

**Artes escénicas**

*Master Interuniversitario en Gestión cultural UOC-UdG-UIB*

**PID\_00164153**

**Módulo 1**

**Introducción a la gestión de las artes escénicas**

*Jaume Colomer*

## Índice

1.	Delimitación del objeto de análisis	3
1.1.	Los lenguajes de las artes escénicas	3
1.2.	El hecho escénico	4
1.3.	El espacio escénico	5
2.	La función social de las artes escénicas	7
2.1.	Artes escénicas y desarrollo personal	7
2.2.	Artes escénicas, cohesión y transformación social	7
2.3.	Artes escénicas y desarrollo económico	8
2.4.	Las artes escénicas como servicio público y como bien cultural	9
2.5.	Coexistencia de sistemas escénicos	10
3.	Análisis del sistema escénico	13
3.1.	Elementos del sistema escénico	13
3.2.	Categorización de los agentes	15
3.3.	Vertebración del sector	18
3.4.	Formación e inserción profesional	18
3.5.	La creación artística	20
4.	Características diferenciales en relación a otros sectores.	22
4.1.	Análisis de factores diferenciales	22
4.2.	Síntesis	29
5.	Bibliografía	32

## 1. Delimitación del objeto de análisis

### 1.1. Los lenguajes de las artes escénicas

Las artes escénicas incluyen un conjunto de lenguajes artísticos que tienen en común **el hecho escénico**.

Podemos considerar el arte como la expresión de percepciones, sentimientos y emociones sobre la realidad a través de una gran diversidad de lenguajes que se derivaron de las acciones rituales de carácter mágico de muchas religiones primitivas y, con el tiempo, fueron perdiendo su dimensión religiosa para adquirir una nueva dimensión cultural.

Una parte de las artes tienen su punto de mira en la búsqueda de la belleza. El concepto de “bellas artes”, propuesto por Charles Batteux el año 1746, se aplicó originariamente a la danza, la música, la escultura, la pintura, la poesía, y también a la floricultura. Más adelante se amplió a la arquitectura, a la retórica y a otros géneros literarios. A partir del siglo XX también al cine, a la fotografía y a la historieta. Actualmente se considera que también deben formar parte de las bellas artes la televisión, la moda, la publicidad, la animación, los videojuegos y las artes escénicas. Las artes escénicas, aunque no forman parte oficialmente de las bellas artes, tienen *de facto* esta consideración en muchos ámbitos sociales.

Los lenguajes artísticos, como **conjuntos de símbolos**, requieren el dominio de sus respectivas **técnicas** (“técnica” deriva de *tekné*, término que en la Grecia clásica se usaba para denominar al arte). Se considera el arte como el resultado de una acción creativa a partir de un lenguaje o técnica expresiva determinada. Incluso se usa el concepto en diversos ámbitos sociales para expresar la capacidad creativa en cualquier actividad humana, como “el arte de vivir”, el “arte de los negocios” o incluso “el arte de la guerra”. En este sentido podríamos considerar que arte es cualquier creación humana.

Las artes escénicas forman parte del universo de las artes y, parcialmente, del subconjunto de las artes de lo bello. Agrupan a un conjunto muy diverso de lenguajes que tienen en común el hecho escénico. Sin ánimo de exhaustividad, podemos considerar que forman parte de las artes escénicas las siguientes expresiones artísticas: el teatro (teatro de texto, teatro visual, teatro musical, teatro de objetos, teatro de sombras...), la danza (clásica, contemporánea, tradicional, popular, flamenco, nuevas tendencias...), la lírica (ópera, opereta, zarzuela...), el circo (en cualquiera de sus formatos y estilos), el cabaret, la magia, etc.

En las creaciones escénicas se puede usar un solo lenguaje o un conjunto de ellos. La mezcla de lenguajes y formatos artísticos ha desarrollado una gran diversidad de géneros escénicos que se entrelazan y confunden. El cabaret, por ejemplo, es un formato escénico de proximidad en el que se combinan canciones, acciones dramáticas, monólogos y otros elementos en interacción continua con los espectadores y con una cierta intención de transgresión moral y política.

La música, en nuestro contexto<sup>1</sup>, no forma parte de las artes escénicas porque su expresión no está supeditada a la escena ni a ninguna materialidad, aunque, como lenguaje, puede formar parte de un espectáculo escénico (el teatro musical por ejemplo). Lo mismo pasa con las artes visuales y audiovisuales, que también pueden formar parte de espectáculos. Sin embargo, el valor añadido que aportan a una puesta en escena no las convierte en artes escénicas.

Lo que tienen en común todos los lenguajes y formatos que hemos incluido en la descripción de las artes escénicas es el hecho escénico, concepto abstracto que es necesario definir.

## 1.2. El hecho escénico

Podemos considerar al hecho escénico como “aquello que ocurre cuando intérpretes y espectadores se encuentran”<sup>2</sup>. Además del intérprete y del espectador, hay un tercer elemento imprescindible: el escenario. El espectador no es receptor pasivo sino sujeto activo en un proceso de comunicación donde el intérprete toma la iniciativa.

El intérprete es un creador, aunque no sea el autor literario ni sea suya la idea de partida. Pero crea una expresión y la transmite, con su técnica, a un espectador que le contesta con su mirada, su respiración, sus gestos, su complicidad... La interacción con los espectadores hace que cada representación se configure de una manera singular y que sea una experiencia única e irrepetible.

Las artes escénicas, y todas las artes en vivo, buscan la singularidad de cada experiencia y huyen de la producción seriada.

Según Cay McAuley<sup>3</sup>, “el teatro requiere de la presencia real tanto del actor como del espectador, este último es un agente activo, un participante, más que un simple espectador. En este sentido la representación es un acontecimiento de participantes vivos que debe tener sede en un lugar concreto” que implica “un intercambio de

---

<sup>1</sup> En otros contextos la música es considerada un arte de la escena porque habitualmente se interpreta en espacios escénicos y, además, forma parte de las artes en vivo.

<sup>2</sup> Conferencia de la Dra. Cay McAuley impartida en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM (2002).

<sup>3</sup> Cay McAuley, op. Cit.

energías entre ambos” y se convierte en un evento social. La autora añade que “los actores reciben la energía que se desprende de la sola presencia de los espectadores, y los espectadores a su vez reciben energía de los actores que están en el escenario, así como de los demás espectadores”. La energía se transmite básicamente por el intercambio de miradas.

La comunicación interactiva entre unos intérpretes y unos espectadores crea una atmósfera relacional donde pasan cosas en un plano distinto al de la realidad cotidiana. Una representación es una experiencia vital de una comunidad virtual que contribuye al desarrollo personal de los intérpretes y los espectadores. Lo que se representa es tanto real (hay unos intérpretes en el escenario y un público en la sala) como irreal (los personajes del evento escénico).

El espectador puede aprender a ser espectador avanzado. Según argumenta Anne Ubersfeld<sup>4</sup> a medida que el espectador va conociendo los símbolos y mecanismos de una representación, incrementa el placer intrínseco de la actividad sin llegar, en ningún caso, a perder el atractivo y la magia de la expresión y la comunicación escénica.

El hecho escénico se consigue con la creación de un espacio escénico, tercer elemento constitutivo del hecho escénico.

### 1.3. El espacio escénico

El espacio escénico es el espacio mental que se crea en un hecho escénico. Nuestra materialidad obliga a la percepción espacial de la experiencia vital. Los hechos no pueden existir sin espacios.

Aunque el espacio escénico es una construcción mental, exige que se ubique en un espacio físico aislado del entorno cotidiano donde pueda crearse el contexto de la acción. La escena es el espacio de la acción.

El teatro, del griego *theatrón*, es “el lugar para contemplar”. El espacio del teatro se divide en “espacio del público” (la sala y los espacios sociales adjuntos) y el “espacio de los actores” (los camerinos y el escenario). El centro vital del edificio es donde se encuentran ambos espacios, donde se acopla el escenario con la sala y que conforma el espacio de representación. Aunque esta división de espacios se da físicamente en los teatros a la italiana, funcionalmente también se da en espacios de un solo volumen.

