente, parece claro que no existen dificultades insuperables a la hora de sostener que el teatro cumple suficientemente estos requisitos.

### **Servicio público y sector público**

- A la hora de debatir sobre la necesidad o conveniencia de asignar al teatro la condición de servicio público, no se puede eludir el hecho de que, durante mucho tiempo, la teoría económica ha considerado como indiscutible que lo propio del servicio público era ser suministrado con el objetivo de satisfacer una necesidad pública “y por una organización pública”.
- Concepciones más modernas han ido asumiendo que la prestación de determinados servicios públicos ha sido concedida de manera efectiva a agentes privados que deben y pueden conciliar los objetivos de interés general del servicio con legítimos fines de lucro. No obstante, en buena parte de estos puntos de vista late con claridad la idea de que el hecho de que sean agentes privados quienes suministran ese servicio público, es fruto de una concesión o delegación del Estado.

- Aun más recientemente, la visión actual del servicio público tiende a difuminar la estrecha vinculación con el Estado que antes se le exigía y reconoce abiertamente la posibilidad de una gestión privada de determinados servicios públicos, si bien insiste, eso sí, en que éstos deben cubrir una necesidad de interés general, indispensable para la vida social y suficientemente regulada por el Estado a través de un régimen jurídico particular.

### Conclusiones

- De todo lo anteriormente expuesto, parece derivarse que:
  - ▶ El teatro debe ser considerado, desde el punto de vista económico, como un servicio (cultural)
  - ▶ A la luz de los criterios generalmente aceptados de la teoría económica, puede ser entendido como un servicio público como consecuencia:
    - Del interés general de las necesidades sociales que cubre.
    - De sus características propias, que cumplen suficientemente los requisitos que se suelen exigir actualmente a un servicio público.
    - De la naturaleza de las relaciones que establece con los consumidores.
    - Del hecho de que el mero juego de las reglas de mercado no conduce a un correcto equilibrio entre oferta y demanda, lo cual exige una actuación sobre sus precios o sus costes a fin de incrementar la oferta hasta el nivel que alcanza el beneficio social deseado.
  - ▶ Obviamente, y al igual que ocurre con el resto de los servicios públicos, su consideración como tal no predetermina en la actualidad que su gestión tenga que realizarse a través de la iniciativa pública o privada de manera excluyente. En este contexto, ambas son legítimas siempre y cuando su ejercicio sea acorde con los objetivos y características sociales y económicas del servicio público que gestionan.
  - ▶ Sin embargo, no debe obviarse que, aun cuando el teatro parece cumplir suficientemente los criterios establecidos al respecto por la teoría económica, no constituye un servicio público “puro”, por lo que su definición como tal podría no estar exenta de debate.



### **A título ilustrativo: el punto de vista del marginalismo**

*Una corriente teórica tradicional, el marginalismo<sup>22</sup>, ofrece una explicación de por qué el funcionamiento normal de las reglas de mercado no puede asegurar un adecuado equilibrio entre la oferta y demanda de un servicio público.*

*Es preciso advertir, no obstante, que la moderna concepción de los servicios públicos considera que esta línea de argumentación no es consistente ni excesivamente relevante. Por extensión, ni el marginalismo, ni la tesis de que el juego de las reglas de mercado conduce a un equilibrio correcto entre la oferta y la demanda de productos tradicionales, gozan hoy de crédito entre las corrientes más rigurosas del análisis económico.*

*No obstante, a título estrictamente ilustrativo, y en la medida en la que apuntala una tesis (“el teatro es un servicio público porque genera externalidades sociales positivas y el funcionamiento del mercado no garantiza una adecuada oferta del mismo”) que, pese a su frágil rigor, suele ser recibida con bastante naturalidad en determinados medios, se añade a continuación, con la cautela subrayada, una breve descripción de este punto de vista.*

