



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Económicas

Escuela de Estudios de Posgrado



MAESTRÍA EN ADMINISTRACIÓN DEL SECTOR CULTURAL Y CREATIVO

Orientación Administración de las Artes Escénicas (AE)

TRABAJO FINAL DE MAESTRÍA:

“Análisis de la Dinámica de Intercambio de Proyectos Teatrales entre Buenos Aires y Madrid durante el período 2008-2015”

ALUMNA Karina B. Scherer

Director del trabajo Mg. Lucía Brasca

Buenos Aires, noviembre 2016

Portada

Autora: Lic. Esp. Karina Beatriz Scherer

Director: Mg. Lucía Brasca

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas, Escuela de Estudios de Posgrado. Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo orientación Artes Escénicas

Año 2016

Agradecimientos

A Lucía Brasca por su paciencia, constancia y por sus devoluciones clarificadoras. A Sebastián Blutrach por su tiempo para las entrevistas, por la valiosa información compartida y por su disponibilidad para las consultas, a Rodolfo Daneu, Leandro Olocco y Maxime Seugé por su tiempo y por las experiencias de intercambio compartidas. A Rubén Ballester por la información facilitada. A Héctor Schargorodsky por la claridad brindada al momento de seleccionar el tema.

Resumen

El presente trabajo se propone investigar y analizar la dinámica de intercambio de proyectos teatrales entre Buenos Aires y Madrid durante el período 2008-2015.

Para ello se analizarán las interrelaciones existentes entre ambas ciudades en lo que respecta al flujo de intercambio de proyectos teatrales durante dicho período.

Desde el punto de vista teórico se elaborará el material necesario para identificar las particularidades de la actividad teatral como parte de las industrias culturales, las características del mercado teatral local en ambas ciudades, sus diferentes circuitos de exhibición y modelos de organización de la producción, así como las estrategias de comercialización subyacentes en cada uno de ellos como punto de partida de salida al mercado externo.

Seguidamente, se analizará la dinámica de intercambio respecto del mercado internacional, los diversos factores que motivan la internacionalización de la actividad teatral, las estrategias de comercialización para ingresar al mercado externo, las herramientas de promoción comercial existentes y la materialización de estos aspectos desde el punto de vista operativo del comercio exterior.

En función al material teórico desarrollado, se investigará esta dinámica mediante entrevistas a las empresas, empresarios y productores teatrales pertenecientes a los diversos circuitos que realizaron actividades de intercambio entre ambas ciudades durante el período 2008-2015. Finalmente, se organizará la información obtenida de manera que permita sistematizar y comprender las lógicas de funcionamiento de la dinámica investigada.

Tabla de Contenidos

1	Introducción	- 1 -
2	Marco Teórico.....	- 5 -
2.1	Particularidades de la actividad teatral respecto de otras actividades productivas	- 5 -
2.1.1	Concepto de la actividad teatral	- 5 -
2.1.2	Concepto de Valor	- 6 -
2.1.3	Características de la demanda y el consumo	- 8 -
2.1.4	Características de la cadena de valor	- 9 -
2.1.5	Importancia del recurso humano	- 11 -
2.1.6	Costos y fuentes de financiamiento.....	- 12 -
2.2	Los Mercados de la actividad teatral.....	- 22 -
2.2.1	Mercado teatral local de Buenos Aires y Madrid.....	- 22 -
2.3	Dinámica de intercambio de la actividad teatral	- 32 -
2.3.1	Factores que motivan la internacionalización de la actividad teatral	- 32 -
2.3.2	Estrategias de comercialización internacional	- 33 -
2.3.3	Herramientas de promoción comercial	- 36 -
2.3.4	Materialización del intercambio. Operatoria.....	- 37 -
2.4	Estadísticas sobre el comercio exterior de la actividad teatral.....	- 41 -
3	Análisis del intercambio teatral entre Buenos Aires y Madrid del 2008 al 2015.....	- 43 -
3.1	Incidencia de las particularidades de la actividad teatral	- 50 -
3.1.1	Cadena de valor.....	- 50 -
3.1.2	Importancia del factor humano	- 59 -
3.1.3	Relevancia del concepto de valor.....	- 61 -
3.1.4	Financiamiento vinculado al comercio exterior	- 62 -
3.1.5	Síntesis	- 64 -
3.2	Características de los mercados de Madrid y Buenos Aires que influyen en el comercio exterior	- 66 -
3.2.1	Mercados de Madrid y Buenos Aires.....	- 66 -
3.2.2	Circuitos de Exhibición.....	- 69 -
3.2.3	Modelos de organización de la producción.....	- 71 -
3.2.4	Estrategias de comercialización	- 72 -
3.2.5	Importancia de las giras	- 77 -
3.2.6	Síntesis	- 78 -
3.3	Dinámica del comercio exterior en la actividad teatral.....	- 80 -