El espacio escénico es, inicialmente, un espacio vacío. Vacío de los elementos de la cotidianidad. Vacío de luz y de objetos. Los elementos escenográficos que pueda

---

<sup>4</sup> Ubersfeld, Anne (1997), *La Escuela del Espectador*. ADE, Madrid.

contener deben ayudar a crear el espacio mental necesario para desarrollar el hecho escénico. El espacio escénico es un espacio mental similar al espacio ritual sagrado de muchas religiones. El hecho escénico, derivado del ritual religioso, mantiene la misma condición espacial.

El espacio vacío puede ubicarse en un equipamiento especializado o en una infraestructura polivalente, pero debe ofrecer un espacio vacío. Su vacuidad se va llenando con elementos escenográficos y con las construcciones mentales que surgen de la interacción entre intérpretes y espectadores.

## 2. La función social de las artes escénicas

### 2.1. Artes escénicas y desarrollo personal

Por la experiencia vital que significa cada representación, es obvio que las artes escénicas tienen, como primera función social, contribuir al desarrollo personal.

La expresión y la interiorización de las percepciones, sentimientos y emociones que los intérpretes elaboran a partir de la realidad y la participación de los espectadores en la construcción de una experiencia escénica, aportan elementos de aprendizaje y desarrollo personal. La práctica de las artes escénicas desarrolla valores basados en el respeto a los demás, la cooperación y la solidaridad. Fomenta la reflexión crítica sobre la experiencia vital, ayuda a ser sujeto de la misma y a construir la propia identidad personal.

Cada vez hay más argumentos que sustentan la afirmación de que sólo hay aprendizaje si hay emotividad. Las artes escénicas tienen una importante carga emotiva y, por lo tanto, son un vehículo excepcional para la transferencia de valores. Los sistemas educativos han percibido la gran contribución de las artes escénicas al desarrollo personal, y por esto lo han incorporado en su curriculum educativo en forma de talleres y de asistencia a representaciones, aunque la simple participación a experiencias escénicas fuera de contextos educativos formales ya comporta un aprendizaje y un enriquecimiento personal.

### 2.2. Artes escénicas, cohesión y transformación social

En cada momento y lugar las artes escénicas han tenido una función social específica. Sea como entretenimiento de masas para disminuir la tensión social o política, sea como adoctrinamiento a los miembros de movimientos de transformación social, sea como catarsis y terapia social, sea como resistencia a las formas culturales dominantes, las artes escénicas, de forma intencional o incidental, siempre han tenido alguna función social específica. La relación entre artes escénicas y sociedad siempre ha sido interactiva.

Algunos, como Passolini, han proyectado en el teatro la función de transformación social como fruto del compromiso social de los intelectuales, pero esta visión no es compartida por muchos. Joan Mas<sup>5</sup> considera que la aspiración de las artes escénicas debe ser la de representar dignamente a su sociedad y expresar los

---

<sup>5</sup> Joan Mas i Vives, profesor de Filología Catalana en la UIB y Director de la Cátedra Joan Ramis i Ramis de Investigación, Formación y Documentación Teatral, especialista en historia del teatro de Mallorca y en análisis de la función social del teatro. Conferencia de presentación del PESAEM, Palma 2006.

valores que ésta considera importantes.

Tal vez la función más recurrente, en contextos estables, ha sido la de contribuir a la cohesión social porque el hecho escénico es, básicamente, una experiencia colectiva que crea vínculos emotivos entre espectadores e intérpretes y ayuda a formar la conciencia de comunidad.

### 2.3. Artes escénicas y desarrollo económico

El sector de las artes escénicas es también un sistema productivo que tiene un peso creciente en la economía. En España, su aportación al VAB, según un estudio del Ministerio de Cultura<sup>6</sup>, fue de 1.637 millones de euros en el año 2007. Esta cantidad significa un 5,5% del total del VAB del sector cultural (respecto a un 4% que representaba el año 2000) con un crecimiento anual del 11,4%, y el VAB del sector cultural representa un 3,2% del VAB global<sup>7</sup>. Como datos comparativos, hay que tener en cuenta que la aportación del sector cultural es superior a la del sector de la energía (2,7%), y la aportación de la propiedad intelectual (4,2%), es superior a la agricultura, ganadería y pesca (3,7%).

En el sector de las artes escénicas de España se puede estimar un empleo directo y permanente de más de 10.000 personas. Las industrias auxiliares (construcción de recintos, producción de materiales y elementos escenográficos, elaboración de vestuario, equipos técnicos de iluminación y sonido, agencias de comunicación, servicios de *ticketing*, etc.) aportan un volumen importante de empleo indirecto.

La aportación del sector al IVA significa más de 12 millones de euros anuales, cantidad superior a los fondos que la Administración Central dedica anualmente a las ayudas a la iniciativa teatral privada. Las artes escénicas aportan a la Seguridad Social un importe anual superior a los 30 millones de euros.

El impacto directo de las artes escénicas en la creación de riqueza es igual o superior al de otros sectores productivos tradicionales. Pero hay que tener en cuenta también su impacto económico indirecto por los servicios auxiliares que requiere: servicios técnicos, logísticos, hoteleros, gastronómicos, etc. Su cuenta satélite va mucho más allá de su actividad económica directa, aunque es difícil de cuantificar.

Hay que tener en cuenta, también, que la presencia de las artes escénicas en un entorno territorial es un activo importante para la captación de negocio por su aportación a la identidad y patrimonio simbólico de una comunidad local. En

---

<sup>6</sup> Cuenta Satélite de la Cultura en España. Avance de resultados 2000-2007. MCU, Secretaría Técnica General (2009).

<sup>7</sup> Cuadro resumen del "Anuario de Estadísticas Culturales 2009". MCU.



muchos territorios, por ejemplo, los festivales y certámenes de artes escénicas forman parte consubstancial de las estrategias de fomento del turismo y son considerados como motores de desarrollo económico.

#### **2.4. Las artes escénicas como servicio público y como bien cultural**

El sector considera, según expresa el Plan General del Teatro<sup>8</sup>, que las artes escénicas son un servicio cultural público independientemente del agente (público o privado) que lo produce, gestiona y suministra.

Desde la perspectiva de la teoría económica pueden ser entendidas como servicio público por el interés social de las necesidades que cubre, por la naturaleza de las relaciones que establece con los consumidores, y porque las reglas de mercado no permiten un correcto equilibrio entre la oferta y la demanda.

La consideración de las artes escénicas como servicio público cultural implica que las Administraciones han de garantizar que los ciudadanos tengan acceso a él en condiciones adecuadas, aplicando medidas de apoyo a la iniciativa privada que opera con responsabilidad social, sobre todo cuando las leyes de mercado no garantizan la consecución de las finalidades de las artes escénicas como servicio público cultural. Sin esta consideración no se justificaría la elevada intervención pública en el sector.

El interés general es el factor más importante para justificar la consideración de un servicio como público. Sin embargo, cómo se puede medir el interés general? En primer lugar hay que medir la percepción social de su valor. En algunos estudios realizados sobre percepción social de la cultura se concluye que la mayoría de ciudadanos otorgan un alto valor a las prácticas artísticas para el desarrollo personal a pesar de que su práctica sea minoritaria. En segundo lugar hay que medir la opinión profesional de disciplinas como la pedagogía, la antropología, la sociología, la historia, etc. Hay unanimidad profesional en considerar la importancia de las prácticas artísticas en el desarrollo personal y colectivo, incluso se puede establecer una cierta correlación temporal entre el surgimiento de movimientos artísticos y la eclosión de cambios sociales significativos.

