

Trabajo de Fin de Master
en Formación e investigación literaria y teatral
en el contexto europeo

**LA CARTELERA DE MADRID EN 2004-2007:
ANÁLISIS DE LOS ESPECTÁCULOS
PROGRAMADOS Y DE SUS RESULTADOS
ECONÓMICOS**

Autor: Alberto Fernández Torres
Director: Dr. D. José Romera Castillo

Departamento de Literatura Español y Teoría de la Literatura
Facultad de Filología
UNED

Curso académico 2013-2014

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. MARCO REFERENCIAL DEL TRABAJO: EL SELITEN@T
2. TESIS DE DOCTORADO SOBRE LA VIDA ESCÉNICA
3. TESINAS, DEA Y TRABAJOS FIN DE MÁSTER SOBRE LA VIDA ESCÉNICA EN CIUDADES ESPAÑOLAS
4. ABREVIATURAS Y SIGLAS

CAPÍTULO 1: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

1.1 PLANTEAMIENTO

1.2 ÁMBITO ESPACIAL Y TEMPORAL

1.3 REFERENCIAS DE INFORMES ESTADÍSTICOS

- 1.3.1 *La Cartelera teatral en “ABC” de Madrid (2000-2004)*, de Anita Viola
- 1.3.2 *La Cartelera teatral en ABC Madrid durante el año 2005*, de José Antonio Roldán
- 1.3.3 Las estadísticas sobre el sector teatral español: una sucinta visión histórica

1.4 REFERENCIAS DE ESTUDIOS SOCIALES

1.5 BALANCE DE LAS REFERENCIAS DOCUMENTALES

CAPÍTULO 2: CONTEXTO HISTÓRICO

2.1 EL PANORAMA SOCIAL, ECONÓMICO Y POLÍTICO DE 2004-2007: UN BREVE APUNTE

2.2 INFLUENCIA DEL CONTEXTO GENERAL EN EL SECTOR TEATRAL: ALGUNAS HIPÓTESIS RAZONABLES

CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LOS DATOS ECONÓMICOS TOTALES DEL MERCADO TEATRAL DE MADRID EN 2004-2007

3.1 DESCRIPCIÓN, REPRESENTATIVIDAD Y UTILIDAD DE LOS PRINCIPALES CONCEPTOS UTILIZADOS

3.2 ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES CONCEPTOS TOTALES: FUNCIONES, INGRESOS, LOCALIDADES VENDIDAS

- 3.2.1 Una fuerte concentración del mercado
- 3.2.2 ¿Un fenómeno de “desteatralización”?
- 3.2.3 Estancamiento en medio de la bonanza económica
- 3.2.4 Comparación entre los datos del mercado teatral de Madrid y del total de España

3.3 ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES RATIOS TOTALES

- 3.3.1 Ingresos por función y localidades por función
- 3.3.2 Funciones por espectáculo y tasa de ocupación del aforo

CAPÍTULO 4: DATOS ECONÓMICOS DE LOS PRINCIPALES ESPECTÁCULOS INDIVIDUALES DE LA CARTELERA DE MADRID EN 2004-2007

4.1 UNA ACENTUADA POLARIZACIÓN DEL GUSTO DEL PÚBLICO EN TORNO A LOS “MUSICALES”

4.2 UNA CORRECCIÓN PARCIAL DE LA “DESTEATRALIZACIÓN”

4.3 ALGUNOS RASGOS SIGNIFICATIVOS DE LA OFERTA “DRAMÁTICA”

4.4 MÁS ALLÁ DE ALGUNOS TÓPICOS SOBRE LAS PRODUCCIONES “DRAMÁTICAS”

CAPÍTULO 5: PRINCIPALES DATOS SOCIOLÓGICOS DEL SECTOR TEATRAL DE MADRID EN 2006-2007

5.1 LA ENCUESTA DE HÁBITOS Y PRÁCTICAS CULTURALES: RAZONES DE UNA ELECCIÓN

5.2 LA ASISTENCIA A LAS ARTES ESCÉNICAS

5.3 EL INTERÉS POR LAS ARTES ESCÉNICAS

5.4 LAS BARRERAS A LA ASISTENCIA A LAS ARTES ESCÉNICAS

CAPÍTULO 6: BREVE PANORÁMICA DE LA EVOLUCIÓN DEL SECTOR TEATRAL DE MADRID EN EL PERÍODO DE CRISIS 2008-2012

6.1 MANTENIMIENTO DE UNA NOTABLE DIMENSIÓN

6.2 SÍNTOMAS DEL AGOTAMIENTO DE UN MODELO DE CRECIMIENTO

6.3 ALGUNOS INDICADORES SE MANTIENEN

6.4 ALGUNAS HIPÓTESIS PUEDEN SER CUESTIONADAS

6.5 CIERTA CAPACIDAD DE RESISTENCIA

CAPÍTULO 7: CONCLUSIONES GENERALES

7.1 LA FRAGMENTACIÓN DEL SECTOR TEATRAL Y SUS
CONSECUENCIAS SOBRE EL PLANTEAMIENTO DEL TRABAJO

7.2 RAZONES DE UNA ELECCIÓN

7.3 RECAPITULACIÓN SOBRE EL DESARROLLO DEL TRABAJO

7.4 ALGUNAS CONCLUSIONES FINALES DE CARÁCTER MÁS
GENERAL

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUCCIÓN

1. MARCO REFERENCIAL DEL TRABAJO: EL SELITEN@T

Este trabajo se inserta dentro de las actividades que desarrolla el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, dirigido, desde su fundación en 1991, por el profesor Dr. José Romera Castillo.

Las actividades de este Centro han dado lugar a la realización de un amplio conjunto de trabajos de muy diverso alcance y temática que pueden ser consultados de manera completa y detallada en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>. Por lo que se refiere en especial a los Estudios de Teatro, es oportuno consultar la dirección http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

En razón precisamente de que la dilatada y productiva trayectoria del Centro ha generado un largo listado de investigaciones, como se puede comprobar en las dos direcciones web que se acaban de señalar, nos limitaremos a recoger en esta Introducción únicamente las que constituyen una referencia más directa de los objetivos y planteamiento del presente trabajo.

Ante todo, es preciso mencionar las investigaciones sobre “Estados de la cuestión” de carácter general realizadas por el profesor Dr. Romera Castillo, particularmente “El estudio del teatro en el SELITEN@T”, incluida en *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (ROMERA, 2010), y los dos capítulos titulados “El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías” y “El Centro de Investigación y el teatro”, respectivamente, que se encuentran en su obra *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (ROMERA, 2011).

A estas investigaciones, cabe añadir, como referencia relevante del presente trabajo, los “Estados de la cuestión” de carácter parcial abordados asimismo por el Centro, de los cuales resulta obligado citar dos cuyo autor es el profesor Dr. Romera Castillo: el “Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista Signa. Una guía bibliográfica”,

en Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), *Teatrológia. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (VIEITES y RODRIGUEZ, 2010), o el “Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T”, publicado en la revista *Don Galán nº 2* por el propio autor (ROMERA: 2012).

Aun más específicamente, por su relación con la materia abordada en estas páginas, es preciso citar las actividades que en el seno del Centro, bajo la dirección y coordinación del profesor Dr. Romera Castillo, desarrolla un grupo de cerca de 30 investigadores que ha producido un amplio conjunto de trabajos sobre la reconstrucción de la vida escénica en España y la presencia del teatro español en Europa e Iberoamérica.

Este conjunto de investigaciones incluye, hasta la fecha de elaboración del presente trabajo, un total de 34 Tesis de Doctorado y 59 Memorias de Investigación y Trabajos de Fin de Master, muchos de los cuales se han centrado en el análisis de la cartelera, la vida escénica y la programación teatral, durante diferentes períodos de tiempo, de un amplio número de ciudades españolas; una línea de investigación con la que este trabajo, a tenor de lo que se expone en el siguiente apartado de esta Introducción, se halla obviamente emparentado.

2. TESIS DE DOCTORADO SOBRE LA VIDA ESCÉNICA

Por lo que se refiere a las Tesis de Doctorado sobre la vida escénica en diversos ámbitos realizadas en el marco del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, son las siguientes:

- Ana Vázquez Honrubia, *Teatro, cine y otros espectáculos en Llanes (Asturias): 1923-1938* (2004), dirigida por Francisco Gutiérrez Carbajo. Publicada como *Llanes. Teatro y Variedades 1923-1938*, Llanes: El Oriente de Asturias, 2004. La cartelera está accesible en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- María del Mar López Cabrera, *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)* (Madrid: UNED, 1995, en microforma; y, posteriormente, en

versión impresa con igual título, en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003, 312 págs.), bajo la dirección de José Romera Castillo. Accesible también en la página electrónica <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/LopezCabrera.pdf>.

- Fernando Sánchez Rebanal, *La vida escénica en la ciudad de Santander entre 1895 y 1904* (2014), bajo la dirección de M.^a Pilar Espín Templado. Inédita.
- Carlos Cervelló Español, *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)* (2009), dirigida por M.^a Pilar Espín Templado. Inédita, accesible en [http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS_CERVELL_\(BARCELONA\).pdf](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS_CERVELL_(BARCELONA).pdf).
- Emilia Cortés Ibáñez, *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX* (Madrid: UNED, 1991, en microforma, y en versión impresa en Albacete: Diputación / Instituto de Estudios Albacetenses, 1999, 395 págs., con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. Accesible también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emiliacortes.pdf>.
- Francisco Linares Valcárcel, *La vida escénica en Albacete (1901-1923)* (Madrid: UNED, 1998, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *Representaciones teatrales en Albacete 1901-1923. Cartelera, compañías y valoración*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación Provincial, 1999, 545 págs.; con prólogo de J. Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. Se encuentra también en la página electrónica del Centro <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/franciscoLinares.pdf>.
- Emilia Ochando Madrigal, *El teatro en Albacete (1924-1936)* (Madrid: UNED, 1998, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación

- Provincial, 2000, 499 págs.; con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. Accesible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emiliaochando.pdf>.
- Agustina Torres Lara, *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX* (1996), bajo la dirección de José Romera Castillo. Inédita, pero accesible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/torreslara.pdf>.
 - José Antonio Bernaldo de Quirós, *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)* (Madrid: UNED, 1994, en microforma, y posteriormente en versión impresa, con igual título, en Ávila: Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba, 1998, 342 págs., con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. También accesible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/avila.pdf>.
 - Estefanía Fernández García, *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX* (Madrid: UNED, 1998, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX*, León: Universidad, 2000, 333 págs.; con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. También accesible en la página electrónica del Centro <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/estefaniafernandez.pdf>
 - Paloma González-Blanch Roca, *El teatro en Segovia (1918-1936)* (2004), bajo la dirección de José Romera Castillo. Parte de ella está publicada con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005; con prólogo de José Romera Castillo. Accesible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/palomagonzalez.pdf>.
 - Irene Aragón González, *La vida escénica en Alcalá de Henares 1939-1982* (2006), bajo la dirección de José Romera Castillo. Inédita. La cartelera se encuentra accesible en la web del Centro: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

- Anita Viola: *Cartelera teatral en “ABC” de Madrid (2000-2004)* (2012), bajo la dirección de José Romera Castillo. Inédita. Accesible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AnitaViola.pdf>.
- Valeria Lo Porto, *Cartelera teatral en “ABC” de Madrid (1990-1994)*, (2013), dirigida por José Romera Castillo. Inédita. Accesible en formato electrónico en la dirección <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/ValeriaLoPorto.pdf>.
- Francisco Reus-Boyd-Swan, *El teatro en Alicante (1900-1910)* (Madrid: UNED, 1992, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y estudio*, Madrid / Londres: Támesis / Generalitat Valenciana, 1994, 438 págs., Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", n.º XXIII), bajo la dirección de José Romera Castillo. Accesible también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/reusboydswan.pdf>.
- Ángel Suárez Muñoz, *La vida escénica en Badajoz 1860-1886* (Madrid: UNED, 1995, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio*, Madrid / Londres: Támesis, 1997, 343 págs., Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", n.º XXVIII), dirigida por José Romera Castillo. Accesible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/angelsuarez.pdf> y <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7929>. Investigación continuada con *El teatro López de Ayala. La escena en Badajoz a finales del siglo XIX [1887-1900]* (Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2002, con prólogo de José Romera Castillo).
- Tomás Ruibal Outes, *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX* (Madrid: UNED, 1998, en microforma, y posteriormente en versión impresa, con igual título, en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004, 529 págs., con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. Accesible en <http://www.uned.es/centro->

[investigacion-SELITEN@T/pdf/RuibalOutes.pdf](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/RuibalOutes.pdf), así como en la dirección <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8043>.

- Paulino Aparicio Moreno, *La vida escénica en Pontevedra: 1901-1924* (Madrid: UNED, 2000, en microforma, y posteriormente en versión impresa, con igual título, en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vols.), dirigida por M.^a Pilar Espín Templado. También se halla accesible en la web del Centro, en la dirección <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AparicioMorenoPaulino.pdf>.
- Eva Ocampo Vigo, *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915* (2001), dirigida por José Romera Castillo. Publicada posteriormente con el mismo título, en versión impresa, en Madrid: UNED, 2002, 458 págs.; con prólogo de José Romera Castillo. Accesible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/OcampoVigo.pdf>.
- Inmaculada Benito Argáiz, *La vida escénica en Logroño (1850-1900)* (Universidad de La Rioja, 2003), dirigida por M.^a Pilar Espín Templado y Miguel Ángel Muro Munilla. Parte de ella publicada como *De Teatro Principal a Teatro Bretón de los Herreros*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos / Ayuntamiento de Logroño, 2006. Se puede acceder a ella también en la página electrónica del Centro <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/BenitoArgaizInmaculada.pdf>.
- Coral García Rodríguez, *La vida escénica del teatro español del siglo XX en Italia (1960-1998)* (2000), bajo la dirección de José Romera Castillo. Parte de ella está publicada bajo el título de *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal* (Florencia: Alinea, 2003, 155 págs. La cartelera se encuentra en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- Marina Sanfilippo, *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)* (2006), bajo la dirección de José Romera Castillo. Publicada con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006; con

prólogo de José Romera Castillo. Accesible en la página electrónica <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/sanfilippo.pdf>.

- Alfredo Cerda Muños, *La actividad escénica en Guadalajara (México) 1920-1990* (1999), bajo la dirección de José Romera Castillo. Publicada como *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990*, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2002, 438 págs. más un CD; con prólogo de José Romera Castillo. Se halla también en la siguiente página electrónica del Centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AlfredoCerde.pdf>.
- Jorge Manuel Pardo Acosta, *La representación teatral en Bogotá (1966-2010)* (2012), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita.
- John Benjamin Coates, *El teatro representado en español en Los Ángeles (2000-2010)* (2012), bajo la dirección de José Romera Castillo. Inédita, si bien se encuentra accesible en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/John_B_Coates.pdf.

Otros temas teatrales abordados en las Tesis de Doctorado del Centro son:

- Santiago Trancón Pérez, *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro* (2004), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Parte de ella publicada como *Teoría del teatro* (Madrid: Fundamentos, 2006). Accesible también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf>.
- Juan Miguel Tévar Angulo: *La aportación de José Tamayo al teatro español de la segunda mitad del siglo XX* (2012), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita.
- Julián García León, *La parodia lírico-dramática: las óperas parodiadas por Salvador María Granés (1838-1911)* (2008), bajo la dirección de M.^a Pilar Espín Templado. Inédita.

- María del Pilar Martínez Olmo, *“La España Dramática”*. *Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la corte (1849-1881)* (2006), bajo la dirección de María del Carmen Menéndez Onrubia y M.^a Pilar Espín Templado. Publicada con igual título en Madrid: CSIC, 2009, 652 págs.
- Jorge Herreros Martínez, *El teatro de José María Rodríguez Méndez durante la dictadura de Franco* (2009), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo y Ángel Berenguer. Publicada con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010, 465 págs.
- André Mah, *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire* (Madrid: UNED, 1997, en microforma), dirigida por José Romera Castillo. Accesible también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/andremah.pdf>.
- Juana Escabias Toro, *Ana Caro Mallén: Reconstrucción biográfica y análisis y edición escénica de sus comedias* (2013), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita.
- Sonia Sánchez Martínez, *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero* (2005), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita, aunque está accesible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/SoniaSanchez.pdf>.
- Ana Vidal Egea: *El teatro de Angélica Lidell (1988-2009)* (2010), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita, si bien se puede acceder a ella en la página electrónica [http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS ANA VIDAL SOBRE LIDDELL.pdf](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA_VIDAL_SOBRE_LIDDELL.pdf).
- M.^a del Pilar Regidor Nieto, *Textos teatrales de Sergi Belbel, Josep M.^a Benet i Jornet, Ignacio del Moral y Jordi García y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)* (2004), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita en versión impresa, aunque se encuentra

accesible en la página electrónica <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/PilarRegidor.pdf>.

3. TESIS, DEA Y TRABAJOS FIN DE MÁSTER SOBRE LA VIDA ESCÉNICA EN CIUDADES ESPAÑOLAS

A las investigaciones que originaron las Tesis de Doctorado que se han reseñado en el apartado anterior, cabe añadir las siguientes Tesinas, Memorias de Investigación (DEA) y Trabajos Fin de Máster centrados en el análisis de la vida escénica de varias ciudades españolas en diferentes períodos de tiempo¹:

- Bajo la dirección del Dr. José Romera Castillo: *El teatro en Cádiz (1867-1870)*, de Amalia Vilches Dueñas (1984); *El teatro en Calahorra (1840-1910)*, de María Á. Somalo Fernández (1988); *El teatro en Córdoba (1854-1858)*, de María Teresa Gómez Borrego (1988); *El teatro en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX (1850-1854)*, de Ana María Grau Gutiérrez (1992); *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*, de María Rosa Vila Farré (1992); *El teatro en Bilbao (1890-1892)*, de Begoña Alonso Bocos (1996); *La vida escénica en la ciudad de Valencia. Temporada 1972-1973*, de Enrique Marín Viadel (2005); *Cartelera teatral en ABC de Madrid (1990)*, de Valeria M.^a Lo Porto (2010); *Cartelera teatral en “ABC” de Madrid (año 1980)*, de Annalisa Bonaccorsi (2012); *La vida escénica en Málaga (2000-2003)*, de Miguel Ángel Jiménez Aguilar (2012).

A los títulos anteriores, hay que añadir los siguientes Trabajos Fin de Máster, dirigidos asimismo por el Dr. José Romera Castillo: *Cartelera teatral de 2010 en Avilés*, de Rubén Chimeno (2011); *La cartelera teatral en ABC Madrid durante el año 2005*, de José Antonio Roldán Fernández (2013); y *La vida escénica en Cuenca (2009-2011)*, de Verónica Paíno Martínez (2014).

¹ Se omiten voluntariamente, a los efectos del presente trabajo y por razones de espacio, otras interesantes Tesinas, Memorias de Investigación (DEA) y Trabajos Fin de Máster sobre teatro que no se centran en el análisis de la vida escénica en ciudades españolas. No obstante, estas investigaciones pueden ser consultadas en la web de SELITEN@T: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>

- Bajo la dirección del Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, las siguientes Memorias de Investigación: *Representaciones teatrales y compañías de teatro profesional gallegas en 1993*, de Fernando Dacosta Pérez (1998); *Reconstrucción de la vida escénica en Córdoba (1939-1946)*, de Francisco Jesús Montero Merino (2001); *Aproximación al estudio de los 10 años de existencia del Teatro de La Abadía (1995-2005)*, de Francisco Javier Vázquez Pérez (2005); *El teatro representado en la última década*, de Virginia García Gontán (2006); *El teatro andaluz de los últimos veinte años*, de Monserrat Peidro Rodiles (2009).

- Bajo la dirección de la Dra. M.^a Pilar Espín Templado: *El teatro en Badajoz en la primera mitad del siglo XX (1900-1902)*, de Pablo Fernández García (1995); *El teatro en la ciudad de Santander (1898-1900)*, de Fernando Sánchez Rebanal (1999); *Reconstrucción de la cartelera teatral en Castellón de la Plana en el segundo tercio del siglo XX (1931-1949)*, de Miguel Solsona (2002); *El teatro en Málaga a principios del siglo XX (1907-1908)*, de Pablo García Martínez (2002) y *El teatro en Málaga en el primer tercio del siglo XX. Cartelera teatral de 1909-1910*, de José Manuel Sánchez Andreu (2003).

A estos títulos, hay que añadir los siguientes Trabajos Fin de Máster, también dirigidos por la Dra. M.^a Pilar Espín Templado: *La vida escénica en Consuegra (1997-2011): Batalla medieval, Teatro-Auditorio Don Quijote y Grupo teatral "Vitela Teatro"*, de Cristina Paz Martínez (2012); y *La vida teatral en Alicante durante el primer año de la Segunda República*, de Débora Raquel López Nogales (2013).

- Bajo la dirección de la Dra. M.^a Clementa Millán, la Memoria de Licenciatura *El teatro en Santander (1910-1912)*, de José Ismael Álvarez Garzón (1999).

Por consiguiente, en lo que respecta al estudio del teatro en Madrid, y a efectos simplemente de destacar, entre el extenso listado de estudios e

investigaciones que se acaban de citar, los que son clara referencia del presente trabajo, hay que mencionar en especial:

- El volumen del profesor Dr. José Romera Castillo, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (ROMERA, 2011)
- Las tesis doctorales *Cartelera teatral en “ABC” de Madrid (2000-2004)* (2012), de Anita Viola, inédita, accesible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AnitaViola.pdf>, y *Cartelera teatral en “ABC” de Madrid (1990-1994)* (2013), de Valeria Lo Porto, inédita, pero asimismo accesible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/ValeriaLoPorto.pdf>, ambas dirigidas por el profesor Dr. Romera Castillo.
- La Memoria de Investigación *Cartelera teatral en ABC de Madrid (1990)*, de Valeria M.^a Lo Porto (2010; y los Trabajos de Fin de Máster *Cartelera teatral en “ABC” de Madrid (año 1980)*, de Annalisa Bonaccorsi (2012), accesible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Bonacorsi.pdf>; y *La cartelera teatral en ABC Madrid durante el año 2005*, de José Antonio Roldán Fernández (2013), accesible en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Jose_Antonio_Roldan.pdf. Todos ellos han sido dirigidos asimismo por el profesor Dr. Romera Castillo.

A las investigaciones de Anita Viola y José Antonio Roldán dedicaremos posteriormente un apartado específico por centrarse en el mismo ámbito geográfico y en períodos muy cercanos o solapados, respectivamente, a los que se analizan en el presente trabajo.

4. ABREVIATURAS Y SIGLAS

Las abreviaturas y siglas utilizadas en las páginas que siguen a continuación con las siguientes:

AA.EE. = Artes Escénicas

ADETCA = Asociación de Empresas de Teatro de Cataluña

ACTA = Asociación de Empresas de Artes Escénicas de Andalucía

CAM = Comunidad Autónoma de Madrid

CC.AA. = Comunidades Autónomas

CDN = Centro Dramático Nacional

CNTC = Compañía Nacional de Teatro Clásico

CDT = Centro de Documentación Teatral

CIMEC = Consultora Estratégica para la Investigación de Mercados

ETA = Euskadi Ta Askatasuna

INAEM = Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música

INE = Instituto Nacional de Estadística

MOPU = Ministerio de Obras Públicas

PIB = Producto Interior Bruto

PP = Partido Popular

PSOE = Partido Socialista Obrero Español

RAE = Real Academia Española

SELITEN@T = Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED

SGAE = Sociedad General de Autores y Editores

UNED = Universidad Nacional de Educación a Distancia

VV.AA. = Varios Autores

**CAPÍTULO 1:
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**

1.1 PLANTEAMIENTO

El objetivo principal del presente Trabajo de Fin de Master es analizar las características más sobresalientes de la evolución de la cartelera teatral madrileña durante el período cuatrienal 2004-2007, con el fin de tratar de proponer conclusiones plausibles acerca de cuáles fueron los factores fundamentales que determinaron esa evolución.

Para abordar el cumplimiento de este objetivo, el trabajo se centrará básicamente en el examen de los datos estadísticos disponibles sobre los espectáculos que fueron programados en los teatros de Madrid durante el período 2004-2007, sobre los géneros en los que cabe agruparlos y sobre los resultados económicos más representativos que fueron obtenidos por todos ellos, poniendo en relación estos últimos con la evolución que esos mismos conceptos experimentaron en el conjunto del país durante ese cuatrienio.

Las principales conclusiones extraíbles de este análisis serán asimismo “cruzadas” con los datos disponibles acerca del comportamiento sociológico de los espectadores del sector teatral en el mismo ámbito geográfico y temporal, con el ánimo de apuntar a posibles correlaciones.

El motivo principal de tratar de agrupar estas tres visiones (características estéticas de los espectáculos programados, resultados económicos obtenidos y rasgos más destacados del comportamiento sociológico del público) es ilustrar la necesidad de un empeño que excede obviamente tanto los límites razonables de un modesto Trabajo de Fin de Master como las capacidades de su autor, pero que se adivina como particularmente urgente para contribuir, desde el ámbito de la investigación académica, a un mejor desarrollo del sector teatral español que le permita cumplir con mayor alcance las funciones sociales y culturales que puede y debe cubrir en la sociedad actual.