3.3.1	Análisis contextual de la dinámica de intercambio teatral	- 80 -
3.3.2	Motivos que impulsan la dinámica de intercambio teatral.....	- 81 -
3.3.3	Estrategias de inserción en el mercado externo	- 83 -
3.3.4	Herramientas de promoción	- 88 -
3.3.5	Formas de materialización del intercambio	- 93 -
3.3.6	Síntesis	- 99 -
3.4	Análisis de los instrumentos de cooperación	- 100 -
3.5	Fuentes de información del comercio exterior de servicios culturales	- 102 -
4	Conclusiones	- 105 -
5	Recomendaciones	- 111 -
	Referencias Bibliográficas	- 113 -
6	Anexos	- 121 -
6.1	Anexo I.....	- 121 -
6.1.1	Declaración de los principios de la cooperación cultural internacional.....	- 121 -
6.1.2	La Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales de la UNESCO	- 121 -
6.1.3	La Carta Cultural Iberoamericana.....	- 123 -
6.1.4	Tratados bilaterales entre Argentina y España.....	- 125 -
6.2	Anexo II	- 127 -
6.2.1	Presentación de Entrevistados.....	- 127 -
6.2.2	Presentación de Proyectos Teatrales investigados	- 128 -

Lista de tablas

	Obras Teatrales que participaron en experiencias de intercambio entre Buenos Aires y Madrid.....	46
Tabla 3.1	Experiencias de intercambio con mayor incidencia de la cadena de valor en el mercado de origen.....	52
Tabla 3.1.1.1	Experiencias de intercambio con mayor incidencia de la cadena de valor en el mercado destino.....	54
Tabla 3.1.1.2	Circuito de exhibición oficial para producciones comerciales exhibidas en Madrid.....	71
Tabla 3.2.2.1	Experiencias de intercambio en Madrid. Circuitos de exhibición. Modelos de producción Estrategias de Comercialización.....	75
Tabla 3.2.5.1	Experiencias de intercambio en Buenos Aires. Circuitos de exhibición. Modelos de producción. Estrategias de Comercialización.....	76
Tabla 3.2.5.2	Proyectos de intercambio que participaron en giras por el país.....	78
Tabla 3.2.6.1	Estrategia de inserción a través de un socio estratégico.....	86
Tabla 3.3.3.1	Estrategia de inserción a través de un distribuidor.....	87
Tabla 3.3.3.2	Estrategia de inserción a través de un representante de ventas.....	87
Tabla 3.3.3.3	Estrategia de inserción a través de venta directa.....	88
Tabla 3.3.3.4	Presentación en festivales.....	90
Tabla 3.3.4.1	Formas de intercambio teatral con el exterior.....	96
Tabla 3.3.5.1	Formas de intercambio teatral con el exterior producciones asociadas y coproducciones.....	98
Tabla 3.3.5.2		

Lista de Figuras

Figura 2.1.4.1	Cadena de valor de las artes escénicas.....	10
Figura 3.1	Dinámicas de intercambio. Participación.....	47
Figura 3.2	Evolución de la dinámica de intercambio durante el período 2008 – 2015.....	48
Figura 3.1.4.1	Proyectos financiados por el programa Iberescena.....	63
Figura 3.2.2.1	Circuitos de Exhibición de las experiencias de intercambio.....	70
	Modelos de organización de la producción de las experiencias de	
Figura 3.2.3.1	intercambio.....	72
Figura 3.2.4.1	Estrategias de Comercialización.....	73
Figura 3.3.3.1	Estrategias de inserción en el mercado externo.....	83