Si se llega al consenso sobre su consideración de servicio público, ¿qué consecuencias tiene esta consideración? La primera es que el Estado (el conjunto de las administraciones públicas de acuerdo con sus competencias) debe garantizar la existencia de una oferta escénica regular y de calidad. La segunda consecuencia

---

<sup>8</sup> El Plan General del Teatro (PGT) fue elaborado el año 2007 por una Comisión de Estudio formada por representantes de las principales asociaciones estatales de empresas y profesionales del sector, con la colaboración del INAEM.

es que el Estado debe garantizar la accesibilidad a la oferta escénica, tanto a nivel territorial (una red de teatros con una distribución equilibrada en el territorio) como sectorial (sectores sociales con mayores barreras al consumo). La tercera consecuencia es que el Estado debe garantizar una formación adecuada en artes escénicas, tanto a nivel básico para el conjunto de ciudadanos como a nivel profesional. La cuarta y última consecuencia es que el Estado debe favorecer las prácticas comunitarias de artes escénicas (prácticas amateur) como la base social necesaria para el desarrollo satisfactorio del sector y para la vertebración cultural de nuestra sociedad.

La consideración de las artes escénicas como servicio público comporta que el Estado es el garante de las prestaciones descritas. Pero no comporta que sea su prestador y, menos, su productor. Tradicionalmente se consideraba que los servicios públicos debían ser prestados por organizaciones públicas, pero este criterio ya no es compartido por la mayoría de expertos. Los agentes escénicos del sector privado pueden prestar servicios públicos a iniciativa propia o por delegación del Estado. Esta circunstancia es especialmente recomendable por tres razones: porque las empresas escénicas son organizaciones más adecuadas para la prestación de servicios escénicos públicos (pueden garantizar mejor el binomio calidad-eficiencia), porque en España se han desarrollado en un nivel suficiente para garantizar la calidad, estabilidad y universalidad que un servicio público requiere, y porque la mayoría tienen actitud de servicio público.

Sin embargo, algunos expertos consideran que el teatro no puede ser considerado un servicio público sino que debe ser considerado un “bien cultural de interés público”<sup>9</sup>.

### ***2.5. Coexistencia de sistemas escénicos***

Algunos expertos consideran que las denominaciones en litigio (servicio cultural público, bien de interés público o general, bien de interés cultural, bien cultural de interés público, etc.) expresan distintas opciones ideológicas sobre las relaciones entre el individuo y el Estado<sup>10</sup>. Tal vez la definición de las artes escénicas como “bien cultural de interés público” es la que más se ajusta al modelo de desarrollo de las artes escénicas en España porque el Estado, por un lado, fomenta la iniciativa privada y, por otro, interviene para garantizar las infraestructuras, las programaciones plurales y de calidad y el acceso universal de los ciudadanos a la

---

<sup>9</sup> Esta consideración es la que recoge el Anteproyecto de Ley de Artes Escénicas de Castilla y León, promovido por la Junta, a partir de un dictamen del jurista Félix Martínez de Obregón.

<sup>10</sup> Este capítulo reproduce un fragmento de un artículo que publiqué en la revista *Artez* con el título “Las empresas escénicas de economía social y el interés público” (2010).

cultura como derecho reconocido en la Constitución (artículo 44.1).

Este modelo se aleja del libre mercado, pero se basa en el mercado y en el principio de subsidiariedad. Este principio, uno de los más importantes de la Unión Europea, considera que un asunto debe ser resuelto por la autoridad más próxima al objeto del problema (el mercado, si es capaz). El Estado asume dos grandes roles:

- Por un lado es el regulador del sistema: debe establecer un marco normativo para garantizar a todos los ciudadanos el acceso a una programación plural y de calidad de acuerdo con sus intereses.
- Por otro lado es un operador subsidiario: debe actuar como productor, distribuidor, exhibidor o financiador para suplir al mercado en los aspectos o territorios donde éste no opera ni tiene capacidad para hacerlo.

En todos los países de la Unión Europea se han desarrollado dos sistemas escénicos que conviven y se complementan. Por un lado está el sistema escénico público, formado por operadores públicos y privados (empresas y asociaciones) que buscan servir el interés general, y por otro está el sistema escénico privado, formado por operadores privados que busca la obtención de rentas.

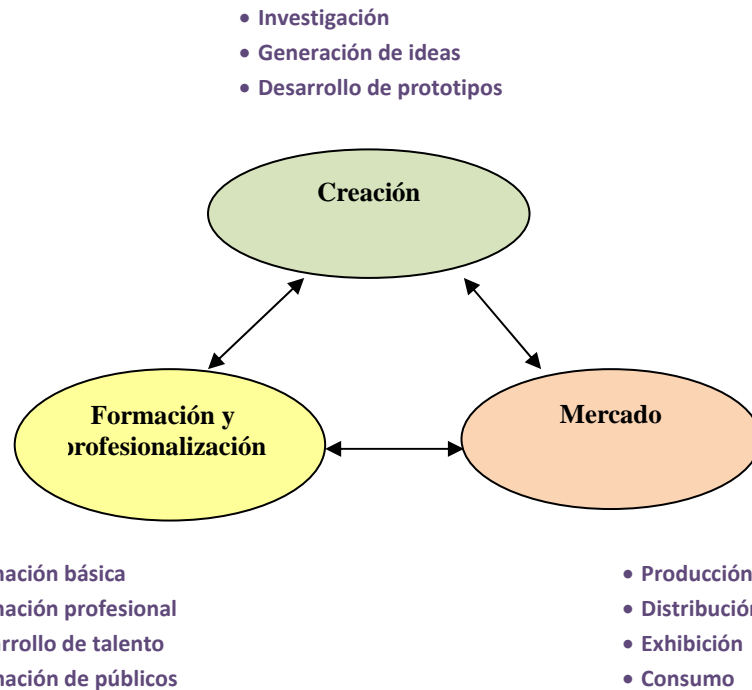
El sistema escénico público puede estar formado por operadores públicos, por empresas privadas y por entidades sin afán de lucro. El decreto 48/2009, de 24 de marzo, del DCMC de la Generalitat de Catalunya creó el "Sistema Público de equipamientos escénicos y musicales de Catalunya" reconociendo que pueden formar parte de él equipamientos de titularidad pública y privada siempre que actúen en una lógica de sistema público. En Francia y la mayoría de países de la Europa continental se han desarrollado mucho las asociaciones en base a la *Loi 1901* que definió un modelo operativo basado en el paradigma de la economía social. En España muchas organizaciones escénicas han adoptado una fórmula jurídica de naturaleza mercantil condicionadas por las normativas de subvenciones y porque no se ha consolidado un mercado basado en la economía social. La economía social (o tercer sector) designa a una parte de la realidad social diferenciada de la economía estatal y de la economía privada de naturaleza capitalista. Las organizaciones que forman parte de ella se basan en los siguientes principios: procesos de decisión democráticos, primacía de las personas y del trabajo sobre el capital en el reparto de las rentas, finalidad de servicio a sus miembros o a la colectividad antes que de lucro (aceptando el beneficio como un objetivo intermedio para servir el interés general), y autonomía de gestión respecto a la administración pública. En la economía social se integran dos tipos de organizaciones: las empresas con distribución de beneficios no vinculada al capital aportado, y las asociaciones y fundaciones.

Las empresas escénicas que operan en el sistema público se deben basar en los principios de la economía social y tienen pleno derecho a percibir recursos públicos para conseguir sus fines. Deben incorporar los valores del servicio público: ética de servicio a la colectividad, universalidad de acceso, apuesta por la calidad, transparencia de gestión, responsabilidad social, fomento de la participación, optimización de recursos, etc. En muchos casos son los operadores más adecuados para la producción escénica, la distribución, la exhibición, la gestión externalizada de equipamientos y proyectos de titularidad pública, etc. Las empresas escénicas de economía social son, en definitiva, los aliados potenciales de las administraciones públicas para gestionar con eficiencia el sistema público. Hay que prescindir ya del clima de rivalidad que aún persiste en algunos territorios y que responde más a intereses particulares de sus responsables que al interés general. No tiene sentido que algunos gestores públicos sigan mirando a las empresas escénicas como enemigos del interés general. Como tampoco tiene sentido que algunas empresas sigan considerando a los gestores públicos como gestores incompetentes.