Este empeño consiste en superar los análisis habitualmente parcelados que se hacen de la evolución del sector, en los que rara vez se pone en relación los factores estéticos, económicos y sociológicos; y en avanzar así hacia una

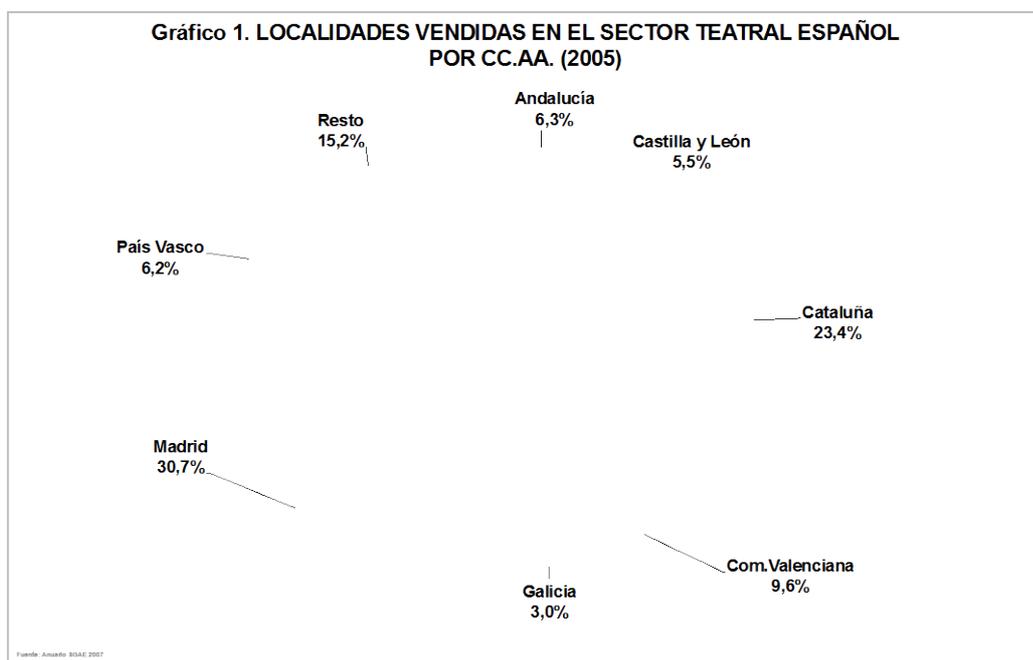
visión más sistémica e integral del mismo, que permita el diseño y desarrollo de estrategias más eficaces, tanto en el ámbito público como en el ámbito privado, orientadas a su impulso y fortalecimiento.

Hay que insistir en que este empeño supera ampliamente las posibilidades de este humilde trabajo, pero quede este como mera ilustración, parcial y limitada, de la posibilidad y conveniencia de tal aproximación.

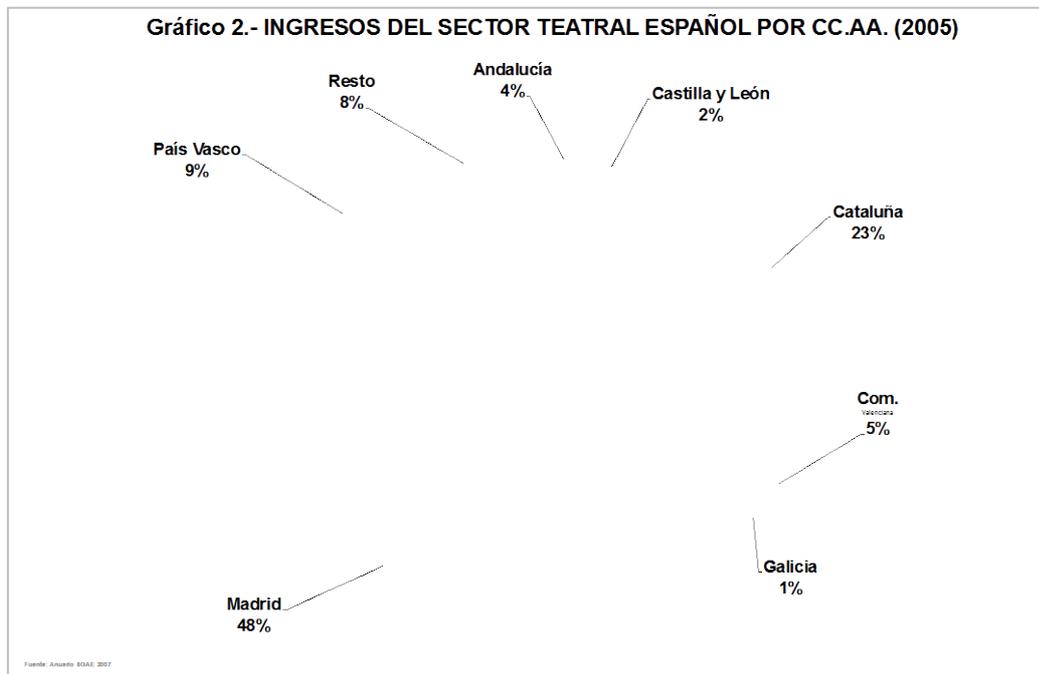
1.2 ÁMBITO ESPACIAL Y TEMPORAL

El trabajo parte de la hipótesis de que el ámbito espacial y temporal elegido es adecuado para los objetivos expuestos.

Por lo que se refiere al criterio espacial, cabe subrayar que, a pesar de los avances innegables que se han conseguido en materia de descentralización de la oferta y demanda teatral en España a lo largo de las últimas décadas —un proceso del cual es factor esencial el Programa de Rehabilitación de Espacios Teatrales de Propiedad Pública, puesto en marcha a finales de la década de los 80 del pasado siglo por el entonces Ministerio de Obras Públicas (MOPU) y por el Ministerio de Cultura, a través del Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM)—, el mercado teatral madrileño representaba más del 30% de las localidades teatrales vendidas en el conjunto del país en el ecuador del período analizado en este trabajo, es decir, al cierre del ejercicio 2005, como se refleja en el Gráfico 1.



A su vez, en ingresos económicos, su peso se situaba casi en el umbral del 50%, según se ilustra en el Gráfico 2.



En otras palabras, Madrid es, desde el punto de vista cuantitativo, un mercado geográfico de gran dimensión y representatividad en el conjunto del sistema teatral español. Además, desde el punto de vista cualitativo, es el que presenta una oferta más diversificada en cuanto a géneros, espacios, títulos y demás componentes de la cartelera. Por consiguiente, resulta muy adecuado para tratar de analizar en él los factores más sobresalientes de la evolución del sector.

En cuanto al ámbito temporal seleccionado, hay dos motivos principales que permiten considerarlo como correctamente ajustado los propósitos de este trabajo.

El primero es que un cuatrienio es un período de duración adecuada para el tipo de análisis que se plantea en estas páginas. Un período más amplio exigiría un estudio de extensión y detalle muy superiores a los que son propios y conformes con los objetivos académicos de un Trabajo de Fin de Máster; y un período menor facilitaría una visión más bien instantánea y fotográfica —no por

ello inútil, desde luego, pues proporcionaría un “análisis de situación”—, haciendo imposible o, como mínimo, demasiado aventurado el empeño de extraer conclusiones acerca de la evolución y factores de cambio (o de permanencia) que pueden ser característicos de la marcha del sector.

El segundo es que el período 2004-2007 abarca los cuatro años previos al inicio y desarrollo de la crisis económica actual, que tan negativos y profundos efectos está teniendo sobre el comportamiento del mercado teatral español, en general, y madrileño, en particular.

La constatación de este último fenómeno podría conducir a considerar que sería más útil y de mayor actualidad centrar el análisis de este trabajo en el cuatrienio siguiente al que se contempla en él. Sin embargo, este planteamiento, aun pareciendo razonable, puede ser objetado con argumentos suficientes.

En particular, es necesario tener en cuenta que la crisis económica ha tenido efectos tan desfavorables y perturbadores sobre la evolución del teatro español, que se correría el serio riesgo de que el análisis propuesto en estas páginas terminara limitándose a un recuento de cómo factores económicos muy relevantes, pero exógenos “strictu sensu” a la dinámica propia e interna del sector —cual es la evolución del consumo privado nacional, o del gasto de las familias, o de los recortes presupuestarios del sector público, o de las restricciones del crédito bancario a la iniciativa privada, etc.—, han determinado su comportamiento durante la crisis.

Por el contrario, a los efectos del presente trabajo, resulta mucho más fructífero centrar el análisis en un período en el que la buena situación económica general del país hacía posible que los factores endógenos del sector teatral pudieran desarrollarse sin trabas excesivas, siendo así más ilustrativos de su dinámica propia y característica.

Dicho de otro modo —y aun cuando resulte cuestionable la hipótesis de que una situación de bonanza económica es más “normal” o “natural” que una situación grave crisis económica—, no resulta aventurado sostener que es más

fácil apreciar cómo funcionan realmente los factores propios del sector en los momentos económicos más favorables, que en situaciones de excepcional gravedad, como la actual.

Por añadidura, aunque esto suponga adelantar improcedentemente lo que se expondrá después en las conclusiones, el análisis del muy económicamente positivo período 2004-2007 permite poner de manifiesto —mucho mejor que si se escogiera cualquier otro período cuatrienal— que la actual crisis económica no ha venido a interrumpir un período de creciente mejora y expansión del mercado teatral español —y madrileño—, sino que irrumpió cuando los datos más representativos de la evolución de este último ya empezaban a reflejar que el modelo de crecimiento que había sido característico de su incuestionable crecimiento en los años anteriores empezaba a mostrar claros síntomas de agotamiento.

En definitiva, no es la actualidad el concepto principal que debe guiar este estudio a la hora de acotarlo temporalmente, sino la consideración del período que resulta más adecuado para facilitar los objetivos propuestos, lo que aconseja que nos centremos en el período que permite poner de manifiesto el funcionamiento más representativo de los factores endógenos del sector teatral.

No obstante, no nos resistiremos a la tentación de aportar a este trabajo la mayor actualidad posible, por lo que uno de los capítulos finales estará destinado a ofrecer un breve análisis del comportamiento del sector teatral español y madrileño durante la crisis.

1.3 REFERENCIAS DE INFORMES ESTADÍSTICOS

Hubo una época, quizá no tan lejana, en la que era habitual que cualquier reflexión pública centrada en el análisis del sector teatral español incluyera la queja fundada de que no existían datos estadísticos suficientes para proceder a un estudio en profundidad de los factores que determinaban su evolución.

Bien es verdad que esto no afectaba de manera fundamental a los aspectos estéticos o artísticos. De manera rudimentaria hasta la generalización

de los medios digitales, y con la inestimable ayuda de estos después, la información relativa a los espectáculos estrenados y a las críticas generadas por ellos podía consultarse en las hemerotecas; quizá trabajosamente, pero sin obstáculos insoslayables.

De hecho, en el primer apartado de esta Introducción se ofrece una larga lista de investigaciones promovidas por el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, dirigido por el profesor Dr. José Romera Castillo, que se centran precisamente, y con todo éxito, en la reconstrucción de la vida escénica en diversas ciudades españolas y en diferentes períodos de tiempo.

De entre ellas, interesa recordar dos, a los estrictos efectos de los propósitos del presente trabajo, por su estrecha relación con el ámbito geográfico y temporal que este pretende abordar

1.3.1 La Cartelera teatral en “ABC” de Madrid (2000-2004), de Anita Viola

Esta Tesis Doctoral, dirigida por el profesor Dr. Romera Castillo, ofrece un análisis extraordinariamente minucioso y completo de los espectáculos que formaron parte de la cartelera teatral madrileña en el quinquenio 2000-2004 a través del estudio de cómo esta realidad escénica quedó reflejada en las páginas del diario *ABC* en sus ediciones correspondientes a esos años.

Tras los lógicos capítulos dedicados a exponer las referencias metodológicas y documentales de la Tesis, el trabajo de Anita Viola pasa a presentar una muy útil descripción de los locales teatrales que acogieron los estrenos de esos espectáculos, ofreciendo información sobre la historia y otras características relevantes de cada uno de estos cuarenta recintos escénicos.

A continuación, se desarrolla el núcleo fundamental del trabajo, que es una enumeración diaria y horaria de todas las obras representadas en estos locales durante los cinco años analizados, expresando el título, el autor y la compañía que llevó a las tablas cada una de ellas, lo que arroja 34.411 representaciones de 685 títulos.

Esta oferta es posteriormente analizada atendiendo a la propiedad (pública, semipública o privada) de los diferentes espacios, lo que permite a la autora exponer interesantes rasgos diferenciados acerca de la gestión de la oferta en unos y otros.

Seguidamente, esos 685 títulos son informados de manera alfabética y numérica, distribuidos por géneros y analizados en los que se refiere al número de representaciones, tanto de manera agrupada como individual, lo que facilita poner de manifiesto la importante concentración cuantitativa del grueso de la oferta en un número bastante limitado de títulos, conclusión a la que se adhiere también el análisis que se ofrece en el presente trabajo, como luego se verá.

Los capítulos siguientes ofrecen una perspectiva diferente de exponer y analizar los datos anteriores. Primero, se atiende a los autores de las obras puestas en escena, distribuyéndolos tanto entre hombres y mujeres como por idioma y nacionalidad; a continuación, se refleja el listado de los directores y compañías que pusieron en escena los títulos reseñados; y, en tercer lugar, se atiende a los nombres de los 917 actores y actrices que los interpretaron.

De incuestionable utilidad es el capítulo siguiente, que recoge las críticas publicadas en el diario *ABC* sobre las obras representadas a lo largo del período 2000-2004, pues se trata de un material documental de excepcional interés para poder valorar cómo fue la recepción de estos espectáculos.

Por último, justo antes del obligado capítulo sobre conclusiones generales, la Tesis Doctoral de Anita Viola ofrece una pormenorizada información sobre la distribución temporal de las representaciones programadas y sobre los ingresos obtenidos, expresados tanto en función de los títulos individuales como de los espacios que los acogieron.

En definitiva, el trabajo de Anita Viola es una clara muestra de los beneficios de analizar el hecho teatral de manera integral, atendiendo no solo a los aspectos estéticos propios del estudio de la literatura dramática, que es lógicamente un requisito indispensable, sino a todo lo que forma parte tanto de

la representación escénica como de la infraestructura material que es indispensable para que el teatro tenga lugar. A este respecto, la propia autora señala:

En este trabajo de tesis doctoral, nos hemos centrado en la reconstrucción, el análisis y la evaluación de la vida escénica en Madrid entre los años 2000 y 2004. El hecho teatral en su conjunto no se centra exclusivamente en sus bases textuales, sino también en la representación, en la puesta en escena. Por eso, este estudio ha abarcado todo lo que rodea a la representación teatral. Por lo anteriormente expuesto, nos hemos detenido en analizar los principales elementos que inciden, de una u otra forma, en la puesta en escena (VIOLA, 2012: 3.225).

1.3.2 La Cartelera teatral en ABC Madrid durante el año 2005, de José Antonio Roldán

Este Trabajo de Fin de Master, dirigido asimismo por el profesor Dr. Romera Castillo, aplica una metodología que, con toda lógica, se halla estrechamente emparentada con la seguida por Anita Viola en la Tesis Doctoral que se acaba de describir.

Sin embargo, más allá del diferente grado de profundidad y detalle que se deriva de la diferente naturaleza académica de ambas investigaciones —pues, como ha quedado dicho, la de Viola es una Tesis Doctoral y la de Roldán un Trabajo Fin de Master—, es interesante dejar constancia el diferente propósito o alcance que es consecuencia de ello y que queda de alguna forma patente en los textos de ambos autores.

Así, aunque ambos toman como principal fuente documental del diario *ABC* y, de manera complementaria, los datos del Centro de Documentación Teatral (CDT), los mayores límites temporales de la investigación de Anita Viola y la mayor amplitud conceptual de su estudio le permiten afirmar que su trabajo está “centrado en la reconstrucción, el análisis y la evaluación de la vida escénica en Madrid entre los años 2000 y 2004” (VIOLA, 2012: 3225), mientras que la mayor acotación temporal y conceptual del trabajo de Roldán justifican que este advierta:

Más allá del carácter inmanente de nuestra principal fuente documental, el propio diario, hemos procurado prestar una visión analítica de los diferentes aspectos que circundan y conforman el hecho teatral, dotando a nuestro estudio de una visión poliédrica a partir de esta fuente documental de la representación escénica, la cartelera

teatral. No se trata, por tanto, una reconstrucción de la vida escénica, sino el estudio de lo recogido sobre esta en un medio de comunicación durante un periodo de tiempo concreto, en este caso el año 2005 (ROLDÁN, 2013: 1.441).

Una vez analizados tanto el contexto histórico y político que caracterizó al año 2005 como las fuentes documentales utilizadas, el trabajo se ocupa de ofrecer una información detallada de todos los espacios escénicos en los que, partiendo exclusivamente de la información contenida en las ediciones del diario *ABC* de la época², se estrenaron los espectáculos recogidos en la cartelera del propio diario. La información se halla expuesta en forma de fichas en las que se consigan los datos del director del teatro; el domicilio, números de teléfono y direcciones de email y web del local; el tipo de titularidad jurídica; la empresa gestora, con su domicilio, teléfonos, etc.; y el aforo de la sala.

Seguidamente, el trabajo presente el núcleo de la investigación, es decir, una minuciosa relación de los espectáculos individuales que formaron parte, cada día del año, de la oferta escénica madrileña, de acuerdo con los datos del diario, consignando título, autor, local, principales intérpretes, horario, etc.. Esta parte se cierra con un análisis estadístico de los datos relativos a títulos y número de funciones, agrupados por espacios de representación.

A continuación, el trabajo presenta la relación de las 406 obras estrenadas de acuerdo con la información de *ABC*, ordenadas tanto de manera alfabética como agrupadas por géneros escénicos, añadiendo el dato del número de representaciones que se programó de cada una de ellas. Nuevamente, esta parte del trabajo se clausura con un análisis estadístico, esta vez sobre los títulos y sus representaciones por tipo de géneros.

Sigue un capítulo consagrado al listado de los 229 autores estrenados, señalando sus respectivas obras, y ordenados a continuación por sexo, idioma y nacionalidad. Inmediatamente después, se hace lo mismo con los responsables de la dirección escénica de los espectáculos y con las compañías que los llevaron

² La diferente base documental de referencia explica obviamente que las cifras recogidas en la investigación de José Antonio Roldán, que parte exclusivamente de lo recogido por *ABC*, y en el presente trabajo, que toma como referencia las estadísticas completas del CDT, muestren inevitables y sensibles diferencias. que no afectan a buena parte de las conclusiones finales, pues estas son congruentes entre sí.

a la tablas. Tanto en uno como en otro caso, los dos capítulos acaban con el análisis estadístico que se deriva de ambos listados en cuanto al reparto por títulos y funciones. Finalmente, el trabajo se cierra con la exposición de las conclusiones generales que cabe extraer de la información analizada.

1.3.3 Las estadísticas sobre el sector teatral español: una sucinta visión histórica

Aun cuando los trabajos acerca de la vida escénica en las ciudades españolas que integran la producción del SELITEN@T conforman un conjunto muy amplio, rico y variado, es necesario subrayar que, en todo caso, la labor de los investigadores no ha sido fácil, especialmente cuando han querido centrarse en épocas alejadas de nuestros días o cuando han querido ir más allá del análisis de los títulos estrenados. Para estos dos últimos aspectos, no han contado habitualmente más que con el auxilio de las hemerotecas o de fuentes documentales indirectas.

De hecho, hasta los años de la transición política, no resulta fácil encontrar referencias sustanciales acerca de estadísticas del sector teatral español más o menos detalladas. Citemos, en todo caso, por su especial significación, una encuesta realizada en el año 1965 a una muestra de la población madrileña centrada en sus opiniones y comportamientos en relación con diferentes ofertas culturales. Esta investigación, dirigida por los profesores Luis González Seara y Salustiano del Campo, produjo interesantes datos acerca del teatro y se repetiría en algunos años posteriores, pero sin la necesaria continuidad, hasta donde tenemos noticia.

La mención a estas encuestas realizadas hace casi 50 años resulta oportuna no solo porque este tipo de investigaciones sociológicas sobre el público teatral no eran habituales en aquella época, sino porque algunos de sus resultados prueban que determinadas percepciones sociales se hallan profundamente arraigadas entre la opinión pública y se modifican con extraordinaria lentitud (sobre todo, claro está, si no se hace gran cosa para cambiarlas).

Por lo que se refiere, en particular, al tipo de estadísticas sobre datos económicos que se emplea para buena parte de los propósitos del presente trabajo, los primeros ejemplos de los que tenemos noticia vieron la luz en el año 1974 con motivo de la aparición de la revista teatral *Pipirijaina* y por impulso de su director, Moisés Pérez Coterillo.

Por aquel entonces, los datos relativos a los ingresos obtenidos en taquilla por los espectáculos estrenados en los locales de la capital, y que servían notablemente para las liquidaciones de derechos a la Sociedad General de Autores de España³, se distribuían de manera más bien confidencial entre los empresarios que gestionaban esos teatros. De la confidencialidad de los datos puede dar idea el hecho de que esa información, facilitada diariamente en un listado que ocupaba una página, era conocida significativamente como “chivato de taquilla” en la jerga del sector.

Pérez Coterillo logró convencer a algunos jóvenes empresarios de que los tiempos habían cambiado y de que era más útil para todos el conocimiento común de esa información. Como consecuencia de ello, y de manera más bien subrepticia, esas hojas eran facilitadas por breve espacio de tiempo a colaboradores de la revista que, de manera hartamente artesanal, elaboraban estadísticas urgentes, consultando los datos y haciendo las operaciones correspondientes con la ayuda de una humilde calculadora.

Los datos se fueron publicando en una sección de la revista bautizada irónicamente como “Chivato” y aparecieron en números sucesivos a lo largo de las dos temporadas en las que se extendió su vida editorial (1974 y 1976-83), aunque sujetos a las frecuentes interrupciones y lagunas temporales que resultaron características de la publicación, especialmente en el segundo período citado. Esto los hacía más útiles como reflejo del momento temporal en el que eran publicados, que como fuente realmente sólida, fiable y completa acerca de la evolución del sector.

³ Que posteriormente cambiaría su denominación por la actual de Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

En todo caso, sirvieron para poder contrastar, al menos en la mente del lector avisado —y, en diversas ocasiones, también a través de artículos “ad hoc” —, los resultados estéticos de los espectáculos que componían la cartelera, con los resultados económicos o de programación registrados por esos mismos montajes.

Este inconveniente de la falta de continuidad, no precisamente menor, quedó solventado en gran medida cuando el propio Pérez Coterillo, en su calidad de director del CDT, puso en marcha en el año 1983 la revista *El Público*, que no faltó a su cita mensual con los lectores a lo largo de sus nueve años de existencia y que fue acogiendo esas estadísticas de manera más regular; y la solución recibió un impulso fundamental cuando el propio CDT inició la publicación de extensos y detallados *Anuarios*⁴ que recogían, además del análisis de los fenómenos teatrales más sobresalientes de cada ejercicio, una detalladísima información acerca de los títulos, autores, compañías, etc. que habían conformado en él la oferta teatral, incluyendo datos completos sobre los resultados económicos de las carteleras teatrales de Madrid y Barcelona. Por fin, a partir de estos *Anuarios*, era posible hacer un seguimiento ordenado en el tiempo de esas estadísticas teatrales.

La interrupción en la publicación de los *Anuarios* generó lagunas en este puntual seguimiento. Unas lagunas solo parcialmente cubiertas por el inicio de la publicación de los *Anuarios SGAE*⁵, pues si bien estos ofrecían y siguen ofreciendo amplia información estadística sobre las actividades de todos los sectores artísticos a escala nacional, el grado de detalle era y es bastante menor.

En efecto, en estos *Anuarios* se da cuenta de los datos relativos a los principales conceptos (ingresos, localidades, funciones, etc.) de la actividad escénica en la totalidad de las Comunidades Autónomas, pero no se ven acompañados por información relativa a los títulos, compañías o autores

⁴ Los *Anuarios* del CDT se publicaron de manera ininterrumpida entre 1985 y 1990 bajo dirección de Pérez Coterillo, hubo un volumen doble 1991-92 bajo dirección de Andrés Peláez y cuatro nuevos volúmenes entre 1997 y 2000 bajo dirección de Cristina Santolaria.

⁵ Los *Anuarios SGAE* se vienen publicando desde 1999 de manera ininterrumpida, si bien hay un volumen trianual 2007-2009.

estrenados, por obvias razones de espacio, pues habría que replicarla minuciosamente en cada uno de los diez sectores artísticos que son objeto de atención en ellos.

Felizmente, el CDT, ya bajo dirección de Julio Huélamo, tomó el relevo de la información acerca de las carteleras de Madrid y Barcelona a partir del año 2006 a través de la publicación de la *Revista Digital de la Escena*⁶ y recogiendo datos que se remontaban al año 2004.

No obstante, esta atención quedó interrumpida desde el número relativo al año 2008, seguramente por considerar, entre otras razones, que la cobertura de las necesidades estadísticas ya quedaba suficientemente asegurada a través de los *Anuarios SGAE*, entidad que, al fin y al cabo, había sido la fuente habitual de la información sobre estos conceptos desde los años 70⁷.

Por otro lado, a esta información procedente de la SGAE, hay que añadir, por su extraordinaria utilidad, las completas estadísticas sobre el funcionamiento de los teatros de Barcelona que viene publicando puntualmente desde hace una docena de años la Asociación de Empresas de Teatro de Cataluña (ADETCA)⁸, y los *Análisis del Sector de las Artes Escénicas en Andalucía* que elabora la Asociación de Empresas de Artes Escénicas de Andalucía (ACTA)⁹.

En todo caso, se puede apreciar que todas las referencias documentales expuestas hasta el momento tienen una naturaleza más estadística que analítica y cubren, por lo general, períodos anuales. No obstante, hay dos estudios que abarcan períodos más amplios; que, aunque incluyen abundante información

⁶ La *Revista Digital de la Escena* se produjo en formato DVD entre 2006 y 2009, y es accesible a través de la web www.teatro.es del CDT desde 2010.

⁷ Conviene advertir, en todo caso, que la información estadística de la SGAE, aun siendo muy completa e incuestionablemente representativa, no siempre ha recogido los datos de todos y cada uno de los espectáculos programados en cada temporada, por no facilitarlos algunas productoras.

⁸ Las Estadísticas de ADETCA se vienen publicando de manera ininterrumpida desde 2002 tomando como referente el período temporal correspondiente a cada temporada, a lo que la Asociación ha añadido datos por ejercicios anuales desde 2008.