1 Introducción

Los vínculos teatrales entre Latinoamérica y Europa se encuentran en pleno desarrollo. Autores tales como Dubatti (2012), Bonet & Villaroya (2009) y Gutierrez (2013) avalan dicha afirmación. El número de teatristas provenientes de Buenos Aires que son invitados a llevar sus obras teatrales por el mundo o a dirigir en otros países ha ido creciendo en los últimos ocho años (2008-2015). Por su parte, en España, solo los grandes festivales y los teatros situados en las grandes capitales programan espectáculos internacionales, de modo que las grandes ciudades como Madrid y Barcelona se constituyen como centros de producción, difusión y exhibición escénica en donde se concentra la producción teatral a nivel internacional (Dubatti, 2012; Bonet & Villaroya, 2009; Bonet, 2008).

En la actividad teatral festivales, redes, mercados o muestras funcionan como plataformas de encuentro. Esto facilita el intercambio entre creadores, profesionales, intermediarios y programadores, de Buenos Aires y Madrid. De acuerdo con Dubatti (2012), “no se ha reflexionado aún lo suficiente sobre este fenómeno que llamamos ‘la internacionalización del teatro de Buenos Aires’, ni sobre cómo estimularlo y sostenerlo a través de políticas específicas (estatales, autogestivas o de apoyo privado), ni sobre cómo acrecentarlo cada vez más” (p.258).

Partiendo de estas perspectivas, la presente investigación se concentrará en el análisis de la dinámica de intercambio de proyectos teatrales entre Buenos Aires y Madrid durante el período 2008-2015. Motiva esta investigación el hecho de que se encuentran escasos registros de este flujo. Solamente se obtiene información mediante informantes claves que afirman que este intercambio se genera con fluidez entre ambas ciudades. Sin embargo, desde el punto de vista teórico y práctico, hay escasos estudios que analicen este tema en profundidad.

Dicha dinámica, es propiciada por diversos factores. En primer lugar cabe mencionar a la globalización en tanto proceso económico, productivo y tecnológico que afecta en todos los niveles de vida, transformando los modos de producir, pensar, crear y sentir; y que genera un cambio en las condiciones de circulación internacional, más favorables a la existencia de festivales, gestores especializados y al mayor desarrollo de políticas de intercambio y medios de transporte más accesibles (Gutierrez, 2013; Dubatti, 2012). Asimismo, hay que destacar las relaciones de cooperación y amistad tejidas por Argentina y España a lo largo de la historia que, fundadas sobre una base histórica de movimientos migratorios e intercambios que permanecen en la actualidad, dieron lugar a que ambos países compartieran un acervo cultural tal como el idioma castellano, que representa para la disciplina del teatro un factor clave de acceso, a diferencia de otras disciplinas de las artes escénicas tales como la música o la danza.

Por otro lado, desde el punto de vista geográfico, la elección de dos ciudades capitales, como son Buenos Aires y Madrid, se sustenta sobre las características cosmopolitas que ambas poseen y que hacen que las condiciones de circulación internacional de la actividad teatral sean más favorables que en otras áreas geográficas.

También, motiva este estudio la importancia de la distribución en la actividad teatral como factor fundamental para su sustentabilidad económica, basada en la posibilidad de amortizar los costos de las producciones, diversificar el riesgo y la facturación y ampliar los horizontes de exhibición no solo a nivel nacional sino también internacional. En ese sentido, como señala Villarroya (2009), “al igual que cualquier sector económico, la distribución reviste un papel fundamental en el desarrollo cultural. Aunque mucho más marcado en las industrias culturales tradicionales, la importancia de la distribución se ha ido extendiendo a sectores más artesanales, como el de las artes escénicas” (p. 187).

Tal como se planteó previamente, el objetivo general de esta investigación consiste en analizar la dinámica de intercambio de proyectos teatrales entre las ciudades de Buenos Aires y Madrid durante el período 2008-2015. Para ello, se buscará alcanzar los siguientes objetivos específicos:

- Analizar la incidencia de las particularidades de la actividad teatral en relación al acceso a los mercados externos.
- Caracterizar el mercado teatral local de Buenos Aires y de Madrid y su influencia en el mercado internacional.
- Dar cuenta de los aspectos que inciden en la dinámica de intercambio de proyectos teatrales.
- Estudiar la conformación de la dinámica de gestión de proyectos teatrales objeto de intercambio entre Buenos Aires y Madrid.