### 3. Análisis del sistema escénico

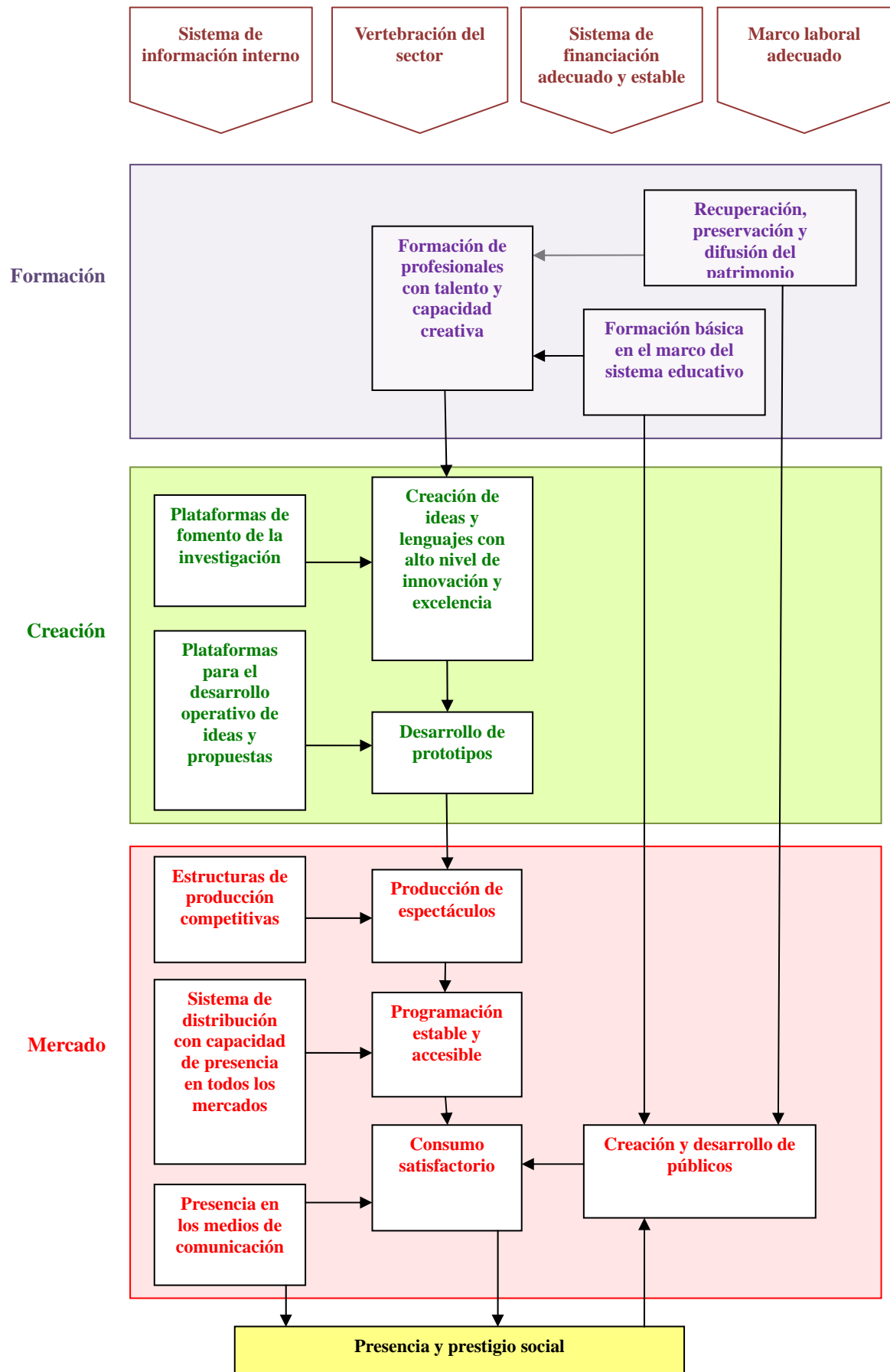
#### 3.1. Elementos del sistema escénico

Para analizar la situación actual aplicaremos el siguiente modelo:



El modelo considera al sistema escénico como un conjunto de tres ámbitos interactivos: el de la formación y profesionalización, el de la creación y el del mercado (oferta y demanda). Considera que un funcionamiento óptimo del sistema escénico exige un funcionamiento óptimo de cada una de sus componentes. La detección de carencias en cada ámbito permite establecer objetivos y prioridades y, en consecuencia, elaborar estrategias para conseguirlos.

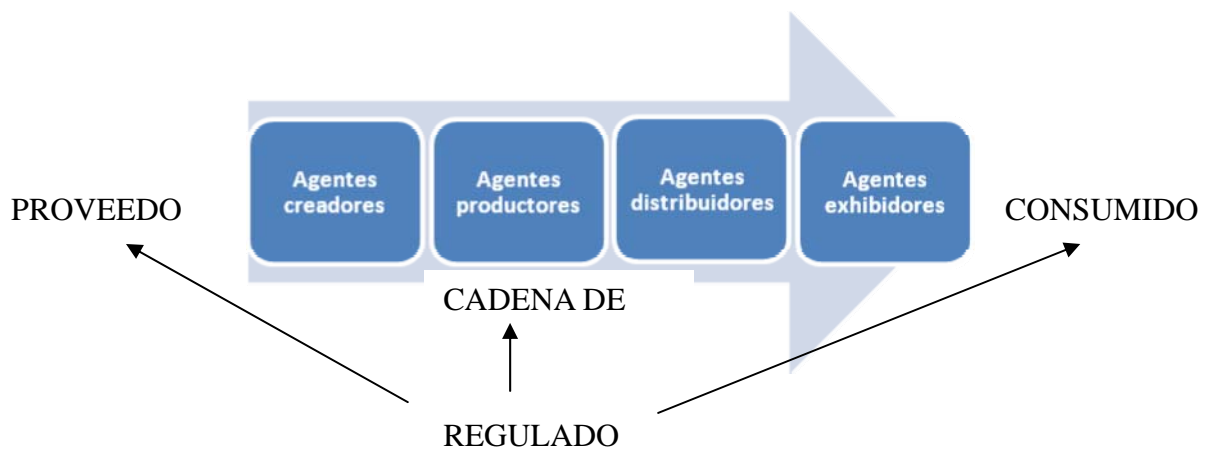
Este modelo ha sido desarrollado en forma de flujo o cadena de valor a partir de los tres ámbitos definidos tal como propone el diagrama siguiente:



### 3.2. Categorización de los agentes

La concepción del sector de las artes escénicas como sistema nos lleva a la necesidad de identificar a sus agentes.

El desarrollo progresivo del sector ha llevado a un incremento de agentes escénicos y, muy especialmente, a su diversificación a partir de la especialización funcional progresiva en la cadena de valor. Proponemos distinguir entre agentes de la cadena de valor (los operadores de los procesos de creación, producción, distribución y exhibición), proveedores, consumidores y reguladores.



En un segundo nivel de desglose, y de acuerdo con la propuesta del Plan General del Teatro<sup>11</sup>, proponemos las siguientes categorías de agentes:

#### a. Agentes de la cadena de valor

##### ***Agentes creadores***

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

##### ***Agentes productores***

- Compañías profesionales estables y ocasionales

<sup>11</sup> PGT, op. Cit.