- De acuerdo con los principios básicos del marginalismo, el punto de equilibrio entre la oferta y la demanda de un producto se alcanza cuando la suma de las utilidades o beneficios marginales individuales que proporciona de ese producto se iguala con el coste marginal del mismo.
- Sin embargo, el marginalismo entiende que hay dos excepciones extremas a este principio general.
- La primera ocurre cuando el beneficio marginal total (“social”) de un bien no es igual, sino inferior, a la suma de los beneficios marginales individuales que éste proporciona como consecuencia de desventajas o desutilidades (“externalidades negativas”) que el uso del producto lleva inexorablemente aparejado.
- Un ejemplo clásico es el de los productos cuyo uso conlleva perjuicios para la salud (tabaco) o para el medio ambiente (vertidos contaminantes).
- El beneficio social marginal de estos bienes es inferior a la suma de los beneficios marginales individuales de los que los consumen, pues en éstos no “internalizan” el perjuicio que su uso conlleva. En consecuencia, si se permite que el mercado establezca libremente el punto de equilibrio, es decir, teniendo en cuenta únicamente las utilidades marginales individuales, se promueve una

---

<sup>22</sup> El marginalismo es una corriente del pensamiento económico cuya base es el análisis de la utilidad marginal, que ocupa en esta corriente el lugar que ocupaba la teoría del valor en la economía clásica. Es el núcleo esencial de la llamada economía neoclásica, referente teórico de un determinado análisis económico que aún se mantiene en nuestro tiempo.

producción excesiva de ese producto, pues será superior a la que exige su nivel de beneficio social.

- Para evitarlo, es preciso “internalizar” la “externalidad negativa” (es decir, la desutilidad o perjuicio) que implica su consumo, lo que se consigue a través de la aplicación de sobrepuestos, es decir, precios superiores a los que resultarían del estricto juego del mercado. Se consigue así desincentivar parcialmente su producción, evitando que ésta se sitúe por encima de lo que socialmente resulta conveniente.
- El caso contrario ocurre cuando el beneficio marginal total de un bien es superior a la suma de los beneficios marginales individuales de los usuarios que lo consumen. Esto sucede cuando un bien determinado tiene un beneficio para el conjunto de la colectividad, independientemente de que todos sus miembros hagan o no uso efectivo de él a título individual.
- Dicho de otra forma, se trata de bienes que implican “externalidades positivas”, puesto que, en cuanto son suministrados a sus usuarios, proporcionan beneficios no sólo a ellos, sino al conjunto de la comunidad. En tales circunstancias, se dice que ese bien es un bien o servicio de interés público.
- Así, el beneficio total del servicio de policía es superior a la suma de los beneficios individuales de los ciudadanos que han tenido efectivamente que hacer uso de él. Y esto es así porque se entiende que todo ciudadano se beneficia objetivamente de la existencia del servicio de policía aun cuando no haya necesitado directamente jamás del auxilio de un agente.
- Lo mismo se podría decir de la Seguridad Social. Un trabajador razonablemente bien situado, que disfruta de seguro médico privado, no necesita de los servicios de la Seguridad Social, pero no tendrá probablemente objeción alguna a que éstos existan por si se diera la circunstancia de tener que usarlos en determinadas circunstancias extremas (urgencias, desempleo...).
- En tales casos, como el beneficio social marginal es superior a la suma de los beneficios individuales, y como el equilibrio entre oferta y demanda se establece sobre la base de ésta última y no sobre la base del primero, se llega a la paradoja de que ese equilibrio queda fijado en un punto en el que la producción u oferta real de ese bien resulta insuficiente para cubrir el beneficio social que proporciona. Por consiguiente, es necesario actuar sobre el precio/coste del bien (“internalizar la externalidad positiva”), reduciéndolo, a fin de que la producción se incremente hasta el nivel socialmente necesario.
- ¿Puede el teatro incluirse en este segundo caso? Probablemente sí. Las (pocas) encuestas de opinión realizadas hasta la fecha indican que es manifiestamente

mayor el porcentaje de gente que declara su interés o gusto por el teatro que el porcentaje de ciudadanos que realmente acude a los locales con relativa asiduidad.

- De manera más explícita, alguna encuesta de ámbito local ha revelado, que un elevado porcentaje de ciudadanos que jamás van ni quieren ir al teatro considera que, por muy diversos motivos (prestigio, fomento del turismo y del comercio, oportunidades culturales para los hijos, etc.), es bueno para su ciudad que exista un gran local teatral con una buena programación y una elevada audiencia.
- En definitiva, lo que nos dice el marginalismo de los servicios públicos es que éstos se caracterizan por el hecho de que el juego libre de las leyes de mercado no conduce por sí mismo a unos niveles de producción socialmente satisfactorios. Y que, por consiguiente, es necesario actuar sobre sus precios/costes a fin de conseguir un mayor nivel de producción que permita cubrir el nivel de beneficio social deseado.