⁹ Estos Análisis se vienen publicando desde el año 2006 con carácter anual y, aunque se focalizan más bien en el funcionamiento propio de las compañías de teatro, incluyen datos globales sobre los espectáculos producidos y estrenados, y son extraordinariamente detalladas.

cuantitativa, añaden también el análisis y las conclusiones que cabe extraer de esos datos; y que toman como objeto de estudio, al igual que el presente trabajo, la cartelera de Madrid.

No por casualidad, sus autores fueron dos directores del CDT. El primero de ellos, en orden cronológico, fue elaborado por Moisés Pérez Coterillo y abarca el período 1982-94 (PÉREZ COTERILLO, 1995), por lo que bien puede ser considerado como un utilísimo compendio de las estadísticas que había publicado el CDT hasta entonces, solo que más completas y más cuidadosamente analizadas; el segundo fue realizado por Cristina Santolaria, se centra en el período 1994-98 y se plantea muy explícitamente como una continuación del trabajo anterior (SANTOLARIA, 1999).

1.4 REFERENCIAS DE ESTUDIOS SOCIALES

En cuanto a los estudios sobre la composición sociológica y el comportamiento del público teatral, la dispersión de documentación disponible es mucho mayor que en el caso de las estadísticas que se acaban de comentar. En muchas ocasiones, los datos relativos específicamente al público teatral se hallan incluidos en encuestas que abarcan muchos otros ámbitos culturales. El profesor Antonio Ariño ha realizado no hace mucho una útil panorámica de conjunto de buena parte de ellas, logrando extraer conclusiones pertinentes y de gran interés, y consiguiendo así un cierto grado de orden conceptual a partir de un precipitado de estudios más bien heterogéneo (ARIÑO, 2010).

En todo caso, y sin ánimo alguno de exhaustividad, citemos a continuación algunos trabajos especialmente significativos, por referirse exclusivamente al público teatral o por contener datos de gran interés sobre su composición o comportamiento, sin que esto suponga ignorar la existencia de otras investigaciones de incuestionable interés:

- Un estudio cualitativo, basado esencialmente en entrevistas en profundidad, elaborado por el colectivo Margen para el CDT en 1982.

- Un estudio sobre "Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles" realizado por la empresa Metris para el Ministerio de Cultura en 1990¹⁰.
- Un informe sobre hábitos culturales realizado por CIMEC para la SGAE y que cubre el período 1997-98.
- Una encuesta centrada asimismo sobre comportamientos culturales y elaborada también por CIMEC para la SGAE, que cubre el período 2002-2003 y que es bastante más detallada que el informe citado en el punto anterior.
- Una encuesta específica sobre público teatral desarrollada por Demoscopia para la Red Española de Teatros de Propiedad Pública en 2002-2003 y que cubre tanto opiniones de ciudadanos en general como de espectadores probados, pues aporta datos de entrevistas realizadas por muestreo aleatorio a público general y de otras efectuadas estrictamente a gente de sale de ver un espectáculo teatral.
- Las encuestas sobre hábitos y prácticas culturales que realiza el Ministerio de Cultura desde 2002. Se abordan cada cuatro años y la obtención de datos de cada una de ellas se extiende a lo largo de un año natural que se inicia en el mes de junio.
- Y, por último, los Anuarios de Estadísticas Culturales de la misma institución que se acaba de citar. Son muy detallados e incluyen información útil para el tipo de análisis que se aborda en este trabajo, que se halla expresamente recogida en un capítulo sobre prácticas y hábitos culturales, pero se centran primordialmente en aspectos relativos a economía, empleo, patrimonio o equipamientos culturales.

¹⁰ Hasta donde tenemos noticia, nunca fue publicado íntegramente, si bien algunos de sus datos fueron reproducidos en artículos y conferencias.

1.5 BALANCE DE LAS REFERENCIAS DOCUMENTALES

Sin perjuicio de que un balance completo de la documentación disponible exija un examen más completo y detenido, podemos exponer en primer lugar, partiendo de la panorámica resumida en los apartados anteriores, la conclusión de que el problema fundamental que se plantea en relación con las estadísticas sectoriales no es tanto de carácter cuantitativo, sino más bien cualitativo.

Dicho de otro modo: aunque las expectativas y deseos de poseer documentación estadística cada vez más completa y detallada sobre este o cualquier otro sector tienden habitualmente al infinito, lo cierto es que la actualmente disponible en estos momentos sobre el sector teatral no es precisamente despreciable en términos de volumen y aporta datos útiles y consistentes.

Sin embargo, es también cierto que la consulta de las referencias citadas, y de otras de semejante naturaleza, pone de manifiesto algunas deficiencias que no se pueden considerar de poca relevancia:

- Se detectan en ella discontinuidades temporales bastante significativas que dificultan un adecuado análisis de la evolución de los conceptos y datos ofrecidos.
- Los conceptos utilizados en unos y otros estudios no son siempre homogéneos o congruentes, lo que impide asimismo una correcta visión sobre la evolución de las cifras.
- Se produce la impresión de que, en la mayor parte de los estudios, se aplican metodologías o conceptos estándares, procedentes o “importados” de investigaciones propias de otros ámbitos o de otra naturaleza sectorial en los que han sido ampliamente testados, pero que no siempre son realmente aplicables a la realidad cultural o teatral, lo que produce una importante merma en su utilidad potencial.

- Se tiene también la impresión de que, en los estudios disponibles, muchas veces se mide lo que se puede medir y no lo que se necesita medir.
- A pesar de que algunos esfuerzos, como el antes comentado del profesor Ariño, prueban la urgencia, la viabilidad y la utilidad de emplear la documentación existente de una manera integral, a fin de conseguir una visión realmente sistémica del funcionamiento del sector cultural o teatral, este empeño sigue siendo una asignatura pendiente.

En todo caso, volvamos a subrayar que, a pesar de estas y otras deficiencias, la documentación existente permite desarrollar análisis consistentes sobre la situación y evolución del sector teatral, como el presente trabajo trata de reflejar de manera obviamente básica y modesta.

CAPÍTULO 2: CONTEXTO HISTÓRICO

2.1 EL PANORAMA SOCIAL, ECONÓMICO Y POLÍTICO DE 2004-2007: UN BREVE APUNTE

Como bien puede suponerse, la finalidad del presente capítulo no es ofrecer un análisis detallado de la situación política, social y económica de España durante el período 2004-2007, pues resultaría francamente pretencioso; pero sí lo es el presentar un breve resumen de algunos de sus rasgos más sobresalientes y algunas hipótesis razonables acerca de sus posibles efectos sobre el sector teatral.

El objetivo de esta aproximación es evitar el sesgo un tanto “autista” que en ocasiones transmiten los estudios sectoriales, en el sentido de que el propósito de detectar sus factores y dinámicas internas genera a veces la impresión de que se les concibe como mundos aislados cuyo comportamiento no se vería alterado por otras circunstancias del entorno general.

Además, en nuestro caso particular, este entorno resulta particularmente significativo, porque se trata de un período de tiempo marcado, en términos generales, por un ambiente de ilusión y optimismo.

En efecto, es verdad que el año 2004 había arrancado con una de las mayores tragedias sufridas por la España moderna, cual fue el atentado terrorista del 11 de marzo: a primera hora de la mañana, diez artefactos hicieron explosión en cuatro trenes causando casi 200 muertos y 2.000 heridos, convirtiéndose así en el segundo peor ataque terrorista registrado en la Europa occidental hasta la fecha.

Tras varias semanas de intenso debate y aun de crispación política, José Luis Rodríguez Zapatero ganó un mes más tarde las elecciones legislativas, poniendo así fin a ocho años de mandato del Partido Popular (PP), y conduciendo de nuevo al Partido Socialista Obrero Español (PSOE) al Gobierno de la Nación.

Sin entrar en absoluto en ningún género de balance de lo que significó la primera legislatura del Gobierno de Rodríguez Zapatero, resulta poco cuestionable que este fue recibido con ilusión y optimismo en términos generales, según ha quedado dicho, por la mayor parte de la ciudadanía.

La situación económica era —según siendo, pues también lo habían sido los años precedentes— francamente buena, con crecimientos del PIB de entre el 3,5% y el 4,1% anual a lo largo del período 2004-2007 y un desempleo situado en niveles relativamente moderados para lo que suele ser habitual en la economía española y sujeto a una trayectoria descendente, pues pasó del 11% de la población activa en 2004, al 8,3% en 2007¹¹.

Esta buena situación económica transmitía la sensación de que se había producido una definitiva consolidación del Estado del Bienestar que permitía dejar en segundo plano las iniciativas económicas más necesarias o relevantes y dar prioridad a medidas de contenido más claramente político y social que suelen considerarse propias de los países ricos.

En efecto, aquellos fueron los años de la regularización de más de medio millón de inmigrantes, del divorcio por vía rápida, de las leyes contra la violencia machista, sobre el matrimonio homosexual, la reproducción asistida, las medidas antitabaco, la dependencia, la igualdad de género, la clonación médica, el “cheque bebé” y el cheque de la vivienda... Hubo, incluso, un corto período de tiempo en el que ETA declaró una tregua.

La larga etapa de inequívoca bonanza económica y la fe en la necesidad de consolidar el Estado del Bienestar hicieron que la consideración positiva, por parte de la opinión pública, de que era preciso apuntalar algunos de sus pilares más característicos (educación, sanidad, cultura...) contribuyera a que los recursos públicos destinados a esta última conocieran una fuerte expansión: crecieron casi un 30% entre 2004 y 2007 y superaron los 1.120 millones de euros en el último año citado.

¹¹ Datos procedentes del Instituto Nacional de Estadística (INE), en línea www.ine.es

A su vez, los gastos estatales en artes escénicas experimentaron una evolución parecida: pasaron de 117 millones de euros a 142 millones, con un incremento del 20%; y el capítulo en el que se inserta el teatro se incrementó aún más: un 30%¹².

Y estamos hablando solo de la Administración Central del Estado; a todo ello habría que añadir los presupuestos para actividades escénicas de los Gobiernos autonómicos y, en especial, los crecientes gastos en contratación de espectáculos teatrales realizados por los Ayuntamientos¹³.

2.2 INFLUENCIA DEL CONTEXTO GENERAL EN EL SECTOR TEATRAL: HIPÓTESIS RAZONABLES

El grado de influencia de los factores sociales y económicos sobre la evolución de la demanda cultural en general, y escénica en particular, es objeto de debate académico desde hace bastante tiempo y sin que por ello se haya llegado a un elevado grado de consenso, especialmente en lo que se refiere a la elasticidad de esa demanda respecto del precio y de la renta.

Es frecuente leer, en este sentido, que la demanda escénica tiende, por lo general, a ser inelástica respecto del precio —es decir, que no desciende sensiblemente cuando este se incrementa— y elástica respecto del nivel de renta —es decir, que crece proporcionalmente más que el incremento de la renta—.

Admitamos que no hay pruebas realmente concluyentes de lo primero, pues se trata de un fenómeno que se presta a importantes matizaciones o excepciones (entre qué segmentos de público, entre qué niveles máximos y mínimos de precios, en qué condiciones de información sobre las variaciones de los precios, etc.).

¹² Datos procedentes de los Anuarios de Estadísticas Culturales accesibles desde la web del Ministerio de Cultura, en línea <http://www.mcu.es/estadisticas/MC/NAEC/index.html>

¹³ Los profesores Rubio y Rodríguez Morató hicieron en el año 2008 un meritorio intento de ofrecer una visión integral y completa de los presupuestos públicos dedicados al teatro por las distintas administraciones públicas a través de un extenso informe presentado en el III Foro Internacional de las Artes Escénicas - Escenium (Bilbao, 2008) y titulado *Las subvenciones públicas a las artes escénicas en España* (RUBIO y RODRÍGUEZ MORATÓ, 2008). El estudio es de gran interés y cubre buena parte de los años contemplados en el presente trabajo, si bien resulta inevitablemente incompleto por la criticable renuencia que mostraron en su momento no pocas instituciones públicas a facilitar los datos necesarios para su elaboración.

En cuanto a lo segundo, y a título solo de ejemplo, la correlación entre los ingresos obtenidos por el conjunto del teatro español a escala nacional y la evolución de la Renta Nacional Neta Disponible en el período 2003-2012 —esto es, eligiendo fases tanto de recuperación como de depresión económica— fue nada menos que de un +0,95. Teniendo en cuenta que un coeficiente correlación no puede ser ni mayor que +1 ni menor que -1, podemos afirmar que se trata de una correlación elevada, por decirlo suavemente.

En todo caso, advertimos que la discusión sobre qué factores determinan la demanda escénica conduce a modelos particularmente complejos, como el que se refleja en el Gráfico 3¹⁴.



Se puede apreciar en él, siquiera de manera esquemática, la propuesta de que la demanda escénica es función de p (precio, un factor cuya influencia puede depender ampliamente de los segmentos de público —ocasional o habitual, por poner solo un ejemplo— sobre los que incide); y (nivel de renta); b (coste de los

¹⁴ Como se señala en el propio gráfico, lo hemos elaborado de manera esquemática a partir del contenido de una interesante ponencia, titulada *Análisis de los públicos actuales: perfiles, hábitos e intereses* (GUTIÉRREZ, 2010), que fue presentada por este autor al IV Foro Internacional de las Artes Escénicas – Escenium (Bilbao, 2010).

bienes competitivos —otras ofertas culturales que coinciden en el tiempo o en el espacio, por ejemplo— o complementarios —gastos asociados al acto social de acudir al teatro, como es el “parking”, cenar, ir acompañado o tomar una copa) y g (nivel y características de la formación del gusto de los espectadores reales o potenciales).

Así pues, y a los solos efectos de los objetivos del presente trabajo, pensamos que se pueden sostener la hipótesis de que, a tenor de la función de demanda que se acaba de describir y de la elevada correlación entre ingresos sectoriales y renta disponible antes mencionada, el período de acentuada bonanza económica que se desarrolló en España a lo largo del período 2004-2007 fue un factor propicio e influyente para la expansión de la oferta teatral —especialmente, por la vía del incremento del gasto de las diferentes administraciones públicas— y de la demanda teatral —especialmente, como efecto del crecimiento de la renta disponible y de la revalorización de la importancia social de la cultura como pilar del Estado del Bienestar—.

Además, no es ilógico aventurar que esta etapa de optimismo económico tuvo que promover un mayor interés del público hacia las producciones más espectaculares, más visuales y de mayor formato —por otro lado, también las más caras—, y de temáticas menos conflictivas o cuestionadoras, como corresponde a un ambiente general en el que no se percibe la necesidad o la urgencia de prestar especial atención a los “contenidos fuertes” (BARICCO, 2008). Todo lo cual no dejaría de tener consecuencias relevantes para el comportamiento y la evolución del mercado teatral.

CAPÍTULO 3:
ANÁLISIS DE LOS DATOS ECONÓMICOS
TOTALES DEL MERCADO TEATRAL DE MADRID
EN 2004-2007

3.1 DESCRIPCIÓN, REPRESENTATIVIDAD Y UTILIDAD DE LOS PRINCIPALES CONCEPTOS UTILIZADOS

Cuatro son los conceptos económicos fundamentales que se ven reflejados de manera habitual en las estadísticas sobre el mercado teatral madrileño que se han ido publicando hasta la fecha en las fuentes mencionadas en el Capítulo 1 del presente trabajo. Tres de ellos lo fueron desde el principio:

- *Funciones*, es decir, el número de veces que un espectáculo ha sido representado ante el público en el local o locales en los que ha sido programado.
- *Localidades vendidas*, es decir, el número de “entradas” que han sido compradas por el público con el fin de contemplar los espectáculos programados.

Cabe señalar en relación con este concepto dos importantes advertencias:

- La primera es que, por lo general, este concepto suele aparecer en las estadísticas o ser citado en los estudios como “espectadores”, lo cual conduce a un sesgo de interpretación bastante perturbador, pues “infla” de manera exagerada el número real de personas que acude al teatro.

En efecto, si igualamos el número total de localidades vendidas en un año al número de espectadores, estamos dando por supuesto que cada espectador acude una sola vez al teatro cada año y compra una sola localidad, lo cual es obviamente falso.

De hecho, aunque los datos están lejos de ser concluyentes, alguna encuesta realizada en el entorno temporal contemplado en el presente trabajo señalaba que, por término medio, las personas que declaraban ir al teatro al menos una vez al año lo hacían entre 3 y 4 veces como media, lo que quiere decir que —si damos por buenas y exactas estas respuestas— hay que dividir el número

total de localidades vendidas por 3,5 aproximadamente para tener una idea de los espectadores reales, esto es, de las personas físicas que en esa época acudían cada año a ver un espectáculo teatral.

- La segunda advertencia es que no se dispone de datos realmente fiables que permitan saber si, en el número de localidades vendidas que se reporta de cada espectáculo, se hallan siempre incluidas o no las invitaciones u otras formas de pases gratuitos a los espectáculos.
- *Ingresos*. También en relación con este concepto se da un sesgo curioso, aunque de menor importancia. En las estadísticas suele aparecer bajo el término de “recaudación”, lo que obviamente es correcto, pues el diccionario de la Real Academia Española (RAE) define este término como el acto de cobrar o percibir dinero; pero también es verdad que se trata de una palabra de marcadas connotaciones fiscales que sugieren algún género de obligatoriedad en el cumplimiento de ese acto.

Es posible que el hábito de usarlo en el caso del teatro, como sinónimo preferido al más lógico de “ingresos”, provenga del hecho de que los datos originarios de esas estadísticas procedían, como se ha señalado en el Capítulo 1, de las cifras que servían para las liquidaciones de derechos de autor a la SGAE.

En todo caso, preferimos sustituir ese término, un tanto equívoco, por el más directo y claro de “ingresos”, que es el habitual en los análisis económicos.

A estos tres conceptos, se fue añadiendo posteriormente un cuarto:

- *Ocupación*, entendiendo como tal el porcentaje del aforo total de la sala que resulta realmente ocupado por espectadores en cada función por término medio. Se calcula de manera bastante sencilla dividiendo las localidades totales vendidas de cada espectáculo entre el número máximo

de butacas que tiene disponible cada teatro multiplicado por el número de representaciones alcanzadas por ese mismo espectáculo.

Este dato es útil de un doble sentido. Por un lado, a nadie se le escapa que no es lo mismo que haya 50 espectadores en una sala alternativa durante una representación, a que los haya en un local de la Gran Vía madrileña especializado en musicales. Lo primero puede ser considerado como un éxito moderado; lo segundo es un desastre. Así pues, la tasa de ocupación nos proporciona una idea más afinada del grado de audiencia o interés que ha despertado un espectáculo, así como del grado de adecuación entre las expectativas con las que fue programado y la respuesta realmente conseguida entre el público para el que fue supuestamente diseñado.

Por otro lado, dado que el teatro es un arte destinado a un consumo masivo y muy socializado, tampoco es indiferente —en términos de percepción y de recepción de un espectáculo— el que cada espectador se sienta más o menos acompañado por otros ciudadanos a la hora de disfrutar de él; y puede incluso aventurarse que, en la mayor parte de los casos, tampoco es indiferente para los intérpretes en el ejercicio de su trabajo. Por consiguiente, el dato de *ocupación* es de nuevo muy útil y significativo.

A fin de completar el alcance de nuestro análisis, hemos añadido a las tablas estadísticas que sirven de base a este trabajo los datos sobre el número de espectáculos estrenados cada año y tres *ratios* de indudable interés:

- *Localidades por función*. Es un dato en cierta medida complementario del concepto de *Ocupación*, pues nos dice el número absoluto de espectadores contemplaron cada espectáculo en cada función por término medio, mientras que *Ocupación* nos proporciona un dato porcentual que toma al aforo total de cada teatro como referente.

- *Ingresos por función*, que nos puede dar una idea acerca de la viabilidad económica de cada producción teatral.
- *Representaciones por función*, un ratio muy útil para hacer una estimación del nivel de rotación o vida útil de los diferentes géneros de espectáculos¹⁵.

Cabe destacar que, en algunas de las estadísticas que años atrás se publicaban sobre el mercado teatral madrileño, se añadían asimismo los datos sobre el precio medio de la localidad que se aplicaba en cada espectáculo y sala, lo cual era de enorme interés a los efectos de un análisis social y económico.

Por desgracia, este dato no parece ya en las estadísticas disponibles de los últimos años, por lo que en ocasiones, para tener una idea más o menos aproximada de él, se acude a dividir los ingresos por las localidades vendidas, lo que produce el *precio medio realmente pagado por el espectador*, pero sin la mayor precisión que tenía el dato real del precio ofrecido.

3.2 ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES CONCEPTOS: FUNCIONES, INGRESOS, LOCALIDADES VENDIDAS

Las cifras relativas a los conceptos mencionados en el apartado anterior, recogidas en la Tabla 1, nos dicen que en el período 2004-2007 pasaron por la cartelera madrileña en torno a 2.000 espectáculos teatrales. La cifra total es exactamente de 2.090, pero hay que considerar que un número más bien limitado

¹⁵ Por razones de claridad y comodidad, mantendremos en lo sucesivo la distribución por “géneros” que ha sido habitual en las estadísticas publicadas por el CDT: danza, dramáticos, infantil, líricos, musical, otros, recitales y espectáculos unipersonales. Se trata de una distribución que responde a criterios esencialmente operativos y destinados a ofrecer un mejor desentrañamiento de los datos ofrecidos en ellas, con el ánimo de extraer conclusiones útiles sobre la evolución del mercado. Sin embargo, es ocioso subrayar que tal distribución es conceptualmente objetable. Ópera o danza, por poner un ejemplo, pueden ser clasificados sin mayor problema como géneros escénicos (o como subgéneros, si bien esta discusión, muy interesante desde el punto de vista académico, nos llevaría muy lejos). Sin embargo, el “género” infantil no hace referencia realmente a género estético alguno, sino al público al que van dirigidos esos espectáculos; de parecida forma, los espectáculos unipersonales hacen referencia al número de intérpretes y no al género propiamente dicho de tales espectáculos, por más que habitualmente sean cómicos. Siendo conscientes de que, en apenas en unas pocas líneas, hemos empleado con excesiva ligereza diversos términos que son objeto de profundos debates en la teoría literaria de los géneros, limitémonos a insistir en que mantenemos en este trabajo la distribución anteriormente indicada por razones de orden práctico, aun siendo conscientes de que es muy cuestionable desde el punto de vista teórico.

de títulos estuvieron en cartel durante más de un año, mientras que las cifras se ofrecen con carácter anual, por lo que esos espectáculos aparecen duplicados o, incluso, triplicados desde el punto de vista estrictamente contable, como se detallará en el Capítulo siguiente.

TABLA 1. DATOS TOTALES DE LOS TEATROS DE MADRID EN EL PERIODO 2004-2007 POR GÉNEROS

	Género	Espectáculos	Funciones	Localidades	Ingresos (eur)
2004	TOTALES DANZA	89	566	199.227	4.597.644,29
	TOTALES DRAMÁTICOS	194	5.602	1.029.707	18.592.957,16
	TOTALES INFANTIL	66	652	130.049	973.422,80
	TOTALES LÍRICOS	38	334	264.996	11.816.288,15
	TOTALES MUSICALES	13	996	548.285	23.896.422,85
	TOTALES OTROS	43	1.090	317.827	8.191.730,53
	TOTALES RECITALES	65	136	47.457	894.335,00
	TOTALES UNIPERSONALES	7	184	29.721	547.656,50
	TOTALES	515	9.555	2.566.911	69.507.207,28
2005	TOTALES DANZA	86	724	205.070	4.783.083,85
	TOTALES DRAMÁTICOS	170	5.532	1.097.841	21.147.503,64
	TOTAL INFANTIL	57	729	152.286	1.428.670,30
	TOTAL LÍRICOS	40	472	267.101	12.024.988,75
	TOTALES MUSICALES	17	947	450.101	20.389.491,58
	TOTAL OTROS	25	670	107.027	1.967.765,60
	TOTAL RECITAL	39	94	48.408	983.383,35
	TOTAL UNIPERSONAL	10	110	20.728	260.310,00
	TOTALES	444	9.278	2.348.562	62.985.197,07
2006	TOTALES DANZA	115	1.044	339.471	8.969.514,32
	TOTALES DRAMÁTICOS	283	5.484	975.985	17.616.620,39
	TOTALES INFANTIL	54	853	192.254	2.582.293,76
	TOTAL LÍRICOS	50	343	284.211	12.913.776,83
	TOTAL MUSICAL	10	1.120	591.779	26.755.628,95
	TOTAL OTROS	46	716	106.711	1.627.845,64
	TOTAL RECITAL	81	183	79.391	1.858.853,40
	TOTAL UNIPERSONALES	9	310	41.471	828.430,80
	TOTALES	648	10.053	2.611.273	73.152.964,09
2007	TOTAL DANZA	98	1.203	287.452	6.623.392,60
	TOTAL DRAMÁTICOS	181	5.249	982.463	16.538.016,86
	TOTAL INFANTIL	55	660	136.404	1.374.578,29
	TOTAL LÍRICOS	41	315	299.138	16.728.524,67
	TOTAL MUSICAL	5	612	384.531	18.025.132,92
	TOTAL OTROS	50	1.265	241.186	4.510.285,01
	TOTAL RECITAL	45	173	126.390	4.637.776,70
	TOTAL UNIPERSONAL	8	200	23.975	431.940,50
	TOTALES	483	9.677	2.481.539	68.869.647,55
TOTAL PERÍODO		2.090	38.563	10.008.285	274.515.015,99

Se ofrecieron 38.563 funciones de esos espectáculos, lo que arroja una cifra de unas 18 funciones por título; y se vendieron más de 10 millones de localidades, lo que proporcionó unos ingresos de casi 275 millones de euros.

El número de espectadores por función se situó en una media de 260, con una ocupación del aforo superior al 45%, lo que cabe considerar como razonablemente satisfactorio. A su vez, los ingresos por función fueron de poco más de 7.000 euros por término medio.