- Productores privados
- Grupos de teatro alternativo
- Grupos de teatro no profesional
- Centros públicos de producción

***Agentes distribuidores***

- Distribuidores
- Redes y circuitos
- Ferias

***Agentes exhibidores***

- Recintos públicos o privados con programación estable
- Salas alternativas
- Festivales, muestras y certámenes
- Espacios de exhibición ocasionales
- Programadores

***Agentes consumidores***

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

**b. Agentes proveedores*****Agentes proveedores 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 proveedores vinculados a procesos de producción, exhibición y consumo***

- Empresas de servicios técnicos
- Empresas de logística (transporte, almacenamiento y alojamiento)
- Gestorías, consultorías y otros servicios a la gestión empresarial
- Entidades bancarias y financieras
- Agencias de prensa, comunicación y relaciones públicas
- Críticos teatrales y otros prescriptores
- Sistemas de *ticketing*
- Industrias escenográficas y de confección de vestuario
- Otras empresas de servicios a la producción y exhibición
- Patrocinadores e inversores



### c. Agentes reguladores

- Instituciones públicas responsables de políticas escénicas
- Asociaciones empresariales y profesionales
- Centros de documentación

Estas categorías describen funciones simples, pero es habitual que una misma persona u organización desarrolle varias funciones de manera simultánea o a lo largo de su trayectoria profesional.

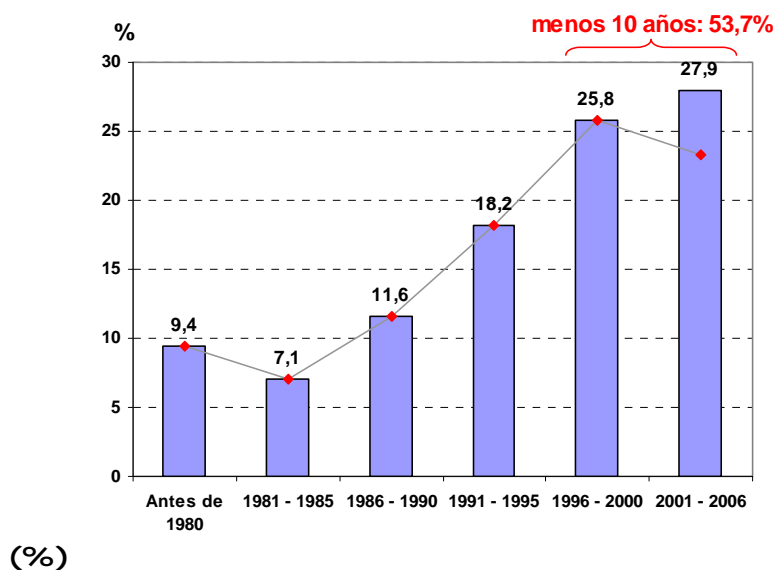
Los agentes profesionales que operan en el sector lo hacen a través de un conjunto de entidades empresariales de diferente **naturaleza jurídica**, entre las cuales cabe citar fundamentalmente las siguientes ordenadas según mayor presencia:

- a. Sociedades limitadas
- b. Empresas unipersonales
- c. Asociaciones culturales
- d. Sociedades anónimas.
- e. Cooperativas
- f. Organismos autónomos de carácter público

La adopción de una forma jurídica u otra no tiene concordancia con la naturaleza de la actividad o con el modelo económico que se aplica, sino que es fruto mayoritariamente de factores circunstanciales.

La mayoría de unidades de producción se han constituido en los últimos 20 años, tal como se muestra en el gráfico siguiente:

**Año de fundación del las unidades de producción**



Fuente: Estudio UB para Escenium 2008

### Titularidad de la gestión de las unidades de producción según presupuesto de gastos

Titular gestión	25.000 - 50.000€	50.000 - 100.000€	100.000 - 500.000€	> 500.000€	Total
Sociedad mercantil	35,8%	58,2%	75,7%	100,0%	53,4%
Coop, SAL u otras	15,8%	20,0%	15,0%		16,3%
Trabajador autónomo	29,5%	18,2%	6,5%		20,0%
Asociación	18,9%	3,6%	2,8%		10,3%
<b>Total</b>	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Estudio UB para Escenium 2008

### 3.3. Vertebración del sector

A lo largo de los últimos años en la mayoría de países se han ido constituyendo asociaciones profesionales, sindicales y empresariales a nivel local o regional. Posteriormente algunas de estas asociaciones territoriales se han federado en entidades de ámbito estatal e internacional.

Esta estructura federativa es una forma útil de vertebración del sector (del ámbito local al ámbito estatal) manteniendo las singularidades territoriales. Esta vertebración da capacidad de interlocución conjunta y de planificación y gestión de estrategias colectivas, evitando los efectos negativos de una atomización excesiva.

El grado de desarrollo de las estructuras de vertebración varía mucho según los países. En España las estructuras federativas se encuentran en un estadio primario con capacidad sólo para realizar acciones a corto plazo de carácter reactivo, y con poca capacidad para liderar procesos de desarrollo del sector. La vertebración sólida del sector a nivel internacional sería una prioridad estratégica.

### 3.4 Formación e inserción profesional

Muchos expertos consideran que el interés por las artes se adquiere durante la socialización primaria en el proceso de asimilación de los estilos de vida del grupo social primario. En aquellos contextos familiares y grupos sociales en los que las artes son una práctica habitual porque representan un valor en el desarrollo personal, los nuevos miembros adquieren por transferencia el interés por el arte. Este interés se desarrolla posteriormente en el marco del sistema educativo y en la vida social.

Una de las principales debilidades de las artes escénicas es su escasa presencia en

el sistema educativo. Tienen una presencia marginal y la actividad didáctica que se desarrolla muchas veces es impartida por docentes no especializados en pedagogía escénica. Este déficit comporta, por un lado, el bajo desarrollo del interés escénico preexistente y, por otro, las pocas oportunidades de tener primeras experiencias por parte de alumnos que provienen de familias y contextos sociales en los que las artes escénicas no son un valor de grupo.

Si la formación del interés y el aprendizaje de los lenguajes escénicos no se consiguen durante el periodo de formación personal, en la vida adulta es mucho más difícil que se consiga. Los indicadores culturales nos dicen que en los países en que las artes escénicas están presentes de manera satisfactoria en el sistema educativo, los índices de consumo escénico en la etapa adulta son muy superiores.

La oferta formativa especializada en artes escénicas de nivel básico, a través de escuelas municipales y de centros privados, no es suficiente ni tiene suficiente calidad, aunque cumple con la función de ser el primer escalón de la cadena de formación especializada.

La principal dificultad para los que terminan estudios escénicos de grado superior es ingresar profesionalmente en el mercado por la precariedad y la fragilidad de las estructuras de producción. Muchos encuentran trabajo en la producción de series dramáticas de las televisiones autonómicas o estatales, pero pocos pueden formar parte, de manera estable, de compañías dedicadas a la actividad escénica en vivo. La inserción profesional es difícil, pero las condiciones laborales son precarias en algunos contextos territoriales.

Ciertos lenguajes escénicos permiten la actividad profesional hasta edades muy avanzadas, como el teatro de texto, pero otros lenguajes (sobre todo los del movimiento) obligan a retirarse de la escena a edades tempranas y a iniciar un proceso de reinserción profesional en otros sectores productivos que muchas veces es difícil o imposible.

Además de la formación de creadores e intérpretes, hay un déficit importante en la formación de técnicos de la escena y de gestores especializados. Hasta hace poco se consideraba que los técnicos no precisaban ninguna formación especializada, por lo que el parque de técnicos de la escena tiene dificultades para incorporar satisfactoriamente las nuevas tecnologías y otros instrumentos que precisan de formación técnica especializada. La oferta de formación técnica ya se ha configurado, pero aún es escasa y no cubre las necesidades del sector.

La formación de gestores culturales especializados en artes escénicas está aún en fase inicial. La oferta de formación de gestores culturales generalistas ha llegado ya a un cierto grado de madurez docente a través de postgrados universitarios, pero la

complejidad de la gestión de los distintos ámbitos de la cultura, especialmente de las artes en vivo, recomienda una formación especializada.

### 3.5. La creación artística

El profesor Xavier Cubeles<sup>12</sup> propuso, en el marco de unas jornadas<sup>13</sup>, considerar la creatividad como la capacidad de generar ideas nuevas y la innovación como su explotación exitosa. Para que se ejercite esta capacidad y tenga lugar un proceso de creación hace falta que haya un contexto favorable. O sea, la existencia de creadores no garantiza que haya creación.