Para poder llevar adelante esta investigación, se han elaborado las siguientes preguntas a modo de guía:

- ¿Cuáles son las particularidades de la actividad teatral en relación a otras actividades productivas y en relación al acceso a los mercados externos?
- ¿Cuáles son las características del mercado local de la actividad teatral y cómo influyen en el intercambio con el mercado internacional?
- ¿Qué aspectos inciden en la dinámica de intercambio de proyectos teatrales?
- ¿Cómo se conforma la dinámica de gestión de los proyectos teatrales objeto de intercambio entre Buenos Aires y Madrid?

En el presente estudio, se considerará a la actividad teatral desde tres vertientes. En primer lugar, se tomará la definición de industrias culturales de la UNESCO¹, avalada por los bloques económicos, que se presenta en el **apartado 2.1.1** y que nos permitirá comprender la actividad teatral como parte de las industrias culturales, cuyas principales características están dadas por la intersección entre la economía, la cultura y el derecho. Esta perspectiva será complementaria con la idea de actividad teatral profesional en contraposición con una actividad amateur, que incluye, según Bonet (2008), la idea de remuneración de los espectáculos, la continuidad temporal de la actividad de los agentes y un presupuesto de gastos mínimo. En tercer lugar, se tomará a la actividad teatral como producto cultural en sentido amplio en los términos de Colbert & Cuadrado (2010)² y como servicio en términos de Getino (2007) en sentido estricto, analizando sus singularidades respecto de otras actividades productivas.

También se indagará acerca de las características del mercado teatral; los distintos circuitos teatrales donde se produce, exhibe y distribuye la actividad teatral, tanto en Buenos Aires como en Madrid; los distintos modelos de negocio asociados a cada circuito; sus lógicas de producción, gestión, distribución y nexos con el comercio internacional; las estrategias utilizadas para la comercialización, –más orientadas hacia el producto o hacia el mercado, dependiendo del grado de preponderancia de lo artístico por sobre lo económico o viceversa–.

Se analizará, posteriormente, la dinámica de intercambio teatral teniendo en consideración los factores que motivan el acceso de los proyectos teatrales a nuevos mercados, sus estrategias o métodos de comercialización en el exterior y las herramientas de promoción comercial que viabilizan su acceso al circuito internacional. Asimismo, se observarán las formas en la que se materializa el intercambio en la actividad teatral en tanto servicio, con especial atención a los aspectos operativos del comercio exterior.

En forma complementaria, y situando a la actividad teatral en el marco de las relaciones internacionales entre Argentina y España y entre Buenos Aires y Madrid, se analizarán instrumentos de cooperación cultural internacional relevantes, detallando los aspectos que motivan el intercambio. Estos instrumentos son declaraciones y convenciones de organismos multilaterales a los que ambos países suscribieron, programas de fomento que se originaron como consecuencia de los compromisos surgidos por estos instrumentos y que forman parte de la generación de políticas de promoción de la

¹ En idioma inglés, UNESCO denota las siglas con las que se denomina al organismo multilateral United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, con competencias a nivel mundial en los ámbitos de la educación, la ciencia y la cultura, la comunicación y la información. En idioma castellano, dicho organismo se denomina “Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura”.

² De acuerdo a los mencionados autores, el término producto, desde una perspectiva amplia, se entiende como un servicio, un objeto o una experiencia.

actividad a nivel internacional, así como también tratados vigentes firmados por ambos países y ciudades. En consonancia con lo anterior, se analizarán las fuentes de información de comercio exterior de servicios culturales existentes y su grado de desarrollo para brindar información estadística actualizada respecto de la dinámica de intercambio teatral.

El análisis de todos estos aspectos previamente mencionados permitirá conocer en profundidad la dinámica de intercambio teatral entre ambas ciudades desde la óptica local, tomando a Buenos Aires como exportadora hacia Madrid y como receptora de espectáculos. En ese sentido, se relevarán localmente a las empresas, empresarios, promotores y productores teatrales que realizaron actividades de intercambio entre ambas ciudades, con el fin de comprender las estrategias subyacentes de creación y/o adaptación y de comercialización del producto en el mercado externo.

Desde el punto de vista teórico, se considera que esta investigación contribuirá a profundizar en el entendimiento de la gestión cultural en la actividad teatral al incorporar como objeto de estudio la dinámica de intercambio en los mercados internacionales, escasamente explorado al presente.