De quedarnos solo con estos datos, podría suponerse que son relativamente favorables y aun francamente tranquilizadores. Sin embargo, a varios de ellos les ocurre lo que a muchos promedios: que no son plenamente representativos por el elevado grado de concentración de las cifras totales más altas o favorables entre un número reducido de casos.

3.2.1 Una fuerte concentración del mercado

Ilustrémoslo de manera cuantitativa. Si atendemos a los 25 títulos estrenados que consiguieron cada año el mayor número de localidades vendidas y el mayor volumen de ingresos, nos encontramos con que esos 100 títulos (25 por 4 años¹⁶), que representan menos del 5% de los espectáculos totales programados en el conjunto del período, absorbieron casi el 50% de las localidades vendidas y casi el 70% de los ingresos obtenidos.

Además, los 100 títulos que tuvieron mayor éxito económico en esos cuatro años alcanzaron 104 funciones de media, frente a solo 14 en el caso de los 1.990 restantes; y consiguieron 18.000 euros por función, frente a poco más de 3.000 euros en el caso de los demás.

Y, si queremos razonarlo atendiendo a la cola del “ranking”, el dato sigue siendo muy expresivo: los 96 espectáculos que en 2007 tuvieron menos ingresos (el 20% del total) “recaudaron” poco más de 1.000 euros por función; y los 48

¹⁶ En el capítulo siguiente haremos las correcciones y advertencias necesarias sobre el efecto sobre estos datos de los títulos que estuvieron en cartel más de una temporada a lo largo del período 2004-2007. De momento, no afecta a lo esencial del análisis el mantener la ficción de que cada espectáculo fue programado solo durante una temporada de ese período.

con menos ingresos (el 10% de los estrenos totales) no llegaron a los 600 euros por función. En ambos casos, son cifras que parecen estar lejos de asegurar una auténtica viabilidad económica, sobre todo si se considera que los 96 montajes con menos ingresos apenas dieron 3 funciones cada uno por término medio.

En definitiva, los datos anteriores nos permiten extraer un primer rasgo especialmente acusado de los datos económicos relativos a la cartelera teatral madrileña: su extremada concentración en un número muy reducido de títulos y la existencia, “sensu contrario”, de un elevado número de espectáculos que se disputan cantidades francamente exiguas, lo que arroja más de una sombra sobre su viabilidad económica, incluso en una época de bonanza general como la que fue característica del cuatrienio analizado.

3.2.2 ¿Un fenómeno de “desteatralización”?

¿Cartelera “teatral” hemos dicho? Si nos fijamos con cierto detenimiento en los datos recogidos en la Tabla 2, hay motivos para cuestionar el adjetivo.

	Espectáculos	Funciones	Localidades	Ingresos (eur)
TOTALES DANZA	388	3.537	1.031.220	24.973.635
TOTALES DRAMÁTICOS	828	21.867	4.085.996	73.895.098
TOTALES INFANTIL	232	2.894	610.993	6.358.965
TOTAL LÍRICOS	169	1.464	1.115.446	53.483.578
TOTAL MUSICAL	45	3.675	1.974.696	89.066.676
TOTAL OTROS	164	3.741	772.751	16.297.627
TOTAL RECITAL	230	586	301.646	8.374.348
TOTAL UNIPERSONALES	34	804	115.895	2.068.338
TOTALES	2.090	38.568	10.008.643	274.518.266
	% sobre total	% sobre total	% sobre total	% sobre total
TOTALES DANZA	19	9	10	9
TOTALES DRAMÁTICOS	40	57	41	27
TOTALES INFANTIL	11	8	6	2
TOTAL LÍRICOS	8	4	11	19
TOTAL MUSICAL	2	10	20	32
TOTAL OTROS	8	10	8	6
TOTAL RECITAL	11	2	3	3
TOTAL UNIPERSONALES	2	2	1	1
TOTALES	100	100	100	100

En efecto, si entendemos por “teatrales” únicamente los espectáculos que se suelen considerar espontánea y genuinamente como englobados en el término de “dramáticos”, es decir, aquellos que tienen por referencia última un texto escrito en prosa o verso —con todos los matices y tolerancias que se consideren

necesarios, y sin ignorar la creciente tendencia hacia la producción de lo que se suele denominar espectáculos “fronterizos”—, los datos reflejados en la Tabla 2 nos muestran que estas producciones representan solo el 51% de la oferta de los locales madrileños: un 40% los destinados a público adulto y un 11% los destinados a público infantil.

Es más, aunque su importancia relativa fue ligeramente mayor en cuanto al número de funciones ofrecidas, que se situó en un 65%, resultó incluso inferior en localidades vendidas y fue mucho menos relevante si se observan los ingresos: un 29%.

Como bien puede imaginarse, no hay en las consideraciones expuestas en el párrafo anterior ninguna intención de negar que las óperas o que los espectáculos musicales, por ejemplo, carezcan de naturaleza teatral; ni emitir juicio de valor alguno sobre la mayor o menor teatralidad de los espectáculos que integran la cartelera madrileña; pero sí llamar la atención sobre el hecho de que los espectáculos que un ciudadano de a pie calificaría presumiblemente como clara o tradicionalmente teatrales (los que hemos adjetivado de “dramáticos”) representaron solo la mitad de la oferta de esa cartelera en el período analizado; y que la otra mitad estuvo integrada por espectáculos líricos, musicales, de danza, recitales, etc. cuyo carácter escénico es incuestionable, pero que no son incluidos normalmente bajo la etiqueta de “teatrales” en el imaginario del “ciudadano de a pie”.

Así pues, resultaría más preciso englobar todos los títulos que formaban parte de esa cartelera como “oferta escénica”, que como “oferta teatral”; al menos, si empleamos el sentido coloquial de la palabra.

Este importante peso de los espectáculos “no-dramáticos” en la cartelera no era, por cierto, un fenómeno nuevo. Si nos remontamos, aunque solo sea a título ilustrativo, unos cuantos años atrás respecto del período analizado en el presente trabajo y recordamos los datos que presentaba la cartelera madrileña en el año 1998, veremos que el peso de los espectáculos dramáticos no era tampoco abrumador en ella..., aunque sí claramente sí mayor que el que se registraba en

2004-2007. Los espectáculos “dramáticos”, sea para adultos o sea para público infantil, suponían en 1998 el 60% del número total de títulos estrenados, el 73% de las funciones, el 55% de las localidades vendidas y el 37% de los ingresos totales, porcentajes todos ellos marcadamente superiores a los del cuatrienio que analizamos.

Lo curioso del caso es que, en contra de lo que intuitivamente se podría suponer, el retroceso del peso de los espectáculos “dramáticos” en la cartelera madrileña que se observa al comparar los datos de 1998 con los de 2004-2007 no se debió a que se hubiera producido un mayor incremento de los espectáculos musicales, de danza o del género lírico.

En efecto, el peso de estos tres últimos géneros en la oferta escénica apenas registra variaciones al comparar ambos períodos y, en algún caso, es hasta idéntico. Por el contrario, el retroceso que se advierte en los espectáculos “dramáticos” se ve acompañado por un incremento prácticamente paralelo de la relevancia de lo que en 1998 se calificaba como de “otros” espectáculos.

En 1998, estos apenas suponían entre un 3% y un 6% de los distintos conceptos analizados en estas estadísticas. En claro contraste, el peso porcentual de este tipo de producciones alcanzó en 2004-2007 nada menos que el 20% de los estrenos, el 13% de las funciones, el 12% de las localidades y el 10% de los ingresos.

Obviamente, el hecho de que estos últimos porcentajes vayan en claro descenso según se desgranar los cuatro conceptos utilizados sugiere que buena parte de los mismos no logra conocer un auténtico éxito económico y de público, pues son más importantes en número de estrenos, que en funciones, localidades vendidas o ingresos, en continua regresión. Pero, sea como fuere, lo cierto es que, si en 1998 apenas se programaron 27 espectáculos de este tipo, la media anual del período 2004-2007 fue de 107, lo que implica que su presencia en el listado de títulos estrenados casi se cuadruplicó.

De la relevancia del fenómeno puede dar también idea un “gesto” significativo de las propias estadísticas disponibles: lo que en 1998 era etiquetado en ellas simplemente con el término general y más bien vago de “otros”, tuvo que ser distribuido en las estadísticas de 2004-2007 en tres apartados, denominados “recitales”, espectáculos “unipersonales” y, sí, “otros”.

Esto da idea de que no solo se había producido una extensión de esta oferta en términos cuantitativos, sino también en lo que se refiere a su diversidad, especialmente en dos líneas: por un lado, recitales de cantantes —lo que puede ser calificado como un fenómeno escénico en última instancia, pero de carácter “musical” y no “teatral”—; y, por otro, los espectáculos de monólogos cómicos, proyección sobre las tablas de un fenómeno más bien importado de la televisión y cuyo carácter teatral puede ser también cuestionado, por la escasa distancia que se produce en el proceso de la recepción entre el intérprete y su supuesto personaje.

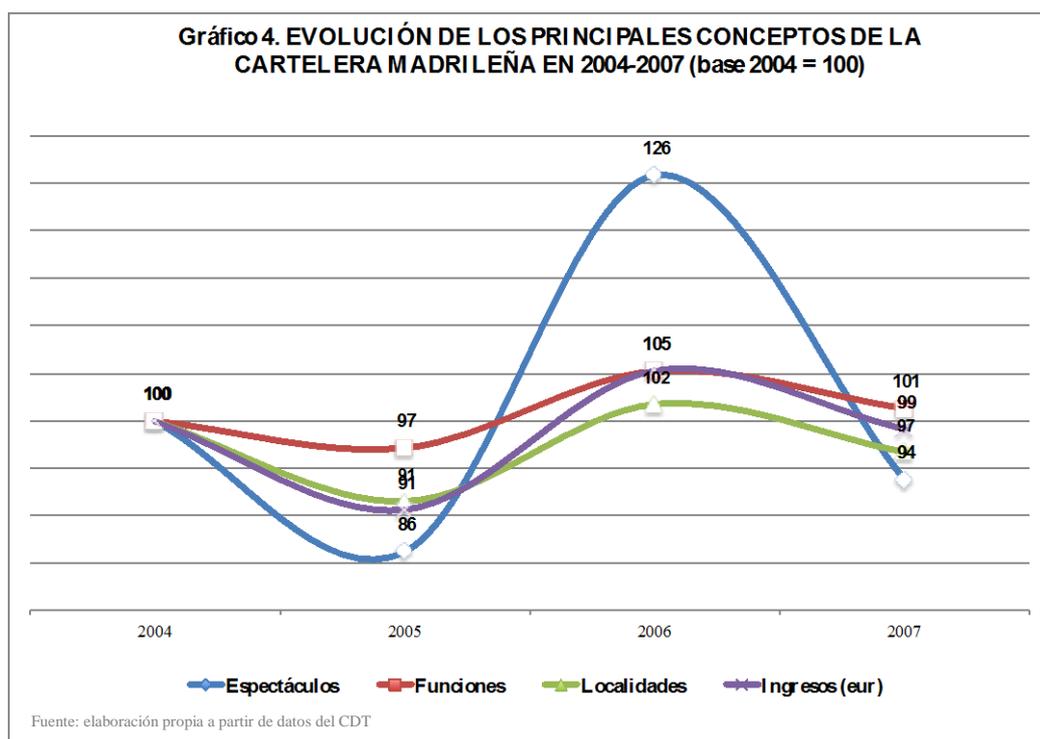
Volvamos a insistir en que esto no intenta trasladar ningún género de juicio de valor, al menos a los efectos de este trabajo, sobre si tal fenómeno es bueno o malo, por más que debamos confesar que no nos parece un buen síntoma que la importancia cuantitativa de los espectáculos “dramáticos” estrenados descienda en el tiempo no solo en términos porcentuales, sino también en términos absolutos, especialmente en lo que se refiere a localidades vendidas e ingresos.

En todo caso, los datos autorizan a sugerir que puede considerarse estadísticamente probado que se está produciendo un cierto fenómeno de “desteatralización” en la cartelera madrileña; que este fenómeno es muy marcado en lo que afecta a la audiencia (localidades) y a la viabilidad económica (ingresos); y que el “hueco dramático” dejado por la oferta más típicamente teatral no está siendo ocupado por la ópera, la zarzuela, los musicales o la danza, sino por un conjunto muy variado de espectáculos cuya vinculación con el grueso tradicional de la oferta escénica es, como poco, matizable.

Por añadidura, es interesante subrayar que este fenómeno de “desteatralización”, que se producía en beneficio de los espectáculos que, en principio, parecen ofrecer contenidos menos *marcados* en el ámbito de la reflexión o la crítica, se registraba en un momento de importante crecimiento económico del país y de plausible revalorización de la consideración pública de la cultura, lo que arroja una inquietante luz sobre cuál pueda ser la relación entre bienestar económico y atención por los contenidos ideológicamente “fuertes”.

3.2.3 Estancamiento en medio de la bonanza económica

Aun hay otro aspecto que interesa resaltar de los datos globales del período. Para ello, servirá de ayuda el Gráfico 4. Se refleja en él la evolución temporal de los principales conceptos utilizados en este análisis (es decir, funciones, localidades, ingresos, además del número de títulos estrenados) a lo largo del período 2004-2007.



Para poder representar la evolución de estos cuatro conceptos en un mismo gráfico y evitar el problema de que se encuentran expresados en origen mediante unidades diferentes (por ejemplo, los ingresos están expresados en

euros y los demás conceptos en simples números), hacemos todos los datos de 2004 iguales a 100 y representamos, a partir de esta base, las variaciones que se produjeron anualmente a continuación.

Puede observarse en el gráfico que, salvo un inusual “pico” en el número de títulos estrenados en el año 2006, la evolución de los cuatro conceptos es relativamente plana: un descenso en 2005, una recuperación en 2006 y un nuevo descenso en 2007.

A pesar de que se trata de un período de tiempo relativamente corto, esta evolución “plana” puede y debe ser puesta en relación con el hecho de que, como se ha subrayado en varias ocasiones, estamos en un período de importante crecimiento del PIB y de la Renta Nacional Disponible; y que, a pesar de la elevada correlación ya mostrada entre este último concepto y los ingresos obtenidos por el sector teatral a escala nacional, este fenómeno no se produce durante los cuatro años analizados en el entorno concreto de Madrid.

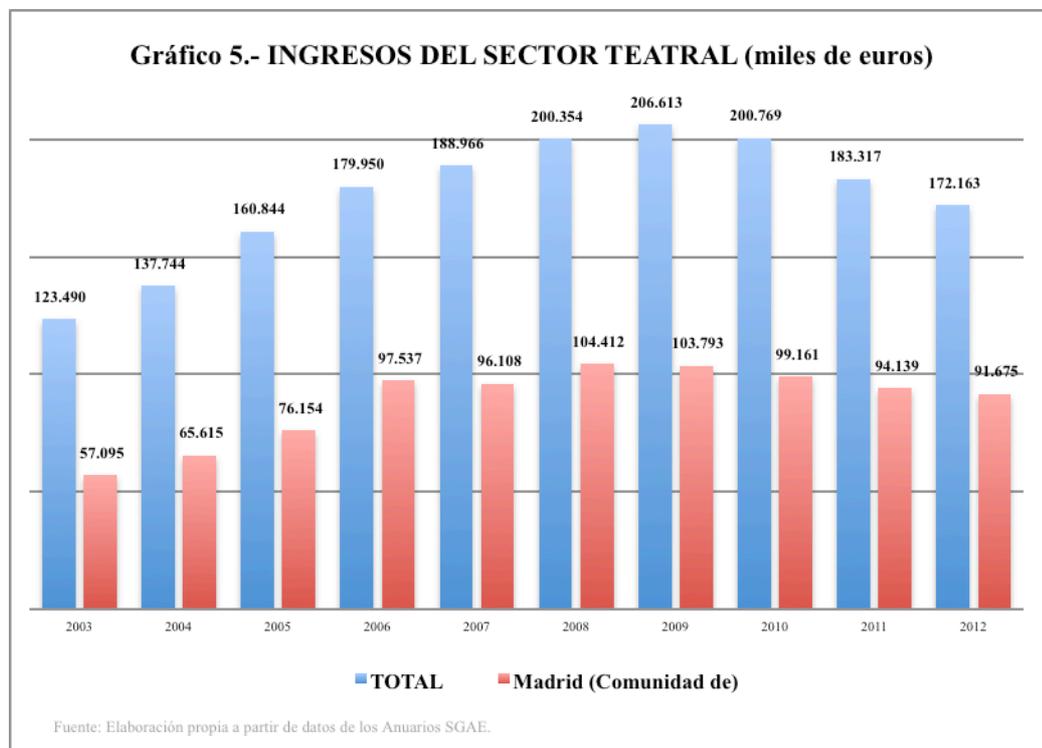
Se trata de un fenómeno que no deja de ser paradójico y posiblemente indicativo de que el efecto incentivador del incremento de la Renta Nacional Disponible chocaba con las crecientes limitaciones de un modelo de crecimiento teatral que ya se estaba agotando.

3.2.4 Comparación entre los datos del mercado teatral de Madrid y del total de España

Puede sostenerse que no ocurría así —o, como mínimo, no con la misma intensidad— en el conjunto del sector teatral a escala nacional.

Si se observa la evolución de los ingresos del sector reflejada en el Gráfico 5, puede comprobarse que, a pesar de la diferente dimensión de unos y otros, las cifras del conjunto del país mostraban una apreciable progresión desde el año 2001 —aunque con crecimientos anuales visiblemente cada vez más

modestos, — y hasta el año 2009, ejercicio en el que la crisis se manifestó en el sector con un retraso de doce meses¹⁷.

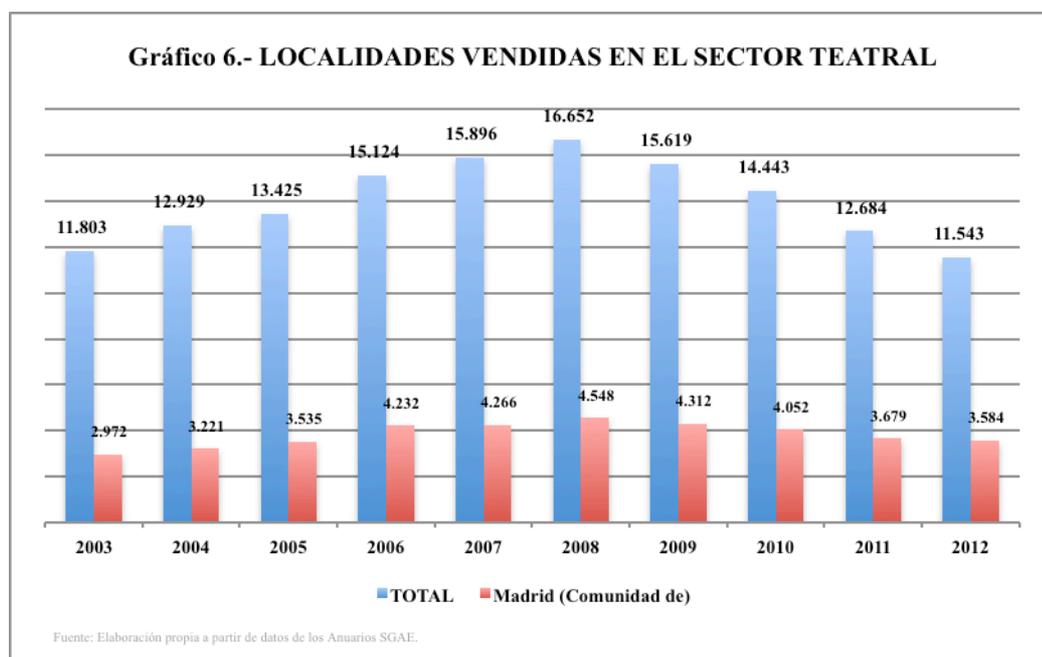


Sin embargo, los datos relativos a Madrid¹⁸, aunque muestran una apreciable progresión desde el primer año citado, entran en un manifiesto aplanamiento desde el año 2006.

¹⁷ Aunque no es un aspecto que pueda ser tratado aquí con el suficiente rigor, este “décalage” de un año en la manifestación de los efectos de la crisis sobre los ingresos del sector bien puede deberse a que el ajuste de los presupuestos culturales de las tres administraciones públicas —y muy notablemente de los Ayuntamientos, grandes contratadores de las actividades escénicas— se produjo como reacción a la crisis solo cuando la existencia de esta fue políticamente admitida, con lo que su reflejo en la definición de los gastos públicos destinados a actividades escénicas se llevó a cabo con notable retraso.

¹⁸ Es importante tener en cuenta que los datos reflejados tanto en este gráfico como en el siguiente, procedentes de los *Anuarios SGAE*, se refieren al conjunto de la actividad *teatral* en la *Comunidad de Madrid* (CAM), y no solo a la actividad *escénica* desarrollada en la *capital*. Así pues, ni el ámbito geográfico es el mismo (Comunidad vs. ciudad), ni tampoco lo es el ámbito de actividad (oferta teatral vs. oferta escénica), por lo que no son coincidentes con los ofrecidos en las Tablas precedentes. A pesar de estas diferencias, dado el importante peso demográfico y de actividad cultural que tiene la ciudad en el conjunto de la Comunidad, consideramos que los aspectos cualitativos de esta evolución —que son los que se comentan en el texto— pueden aceptarse como representativos y razonablemente extrapolables, aun con las lógicas reservas. En todo caso, tanto en lo que se refiere a los datos económicos como a los sociológicos, hay una doble aspecto que consideramos que no puede ser abordado con suficiente documentación y rigor en los límites del presente trabajo, pero que tiene un indudable interés: cómo determinar la

A su vez, si observamos el Gráfico 6, relativo al número de localidades vendidas, el resultado es francamente semejante: crecimiento sostenido a escala nacional, esta vez solo hasta el año 2008, con crecimientos anuales cada vez más modestos; y marcado aplanamiento desde el año 2006 en el ámbito de la Comunidad de Madrid.



Por consiguiente, de la observación de todos estos datos puede extraerse la conclusión de que los incrementos experimentados por el sector teatral en materia de ingresos y localidades vendidas a lo largo de la primera década del presente siglo, aun siendo innegables, mostraron progresivamente una tendencia al estancamiento —particularmente claro en el caso del mercado madrileño— que la crisis convirtió en fuerte regresión una vez que sus efectos se manifestaron de manera categórica.

Este contraste entre incrementos anuales cada vez menores y el mantenimiento de un apreciable sentimiento de bonanza económica parece

dimensión cuantitativa y las consecuencias cualitativas de la asistencia a los espectáculos de la cartelera de Madrid por parte de espectadores que habitan en los núcleos urbanos de fuera de la capital y de núcleos urbanos de fuera de la propia CAM, pero que acuden a espectáculos escénicos cuando se desplazan ocasionalmente a la ciudad de Madrid (por ejemplo, como efecto del turismo interior y de los “paquetes” que incluyen, dentro de la visita a la ciudad, la asistencia a espectáculos “musicales” o a otros conocidos espectáculos escénicos de éxito).

sugerir, como antes se ha apuntado, que el modelo de crecimiento del sector teatral español, basado fundamentalmente en una constante extensión de la oferta, empezaba a dar síntomas de agotamiento ya antes del estallido de la crisis económica.

En cualquier caso, lo importante a los efectos del presente trabajo es que esta conclusión, que parece pertinente para el conjunto del sector teatral a escala nacional, parece mucho más clara en el caso de la cartelera madrileña, que en los años de bonanza económica que componen el período 2004-2007 no solo no mostró incrementos anuales modestos —pero incrementos, al fin y al cabo—, como ocurrió a escala nacional, sino una marcada tendencia al estancamiento, claramente reflejada en el aplanamiento de la evolución de sus conceptos económicos fundamentales.

3.3 ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES RATIOS TOTALES

Dado que los conceptos analizados en el apartado anterior experimentaron a lo largo del período una evolución parecida, los ratios que los relacionan entre sí hicieron inevitablemente lo mismo: un descenso en 2005 respecto de 2004; un incremento en 2006, que permitió recuperar los niveles del primer año citado; y una ligera caída en 2007.

3.3.1 Ingresos por función y localidades por función

En todo caso, las variaciones son muy escasas. De las cifras recogidas en la Tabla 3, se deduce que los ratios de ingresos por función y de localidades por función oscilaron en esos cuatro años en torno a un 3% arriba o abajo en relación con las cifras medias respectivas, que fueron de 7.118 euros en el primer caso y de 260 localidades vendidas en el segundo.

Se pone de manifiesto con estos ratios dos rasgos significativos. El primero de ellos es que las cifras medias resultantes no arrojan un panorama especialmente intranquilizador, pues 7.118 euros y 260 localidades vendidas por función no parecen llevar a alarma alguna.