Entendemos por contexto favorable el conjunto de valores ambientales, estímulos, espacios, instrumentos y recursos económicos que permiten desarrollarla. El profesor Cubeles también marcó la diferencia entre una creatividad incremental y una creatividad de ruptura: la primera propone cambios sobre los diseños dominantes y la segunda rompe con ellos. La digitalización, como instrumento de creación y de intercambio, ha llevado a una creatividad de ruptura de la práctica artística. También hay que tener en cuenta que para que haya creatividad hace falta, por un lado, la existencia de talento y, por otro, la implementación de un sistema de trabajo adecuado.

¿Qué grado de creatividad hay en las organizaciones escénicas actuales? ¿Hay suficiente talento creativo en el sector? ¿Los procesos de trabajo permiten la emergencia de talento y favorecen los procesos creativos? ¿Tenemos los espacios, los instrumentos y los recursos económicos adecuados para hacer posible la creación de nuevas propuestas escénicas? Durante las últimas décadas se han desarrollado en España y en Europa políticas de fomento de la creación con mayor o menor acierto, aunque en muchos casos se han centrado más en aportar recursos a los creadores establecidos que en captar talento artístico y favorecer su emergencia. Este es un problema que hay que resolver porque cuando un creador se acomoda deja de crear.

Sin embargo, en el análisis de las aportaciones al PIB de cada fase de la cadena de valor, según el Ministerio de Cultura<sup>14</sup>, las organizaciones culturales dedicadas a la creación y producción representaron el 55,5% de la aportación global. La creatividad es el gran valor añadido de las industrias culturales en general, y de las escénicas en particular.

---

<sup>12</sup> Profesor de economía del sector audiovisual de la UPF, investigador del Laboratorio de la Cultura de Barcelona Media, y consultor de BCF Consultors.

<sup>13</sup> Jornadas sobre creatividad e innovación en el sector cultural, celebradas en Barcelona el día 26 de enero del 2009, organizadas por la UB.

<sup>14</sup> Cuenta Satélite de la Cultura en España, op. cit.

En el sector de las artes escénicas tal vez la danza es el ámbito artístico que más ha apostado por la investigación y la creación sin depender de la explotación a corto plazo. Su proceso de trabajo diferencia claramente tres tiempos:

- a. La investigación o generación de ideas
- b. El desarrollo de las ideas y construcción de prototipos
- c. La producción de los prototipos que tienen mercado potencial

## 4. Características diferenciales en relación a otros sectores.

El objetivo de este capítulo es identificar los elementos nucleares o singulares del sector de las artes escénicas en relación a otros sectores.

Se trata de diferenciar los factores específicos de las artes escénicas de los factores comunes a otros sectores, con la finalidad de establecer una base para la elaboración de estrategias de desarrollo que tenga en cuenta potenciales alianzas o competencias en la consolidación, especialización o transformación del nicho de actividad. El análisis de características diferenciales también sirve para conseguir una mayor identidad del sector precisando sus límites.

Aunque el producto es el factor diferencial determinante, se han establecido diversas variables complementarias: la creatividad e innovación, la formación y transición al mercado profesional, la cadena de valor (producción, distribución, exhibición), las condiciones laborales, el tamaño del sector, los modelos de negocio, la intervención del sector público y la territorialidad.

Por otro lado las referencias comparativas se hacen a tres niveles:

- Con otros sectores artísticos
- Con las industrias del ocio (porque también operan en el tiempo libre)
- Con los demás sectores productivos en general

### 4.1 Análisis de factores diferenciales

Consideramos factores diferenciales las variables que permiten realizar análisis desde distintas perspectivas complementarias. Procedemos, primero, a un análisis por separado de cada variable para elaborar, después, una síntesis comparativa.

#### *Producto*

El producto es el **factor diferencial más determinante** y el que condiciona la mayoría de los demás factores.

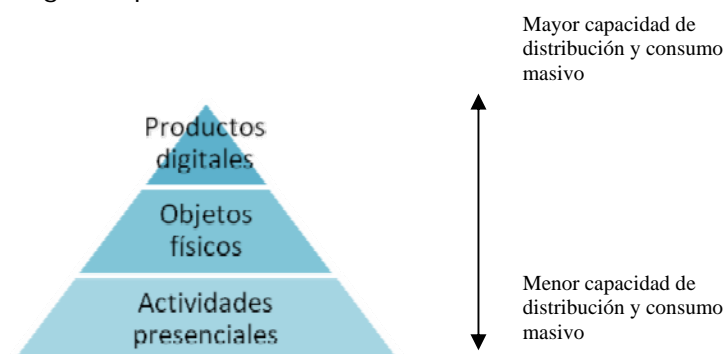
El producto escénico es una **experiencia vital única e irrepetible**. Es la comunicación que se da en un momento dado entre un intérprete (o un conjunto de ellos) y un espectador (o un público como comunidad de espectadores) en un espacio escénico (específico o inespecífico).

El **hecho escénico** requiere la conjunción de cuatro factores:



El producto escénico es un **intangible** por la imposibilidad de transformarlo en un objeto físico o digital. La grabación de un espectáculo para ser visualizado posteriormente no puede confundirse con el espectáculo en sí mismo como experiencia. En cambio, una interpretación musical puede ser escuchada en diferido en un soporte físico, a través de la radio, la televisión o de Internet. La misma interpretación puede ser escuchada muchas veces y en distintos lugares. La música no es una arte escénica porque su interpretación o su recepción no exigen una puesta en escena. Las artes visuales, por otro lado, pueden ser contempladas tantas veces como interese sin la presencia del creador, y pueden ser digitalizadas y reproducidas con alta fidelidad al original.

Podemos establecer esta tipología de productos culturales:



Muchos sector culturales han emigrado hacia formatos con mayor capacidad de distribución y consumo masivo, manteniendo los formatos de origen, pero **las artes escénicas se han desarrollado sólo como actividad presencial**. La única excepción es la presencia de espacios dramáticos en televisión, aunque las series televisivas, a pesar de que sean producidas por compañías o productoras escénicas, no son el mismo producto que los espectáculos en vivo.

La experiencia escénica es de naturaleza **emotiva**. Produce en los receptores unas emociones que sólo pueden conseguirse con el lenguaje escénico. Estas emociones tienen mucho que ver con la función de las llamadas neuronas-espejo que permiten asimilar las acciones de otros como experiencias propias y son la base de la empatía. Las emociones que provoca en el receptor una representación escénica son asimilables a su experiencia real. Las neuronas-espejo funcionan con más efectividad en acciones presenciales porque la comunicación se produce con mayor efectividad.

Las emociones que produce un hecho escénico dependen de los intérpretes, del espacio y de la comunidad efímera de espectadores. Por este motivo **cada representación es una experiencia única**, y dos representaciones de la misma obra pueden producir emociones distintas. La grabación de una representación para ser visualizada en otro contexto y momento no tiene la misma capacidad emotiva porque no cuenta con el espacio escénico ni con la complicidad de la comunidad escénica. La presencialidad es, mientras no se demuestre lo contrario, un factor imprescindible del hecho escénico.

**El producto escénico es, de hecho, exclusivo.** El producto es el principal factor diferencial del sector de las artes escénicas en relación con otros sectores artísticos y productivos. Ningún producto de otros sectores artísticos o de las industrias de ocio puede ofrecer las mismas emociones que un espectáculo en vivo.

En los planes de desarrollo de industrias culturales y creativas se considera que la **capacidad de digitalización** de un producto cultural (su formato de consumo y su proceso de producción y distribución) es un activo importante. Por este motivo las artes escénicas no forman parte del núcleo duro de las industrias culturales y son consideradas en muchos casos más como una artesanía que una industria.

### *Creatividad e innovación*

La creatividad artística es el motor del sector. Los creadores (autores e intérpretes) generan y elaboran sus propuestas escénicas a partir de emociones y estímulos ambientales. Cada creación es una respuesta nueva y original a la necesidad de interpretar y comprender nuestra realidad.