Desde el punto de vista práctico, se espera que este estudio aporte información relevante referida a la actividad teatral en relación con el mercado externo. En la actualidad, los sistemas de información encargados de relevar datos en relación al comercio internacional referidos a la actividad cuentan con un bajo grado de desarrollo en lo referido a la especificidad de la actividad. En ese sentido, se espera que el presente estudio constituya un aporte para el desarrollo de esta área de estudio.

2 Marco Teórico

2.1 Particularidades de la actividad teatral respecto de otras actividades productivas

Para abordar las particularidades de la actividad teatral en tanto actividad productiva, se comenzará por definirla y profundizar sobre sus principales características en tanto producto cultural y acerca de su distinción respecto de las industrias culturales. Luego se analizará el concepto de valor y las diferentes dimensiones que influyen en el individuo a la hora de decidir consumir este tipo de servicio cultural, para posteriormente ahondar sobre las características de la demanda y el consumo.

También se indagará acerca de la función de producción de la actividad teatral y sobre su cadena de valor y se dedicará un apartado especial a la importancia del recurso humano como factor productivo clave.

Asimismo se abordará la problemática estructural de costos que acarrea, así como las diversas fuentes de financiamiento existentes para subsanar esta dificultad que constituyen un factor clave para el desarrollo y la sustentabilidad de la actividad tanto en el mercado local como en el internacional.

2.1.1 Concepto de la actividad teatral

La actividad teatral se considerará desde tres vertientes complementarias entre sí. La primera de estas vertientes parte de la definición de industrias culturales propuesta por la UNESCO y suscrita por los bloques económicos. Esta definición, que incluye en particular a la actividad teatral, identifica ciertas características comunes a todas las industrias culturales, a saber:

Existe una intersección entre la economía, la cultura y el derecho.

Incorporan la creatividad como componente central de la producción.

Contenido artístico, cultural o patrimonial

Son bienes, servicios o actividades frecuentemente protegidas por la propiedad intelectual – derecho de autor y derechos conexos.

Doble naturaleza: económica (generación de riqueza y empleo) y cultural (generación de valores, sentido e identidades)

Innovación y re-creación

Demanda y comportamiento de los públicos difícil de anticipar

UNESCO (2010).

Dicha definición plantea dos tipos de industrias culturales: un tipo de industria en la que los distintos sectores de actividad operan mediante la reproducción industrial o semi-industrial, con la posibilidad

de reproducir y distribuir a gran escala sus productos³; y otro tipo de industria, dentro de la cual se encuadra a la actividad teatral, en la que los bienes, servicios o actividades que producen los distintos sectores de actividad no son reproducibles de manera industrial y operan a pequeña y mediana escala⁴. No obstante ambos tipos de industrias comparten el tener que salir al mercado, promover y difundir (UNESCO, 2010).

De acuerdo a la segunda vertiente y de manera complementaria, siguiendo a Bonet (2008), se considera a la actividad teatral como una actividad productiva y profesional. Productiva, en tanto actividad económica y cultural cuya cadena de valor incluye la creación, la producción, la exhibición, distribución y el consumo y profesional dado que, en contraposición con una actividad amateur, toma en cuenta: la continuidad temporal de la actividad de los agentes, la idea de remuneración de los espectáculos, y contar con un presupuesto de gastos.

Complementariamente, de acuerdo a la tercera vertiente, se toma a la actividad teatral como un producto cultural en sentido amplio, en términos de Colbert & Cuadrado (2010), y que entiende a la actividad como un producto, un objeto o experiencia y como un servicio cultural en sentido restringido. Desde la perspectiva de Getino (2007), los servicios culturales son “(...) aquellos donde participan tanto el sector público como en menor medida el privado y que están destinados a ofrecer simplemente el disfrute de cierto tipo de bienes culturales, no la compra ni la adquisición sino el disfrute de ello” (p. 72). En este sentido, el servicio se presta en la medida que el público paga por sentarse a ver una obra de teatro y se lleva el espectáculo solo en la memoria. A su vez el servicio es ofrecido por los actores, el director y quienes han instalado el espacio para que el espectador disfrute como parte de su tiempo libre, de su ocio y de su desarrollo cultural y creativo.