TABLA 3. RATIOS DE LOS TEATROS DE MADRID EN EL PERIODO 2004-2007 POR GÉNEROS

	Género	Funciones / espectáculo	Localidades/ Función	Ingresos/ Función (eur)	% Ocupación
2004	TOTALES DANZA	6	352	8.123,05	49,90
	TOTALES DRAMÁTICOS	29	184	3.318,99	43,20
	TOTALES INFANTIL	10	199	1.492,98	53,81
	TOTALES LÍRICOS	9	793	35.378,11	64,09
	TOTALES MUSICALES	77	550	23.992,39	34,77
	TOTALES OTROS	25	292	7.515,35	46,99
	TOTALES RECITALES	2	349	6.575,99	44,63
	TOTALES UNIPERSONALES	26	162	2.976,39	37,93
	TOTALES	19	269	7.274,43	47,48
2005	TOTALES DANZA	8	283	6.606,47	45,06
	TOTALES DRAMÁTICOS	33	198	3.822,76	42,64
	TOTAL INFANTIL	13	209	1.959,77	42,29
	TOTAL LÍRICOS	12	566	25.476,67	48,43
	TOTALES MUSICALES	56	475	21.530,61	30,72
	TOTAL OTROS	27	160	2.936,96	38,59
	TOTAL RECITAL	2	515	10.461,53	66,65
	TOTAL UNIPERSONAL	11	188	2.366,45	44,19
	TOTALES	21	253	6.788,66	45,02
2006	TOTALES DANZA	9	325	8.591,49	50,44
	TOTALES DRAMÁTICOS	19	178	3.212,37	40,93
	TOTALES INFANTIL	16	225	3.027,31	42,22
	TOTAL LÍRICOS	7	829	37.649,50	63,38
	TOTAL MUSICAL	112	528	23.888,95	28,50
	TOTAL OTROS	16	149	2.273,53	40,73
	TOTAL RECITAL	2	434	10.157,67	60,54
	TOTAL UNIPERSONALES	34	134	2.672,36	40,89
	TOTALES	16	260	7.276,73	47,77
2007	TOTAL DANZA	12	239	5.505,73	48,04
	TOTAL DRAMÁTICOS	29	187	3.150,70	39,15
	TOTAL INFANTIL	12	207	2.082,69	44,08
	TOTAL LÍRICOS	8	950	53.106,43	62,96
	TOTAL MUSICAL	122	628	29.452,83	44,12
	TOTAL OTROS	25	191	3.565,44	40,45
	TOTAL RECITAL	4	731	26.807,96	57,38
	TOTAL UNIPERSONAL	25	120	2.159,70	37,90
	TOTALES	20	256	7.116,84	45,40
TOTAL PERIODO		18	260	7.118,61	

El segundo es que, por el contrario, si examinamos la dispersión de los resultados por tipos de espectáculos respecto de esas medias, las situaciones difícilmente podrían ser más dispares. Así, frente a la media de 7.118 euros por

función que arroja el conjunto de los datos de esos cuatro años, las cantidades máximas y mínimas que dan lugar a esas medidas se hallan separadas por distancias extremadas: mientras que los espectáculos infantiles obtienen una media de 2.197 euros por función en el conjunto del cuatrienio, es decir, un 70% menos que la media, el nivel alcanzando por el género lírico quintuplica la media, situándose en 36.532 euros por función, y los espectáculos musicales más que la triplican, con 24.236 euros por función.

Es posible y más que razonable que estos últimos datos no muevan a excesiva sorpresa, pero quizá estos otros sí lo hagan: las cifras resultantes muestran que, por término medio, los espectáculos dramáticos obtuvieron solo 3.379 euros por función, es decir, menos de la mitad de la media del período; y que, por el contrario, los espectáculos de danza alcanzaron los 7.061 euros, esto es, prácticamente en la media.

Sin ánimo de llevar más lejos de lo prudente las conclusiones que pueden extraerse de estos datos, parece inevitable señalar que ponen en cuestión el tópico, muy extendido, de que la danza funciona mucho peor que los espectáculos dramáticos en el mercado madrileño; y apuntan a que en el género dancístico se produce un número mucho menor de espectáculos, claro está, pero mucho más ajustados a la demanda de un público que es más fiel o, al menos, más específicamente orientado a la danza que el de los espectáculos dramáticos en general.

Por otro lado, el posible “exceso” en la producción de espectáculos dramáticos, en el sentido de una menor adecuación a las expectativas del público o a sus peores condiciones de programación en comparación con otros géneros, se pone asimismo de manifiesto en el ratio de localidades vendidas por función. En este ratio, los espectáculos dramáticos apenas llegan a las 187 localidades, superando únicamente a los espectáculos unipersonales, con 144. Muy lejos, por tanto, de los 762 del género lírico o de los 537 del musical.

Sin embargo, es preciso hacer en este caso una relevante advertencia. Las dos últimas cifras citadas (762 espectadores por función en el caso del género

lírigo y 537 en el caso de los musicales) son ciertamente elevados en comparación con la media total del período, que es de 260. Pero ¿son satisfactorios?

Generalicemos un poco: es obvio que cualquier espectáculo escénico se hace con la ambición de conseguir prácticamente “llenos” todas las tardes, pero también lo es que sus promotores jamás conciben que tal cosa pueda suceder salvo en producciones o días muy señalados. Por el contrario, los espectáculos líricos y musicales se hacen con la ambición, con la posibilidad y aun con la necesidad de conseguir algo parecido al “lleno” en cada función.

En el primer caso, porque, además, el número total de funciones ofrecidas es muy bajo (9 funciones por término medio a lo largo del período analizado) y se dirigen a un público más bien especializado, fiel y de alto poder adquisitivo.

En el segundo, es decir, en el caso de los musicales, porque los elevados costes de producción del espectáculo obligan a conseguir taquillas cercanas al “lleno” durante un largo período de tiempo no ya para obtener un retorno proporcionado a la inversión, sino siquiera para amortizar completamente esta última¹⁹.

Por añadidura, unos y otros, por las razones que se acaban de apuntar, tienen en común el ser programados normalmente en locales de gran aforo.

No es este el caso, por lo general, de los espectáculos dramáticos o de los espectáculos unipersonales. Ciertamente, pueden enumerarse títulos concretos de ambos géneros que son programados en recintos de más de 500 espectadores y con producciones costosas, cual suele ser el caso de la producciones de los teatros públicos. Pero son mucho más numerosos los espectáculos dramáticos

¹⁹ Ha habido casos de espectáculos musicales que han estado en cartel más de una temporada con taquillas aparentemente altas en números absolutos, tanto en términos de ingresos como de espectadores..., pero que desaparecieron de la cartelera madrileña antes de estar totalmente amortizados. Dado que estos casos no están refrendados por datos públicos y objetivos, nos tomamos la libertad de ser poco rigurosos y de consignar simplemente el fenómeno sin la posibilidad de aportar ejemplos seguros y concretos.

que se programan en un amplio número de salas alternativas de muy limitado aforo, que apenas suelen superar las 100 butacas, o los monólogos de un actor o actriz conocidos que se ofrecen en locales de cabida asimismo reducida.

Teniendo en cuenta estas observaciones, bien se puede afirmar que una media de 187 espectadores supone colgar el cartel de “no hay billetes” en la mayor parte de las salas alternativas de Madrid —en algunos, es simplemente una cifra imposible, pues su aforo total no llega a esa cantidad— o alcanzar un “llenado” más que razonable en buena parte de los recintos, tanto públicos como privados, que programan espectáculos dramáticos.

Por el contrario, 537 espectadores —la media de localidades vendidas por función en los musicales, según hemos visto—, que son un “lleno” en el Teatro María Guerrero, transmitirán siempre una cierta sensación de fracaso en los locales que programan producciones musicales, de la misma forma que no podría hablarse de gran éxito de público si en una ópera del Teatro Real no hubiera más que 700 localidades vendidas.

3.3.2 Funciones por espectáculo y tasa de ocupación del aforo

Todo ello se pone más claramente de manifiesto si atendemos a los otros dos ratios considerados en este análisis: el de funciones por espectáculo y el de ocupación del aforo.

Aun considerando que es frecuente que las producciones dramáticas públicas (e, incluso, no pocas de las privadas) se mantengan en la cartelera, al margen de su mayor o menor éxito, durante el número de días previamente estipulado en la programación²⁰, el ratio de funciones por espectáculo nos da una idea aproximada del arraigo de las producciones entre la audiencia o de las circunstancias económicas que determinan su oferta.

²⁰ Conviene señalar que este criterio conduce frecuentemente no solo a que se mantengan en cartel espectáculos que no cuentan con una audiencia razonable de espectadores, sino también al fenómeno contrario, que es mucho peor; es decir, a que, por razones de programación, sean retirados de la cartelera espectáculos que están consiguiendo buenos resultados económicos y de público.

En este sentido, es interesante subrayar que los espectáculos dramáticos alcanzan, en el conjunto de los cuatro años analizados, una cifra de 26 funciones por espectáculo, muy por encima de la media de 18 que registra el conjunto de los ocho “géneros” considerados y solo superada, aunque lógicamente de lejos, por el nivel que registran las producciones musicales (82 funciones), que se debe a las razones económicas anteriormente apuntadas en el apartado anterior. Por el contrario, danza y lírica registran tan solo 9 funciones por espectáculo, el 50% de la media total, y las producciones infantiles apenas llegan a las 12.

Quizá sea más expresivo aún el dato de la tasa de ocupación, es decir, qué porcentaje del número total de localidades puestas a la venta en cada recinto escénico ha sido realmente comprado por los espectadores por término medio. Como hemos señalado en otra parte de este trabajo, se trata de un dato que resulta muy significativo no solo en términos económicos o de gestión (criterios de programación, público objetivo realmente alcanzado, etc.), sino en términos de recepción del espectáculo por parte del público asistente.

En este caso, no resulta ortodoxo ofrecer datos medios totales, por cuanto hacer medias de porcentajes es matemática y estadísticamente objetable, pero sí se pueden extraer conclusiones de los datos ofrecidos en las estadísticas disponibles.

Por ejemplo, se puede comprobar que la tasa de ocupación del aforo total de los locales oscila entre un mínimo del 45% en el año 2005 y un máximo del 48% al año siguiente. Incuestionablemente, y a pesar de que nuevamente se registra una amplia dispersión general de los datos, compatible con la concentración de los más elevados en un número relativamente reducido de títulos, una ocupación del aforo cercana al 50% sugiere que es posible que la oferta escénica no sea finalmente atendida por una cantidad suficientemente masiva de espectadores, pero sí que consigue concitar la presencia de casi la mitad de los espectadores a los que puede física y materialmente atender. Es un

nivel que para sí querrían otras ofertas culturales y de ocio que registran una respuesta social más masiva en términos absolutos²¹.

También puede comprobarse que los espectáculos dramáticos, que resultan quizá perjudicados en las comparaciones relativas a otros indicadores, mantienen un nivel razonable en este caso, con porcentajes inferiores a la media, pero situados en el entorno o ligeramente por encima del 40%.

Francamente llamativo, por situarse en el caso casi opuesto, es el caso de los espectáculos musicales, que no se sitúan cerca de la media más que en el año 2007 y registran tasas de ocupación de entre un 28% y un 35% en los otros tres años.

A su vez, la danza vuelve a ofrecer cifras más que aceptables, siempre por encima de la media y situándose en el 50% de ocupación en dos de los cuatro años analizados. Algo parecido puede decirse de los espectáculos infantiles, puesto que no se alejan de la media en tres años, y en el cuarto superan ampliamente el 50% de tasa de ocupación.

En todo caso, dejamos para el final la consideración de que las mayores tasas de ocupación tienen lugar en dos segmentos de la oferta que guardan una estrecha relación con la música: el género lírico se acerca a un 65% en tres de los cuatro años del período; y los recitales, aunque registran un mínimo del 45% en 2004, se hallan en el entorno del 60% en los demás. Cabe señalar, no obstante, que se trata de producciones concebidas para un número reducido de representaciones y un público más específico en cada caso, por lo que resulta más que razonable que alcancen tasas de ocupación más altas que las de otros géneros de espectáculos dirigidos a públicos más dispersos.

Son cifras todas ellas, en definitiva, que confirman muy probablemente algunas expectativas o ideas previas que se pueden tener acerca del comportamiento de la cartelera madrileña en años de bonanza económica; pero que, muy probablemente también, ofrecen síntomas más que claros de que

²¹ Aquí, la mención al fútbol resulta, aunque quizá demagógica, francamente irresistible.

algunos tópicos acerca de ella no tienen fundamento suficiente —al menos, desde el punto de vista estadístico— y que, por el contrario, se registran en su ámbito algunos fenómenos que no son claramente perceptibles mediante una visión superficial, sino que exigen análisis de mayor profundidad.

Bien es cierto que, como se ha repetido varias veces, las cifras medias que pueden analizarse, tanto respecto de la oferta total como de los diversos “géneros” que la componen, son el precipitado de resultados individuales muy dispares, por lo que merece la pena detenerse en algunos de ellos. Este distinto foco de atención, que quizá pueda aportar algunas consideraciones de orden más estético que económico, es el objeto del Capítulo que sigue a continuación.

CAPÍTULO 4:
DATOS ECONÓMICOS DE LOS PRINCIPALES
ESPECTÁCULOS INDIVIDUALES DE LA
CARTELERA DE MADRID EN 2004-2007

Los datos globales expuestos en el capítulo anterior permiten deducir algunos rasgos relevantes acerca del comportamiento de la cartelera madrileña en el período considerado y, muy especialmente, acerca de las características más acusadas de la oferta y demanda del mercado teatral capitalino. Sin embargo, es también cierto que esos datos tropiezan con limitaciones importantes a la hora de reflejar aspectos más relacionados con los gustos del público y acerca de cómo estos se polarizan en torno a espectáculos de determinada naturaleza estética.

La distribución de los datos por géneros ofrece probablemente una información relevante al respecto, pero convengamos en que encuentra asimismo serias limitaciones. Por ejemplo, se puede admitir la existencia de una cierta homogeneidad de gusto por parte del público que asiste a los espectáculos de ópera o a los espectáculos de zarzuela, pues se trata de un “público de género”, por así decirlo; sin embargo, sería abusivo, por no decir erróneo, hacer la misma hipótesis en relación con el público que asiste a los espectáculos que hemos agrupado bajo la etiqueta de “dramáticos”, por cuanto que los montajes incluidos bajo tal denominación son francamente heterogéneos en cuanto su línea estética, formato, etc., y consecuentemente también lo son los diferentes segmentos de público que asisten a unos o a otros.

Una vía para solventar estas limitaciones es acudir al listado de los espectáculos que han tenido una mejor acogida de público en los cuatro años analizados. A ello autoriza suficientemente el hecho de que, como se ha subrayado en el capítulo precedente, el mercado teatral madrileño se caracteriza por una fortísima concentración de sus cifras más representativas en torno a un número muy reducido de producciones. Recordémoslo: 100 títulos (25 por 4 años), que representan menos del 5% de los espectáculos totales programados, absorben casi el 50% de las localidades vendidas y casi el 70% de los ingresos registrados.

Por ello, en razón precisamente de tan marcada concentración, puede argumentarse que las cifras relativas a los montajes de mayor éxito, en términos

económicos o de audiencia, se convierten de manera automática en ejemplo paradigmático de los gustos dominantes del público (o de los públicos) del mercado escénico madrileño. En definitiva, es posible que los datos que proporciona la selección de los principales títulos no sean del todo concluyentes, pero sí suficientemente significativos.

Si hacemos tal operación, seleccionando en cada uno de los cuatro años los 25 títulos que alcanzaron mayor número de localidades vendidas, el resultado es el que recoge la Tabla 4.

4.1 UNA ACENTUADA POLARIZACIÓN DEL GUSTO DEL PÚBLICO EN TORNO A LOS “MUSICALES”

Hay un primer detalle que interesa subrayar de los datos contenidos en esa Tabla. Sin duda, no debe llamar a sorpresa el hecho de que el 14% de los 100 títulos recogidos en ella²² pertenezcan al género “musical”, pues su mayor dimensión y espectacularidad; el gran cuidado puesto en el buen “acabado” de sus aspectos materiales; el ser frecuentemente adaptación o prolongación de algún éxito internacional, película o canción conocidos —rasgo que da gran seguridad a la audiencia, pues prueba que, de alguna forma, la positiva respuesta del público se halla previamente contrastada—; la elevada accesibilidad y la baja exigencia en lo que se refiere a los aspectos estéticos y de contenido —dicho sea, ocioso es decirlo, sin ánimo peyorativo de ningún tipo—; el intenso funcionamiento del “boca a oreja” en la difusión de estas producciones; el formar parte de un género de “moda” en el que no falta el concurso de intérpretes con cierto grado de popularidad, a veces de origen televisivo; el gran aforo de los locales en los que generalmente son programados... Todo ello conforma un conjunto de características que se aúnan eficazmente para facilitar una elevada respuesta del público.

²² En realidad, como hemos advertido en reiteradas ocasiones, no se trata exactamente de un listado de 100 títulos “diferentes”. Abordaremos esta cuestión con mayor precisión más adelante.

TABLA 4. TITULOS POR LOCALIDADES VENDIDAS			
Año 2004			
Título	Teatro	Género	Localidades
Cats	Coliseum	Musical	174.579
Cabaret	Alcalá. Sala Lola Membrives	Musical	174.439
El fantasma de la ópera	Lope de Vega	Musical	118.223
Sit (Tricycle)	Nuevo Apolo	Otros	90.604
La venganza de don Mendo	Latina	Dramáticos	72.990
Todo por que rías	Palacio de Congresos	Otros	64.803
Hoy: el diario de Adán y Eva	Bellas Artes	Dramáticos	57.577
5 mujeres.com	Alcázar	Dramáticos	47.549
La cena	Bellas Artes	Dramáticos	46.381
Hombres, mujeres y punto	Alcázar	Otros	44.236
El método Grönholm	Marquina	Dramáticos	38.745
La tienda de la esquina	Gran Vía / Infanta Isabel	Dramáticos	38.387
Entre fuerte y flojo	Príncipe	Dramáticos	35.791
Sueños	Lope de Vega	Danza	32.933
Tosca	Real	Líricos	31.959
La casa de los siete balcones	Centro Cultural Villa I	Dramáticos	31.331
El otro lado de la cama	Amaya	Dramáticos	30.701
Cantando bajo la lluvia	Fígaro / Nuevo Apolo	Musical	30.616
El retablo de las maravillas	Albéniz	Dramáticos	30.523
El precio	Marquina	Dramáticos	28.352
Los mejores sketches de Monty Python	Alfil	Otros	23.977
Un año después. Esmoquín II	Reina Victoria	Dramáticos	23.370
Una noche con Gabino	Arlequín	Unipersonal	23.353
Enramblao	Alcázar	Danza	21.368
Doña Rosita la soltera	Español	Dramáticos	21.005
Año 2005			
Hoy no me puedo levantar	Rialto Movistar	musical	269.970
El método Grönholm	Marquina	dramáticos	109.761
Hoy: el diario de Adán y Eva	Reina Victoria	dramáticos	73.614
Victor Victoria	Coliseum	musical	67.794
Hombres, mujeres y punto	Alcázar	dramáticos	61.497
Mamá quiero ser famoso	Gran Vía	dramáticos	46.654
El diluvio que viene	Latina	musical	38.360
La cena	Bellas Artes	dramáticos	38.255
Tres sombreros de copa	Príncipe	dramáticos	37.146
Aquí no paga nadie	Infanta Isabel	dramáticos	33.913
Sit (Tricycle)	Gran Vía	otros	33.189
Compañía Nacional de Danza	Zarzueta / Madrid / Real	danza	30.999
Art	Fígaro	dramáticos	29.729
Ballet Imperial Ruso	Gran Vía	danza	26.058
Las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza	San Pol	infantil	25.267
Il barbiere di Siviglia - Ópera	Real	líricos	24.169
Los mejores sketches de Monty Python	Alfil	otros	23.471
Ana en el trópico	Alcázar	dramáticos	23.047
Desconcierto	Infanta Isabel	dramáticos	22.995
En un lugar de Manhattan	Albéniz	dramáticos	21.478
La curva de la felicidad	Lara	dramáticos	20.889
La ratonera	Muñoz Seca	dramáticos	20.227
España cabaret	Amaya	musical	19.545
El retrato de Dorian Gray	Centro Cultural Villa I	dramáticos	19.105
El graduado	Coliseum	dramáticos	18.858

TABLA 4. TITULOS POR LOCALIDADES VENDIDAS (cont.)			
Año 2006			
Título	Teatro	Género	Localidades
Hoy no me puedo levantar	Rialto Movistar	musical	371.154
Gorda	Alcázar	dramáticos	125.307
Fama - El musical	Calderón	musical	113.904
El método Grönholm	Marquina	dramáticos	110.658
Sabores	Nuevo Apolo	danza	81.129
Victor Victoria	Coliseum	musical	58.023
Hoy: el diario de Adán y Eva	Reina Victoria	dramáticos	45.178
La curva de la felicidad	Lara	dramáticos	41.144
En tu fiesta me colé	Rialto Movistar	infantil	39.883
Espinete no existe	Gran Vía	infantil	34.950
La venganza de la Petra	Latina	dramáticos	28.575
La Bohème	Real	líricos	27.648
L'elisir d'amore	Real	líricos	23.562
Don Gil de las calzas verdes	Pavón	dramáticos	22.672
Divinas palabras	Valle-Inclán	dramáticos	21.918
La flauta mágica	San Pol	infantil	21.126
La extraña pareja	Príncipe	dramáticos	21.100
El diluvio que viene	Latina	musical	21.034
Luisa Fernanda	Real	líricos	20.949
La verbena de La Paloma	Zarzuela / Gran Vía	líricos	20.765
Ariadne auf Naxos	Real	líricos	19.938
El ingenioso caballero de la palabra	Infanta Isabel	unipersonal	18.899
Mar y Cielo	Gran Vía	dramáticos	18.010
La tabernera del puerto	Zarzuela	líricos	17.710
El barberillo de Lavapiés	Zarzuela	líricos	16.968
Año 2007			
Hoy no me puedo levantar	Rialto Movistar	musical	320.185
Les Luthiers	Palacio Municipal de Congresos	recital	75.327
Quisiera ser	Nuevo Apolo	musical	50.290
Espinete no existe	Gran Vía. Sala pequeña	otros	46.208
La cabra o ¿quién es Sylvia?	Bellas Artes	dramáticos	44.135
Misterioso asesinato en Manhattan	Maravillas	dramáticos	38.984
El método Grönholm	Marquina	dramáticos	38.315
Tancredi	Teatro Real	líricos	36.864
Gorda	Alcázar	dramáticos	36.691
Por los pelos	Príncipe	dramáticos	34.435
España baila flamenco	Teatro Arenal	danza	32.713
Seis clases de baile en seis semanas	Marquina	dramáticos	31.787
Filomena Marturano	Latina	dramáticos	31.607
En tu fiesta me colé	Rialto Movistar	infantil	29.461
La mujer de negro	Infanta Isabel	dramáticos	29.245
Garrick	Gran Vía	otros	27.263
Closer	Lara	dramáticos	26.561
Salir del armario	Alcázar	dramáticos	26.378
Amor...y otros pecados	Amaya	dramáticos	25.869
Star Trip	Alfil	otros	25.825
Y este hijo... de quién es	Príncipe	dramáticos	23.828
Una pareja de miedo	Reina Victoria	otros	23.551
El rey que rabió	Zarzuela	líricos	22.741
Las visitas deberían estar prohibidas	María Guerrero	dramáticos	22.057
Los tres mosqueteros	San Pol	infantil	21.700

Son producciones escénicas que, por su especiales exigencias económicas, no pueden permitirse generalmente ningún riesgo en lo que se refiere a la respuesta de la audiencia potencial —o, al menos, un riesgo no suficientemente calculado—. De ahí que, como queda dicho, lleguen muchas

veces a los escenarios una vez que su previsible éxito ha sido contrastado de manera directa o indirecta.

Así, en el listado anterior, encontramos versiones españolas de musicales cuyo éxito en el mercado anglosajón es sobradamente conocido (por ejemplo, “Cabaret”, “Cats”); versiones escénicas de películas o series de televisión también sobradamente conocidas (“El fantasma de la ópera”, “Victor, Victoria”, “Cantando bajo la lluvia”, “Fama”²³); producciones basadas en canciones emblemáticas (“Hoy no me puedo levantar”, “Quisiera ser”); nuevas versiones de “musicales” de antaño (“El diluvio que viene”), etc.

En todo caso, conviene insistir en la acentuada polarización del gusto de una gran parte del público en torno a los “musicales” como una de las características más relevantes de la situación de la cartelera madrileña en el período analizado (y en los años siguientes, desde luego); una polarización que se manifiesta muy claramente desde el punto de vista estadístico: los “musicales” son solo el 2% de los títulos totales estrenados en el cuatrienio 2004-2007..., pero el 14% —es decir, siete veces más— de los 100 títulos que alcanzaron mayor número de espectadores en ese período.

4.2 UNA CORRECCIÓN PARCIAL DE LA “DESTEATRALIZACIÓN”

Por consiguiente, la selección de los títulos con mayor número de localidades vendidas en cada uno de los años del período nos permite confirmar de manera incuestionable un rasgo que podía intuirse previamente: la polarización del gusto en torno a los “musicales”. Admitamos que aquí el análisis hace posible confirmar la intuición inicial o, en todo caso, reflejar que el

²³ Esto no es del todo exacto, pues en muchos de estos casos se produce generalmente un constante camino de ida y vuelta. Bastantes “musicales” de gran éxito nacieron como producción escénica, fueron llevados posteriormente al cine o a la TV por el gran éxito obtenido en las tablas y resultaron después adaptados de nuevo a la escena por el mismo motivo. Un caso histórico y muy conocido es “My Fair Lady”, por citar solo uno. No obstante, para la “memoria” cultural de la mayor parte de los espectadores españoles actuales, es obvio que el referente marcado de “El fantasma de la ópera” será siempre el reciente film de Joel Schumacher y no el anterior “musical” de Andrew Lloyd Weber (ni mucho menos la novela original de Gaston Leroux).

fenómeno es particularmente intenso, pero no conduce a corregir de manera radical ninguna impresión previa.

No ocurre así con otro dato que se puede extraer de la Tabla 4. Resulta de ella que la mitad de los 100 títulos con mayor audiencia pertenece al género “dramático”, cuando lo cierto es que el porcentaje que suponen las producciones “dramáticas” respecto del número total de estrenos que se registraron en Madrid durante el período considerado fue bastante menor: un 40%, como hemos visto en el Capítulo anterior.

Ciertamente, puede argumentarse que la distancia no parece enorme y, desde luego, resulta claramente menor que la que hemos comentado en el apartado anterior; pero una diferencia de 10 puntos porcentuales puede ser considerada como claramente significativa, sobre todo si se tiene en cuenta que se refiere a un segmento de la oferta que, de acuerdo con los datos totales, parece hallarse en cierta tendencia regresiva en comparación con años anteriores al período estudiado.

En efecto, la intuición parecería sugerir que, puesto que las producciones “dramáticas” se hallan en claro retroceso cuantitativo en el conjunto de la oferta madrileña, tal fenómeno debería manifestarse también, respecto del resto de los géneros, si atendemos a los títulos de mayor éxito, confirmando así una especie de virus o enfermedad endémica.