Los creadores aportan al sector el I+D. La mayoría de procesos de creación no dependen de la explotación. Los gestores escénicos son los que, posteriormente, identifican las propuestas artísticas que tienen mercado potencial para desarrollarlas. Las producciones exitosas permiten completar el proceso I+D+i.

La necesidad de desarrollar en España, desde el año 1979, una oferta escénica



partiendo de cero ha obligado a los creadores a depender de las nuevas oportunidades del mercado abandonando, en parte, la creación como investigación pura. Sólo en la danza contemporánea se ha mantenido un alto índice de investigación no supeditada a la explotación a corto plazo.

**El potencial creativo del sector sigue siendo su gran activo.** Hacen falta infraestructuras y recursos que permitan incrementar el I+D del sector para poder gestionar el excelente **talento creativo** que dispone, potenciar la **innovación en producto** (condición imprescindible de competitividad) y evitar el éxodo de talentos hacia territorios con mayor desarrollo de infraestructuras creativas.

#### *Formación y transición al mercado profesional*

La gestión del talento creativo empieza con los procesos de formación y de transición al mercado profesional.

El sector tiene **grandes déficits de formación básica en artes escénicas** por su escasa presencia en el sistema educativo obligatorio y postobligatorio junto con la mejorable calidad de las escuelas especializadas de ámbito local (municipales o de titularidad privada).

La **formación de profesionales** tiene un desarrollo satisfactorio en el ámbito artístico e insatisfactorio en los ámbitos técnico y de gestión. El sector cuenta con artistas que han obtenido una formación sólida en competencias creativas y técnicas, con unos equipos técnicos en su mayoría autodidactas, y con un número importante de gestores no profesionales.

La **formación artística** tiene su epicentro en las ESAD, presentes en sólo algunas CCAA y con grandes diferencias en sus planes docentes. Las ESAD proyectan cada año al mercado estatal un número importante de profesionales con una buena dosis de talento y de técnica, aunque muchos emigran a otros países con más tradición escénica para completar su formación. Estos nuevos profesionales, una vez terminado su periodo de formación, tienen grandes dificultades para entrar en el mercado laboral y tienen que explorar oportunidades en otros territorios. La transición al mercado profesional consume mucho tiempo y esfuerzo.

#### *Cadena de valor (producción, distribución, exhibición)*

La cadena de valor se caracteriza por su **elevada atomización**.

Hay una gran **dispersión de unidades de producción** y la mayoría son de pequeño tamaño (unipersonales o núcleos reducidos). Existen unas cuantas

estructuras de tamaño medio y muy pocas empresas de gran tamaño. En el sector no se han producido aún procesos de concentración vertical ni horizontal.

Las políticas de fomento de la producción han conseguido una **producción escénica notable en cantidad y en calidad**. La puesta en funcionamiento, durante los años noventa, de una gran cantidad de recintos escénicos generó una fuerte demanda de espectáculos. Sin embargo, la ausencia de una política paralela de desarrollo de públicos ha llevado a la situación actual de **sobreproducción** que se ha acentuado en el contexto de crisis económica por la reducción de los recursos públicos destinados a programación.

**Los sistemas de producción son artesanos** y no generan economías de escala más que en las estructuras de producción de mayor tamaño. Los costes de producción son elevados por la imposibilidad de seriar los procesos y por falta de planificación, como lo son también los costes de exhibición por la falta de dispositivos de coordinación y racionalización de las programaciones locales.

**La exhibición requiere espacios especializados**. Esto es una limitación pero, al mismo tiempo, una vez se ha procedido a la construcción de recintos escénicos, su existencia es una garantía de continuidad.

En general la cadena de producción-distribución-exhibición es **poco fluida** con grandes pérdidas de energía en los procesos por la falta de planificación. La relación entre los agentes es particular y bidireccional, sin centrales de compra ni grandes intermediarios, teniendo en las ferias y festivales los principales puntos de encuentro para la creación de sintonías y complicidades aunque las transacciones comerciales se efectúen habitualmente a distancia y, en muchos casos, de forma electrónica.

### *Condiciones laborales*

En el sector hay una **elevada inestabilidad laboral**. Cada producción necesita unos determinados intérpretes y un equipo artístico específico. Ya no existen casi compañías con elencos estables porque éstos condicionan demasiado la elección de obras susceptibles de ser producidas (número de intérpretes, perfil artístico...). Aunque cada director artístico decide con qué equipo va a trabajar y hay una notable continuidad en la elección de artistas, entre las producciones pueden darse largos intervalos. Esto hace que los honorarios de los artistas sean elevados y que sean uno de los principales factores de sobrecoste de las producciones y giras. En algunas CCAA se han negociado convenios colectivos que definen un marco de contratación estable que facilita mucho la relación entre artistas y gestores.

En algunas disciplinas, como la danza, que se basan en las condiciones físicas, se da una **segunda reinserción laboral** cuando ya no es posible el ejercicio artístico. Esta segunda reinserción es vivida de forma traumática por la falta de estructuras de apoyo.

La aparición de televisiones autonómicas y la producción de sus correspondientes **series dramáticas** ha significado una demanda importante de profesionales y ha elevado el nivel retributivo de los artistas en consonancia con los honorarios del sector audiovisual. Esto ha provocado ciertas tensiones posteriores en la contratación para espectáculos en vivo, aunque muchos artistas alternan ambos ámbitos de trabajo.

**La inestabilidad laboral se considera estructural** y, a pesar de que todos los profesionales del sector desearían una mayor estabilidad, conviven con ella de forma no traumática.

Uno de los temas que genera mayor debate en los últimos años es de las restricciones a la **movilidad artística** en la Unión Europea ya que, a pesar de la existencia de un mercado único, las giras están supeditadas a las condiciones laborales y fiscales específicas de cada ciudad o estado, por lo que hay una complejidad administrativa notable que frena en gran medida la movilidad artística que sería deseable.

### *Modelos de negocio*

En el estudio *Análisis económico del sector de las artes escénicas en España* realizado por la UB bajo la dirección de Lluís Bonet, se establecieron los siguientes modelos de negocio<sup>15</sup>.

Los **modelos de negocio** identificados en la **exhibición** son los siguientes:

- a. Recintos públicos de proximidad
- b. Recintos públicos de centralidad
- c. Recintos privados sin ánimo de lucro (fundaciones y otras ONG)
- d. Recintos privados no comerciales (salas alternativas)
- e. Recintos privados comerciales

Cada uno de estos modelos presenta diferencias notables en los contenidos y formatos de la programación, en los cachés medios, en las formas de contratación, estrategias promocionales, en la actividad de producción o coproducción que realiza

---

<sup>15</sup> Estudio **Análisis económico del sector de las artes escénicas en España**, UB (2008), presentado en Escenium 2008 por encargo de La Red. Se puede consultar en la web de La Red: [www.redescena.net](http://www.redescena.net)

el recinto, estructura de gastos e ingresos, etc.

Los **modelos de negocio** identificados en la **producción** son los siguientes:

- a. Centros de producción públicos
- b. Compañías históricas de proyección supralocal
- c. Producciones privadas comerciales
- d. Compañías independientes de proyección local
- e. Empresas ad-hoc ligadas a una única producción
- f. Microcompañías

Cada uno de estos modelos presenta diferencias en su volumen de inversión, sistema de producción, proyección territorial, etc.

### *Intervención del sector público*

El sector público tiene una intervención muy importante en el sector a varios niveles:

- Creación y gestión de infraestructuras de exhibición y de soporte a la creación
- Gestión de programaciones estables y festivales
- Financiación de proyectos de producción de interés cultural
- Difusión de las programaciones en sus respectivos ámbitos territoriales
- Gestión de redes y circuitos
- Gestión o financiación de festivales, ferias, muestras y certámenes

Esta fuerte intervención ha llevado al sector a una situación de dependencia excesiva de las administraciones públicas, pero ha sido imprescindible para el desarrollo del sector en la actual etapa democrática. En el futuro, aunque se equilibren las fuentes de financiación a partir de unos mayores ingresos de explotación, continuará siendo imprescindible la aportación de recursos públicos porque las artes escénicas no pueden depender sólo de las leyes del mercado.