Los datos expuestos, aun sin ser los únicos que cabe tener en cuenta, indican que el fenómeno es algo más complejo. Que el porcentaje de producciones “dramáticas” en el conjunto de la cartelera madrileña tendía a disminuir a favor de otras expresiones escénicas parece suficientemente contrastado. Pero de esto no tiene por qué seguirse que las producciones “dramáticas”, consideradas individualmente, estén forzosamente perdiendo peso en el conjunto de los montajes que gozan de mayor aprecio entre el público.

Dicho de otra manera: lo que ponen de manifiesto los datos que estamos comentando es que las producciones “dramáticas” que funcionan bien, lo hacen

francamente bien, mejor incluso que las de los demás géneros que también funcionan bien —con excepción de los “musicales”, claro está, según hemos visto en el apartado anterior—.

En efecto, los espectáculos de danza, infantiles y recitales tienen un peso menor entre los títulos de mayor éxito, que en el conjunto de la oferta (y eso que “En tu fiesta me colé” figura como “infantil”, cuando parecería más lógico considerarlo un “musical”²⁴); en particular, el género que se etiqueta como “recital”, que engloba producciones de formatos muy diferentes, solo aporta un título (significativamente, *Les Luthiers*) entre los 100 con mayor audiencia, frente al 11% que supone en el conjunto de la oferta, lo que sugiere que el interés económico de estos espectáculos depende frecuentemente más de los bajos costes de producción escénica (frecuentemente reducidos en lo esencial al caché de los intérpretes) que del volumen de los ingresos (el caso de *Les Luthiers* es obviamente una excepción al respecto).

Por lo que se refiere a las producciones líricas y las englobadas, de manera más bien cómoda, bajo el epígrafe de “Otros”, su peso en la lista selectiva y en el conjunto de la oferta es bastante parecido.

Así pues, solo los “musicales” y las producciones “dramáticas” incrementan su peso claramente cuando se atiende a la lista de los 100 títulos que, en el período 2004-2007, absorbieron el 50% del público.

En otras palabras: el problema de las producciones “dramáticas” no es que tengan una presencia irrelevante entre los títulos que polarizan el gusto de los espectadores madrileños —más bien ocurre todo lo contrario—, sino que se producen muchos montajes “dramáticos” que o bien no conectan con las expectativas y gustos de buena parte del público, o bien —o, quizá, además— se programan en locales (las salas alternativas) que tienen un aforo muy reducido.

²⁴ De hecho, hay más de una asignación de título a género que podría ser revisada y modificada en las estadísticas del CDT. Incluso ocurre, en alguna ocasión aislada y puntual, que un mismo espectáculo es adscrito un año a un género y otro año a un género distinto. Sin embargo, hemos preferido no efectuar tal revisión porque sus resultados podrían ser también cuestionables y creemos preferible, a los efectos de este trabajo, aceptar la base estadística —por otro lado, muy razonablemente fiable— tal cual está.

4.3 ALGUNOS RASGOS SIGNIFICATIVOS DE LA OFERTA “DRAMÁTICA”

¿Podemos deducir algo sobre el gusto de los espectadores madrileños en el ámbito del género “dramático” contemplando los 40 títulos principales antes aludidos? Sin duda, sí. Esas 40 producciones, que suponen menos del 5% de los montajes “dramáticos” estrenados en 2004-2007, concentran algo más del 47% de las localidades realmente vendidas en este género. Tal concentración no puede ser casual.

En efecto, una mirada detenida sobre ese listado de títulos “dramáticos” revela ciertos rasgos sintomáticos, algunos de ellos compartidos por varias producciones:

- Preferencia abrumadora por el género de comedia. La gran mayoría de los 40 títulos pertenecen a diversas y variadas manifestaciones de este género (“Gorda”, “La curva de la felicidad”, “5 mujeres.com”, “El otro lado de la cama”, “Por los pelos”, “La venganza de don Mendo”, “Salir del armario”, “Desconcierto”, “Seis clases de baile en seis semanas”, “Amor y otros pecados”, “Las visitas deberían estar prohibidas”...). Las excepciones son francamente pocas, aunque se trate de títulos notables, como es el caso de “Doña Rosita, la soltera” (Federico García Lorca), “Divinas palabras” (Ramón María del Valle-Inclán) —en ambos casos, producciones del Centro Dramático Nacional (CDN) —, “El retrato de Dorian Gray” (adaptación teatral de la novela de Oscar Wilde, realizada por Fernando Savater), “El precio” (Arthur Miller)...
- Varias comedias tiene un marcado tono costumbrista, en el sentido de estar centradas en temas o comportamientos que forman parte de la actualidad social y que se hallan generalmente sometidos a debate popular: la obsesión por la pérdida de peso y el culto al cuerpo (“Gorda”), la homosexualidad (“Salir del armario”), el conflicto entre sexos (“Amor... y otros pecados”, “El diario de Adán y Eva”), la

crisis del hombre adulto (“La curva de la felicidad”), la moda de la fama superficial (“Mamá, quiero ser famoso”), etc.

- Abundan los espectáculos de pequeño formato, tanto en lo que se refiere al reparto (dos, tres, cuatro... actores o actrices) como a la factura material (escenografías casi siempre únicas o muy polivalentes), con el ánimo evidente y significativo de optimizar costes, incluso en un momento de clara bonanza económica general, como era el de aquel período.
- Algunos montajes consisten en la adaptación al teatro de títulos cinematográficos bien conocidos: “Misterioso asesinato en Manhattan”, “El graduado”, “La tienda de la esquina”, “La extraña pareja”...
- Varios llevan a las tablas formatos cómicos más propios del ámbito televisivo: “5 mujeres.com”, “Hombres, mujeres y punto”, “Amor y otros pecados”...
- Algunos tratan de prolongar el éxito conseguido por esos mismos títulos en el pasado o son secuela de aquellos: “El diluvio que viene”, “Esmoquin II”...
- Muchos se basan en obras ya estrenadas en otros mercados teatrales y en los cuales ya se ha contrastado una positiva respuesta del público, lo que reduce notablemente el riesgo comercial. Así, encontramos piezas de Susan Hill, Francis Veber, Neil Labute, Nilo Cruz, Edward Albee...
- Un buen número se asienta sobre el reclamo que supone tener como intérpretes principales a actores o actrices muy conocidos, que frecuentemente deben su popularidad al medio televisivo: Luis Merlo, Pablo Carbonell, Lolita (Flores), Loles León, Teté González, Pablo Motos, Quique San Francisco..., aunque no faltan algunos

pertenecientes al reducido “star-system” español de naturaleza estrictamente teatral, como Arturo Fernández o Lola Herrera.

- Hay, al menos, dos obras de tono policíaco, subgénero que tiene una presencia intermitente, pero habitual, en la cartelera madrileña: “La ratonera” (Agatha Christie) y “Por los pelos”.
- Hay varios títulos del repertorio ya consolidado del teatro moderno. A los textos de Valle-Inclán, Lorca o Miller antes mencionados, se pueden añadir dos de Mihura (“Tres sombreros de copa”, “La visitas deberían estar prohibidas”), así como textos muy conocidos y representados de Casona (“La casa de los siete balcones”), Fo (“Aquí no paga nadie”), De Filippo (“Filomena Maturano...”).
- Escasa presencia de clásicos, a pesar de que es un género habitualmente bien valorado por el público en las encuestas sobre teatro: apenas “Don Gil de las calzas verdes”, producida por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), y una versión muy libre de “El retablo de las maravillas”, de Els Joglars.
- Por último, dentro de propuestas estéticas mucho más incisivas —si bien sin llegar al teatro de vanguardia, pues son conocidas y fácilmente decodificables por el público formado que se siente más atraído por ellas—, y sin que en tales producciones estén ausentes elementos propios de la comedia, se advierten también títulos que tienen un inequívoca intención crítica en el terreno social, como es el caso de “El método Gröndholm”, “El precio” o “La cena”.

Así pues, esta panorámica dibuja una oferta “dramática” de tono optimista y quizá ligero; en la que, aunque no faltan algunos títulos críticos y algunas sólidas piezas de repertorio, se advierte una clara focalización hacia el sentimiento amable, lo cómico y el entretenimiento; con una marcada tendencia a la reducción del riesgo comercial, a través del recurso a intérpretes muy populares, a textos ya probados en otros mercados teatrales o a reposiciones /

adaptaciones de éxitos pasados; y en la que el teatro aparece frecuentemente como receptor o “absorbedor” de experiencias nacidas en otros ámbitos, como el cinematográfico o el televisivo.

No se vea en lo anteriormente dicho ningún reproche o intención peyorativa, sino la clara constatación de que, a una época de acentuada bonanza económica, pareció corresponderle, en la cartelera madrileña, una preferencia hacia títulos un tanto autocomplacientes en formas y contenidos, y en los que la crítica social aparecía tamizada o “superficializada” por filtros más bien amables.

Esto parece que fue así y tiene su indudable lógica, pero ¿era forzoso que fuera así? ¿era la única alternativa lógica? Hagamos una última cata a los datos individuales para apuntar alguna posibilidad alternativa.

4.4 MÁS ALLÁ DE ALGUNOS TÓPICOS SOBRE LAS PRODUCCIONES “DRAMÁTICAS”

Para ello, recordemos una advertencia hecha anteriormente en varias ocasiones: los 100 títulos con mayor número de localidades vendidas en 2004-2007 no son realmente 100, sino 87, porque 13 de ellos permanecieron en la cartelera durante varios años del período analizado, como fruto de que su éxito de espectadores e ingresos aconsejó y condujo a su mantenimiento por más de una temporada.

Lógicamente, si hacemos una selección más restringida de los títulos con mayor número de localidades vendidas, y la limitamos a las 25 producciones que alcanzaron mayor audiencia en el conjunto de los cuatro años analizados, como se lleva a cabo en la Tabla 5, los 13 títulos antes aludidos aparecen en ella, por su mayor permanencia en la cartelera; una permanencia que en casos como “El método Gröndholm” abarca los cuatro años del período y en el caso de “Hoy no me puedo levantar”, tres.

Nuevamente, este listado más reducido vuelve a poner de manifiesto el marcado grado de concentración del mercado teatral madrileño: los 25 títulos que aparecen en él apenas suponen algo más del 1% del número total de

producciones programadas en ese cuatrienio, pero representan nada menos que un tercio de las localidades totales vendidas; y un solo espectáculo (“Hoy no me puedo levantar”) , con casi un millón de espectadores, prácticamente absorbe el 10% del mercado total del período.

TABLA 5. 25 TÍTULOS CON MÁS LOCALIDADES VENDIDAS PERÍODO 2004-2007			
Título	Teatro	Género	Localidades
Hoy no me puedo levantar	Rialto Movistar	musical	961.309
El método Grönholm	Marquina	Dramáticos	258.734
Hoy: el diario de Adán y Eva	Bellas Artes	Dramáticos	176.369
Cats	Coliseum	Musical	174.579
Cabaret	Alcalá. Sala Lola Membrives	Musical	174.439
Gorda	Alcázar	dramáticos	161.998
Victor Victoria	Coliseum	musical	125.817
Sit (Tricycle)	Nuevo Apolo	Otros	123.793
El fantasma de la ópera	Lope de Vega	Musical	118.223
Fama - El musical	Calderón	musical	113.904
Hombres, mujeres y punto	Alcázar	dramáticos	105.733
La cena	Bellas Artes	Dramáticos	84.636
Espinete no existe	Gran Vía	infantil	81.158
Sabores	Nuevo Apolo	danza	81.129
Les Luthiers	Palacio Municipal de Congresos	recital	75.327
La venganza de don Mendo	Latina	Dramáticos	72.990
En tu fiesta me colé	Rialto Movistar	infantil	69.344
Todo por que rías	Palacio de Congresos	Otros	64.803
La curva de la felicidad	Lara	dramáticos	62.033
El diluvio que viene	Latina	musical	59.394
Quisiera ser	Nuevo Apolo	musical	50.290
5 mujeres.com	Alcázar	Dramáticos	47.549
Los mejores sketches de Monty Python	Alfíl	Otros	47.448
Mamá quiero ser famoso	Gran Vía	dramáticos	46.654
La cabra o ¿quién es Sylvia?	Bellas Artes	dramáticos	44.135

Pero no es esto —o, al menos, no solo esto— lo que llama la atención. Tampoco lo es que la tercera parte de los títulos corresponda, como resultaba previsible, a espectáculos “musicales”. Lo que llama poderosamente la atención, a tenor de otros argumentos expuestos en el presente capítulo, es que la mayor parte de las obras (10 sobre 25) pertenece al género “dramático”; y, sobre todo, que cuatro de esos diez textos (“El método Grönholm”, “La cena”, “La cabra”, “Hoy, el diario de Adán y Eva”) no son títulos superficiales, ligeros o convencionales, sino más bien críticos y de recepción más bien exigente.

En este sentido, el hecho de que tales títulos obtuvieran una importante atención por parte del público del periodo considerado permite cuestionar que la respuesta a los deseos y expectativas de los espectadores en época de bonanza y optimismo económico tenga que ser necesariamente a través de producciones

dramáticas fuertemente basculadas hacia el mero entretenimiento, y no a un equilibrio mucho mayor entre el entretenimiento y contenidos más críticos o marcados en lo estético y en lo ideológico; o, si se prefiere formularlo así, que es preciso tener permanentemente en cuenta la existencia de un público bastante numeroso que responde positivamente a este último tipo de espectáculos dramáticos.

Todo lo cual conduce a plantearse si los planteamientos meramente comerciales o de bajo riesgo cometen no solo el pecado de plegarse en exceso a los gustos espontáneos del público, sino también el error de mantener ideas tópicas, sesgadas y no correctas sobre cuáles son esos gustos o expectativas, cuestión que es abordada, al menos, en cierta medida, en el capítulo que sigue a continuación.

CAPÍTULO 5:
PRINCIPALES DATOS SOCIOLÓGICOS
DEL SECTOR TEATRAL ESPAÑOL EN 2006-2007

Para obtener información sobre el comportamiento de un determinado segmento de la población en relación con un hecho determinado, lo habitual es acudir al auxilio de encuestas de opinión que estén centradas en el análisis de tal fenómeno, y eso es lo que haremos a continuación.

En el Capítulo 2, se ha expuesto un balance de la situación de este tipo de investigaciones sociales en lo que al sector escénico español se refiere, por lo que no lo repetiremos ahora. No obstante, sí parece pertinente recordar de manera esquemática algunas de las conclusiones expuestas en él, a fin de enmarcar correctamente la información que se va a suministrar en las páginas siguientes.

Los estudios sociales sobre el público escénico español presentan importantes limitaciones, sí, pero estas no se deben actualmente, como en años o décadas atrás, a la práctica inexistencia de investigaciones sobre el particular, sino a otras lagunas. Aunque la demanda existente de estudios sociales sobre cualquier cuestión tiende al infinito y, por consiguiente, nunca hay tantos como se desea, es preciso reconocer que, a día de hoy, se dispone en el sector escénico de un volumen suficiente como para extraer algunas conclusiones de interés.

Así pues, el problema no es tanto de cantidad, sino de calidad. Los defectos fundamentales que plantean los estudios disponibles son básicamente dos:

- Problemas de *continuidad*: Casi siempre, se hacen de manera puntual y no se repiten posteriormente, por lo que ofrecen “fotografías instantáneas” sobre el comportamiento del público, pero no sobre cómo este evoluciona en el tiempo, lo que reduce notablemente su utilidad.
- Problemas de *focalización*: Casi siempre, se centran en la composición demográfica de ese público y siguen criterios de representatividad estadística, en lugar de centrarse en datos significativos sobre gustos,

expectativas, actitudes, etc., con el criterio de hallar información sintomática, lo que de nuevo reduce notablemente su utilidad.

5.1 LA ENCUESTA DE HÁBITOS Y PRÁCTICAS CULTURALES: RAZONES DE UNA ELECCIÓN

A los efectos del presente trabajo, consideramos que lo más útil y coherente es extraer los datos necesarios de la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales 2006-2007.

Esta encuesta fue realizada por el Ministerio de Cultura, a través de su División de Estadística, con la colaboración del INE; da continuidad a la realizada durante los años 2002-2003 por el propio Ministerio en colaboración con la Fundación Autor de la SGAE; y, “rara avis” en este tipo de investigaciones, ha conocido, a su vez, continuidad a través de una nueva oleada llevada a cabo en 2010-2011, y la conocerá de nuevo próximamente a través de la oleada 2014-2015, pues el compromiso del Ministerio es repetirla cada cuatro años.

La elección de esta fuente estadística responde fundamentalmente a los siguientes motivos:

- El período al que corresponden los datos producidos en ella encaja perfectamente dentro del cuatrienio analizado en el presente trabajo. Aunque es verdad que las pautas, expectativas y comportamientos sociológicos varían muy lentamente en el tiempo —lo que autorizaría, en caso necesario, a emplear los resultados de encuestas cercanas en el tiempo, pero no coincidentes con ese cuatrienio—, esta congruencia temporal es más rigurosa desde el punto de vista metodológico.
- Como se acaba de subrayar, la encuesta ha tenido ya antecedentes (la realizada en 2002-2003) y prolongación (la realizada en 2010-2011), lo que da a sus datos una notable consistencia y permite al lector interesado

el contraste temporal con las investigaciones previa y posterior, a efectos de buscar síntomas de evolución en los comportamientos analizados²⁵.

- No se limita a contemplar los aspectos demográficos del público, sino que incluye varias preguntas relativas a actitudes y comportamientos, lo que es de indudable interés para los propósitos del presente trabajo.
- La muestra es extraordinariamente amplia (más de 16.000 cuestionarios contestados), lo que le permite presentar un error muestral bajísimo, menor de $\pm 1\%$; ofrecer datos de muy elevada fiabilidad, incluso sobre segmentos muy acotados de la población estudiada (Comunidades Autónomas, tramos de edad o formación, etc.); y dar relevancia, incluso, a diferencias o variaciones estadísticas de muy pequeña cuantía.

5.2 LA ASISTENCIA A LAS ARTES ESCÉNICAS

Entrando ya en el análisis de los datos concretos, empecemos por los de asistencia al teatro, que se representan en los Gráficos 7, 8 y 9. Se observan en ellos algunas características acusadas del mercado teatral español y madrileño²⁶:

- La asistencia al teatro se sostiene sobre un comportamiento social que es bastante masivo (el 28% de la población madrileña declara asistir a él una vez al año, como mínimo), pero no extraordinariamente masivo (más del 40% no asiste nunca o casi nunca).

Esto le sitúa en una cierta situación de vulnerabilidad: se ve en la obligación de dar respuesta a las exigencias de los consumos culturales masivos (por ejemplo, elevada accesibilidad económica y estética), pero

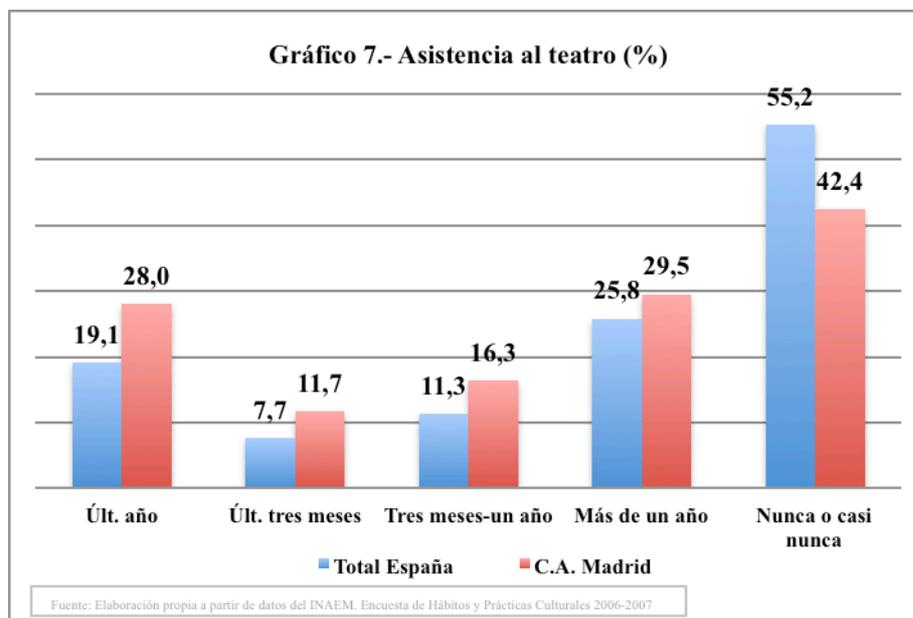
²⁵ No obstante, hay que poner en el “debe” de esta encuesta que algunas preguntas de las sucesivas “oleadas”, relativas a comportamientos y actitudes, no se formulan exactamente de la misma manera en cada una de ellas, lo que introduce sesgos un tanto incómodos a la hora de analizar la evolución temporal de algunas variables.

²⁶ Los principales datos ofrecidos por la Encuesta se hallan distribuidos, desde el punto de vista geográfico, por Comunidades Autónomas. Aunque el foco territorial del presente estudio se refiere a la cartelera de la ciudad de Madrid, el peso indudablemente extraordinario que supone la capital respecto del conjunto de la CAM justifica plenamente que se haga en este trabajo una extrapolación implícita de los datos.

sin gozar suficientemente del importante “colchón” o “masa crítica” que proporcionan los consumos culturales masivos.

En relación con lo expuesto en el Capítulo anterior, esto parece explicar —aunque no necesariamente justificar— en gran medida la tendencia a asumir bajos riesgos, repetir fórmulas contrastadas, seguir modas, etc.

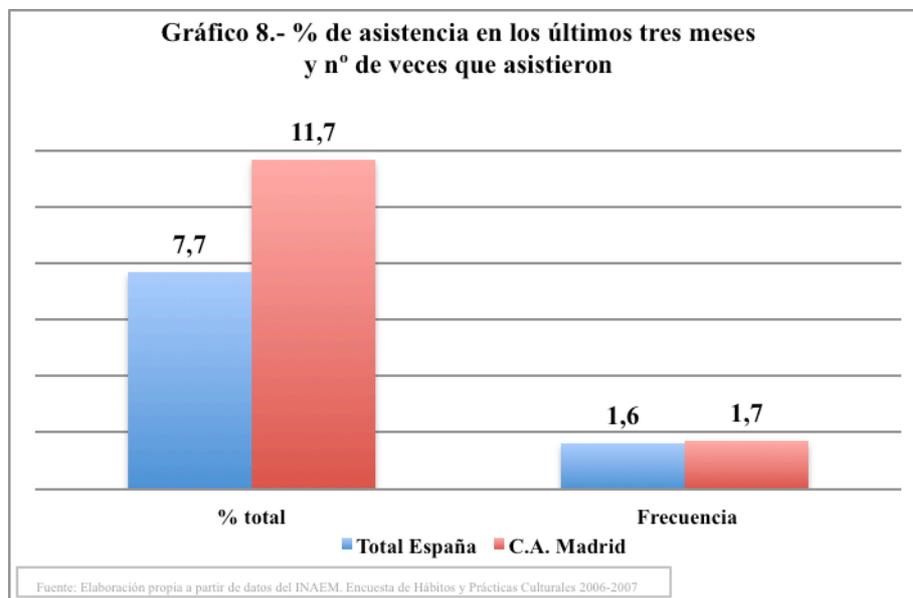
- La asistencia al teatro es un comportamiento marcadamente urbano: los datos relativos a las Comunidades Autónomas con grandes ciudades son sistemáticamente mejores que los de las zonas donde estas concentraciones urbanas son menores. El Gráfico 7 prueba una asistencia mucho mayor en la Comunidad Autónoma de Madrid (CAM) que la media nacional.



- En contra de lo que históricamente se solía asumir, no hay motivos para suponer que se trate de un público especialmente fiel. Solo un 11,7% de los madrileños declaraba asistir al teatro al menos una vez al trimestre en el período 2006-2007 y su frecuencia de asistencia (1,7 veces al trimestre) no era muy superior a la media nacional (1,6 veces).

Así pues, los datos parecen sugerir que van más ciudadanos madrileños al teatro que la media nacional, pero no muchas más veces. Se trata de un

dato de interés en el marco del debate sobre si el reforzamiento del mercado teatral madrileño debe apuntar a la extensión (que vayan a él más espectadores) o la intensidad (que vayan más veces los que ya van).



Por otro lado, es interesante consignar que los datos sobre asistencia al teatro y frecuencia en la asistencia que se acaban de exponer para el período 2006-2007 eran peores, tanto en lo que se refiere a la CAM como a la media nacional, que los que arrojaba la encuesta de prácticas culturales de 2002-2003. En esta última, la asistencia declarada en el último trimestre era del 9,5% para España y del 12,1% para la CAM; y la frecuencia de asistencia al teatro de esta población era de 2,0 veces en el conjunto nacional y de 2,1 veces en la CAM.

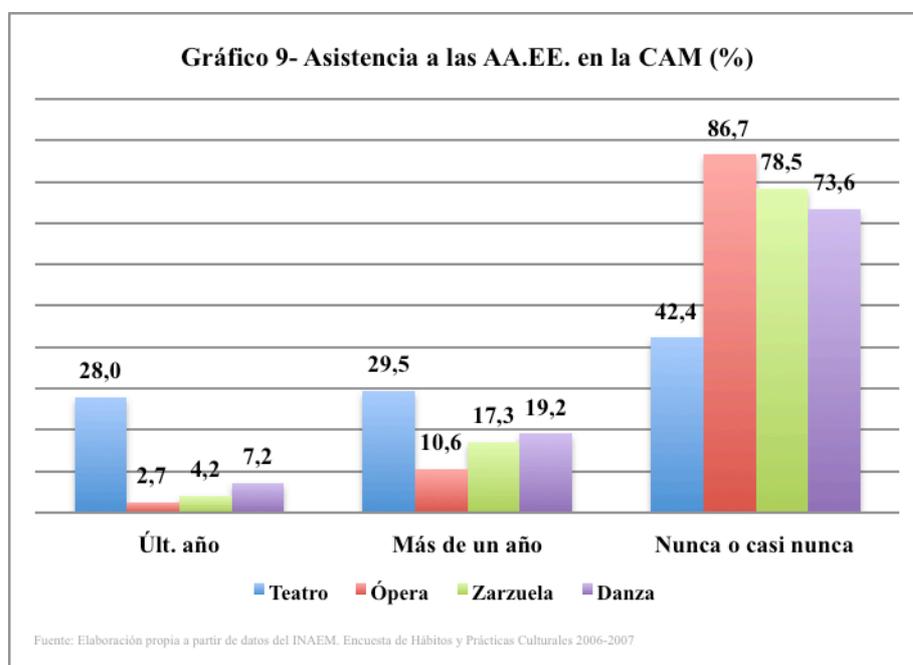
Se dirá que las cifras de ambos períodos no están tan lejanas, pero el bajo nivel de error muestral que posee la encuesta, antes subrayado, autoriza a dar a estos descensos, por otro lado sistemáticos, una cierta significación que apunta, de nuevo, al agotamiento del modelo de crecimiento del sector teatral español incluso en medio de una situación de bonanza económica general.

- En todo caso, los datos de los dos puntos anteriores se centran específicamente en el caso del teatro, mientras que la cartelera madrileña

incluye, de manera amplia y creciente, espectáculos pertenecientes a otros géneros escénicos (ópera, zarzuela, danza...) o, incluso, no estrictamente escénicos (música, recitales...).

Si nos ceñimos solo a los primeros, podemos comprobar que, como refleja el Gráfico 9, la situación del teatro, en términos de asistencia, es francamente diversa del que presenta el resto de la oferta escénica, pues la respuesta social es mucho más elevada (diversa es también, aunque en menor medida, la que presentan las otras tres artes escénicas entre sí).

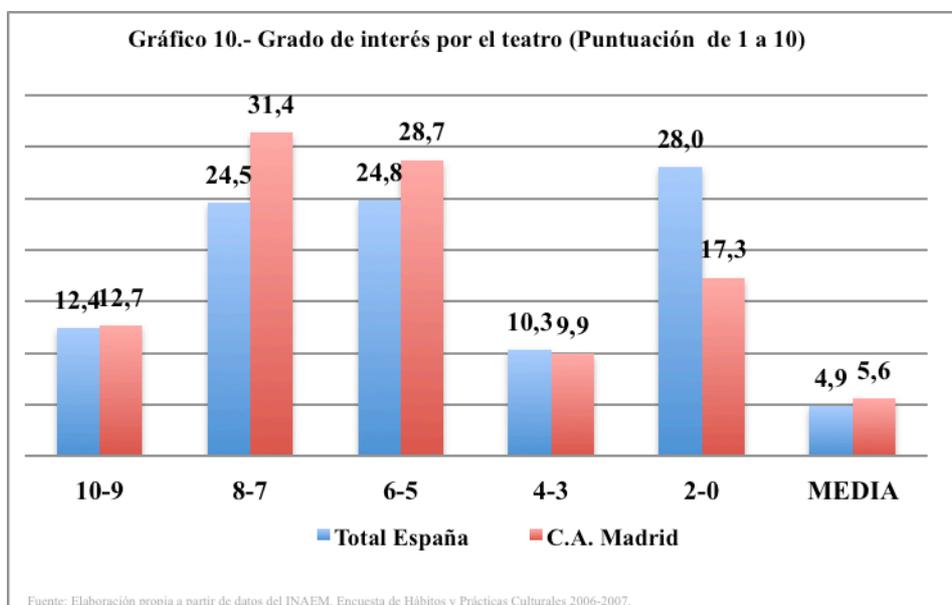
Así pues, desde el punto de vista sociológico, estamos ante una cartelera frente a la cual el público responde de manera muy diferente en términos de percepción social —recordemos que aquí estamos hablando de las percepciones del público respecto de su propio comportamiento; los datos reales de su comportamiento son los procedentes de las estadísticas de taquilla que ya hemos comentado— según se trate de oferta teatral o de oferta de otras artes escénicas.



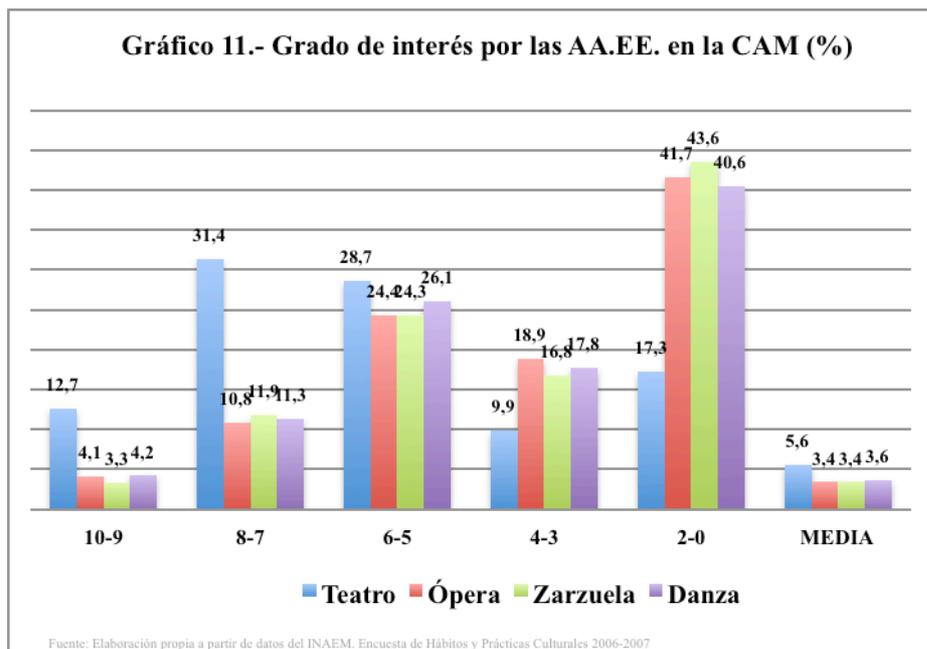
5.3 EL INTERÉS POR LAS ARTES ESCÉNICAS

Y, puesto que de percepciones estamos hablando, resulta asimismo de utilidad conocer el grado espontáneo de interés que muestra la población respecto de la oferta escénica.

El Gráfico 10 indica que el interés por el teatro era claramente mayor en la CAM que en el conjunto de España, sobre todo para puntuaciones medias-altas (de entre 6 y 8 sobre 10); y que era mayor, asimismo, que el que generaba el resto de la oferta escénica para las puntuaciones más altas, según revela el Gráfico 11.



Un aspecto interesante al respecto es que, aunque la conclusión resulte un tanto aventurada en ausencia de datos más concluyentes, la menor distancia que hay entre el teatro y las demás artes escénicas en esta cuestión respecto de la que se da en la asistencia declarada a los espectáculos parece sugerir que la oferta escénica no teatral se halla más saturada —o, al menos, mejor atendida en términos cualitativos y cuantitativos— que la estrictamente teatral.



5.4 LAS BARRERAS A LA ASISTENCIA A LAS ARTES ESCÉNICAS

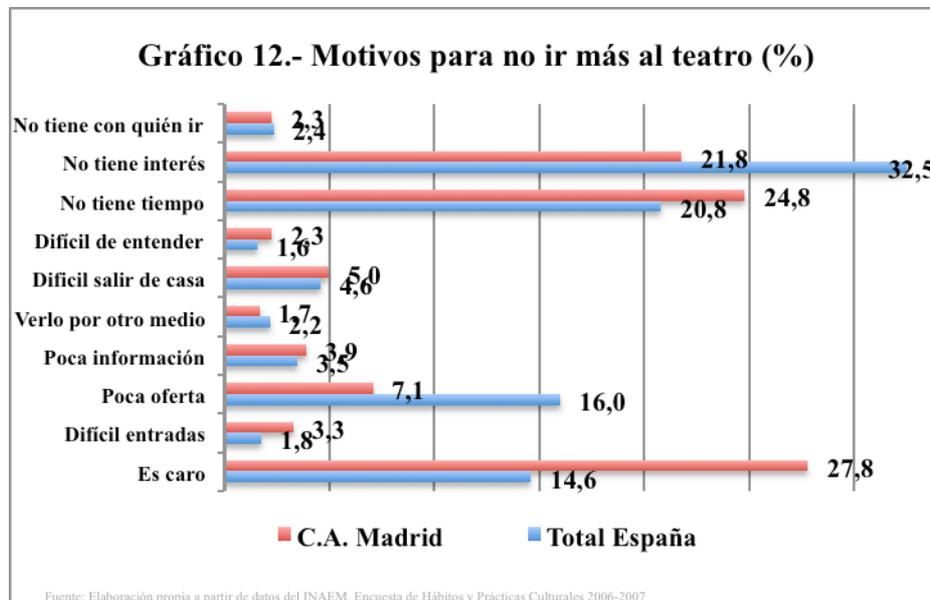
En todo caso, quizá el dato más interesante sobre las actitudes y expectativas del público escénico que proporciona esta encuesta del Ministerio de Cultura sea el relativo a las declaraciones que hacen los encuestados acerca de los motivos que ellos mismos encuentran para no ir al teatro, si es que no van nunca, o no ir más veces, si es que sí van, lo que se refleja en el Gráfico 12..

5.4.1 Comparación entre los datos de España y de la CAM

Un aspecto muy relevante al respecto es la más que significativa distancia que hay en algunas respuestas entre la media nacional y los registros de la CAM. Que los porcentajes relativos a “no tengo interés” o “hay poca oferta” sean mayores a escala nacional que en la CAM son perfectamente esperables y apuntan al conocido principio (ver Gráfico 3) de que, en los mercados culturales, la demanda crece con la oferta y con el consumo.

Significativo es también que el público madrileño exponga el “no tengo tiempo” con más intensidad que el del conjunto de España. Se trata de una señal que apunta no solo a la aceleración de la vida urbana, sino también a que los desplazamientos hacia los lugares donde se puede asistir a la oferta teatral (el centro de la ciudad, por lo general) son más complicados y exigen más tiempo

para los habitantes de las grandes ciudades que para quienes viven en concentraciones urbanas menos extendidas. La “dificultad para salir de casa”, aunque de diferencia menor, parece señalar parecidos motivos.



Más curiosa resulta la mayor sensibilidad al precio que muestran los ciudadanos madrileños que los del conjunto de España. Este aspecto, de gran interés, parece responder no solo a que los espectáculos de mayor formato y, por tanto, de precios más elevados (“musicales”, géneros líricos...) son más habituales en la oferta escénica madrileña, sino también a que los precios de la exhibición pública (mayoritaria, por otro lado) fuera de Madrid se encontraba, por lo general, artificialmente subvencionada y, por consiguiente, por debajo de los costes reales de producción y distribución.

Adviértase también que, por paradójico que resulte, la dificultad de encontrar entradas es más sensible en la CAM que fuera de ella, lo que vuelve a apuntar que los problemas de la oferta en Madrid tienen más que ver con aspectos cualitativos y de gestión, que con aspectos estrictamente cuantitativos (numero de espectáculos ofrecidos).

No deja de resultar asimismo sorprendente que el juicio de que el teatro “es difícil de entender” muestre mayor intensidad en la CAM que en el conjunto de España, cuestión que parece deberse a que la oferta de espectáculos de mayor

riesgo o exigencia estética (piénsese, aunque no solo, en la oferta de las salas alternativas) es mayor en ella que en el resto del país.

Por último resulta también de interés el hecho de que la “poca información” aparece con un peso no muy diferente si se comparan los datos de España y de la CAM, pues sería de esperar que la mayor exposición del ciudadano madrileño a los medios de comunicación redujera notablemente la percepción de este factor respecto del conjunto del país. La cercanía entre ambas cifras —la de España y la de la CAM— apunta a que el acceso a la información de la oferta teatral es un problema de carácter general y que no parece en vías de solución.

Aunque no es lugar para extenderse en consideraciones sobre esta cuestión, existe un fuerte parentesco entre esta percepción (hay “poca información” sobre la oferta teatral) y la relativa a que “hay poca oferta”, un factor que registra nada menos que un 7,1% de respuestas entre los habitantes de la ciudad que posee la mayor oferta teatral del país.

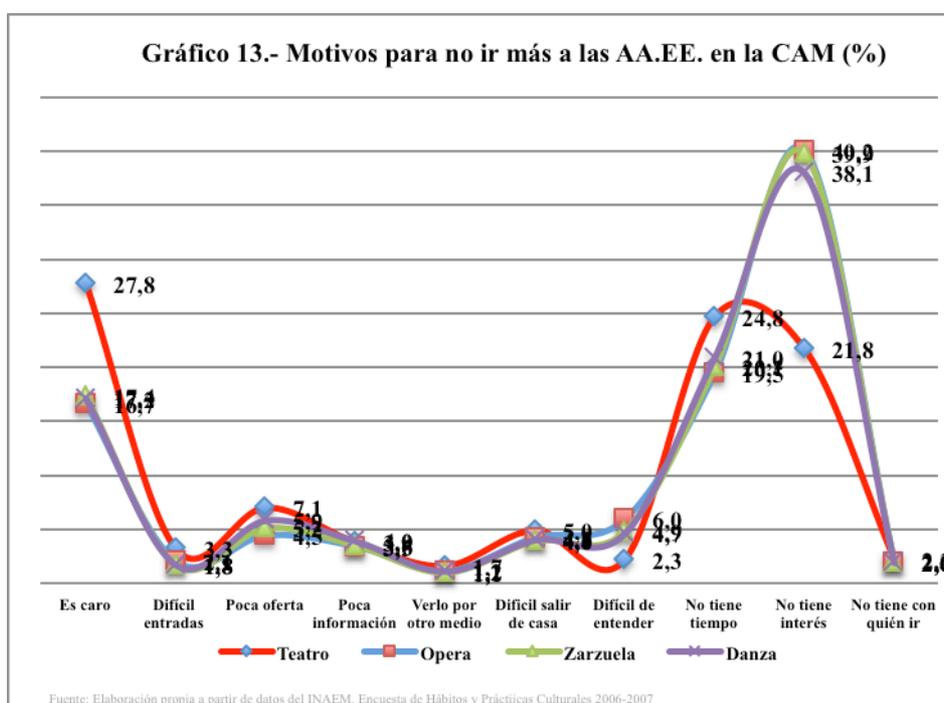
Es frecuente que los profesionales del sector muestren un serio escepticismo cuando se ven enfrentados a estos dos datos y acudan al argumento de que, muchas veces, la gente no dice la verdad cuando contesta a una encuesta o proporciona respuestas inconsistentes (lo que nos llevaría al absurdo de considerar consistentes únicamente las respuestas que coinciden con nuestras previsiones al respecto... lo que haría superfluo realizar encuesta alguna).

Más productivo parece asumir que hay una manifiesta falta de adecuación cualitativa entre la oferta escénica y la propia información que de ella se facilita, por un lado, y las expectativas o necesidades del público real o potencial al respecto, por otro. Da la impresión de que este público se ve enfrentado a una oferta escénica numerosa..., pero quizá no del tipo que le satisface o no suficientemente variada; y a una información también relativamente abundante..., pero quizá no a través de los canales o formas a través de los cuales prefiere recibirla. Hay, pues, síntomas suficientes para

pensar que se producen aquí problemas de gestión cultural que son difíciles de resolver y que rara vez son afrontados con decisión.

5.4.2 Comparación entre los datos de la diferentes artes escénicas

Por otro lado, si la comparación sobre los motivos que impiden o dificultan mayor asistencia se hace entre las diferentes ofertas escénicas de la CAM, tal y como se recoge en el Gráfico 13, se puede comprobar cierto grado de homogeneidad entre todas ellas en la mayor parte de los temas considerados, pero también algunas diferencias acusadas.



Por ejemplo, es interesante comprobar cómo la “dificultad” para entender el espectáculo es menor en el caso del teatro, pero aun más lo es que este concita una mayor percepción de que “hay poca oferta” que el resto de las artes escénicas.

Esta última percepción, que parece ir a contrapelo de la evidencia cuantitativa de que se ofrece un mayor número de espectáculos teatrales que de ópera, zarzuela o danza, vuelve a apuntar a que lo que existe es un problema de falta de adecuación cualitativa entre la oferta y la demanda, y no un problema de saturación cuantitativa. Quizá la repetición de fórmulas (bajo riesgo, modas,

reiteración hasta el agotamiento de cada “modelo de espectáculo” que tiene éxito, etc.), ya subrayada en el análisis expuesto en el Capítulo, anterior tenga algo que ver.

Tres respuestas en las que se aprecia aún mayor diferencia entre el teatro y las otras tres artes escénicas requieren comentario:

- La existente en relación con la falta de “interés” beneficia obviamente al teatro y guarda conexión con el hecho de que se considera que esta forma escénica, más variada y universal que las otras tres, presenta comparativamente una mayor accesibilidad.
- Exige datos más precisos la que se manifiesta respecto de la falta de “tiempo”, pues no parece lógico que, en una misma ciudad, la gente encuentre más problemas de tiempo para ir al teatro, que para ir al resto de las artes escénicas. Además, los horarios y días para acudir al género lírico, por ejemplo, parecen más rígidos que los que rigen para el teatro.

Sin embargo, no es abusivo suponer que la elección de asistir a ofertas con las que el público mantiene una mayor fidelidad, como es el caso del género lírico, reduce la impresión de que hay problemas de tiempo, mientras que estos parecen más apremiantes cuando se decide, de manera más repentina y menos planificada, acudir a espectáculos teatrales.

- Mayor envidia tiene la categórica consideración de que un motivo para no ir más al teatro es que es “caro”, respuesta que concita mayor consenso que cuando la pregunta se formula sobre el resto de los géneros escénicos.

En efecto, puede existir la tentación de pensar que la respuesta de los encuestados es inconsistente, ya que, por lo general, el precio de asistir a los espectáculos de ópera, zarzuela o ballet suele ser claramente más elevado que el del teatro.

No obstante, conviene recordar que algunas investigaciones cualitativas han revelado que el ciudadano tiende a pensar no que los géneros escénicos son “irracionalmente” caros, sino que son “lógicamente” caros; y la explicación que dan (o se dan) asimismo los encuestados es francamente coherente: esos espectáculos “tienen” que ser inevitablemente caros porque la representación no viene enlatada, sino que se ejecuta materialmente en cada función, con la presencia activa y en vivo de los intérpretes, y con el concurso también presente y activo de la mayor parte del resto de los profesionales que contribuyen a la representación²⁷.

De ser cierta esta percepción, tiene toda la lógica que el precio de la ópera o de la zarzuela —géneros que, por lo general, requieren muchos intérpretes y emplean escenografías ricas y complejas— parezca menos “caro”, en términos relativos, que el del teatro, un espectáculo que —según vimos en el Capítulo anterior— se concreta cada vez más en elencos muy reducidos y en escenografías simples y poco recargadas. Así pues, el precio de los espectáculos del género lírico, aun siendo más elevado que el del teatro, parecería también más justificado que el de este último.

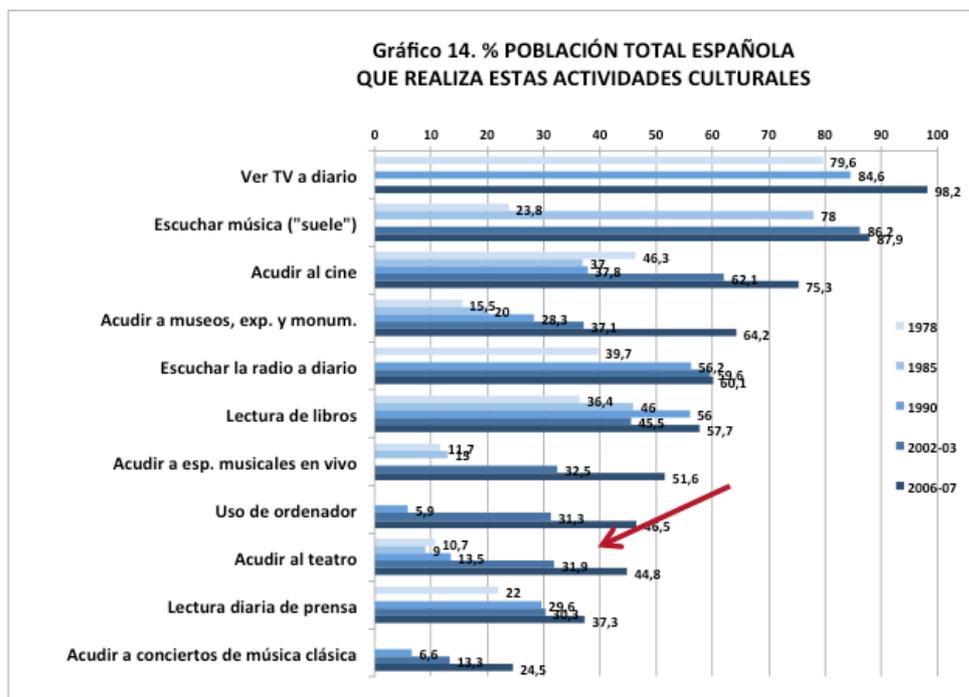
En todo caso, y aunque no sea el objetivo central del presente trabajo, quizá no sea del todo inútil cerrar este Capítulo con datos que permiten arrojar una perspectiva histórica sobre la función social del teatro en España.

Frente al tópico de la patética pérdida de interés social por esta oferta escénica, el Gráfico 14 da prueba de que tal conclusión no se ve apoyada, sino todo lo contrario —ni en términos absolutos, ni en términos relativos —por las estadísticas disponibles.

Puede apreciarse en él que hay un aumento de casi 35 puntos porcentuales entre la asistencia declarada al teatro que se registraba en 2006-

²⁷ Esta explicación aparece expresamente recogida, por ejemplo, en el estudio cualitativo sobre el público teatral realizado por Margen para el CDT (VV.AA., 1982).

2007 y la que había en el año 1978, un incremento que se sitúa en una posición intermedia entre las once actividades culturales que se hallan reflejadas en él.



Fuente: Elaboración propia a partir de datos recogidos en ARIÑO, Antonio. "Prácticas culturales en España", Barcelona: Ariel, 2010.

CAPÍTULO 6:
**BREVE PANORÁMICA DE LA EVOLUCIÓN
DEL SECTOR TEATRAL DE MADRID
EN EL PERÍODO DE CRISIS 2008-2012**

El ámbito temporal escogido para la elaboración del presente trabajo — esto es, el cuatrienio 2004-2007— debiera conducir en buena lógica a obviar todo lo que de interés pueda haber pasado después de ese período en relación con el asunto analizado.

Sin embargo, según se ha avanzado en el Capítulo 1, es difícil resistir la tentación de dotar de cierto grado de actualidad a estas páginas, añadiendo, siquiera de manera muy resumida y esquemática, algunas reflexiones sobre lo que ha acontecido en el sector teatral de España, en general, y de Madrid, muy en particular, después de ese cuatrienio; aunque solo sea porque, tras ese período de bonanza económica general, se ha desarrollado una de las crisis más graves y profundas que ha afectado —y sigue afectando— a la economía española e internacional, y cuyas consecuencias sobre el sector teatral han sido asimismo tan graves como profundas.

6.1 MANTENIMIENTO DE UNA NOTABLE DIMENSIÓN

En razón de tal gravedad, las miradas que se suelen lanzar sobre los datos disponibles suelen incentivar la formulación de hipótesis más bien apocalípticas sobre el sector.

No obstante, y sin negar la mayor, empecemos por exponer algunas cifras que exigen una cierta ponderación a la hora de establecer conclusiones.

Por ejemplo, es innegable que las cantidades absolutas de 2012 —quinto años consecutivo de crisis— continúan hablando de un sector teatral de notable dimensión: 12,7 millones de localidades vendidas, más de 50.000 representaciones y unos ingresos de 172 millones de euros a escala nacional; y 3,6 millones localidades vendidas, 15.000 representaciones y 92 millones de euros de ingresos en la CAM²⁸.

²⁸ Dada la brevedad de este análisis, que hemos justificado en razón del carácter complementario del presente Capítulo, limitamos los datos utilizados en él a la vertiente estrictamente teatral del mercado escénico; y, de acuerdo con lo advertido en una nota a pie de página anteriormente expuesta, los datos utilizados se refieren no a la ciudad de Madrid, sino al conjunto de la CAM.

Sin embargo, es también verdad que resulta aún más notable la rapidez con la que esta dimensión ha ido disminuyendo a lo largo de los últimos años: esas cifras suponen reducciones del 9%, del 10,3% y del 6,1%, respectivamente, en comparación con el año anterior —es decir, el 2011—, a escala nacional; y del 2,6%, del 9,0% y nuevamente del 2,6%, también respectivamente, en la CAM.

Añádase que los tres conceptos —localidades, representaciones y funciones— llevan cuatro años registrando descensos consecutivos en la CAM. Si calculamos las caídas acumuladas desde el último año en el que el sector teatral madrileño experimentó crecimientos (2008), las variaciones negativas acumuladas son del 19,1%, del 6,2% y del 9,8%, respectivamente.

Tratemos de resumirlo de manera más gráfica y contundente: las cifras absolutas de las magnitudes más representativas de la marcha del sector teatral madrileño se situaron en el año 2012 por debajo de los niveles que tenían en 2006, por lo que puede decirse que el sector es hoy cuantitativamente menos relevante que hace siete años.

6.2 SÍNTOMAS DEL AGOTAMIENTO DE UN MODELO DE CRECIMIENTO

Pero hace siete años aún no había estallado la crisis, lo que nos lleva a una primera conclusión de interés: a tenor de estos datos, parece que la crisis no ha venido a interrumpir la trayectoria imparable de un sector en constante crecimiento, sino a interrumpir una trayectoria de crecimiento que mostraba cada vez menos intensidad.