### *Territorialidad*

El hecho escénico está fuertemente arraigado en un territorio. No sólo por la lengua en que se expresa el texto, sino sobre todo por los referentes culturales que contiene cada propuesta escénica.

Los formatos de humor, por ejemplo, no son universales. O las formas de expresar las emociones o las sensaciones. O los elementos simbólicos, los valores, las creencias. Un espectáculo puede funcionar bien en un territorio y mal en otro.

Como acción comunicativa se basa en un sistema de códigos compartidos. Si los códigos expresivos no se comparten no hay comunicación.

Claro que se puede optar por códigos universales como en el sector audiovisual. Pero la riqueza comunicativa del sector de las artes escénicas se basa en la gran diversidad de códigos expresivos con fuerte componente local.

El arraigo territorial impide una mayor universalización de la explotación pero al mismo tiempo es una fortaleza del sector porque garantiza la biodiversidad.

#### 4.2. Síntesis

El análisis de características diferenciales del sector de las artes escénicas en relación a otros sectores artísticos y productivos nos lleva considerar que las artes escénicas son un sector de pequeño tamaño, con un alto valor simbólico y una elevada visibilidad social, que durante los últimos años ha tenido un crecimiento sostenido por encima de la media del sector cultural aunque su consumo sea minoritario debido a su naturaleza presencial y al requerimiento de infraestructuras altamente especializadas, y que no forma parte del núcleo de sectores culturales que lideran el desarrollo de las industrias creativas por su elevada resistencia a la digitalización. Aunque aparentemente compite con las industrias del ocio en el mercado del tiempo libre, ofrece un producto muy distinto basado en las emociones más que en la diversión evasiva.

El hecho escénico, que tiene lugar en un espacio escénico como interacción entre unos intérpretes y unos espectadores, proporciona una experiencia vital única basada en la emotividad compartida. La experiencia emotiva que proporciona una representación es singular y diferenciada de las que pueden ofrecer otros sectores artísticos y culturales o las industrias del ocio.

Las artes escénicas son un sector con un gran potencial de futuro porque gestionan un producto singular basado en la dimensión emotiva del ser humano. Siempre estará en los hábitos de consumo de una parte de la población, aunque sea de forma minoritaria. Su valor de existencia es muy superior a su valor de consumo. A su valor económico hay que añadir su valor simbólico que fomenta la cohesión social.

#### *Factores específicos*

Del análisis efectuado podemos destacar los siguientes factores específicos:

##### **a. Un producto singular**

La representación escénica, como experiencia emotiva única e irrepetible, es el factor diferencial más determinante. Requiere la sincronización de la acción de uno o varios intérpretes con uno o varios espectadores en un espacio escénico.

**b. Una fuerte presencialidad**

La presencialidad es una condición imprescindible del hecho escénico. Como experiencia emotiva singular no puede ser reproducida en un objeto físico o digital. Su baja digitabilidad posiciona al sector en la periferia de las industrias culturales que viven un intenso proceso de desarrollo buscando el consumo masivo.

**c. Una pequeña cuota de mercado**

La fuerte presencialidad impide el consumo masivo de las artes escénicas. Como sector productivo inevitablemente tiene un pequeño tamaño (durante el periodo 2000-2005 ha aportado un 3,6% al PIB cultural y un 0,1% al PIB total). Pero su valor de existencia es muy superior a su valor de consumo.

**d. El requerimiento de infraestructuras especializadas**

El espacio escénico como construcción mental está condicionado por la capacidad de crear un espacio vacío y incorporar en él elementos escénicos que ayuden a contextualizar la acción. Los formatos escénicos actuales requieren infraestructuras especializadas que comportan inversiones más importantes que en los demás sectores culturales.

**e. Un importante valor simbólico y una elevada visibilidad social**

El espacio escénico es un *locus amoenus* con fuerte valor simbólico. Los creadores e intérpretes tienen una elevada visibilidad social, que los convierte en transmisores de valores y estilos de vida.

**f. Una importante intervención del sector público**

El sector de las artes escénicas cuenta con una intervención pública muy superior a la de los demás sectores culturales. Las administraciones públicas invierten en infraestructuras, participan en la financiación de las producciones y financian los déficits de exhibición.

*Factores comunes a otros sectores artísticos y culturales*

Los siguientes factores analizados son comunes a otros ámbitos artísticos y culturales:

**a. La inestabilidad laboral**

La inestabilidad laboral de carácter estructural es una característica común a casi todas las artes.

**b. El talento y la creatividad como principales activos**

La capacidad creativa a partir de la captación, formación y gestión de talento, es uno de los activos más importantes de todos los sectores artísticos.

**c. La escasa presencia en el sistema educativo**

Todas las artes, con algunas diferencias, tienen una presencia testimonial en el sistema educativo.

**d. La atomización de la producción**

En la mayoría de sectores culturales, excepto el editorial y el audiovisual, hay muchas organizaciones productivas de pequeño tamaño que funcionan de forma autosuficiente, resultando una elevada atomización del sector.

**e. Un nivel primario de vertebración**

La vertebración del sector cultural es escasa, y en los ámbitos más desarrollados funciona a nivel primario.

**f. Las dificultades para la transición al mercado laboral**

Una vez completado el periodo de formación en todos los ámbitos artísticos es muy difícil acceder al mercado de trabajo. Los nuevos profesionales se ven obligados a emigrar a mercados con más oportunidades con el consiguiente riesgo de pérdida de talento.

**g. La tipología de modelos de negocio**

Los modelos de negocio identificados en el sector de las artes escénicas son comunes a varios sectores culturales. Normalmente tienen comportamientos diferenciados los agentes públicos, privados mercantiles y privados no mercantiles.

**h. La saturación del mercado**

Más allá de la sobreproducción estructural que siempre se da en el sector de la cultural porque la creación y la producción no dependen de la demanda, las políticas de fomento a la producción hay llevado a una situación de sobreproducción.

## 5. Bibliografía

ARTEZ, Revista de las Artes Escénicas. Sección “**El lado oscuro**” (2008-2009).

<http://www.artezblai.com/artez/>

Asociación de Directores de Escena de España (ADE) (2007), **Bases para un Proyecto de Ley del Teatro**. <http://www.adeteatro.com/>

BONET, LI. (coord.) (2002), **Llibre Blanc de les Indústries Culturals de Catalunya**. DCMC Generalitat de Catalunya.

CAMÓS, Margarita (2008), **Informe sobre el desarrollo normativo del sector de las artes escénicas**. Bissap.

COLOMER, J (2006), **La gestión de las artes escénicas en tiempos difíciles**. Cuadernos Gescénic.

**Compendium. Cultural Policies and Trends in Europe**. Spain (2008). Anna Villarroya. <http://www.culturalpolicies.net>

Fundación Autor, **Anuarios SGAE (1999-2006) y Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España (2002-2003)**. <http://www.artenetsgae.com/anuario/home.html>

INAEM, Comisión de Estudio (2007), **Plan General del Teatro**.

Ministerio de Cultura. **Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales 2006-2007. Síntesis de resultados. Escénicas y musicales**. <http://www.mcu.es/estadisticas/index.html>

Ministerio de Cultura. **Estadísticas culturales y CULTURAbase** (sistema de difusión de estadísticas culturales). <http://www.mcu.es/estadisticas/index.html>

Universidad de Zaragoza (2008), **Estudio del Sector de las Artes Escénicas en Aragón**. Escuela Universitaria de Estudios Empresariales de Huesca.

Universitat de Barcelona, **Análisis económico del sector de las artes escénicas en España**. Dirigido por Lluís Bonet y presentado en Escenium 2008, por encargo de La Red. [http://www.redescena.net/proyectos\\_de\\_la\\_red/index.php](http://www.redescena.net/proyectos_de_la_red/index.php)