En efecto, en los años anteriores a la crisis, las magnitudes principales del sector aumentaban, sí, pero aumentaban cada vez menos, lo que revela que el modelo de crecimiento basado en la expansión de la oferta, que había sido característico en él a lo largo de las últimas décadas, estaba ya manifestando síntomas de agotamiento.

La crisis no ha sido un factor exógeno que ha venido a turbar de manera aviesa la robusta salud de un sector en creciente progresión, sino un factor exógeno que ha potenciado de manera radical las señales endógenas de astenia que ya empezaban a detectarse en él.

Es tan marcada la dependencia del sector teatral respecto de la oferta —tanto a escala nacional como en la propia CAM— que, si calculamos los coeficientes de correlación entre las tres magnitudes antes citadas —ingresos, localidades y representaciones—, la cantidad resultante para la vinculación entre el número de representaciones y el número de localidades vendidas ha sido de un +0,93 en el conjunto del periodo 2003-2012, lo que resulta una auténtica enormidad si tenemos en cuenta que un coeficiente de correlación no puede ser menor que -1 ni mayor que +1, según hemos recogido en un capítulo anterior.

Más aún: esta elevadísima y casi insuperable correlación entre ambos conceptos, aunque ha descendido en el período de crisis respecto del positivo quinquenio anterior, ha seguido alcanzando en él, —concretamente en 2008-2012— en niveles extraordinariamente altos: +0,86.

Esto es tanto como decir que la afluencia de espectadores a los espectáculos depende esencialmente, en el sector teatral español y madrileño, del número de representaciones ofrecidas. Ningún otro emparejamiento de conceptos arroja una correlación tan alta en el periodo considerado, pues, aun siendo elevadas, las correlaciones entre ingresos y representaciones, así como entre ingresos y localidades vendidas, se sitúan claramente por debajo de las anteriores.

Obviamente, correlación no es causalidad. Sin embargo, la habitual rigidez en la programación de las representaciones conduce a considerar que, a pesar de todos los factores correctores que se quieran aducir (por ejemplo, la prolongación en cartel de los espectáculos privados de mayor éxito, efecto bastante corregido por la no prolongación en cartel de los espectáculos públicos de mayor éxito), el número de localidades vendidas depende muy fuertemente

del número de representaciones ofrecidas, y no al contrario. Expuesto de otro modo: que el sector opera generando demanda a partir de la oferta, y no al revés.

6.3 ALGUNOS INDICADORES SE MANTIENEN

Pero hay aún otro dato que resulta muy revelador: el número de localidades vendidas por representación en los locales escénicos de la CAM fue de 239 en el año 2012, lo supone un crecimiento de nada menos que el 8,5% respecto del año anterior.

A ello hay que añadir que el número de espectadores por representación ha variado muy poco en la Comunidad a lo largo del período 2003-2012. Registró un mínimo de 224 en el año 2004, es decir, en plena época de bonanza económica, y un máximo de 257 en 2006, es decir, también en un entorno económico favorable. Así pues, la cifra de 2012 se sitúa entre ambos extremos y, de hecho, es solo un 0,8% inferior a la media de ese período.

Es verdad que las medias aritméticas son muchas veces engañosas, pero la marcada claridad del dato aconseja tenerlo en consideración. Mientras los demás conceptos del sector muestran trayectorias muy extremadas entre picos y valles a lo largo del período analizado, el número de espectadores por representación se mantiene casi inalterable en términos comparativos incluso en medio de la crisis.

Ni siquiera varía respecto de lo que podríamos llamar la “inflación interior” del sector. Me refiero con este discutible término a que, aunque no dispongamos de datos fiables sobre el *precio medio por localidad puesta a la venta*, sí podemos el *precio medio por cada localidad pagado de manera efectiva*, simplemente dividiendo los ingresos entre el número de localidades.

Pues bien, este precio medio por localidad ha ido creciendo de manera prácticamente ininterrumpida en el mercado teatral madrileño a lo largo del período 2003-2012, pasando de 19,2 euros por localidad en el primer año considerado, a 25,6 euros en el último; y, aunque en este último año se ha

mantenido en el nivel del año anterior, supera claramente los 23 euros por localidad registrados en 2008, es decir, al inicio de la crisis.

6.4 ALGUNAS HIPÓTESIS PUEDEN SER CUESTIONADAS

La trayectoria creciente de este indicador ha coincidido con el práctico mantenimiento del número de espectadores por representación, según queda dicho, pero no con la evolución del número de localidades totales vendidas, que ha descendido de manera continuada desde hace varios años, como antes se ha expuesto.

De hecho, ambos conceptos –precio realmente pagado por localidad y localidades totales vendidas– muestran una correlación negativa elevadísima en la CAM durante el período de crisis (-0,98), lo que quiere decir que cuando crece el primero, cae proporcionalmente el segundo. Esto, que no ocurre por cierto a escala nacional, sugiere que la hipótesis sobre la inelasticidad de la demanda teatral respecto del precio, que se ha mencionado anteriormente en el presente trabajo, debe continuar sujeta a debate; al menos, en mercados maduros y acotados; o, al menos, en condiciones ambientales extremas, como las que ha creado la crisis.

En todo caso, el número de localidades vendidas por representación muestra una correlación mucho menor respecto de los precios realmente pagados que respecto de otros conceptos representativos de la marcha del sector.

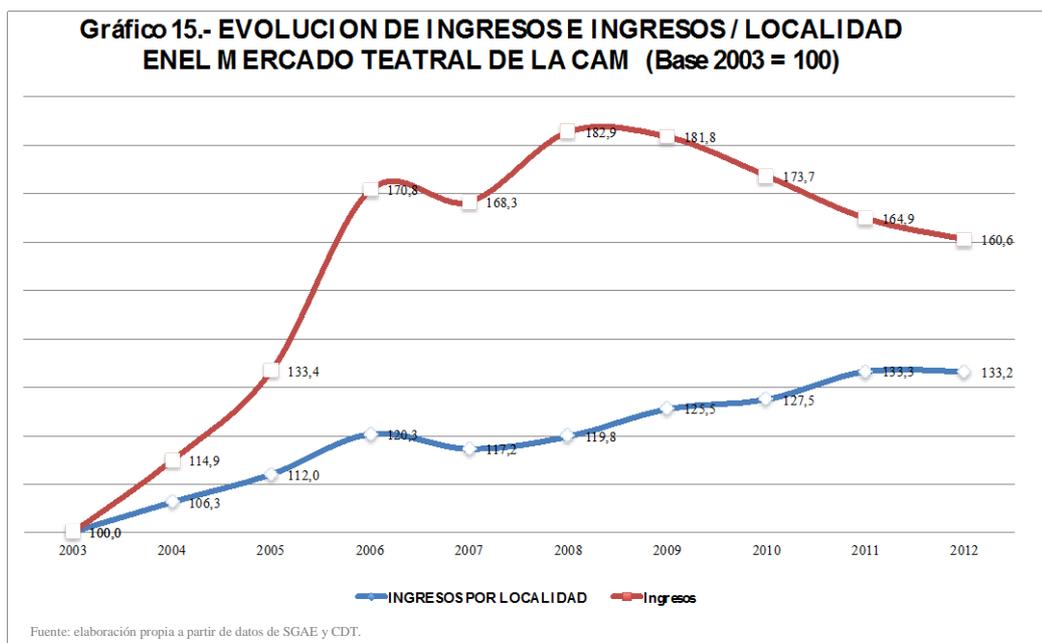
Y eso que los precios realmente pagados, como antes se ha advertido, se han incrementado notablemente: un 33,3% desde 2003 y un 13,7% desde el año anterior a la crisis. Tenemos aquí un rasgo significativo del comportamiento económico habitual del sector, considerado abusivamente como un todo, consistente en que suele afrontar la caída de sus ventas mediante un incremento de los precios, una tendencia que no ha interrumpido ni siquiera en medio de la crisis.

En efecto, el precio realmente pagado por localidad ha crecido durante la crisis por debajo que en los años anteriores a esta (13,7% vs. 17,2%)..., pero en

definitiva ha seguido creciendo de manera notable, con cifras de dos dígitos; y, por primera vez en muchos años, este incremento está coincidiendo con una mayor caída de las localidades vendidas.

El fenómeno exige un análisis más detallado, en el que intervengan también la desaparición de un importante volumen de producciones menor formato y precio, la mayor inelasticidad de la demanda respecto de los espectáculos de mayor formato y precio, la desfavorable evolución de la renta neta disponible de determinados segmentos del sector doméstico, etc. Pero, en todo caso, no echemos en saco roto un síntoma que no deja de tener significación, al menos estadística: si hacemos igual a 100 los datos de 2003, como se efectúa en el Gráfico 15, los ingresos por localidad se sitúan desde el inicio de la crisis cada vez más cerca de los ingresos totales, revelando así que, desde 2008, cuanto más crecen los precios realmente pagados, menos rápido crecen los ingresos absolutos. A escala nacional, el fenómeno se produce de manera aún más acusada.

En otras palabras: podríamos estar asistiendo al agotamiento de la capacidad de la “inflación interior” para proteger los ingresos absolutos del sector.



6.5 CIERTA CAPACIDAD DE RESISTENCIA

Por otro lado, es preciso señalar que los ingresos totales del sector teatral madrileño constituyen probablemente el indicador que ha tenido un comportamiento menos desfavorable desde el inicio de la crisis. Es verdad que han descendido un 12,2% desde entonces, pero lo han hecho en menor medida que las localidades vendidas (21,2%) y que las representaciones (15,6%).

Además, a los ingresos por representación les ha ocurrido otro tanto: ascendieron a 6.106 euros en 2012, lo que supone un 8,2% más que en 2011, un 4% más que en el inicio de la crisis y 31,3% más que en el año 2003. Esto viene a sugerir que el sector teatral madrileño —como el resto de la economía, por otro lado— está incrementando su eficiencia económica y su productividad: tiende a ingresar menos en términos absolutos, pero tiende a ingresar más por cada acto de venta u oferta.

No parece conveniente llevar más lejos esta rápida exploración estadística, pero simplemente apuntemos que, más allá de la evidencia —obviamente previsible— de que las magnitudes absolutas del sector teatral madrileño se han deteriorado gravemente en el marco de la crisis, una visión más detallada parece sugerir que las hipótesis convencionales sobre el funcionamiento de este mercado pueden ser cuestionadas en el contexto extremado de esta crisis: es decir, que operan con “normalidad” solo en condiciones “normales”.

En todo caso, pese a este grave deterioro, el sector mantiene una dimensión cuantitativa más que apreciable en la que algunos de sus indicadores más significativos revelan una capacidad de resistencia que inicialmente podía no ser intuida.

**CAPÍTULO 7:
CONCLUSIONES GENERALES**

7.1 La fragmentación del sector teatral y sus consecuencias sobre el planteamiento del trabajo

El sector teatral español se halla extremadamente fragmentado. No porque se haya fragmentado a partir de una situación previa de unicidad, sino porque nunca ha constituido un mercado realmente global e integrado a escala nacional.

Es verdad que no estamos ya en la situación de hace décadas, cuando la oferta teatral permanente se circunscribía exclusivamente a las ciudades de Madrid y Barcelona; y es verdad también que, felizmente, desde finales de los años 80 del pasado siglo —como consecuencia de un Plan de rehabilitación de espacios escénicos de propiedad pública situados fuera de Madrid, al que ya se ha hecho mención, y de la acelerada construcción de espacios de nueva planta como fruto de la iniciativa plural de las administraciones autonómica y municipal—, el desarrollo de una amplia infraestructura teatral fuera de esas dos grandes capitales facilitó un innegable proceso de descentralización, como consecuencia del cual el 50% de las representaciones y el 55% de las localidades vendidas en España en el año 1997 se concentraba fuera de las CC.AA. de Madrid y Cataluña²⁹.

Sin embargo, también es cierto que, por diversos motivos que no es momento de dilucidar aquí³⁰, España sigue sin contar con un mercado teatral correctamente articulado y coordinado a escala nacional. Simplificando mucho, podemos distinguir hasta no menos de cuatro realidades diferenciadas:

²⁹ La crisis ha tendido a dificultar el mantenimiento de la actividad fuera de estas dos autonomías, pero en el año 2012 los porcentajes eran aún del 47% y 50%, respectivamente.

³⁰ En efecto, no es lugar para reflexionar sobre algunos de los fenómenos derivados de este proceso, pero limitémonos a consignar aquí que el desarrollo de esta infraestructura pública fuera de Madrid y Barcelona permitió también la creación de redes autonómicas estables para la exhibición de espectáculos escénicos, dando así lugar a la creación de mercados teatrales de ámbito territorial que ofrecían un entorno favorable para la consolidación de compañías de la propia Comunidad Autónoma..., si bien en no pocos casos siguiendo tendencias proteccionistas que terminaban por “cerrar” esos mercados a la entrada de compañías de otros territorios y fortaleciendo así la fragmentación del mercado teatral mediante el establecimiento de fronteras autonómicas.

- El mercado de Madrid y el mercado de Barcelona, que tienen en común su gran dimensión, así como la permanencia y variedad de su oferta, pero que presentan asimismo diferencias relevantes entre sí.

No nos referimos solo a que la dimensión del primero sea bastante mayor —no demasiado en número de representaciones programadas, pero sí en número de localidades vendidas y, desde luego, en ingresos totales—, sino también a que es más diverso en cuanto a oferta, tipología de empresas, apertura a compañías de otras partes de España, etc.

- Varios mercados de ámbito autonómico bastante consolidados, con oferta escénica permanente —quizá no todos los días de la semana, pero sí en fines de semana— en buena parte de los espacios existentes —la mayoría de propiedad pública—, aunque con niveles de actividad y alcance seriamente afectados por la crisis en los últimos años.
- Oferta escénica de carácter más intermitente en otros territorios o ciudades —también por iniciativa mayoritariamente pública—; una intermitencia que debe no poco a los efectos de la crisis sobre los presupuestos culturales de los ayuntamientos.

Creemos conveniente consignar esta diversidad por dos motivos principales:

- El primero, porque pone aún más de manifiesto el valor de las investigaciones sobre la reconstrucción de la vida escénica en ciudades españolas que se desarrollan en el seno del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (SELITEN@T), ya que estos estudios permiten subrayar tanto los rasgos comunes como las importantes diferencias existentes entre unas y otras.
- El segundo, porque facilita situar el presente trabajo no sólo en el marco de esta línea de investigación, sino en el contexto de esa situación de fragmentación sectorial.

7.2 Razones de una elección

Decir que, en este contexto de fragmentación, el mercado teatral de Madrid adquiere una elevada representatividad puede parecer una afirmación francamente exagerada, si es que no incorrecta. Sin embargo, hay motivos para considerarlo así.

Dado que se trata del mercado más extendido, más variado y de mayor volumen de España, es más fácil ver en él cómo se comportan, sin las importantes limitaciones de dimensión propias de otros lugares, algunos de los principales factores y variables característicos de la actividad escénica en el momento actual.

No queremos decir con esto que el mercado de Madrid deba ser considerado como un “modelo a imitar” —desde luego, no es un mercado óptimo, aparte de que tal empresa parece imposible—, pero sí que, en una época de importante globalización de los comportamientos de todo tipo, puede ser entendido como un entorno favorable para comprobar cómo estos se desarrollan cuando cuentan con mayores o mejores posibilidades comparativas de hacerlo.

Por el mismo motivo, ya subrayado con ocasión del primer capítulo del presente trabajo, la elección de una época como el período 2004-2007, caracterizada por un entorno económico favorable y previo a la crisis, da la oportunidad de analizar el comportamiento de esos factores y variables en un contexto económico propicio a abrir la posibilidad de que estos puedan operar sin las perturbaciones extremas generadas por la excepcionalidad de la crisis. No nos extenderemos más en ello.

Así pues, entendemos que el entorno geográfico y temporal elegido para este trabajo es proclive para generar, por un lado, el conocimiento con cierto detalle de un realidad teatral concreta y determinada (la de la ciudad de Madrid en el cuatrienio 2004-2007) y para extraer, por otro, algunas conclusiones de utilidad sobre el comportamiento y características del sector teatral.

7.3 Recapitulación sobre el desarrollo del trabajo

Ahora bien, si fragmentada es la realidad teatral española, no lo son menos, por lo general, los análisis que solemos hacer de ella, pues tienden a centrarse en una sola de sus vertientes (estética, económica, sociológica, literaria, escénica...), ganando así indudablemente en rigor y precisión, pero a costa de tropezar con importantes dificultades para proporcionar una visión integral y sistémica.

Obviamente, no es tanta la pretensión de este trabajo, pero sí la de ofrecer un modesto intento de tener en cuenta aspectos estéticos, económicos y sociológicos a la hora de analizar una realidad teatral, cual es la del Madrid de 2004-2007.

Para ello, una vez expuesta la inserción del trabajo en las líneas de investigación del SELITEN@T, se ha abordado en la Introducción del trabajo una justificación de sus objetivos y propósitos, así como un análisis crítico de la documentación utilizada.

Seguidamente, se ha expuesto una breve panorámica del contexto político y económico característico del período 2004-2007, formulando a partir de ella algunas hipótesis sobre sus consecuencia en el medio teatral.

A continuación, tres capítulos consecutivos se han centrado en el núcleo del trabajo:

- El primero trata de analizar el comportamiento de las principales magnitudes del sector a escala global y por géneros.
- El segundo se focaliza en análisis de estos resultados atendiendo a los 100 títulos principales en los que más se concentran, tratando de formular asimismo algunas conclusiones sobre la relación entre tales resultados y las características formales y estéticas de esos títulos.
- El tercero, a su vez, intenta poner en relación los principales contenidos de los dos capítulos precedentes con el comportamiento y las

percepciones sociológicas acerca del teatro que expresaban los ciudadanos madrileños en el entorno temporal analizado.

Por último, se ha considerado necesario añadir un capítulo complementario que ofrece un análisis muy sintético de la evolución del sector en el marco de la crisis, centrado en las principales variables utilizadas en los capítulos anteriores, a fin de dar cuenta de cuál ha sido su trayectoria con posterioridad al cuatrienio 2004-2007.

7.4 Algunas conclusiones finales de carácter más general

Las conclusiones concretas que en cada caso pueden extraerse de los datos presentados han sido expuestas dentro de los propios capítulos. No obstante, pensamos que es oportuno proponer a continuación algunas otras de carácter más general:

- La reflexión sobre los indicadores utilizados confirma, en algunos aspectos importantes, ciertas impresiones que se podían mantener de forma intuitiva previamente a la investigación.

Podría suponerse, entonces, que esta no aporta gran cosa en este sentido. Consideramos, por el contrario, que no es así, porque no resulta baladí conocer con exactitud la intensidad cuantitativa de un fenómeno que se ha detectado inicialmente por mera intuición.

En este sentido, cabe citar, a modo de ejemplo, que el análisis de los datos seleccionados permite evaluar con bastante precisión el alcance de fenómenos tales como:

- La extremada concentración del mercado teatral madrileño en torno a un número muy reducido de espectáculos.
- El enorme peso de los “musicales”.
- La tendencia de la oferta “dramática” a polarizarse en torno a la comedia, siguiendo así los gustos declarados de la mayoría de los espectadores potenciales o reales.

- La fuerte atomización de la oferta en un número muy elevado de producciones cuyos ratios de eficiencia les sitúan por debajo de los límites razonables de viabilidad económica.
- El bajo nivel de fidelidad del público teatral, etc.

Estos y otros fenómenos se ven refrendados con claridad, facilitando una medida bastante exacta de su intensidad absoluta y relativa.

- Además, el análisis de los datos permite aflorar algunos fenómenos que no parecen detectables mediante la mera intuición. Cabe citar al respecto, también a título ilustrativo:
 - Los síntomas de agotamiento que ya empezaban a manifestarse soterradamente en el sector incluso en una época de bonanza económica como la de 2004-2007; y con mucha más claridad en el mercado teatral más maduro (Madrid) que en el resto de España.
 - El acusado proceso de “desteatralización” de la oferta escénica; es decir, el creciente retroceso cuantitativo de la oferta de espectáculos “dramáticos”. Un retroceso que no se debía entonces, en contra de lo que intuitivamente podía suponerse, al incremento del peso de los “musicales”, sino de la oferta menos aparentemente “teatral” —recitales, espectáculos unipersonales, “otros”... —.
 - Las razonables tasas de ocupación del aforo que mostraban los espectáculos en general por término medio —y muy en especial, los de danza—, síntoma indicativo de una cierta capacidad de “encontrar” al público potencialmente objetivo.
 - El apreciable nivel que mostraba también el número de localidades vendidas por función, etc.

- Por último, el análisis facilita también la obtención de argumentos que permiten cuestionar algunos tópicos extendidos sobre el sector o considerarlos de manera más compleja. Se puede señalar al respecto, nuevamente a título de ejemplo, que los datos arrojan luces sobre:
 - La falsa impresión de que los espectáculos “dramáticos” no sólo están en retroceso, sino que “funcionan” cada vez peor —en realidad, los que “funcionan” bien son bastante numerosos y lo hacen mejor que los de otros géneros—.
 - La idea sesgada o incompleta de que se registra una oferta cuantitativamente excesiva, lo cual parece cierto si se atiende solo al número de espectáculos y representaciones ofrecidas..., pero no si se tienen en cuenta las percepciones de los ciudadanos, que apuntan a una falta de adecuación cualitativa entre oferta y demanda
 - La percepción comparativa, aparentemente paradójica, por parte de los ciudadanos de lo elevado del precio de los espectáculos teatrales cuando se les compara con los de las demás ofertas escénicas.
 - La sorprendente fortaleza o capacidad de resistencia que muestran algunas magnitudes del sector aun en medio de la crisis, etc.

En definitiva, más allá de los indudables defectos del presente trabajo o de los aciertos que pueda contener, pensamos que puede sostenerse que el análisis conjunto de los aspectos estéticos, sociológicos y económicos de una realidad teatral —como la del Madrid del período 2004-2007 en este caso— permite no sólo obtener un conocimiento más amplio e integral del objeto de estudio, como corresponde a un proyecto de naturaleza académica, sino también extraer conclusiones potencialmente útiles en materia de gestión y política cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÑO, Antonio (2010). *Prácticas culturales en España*. Madrid: Ariel.

ASOCIACIÓN DE EMPRESAS DE ARTES ESCÉNICAS DE ANDALUCÍA (ACTA). *Análisis del sector de las artes escénicas en Andalucía 2007*. Disponible en web (consulta 21/06/2014): <http://analisisdelsectoraea.wordpress.com/2007-2/>

ASSOCIACIÓ D'EMPRESES DE TEATRE A CATALUNYA (ADETCA). *Estadística temporada 2006-2007*. Disponible en web (consulta 21/06/2014): http://www.adetca.cat/media/docssites/3112B/01_059_00008726/d0607.pdf

BARICCO, Alessandro (2008). *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (1999). *Los teatros de Madrid 1994-1998*. Madrid: Fundación SGAE.

FUNDACIÓN AUTOR (2004). *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2002-2003*. Madrid: Fundación Autor.

GUTIÉRREZ, Rubén (2010). *Análisis de los públicos actuales: perfiles, hábitos e intereses*. Ponencia presentada al IV Foro Internacional de las Artes Escénicas – Escenium (Bilbao, 2010). Disponible en web (consulta 05/07/14) <http://www.slideshare.net/ESCENIUM/pdf-12doc>

INSTITUTO DE LA OPINIÓN PÚBLICA (1965). *Estudio sobre los medios de comunicación de masas en España*. Madrid: Instituto de la Opinión Pública.

MINISTERIO DE CULTURA. *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales 2006-2007*. Disponible en web (consulta 15/06/2014) <http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?M=/t9/p9&O=culturabase&N=&L=0>

MINISTERIO DE CULTURA. *Anuario de Estadísticas Culturales 2009*. Disponible en web (consulta 15/06/2014) <http://www.calameo.com/read/0000753359ad1b60c932f>

PÉREZ COTERILLO, Moisés (1995). *Los teatros de Madrid 1982-1994*. Madrid: FAES.

QUERO, María José (2003). *Marketing Cultural. El enfoque relacional en la entidades escénicas*. Madrid: La Red.

ROLDÁN, José Antonio (2013). *La cartelera teatral en ABC Madrid durante el año 2005*. Dirigida por José Romera Castillo. Tesis doctoral. UNED. Disponible en web (consulta 05/07/2014) http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Jose_Antonio_Roldan.pdf

ROMERA CASTILLO, José (2010). “El estudio del teatro en el SELITEN@T”. En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 9-48. Madrid: Visor Libros.

- “Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica”. En *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, Manuel VIEITES, Manuel y Carlos RODRÍGUEZ, (eds.), 338-357. Ciudad Real: Ñaque, 2010.
- “El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías”. En *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, José Romera Castillo, 21-45. Madrid: UNED, 2011.
- “El Centro de Investigación y el teatro”. En *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, José Romera Castillo, 47-101. Madrid: UNED, 2011.
- “Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T”. En *Don Galán, revista audiovisual de investigación sobre artes escénicas*

[en línea], núm. 2 (2012). Disponible en web (consulta 20/06/14):
http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_5

RUBIO ARÓSTEGUI, Arturo y RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo (2008). *Las subvenciones públicas a las artes escénicas en España*. Informe encargado a los autores por la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública y presentado al III Foro Internacional de las Artes Escénicas - Escenium (Bilbao 2008). Disponible en web (consulta 04/07/14) http://www.redescena.net/descargas/proyectos/informe_final_subven_arter_escenicas.pdf

SGAE (1999). *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural*. Madrid: SGAE.

VIOLA, Anita (2012). *Cartelera Teatral en ABC de Madrid: (2000-2004)*. Dirigida por José Nicolás Romera Castillo. Tesis doctoral. UNED. Disponible en web (consulta 05/07/2014) <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AnitaViola.pdf>

VV.AA. (1982). *El público, ¿quién? ¿cómo? ¿cuándo? ¿dónde?*. En *Cuadernos de El Público nº 1*. Madrid: CDT.