2.1.2 Concepto de Valor

Para poder abordar la demanda de la actividad teatral, se analizará previamente el concepto de valor, ya que la comprensión de dicho concepto es la que permite conocer las preferencias de los individuos asociadas a la de decisión de la compra.

En términos de Bonet (2001), el valor que cada individuo le otorga a un producto cultural depende de la superposición de tres dimensiones:

³ Dentro de estos sectores de actividad se encuentran las industrias principales, tradicionales o de base cuya actividad económico-cultural es "industrial", tales como: Complejo Audiovisual, Reproducción Musical, Complejo Editorial y otras recientemente vinculadas relacionadas con las "Nuevas Tecnologías": software y videojuegos (UNESCO, 2010).

⁴ Dentro de estos sectores de actividad se encuentran: las Artes Escénicas (Teatro y Danza), las Artes Plásticas (Cerámica, Escultura y Pintura), las Artes Visuales (Arte Digital y Fotografía), Artesanías y Espectáculos musicales masivos (UNESCO, 2010).

- la **dimensión funcional**, que está ligada al valor práctico que se obtiene del consumo de dicho bien o servicio en tanto disfrute del espectador como parte de su tiempo libre.
- la **dimensión simbólica**, que está ligada al prestigio que lleva incorporado el consumo de dicho servicio cultural y que trae consigo un fuerte componente social, ya que adquiere su valor en un contexto compartido de valores (identidad nacional, social o territorial).
- la **dimensión emocional**, que está ligada a la carga emotiva que traen incorporado estos servicios ya sea por razones históricas, familiares, o por determinados gustos o vivencias personales. Este tercer nivel tiene especial relevancia ya que desde la emotividad se desencadenan procesos de decisión que exceden las lógicas ligadas a la dimensión funcional o simbólica y que son de algún modo "irracionales" desde el punto de vista económico.

La superposición de estas tres dimensiones personales, da como resultado el valor que cada individuo le otorga al servicio y permite la comprensión del motivo por el cual el valor artístico que se le adjudica a estos servicios culturales no necesariamente coincide con el valor de mercado.

A su vez, las mencionadas dimensiones están complementariamente influenciadas por las restricciones de los individuos, tales como su nivel de ingresos, patrimonio, tiempo libre disponible, la distancia física o psicológica en relación al evento, la disponibilidad personal, el nivel de formación y acumulación de capital cultural u otros factores que condicionan el comportamiento de las personas e inciden al momento de concretar sus preferencias y que, en consecuencia, se ven reflejadas en la demanda de este servicio cultural.

Siguiendo a Bonet (2001), se añaden a las mencionadas dimensiones individuales otras de carácter colectivo, que tienen efectos positivos para el conjunto de la sociedad por la carga simbólica, de identidad o prestigio que esta les otorga y que explican la presencia del sector público no solo en el desarrollo del mercado local de la actividad cultural, sino también en el internacional. Algunos de sus principales componentes ligados al valor social se reflejan en las siguientes percepciones de valor:

- **Valor de existencia**, que está ligado al valor que este servicio ofrece al conjunto de la población en tanto forma de cultura que beneficia a su conjunto y le brinda la posibilidad de disfrute.
- **Valor de legado**, que está ligado al mantenimiento actual de la actividad en tanto forma de cultura que garantiza el disfrute futuro a las próximas generaciones.
- **Valor de identidad**, que está ligado a la pertenencia de los elementos constitutivos de la identidad local o nacional y, por tanto, al valor simbólico que representa para la comunidad.
- **Valor de prestigio**, que está ligado al prestigio que otorga a las personas e instituciones públicas y privadas que se asocian a ellas.

Estas dimensiones, dada la carga simbólica que representan para la sociedad, justifican en muchas ocasiones los financiamientos externos otorgados por el gobierno, el mecenazgo y los patrocinios.

2.1.3 Características de la demanda y el consumo

La demanda de la actividad teatral se caracteriza por la dificultad de ser anticipada, lo que hace del teatro una actividad con un alto nivel de riesgo, pues presenta regularmente problemas en la recuperación de las inversiones por parte de los empresarios o compañías teatrales que deciden llevar adelante un proyecto teatral.

El mencionado riesgo es determinado por diversos factores que inciden en la demanda y el consumo, tales como la disposición a pagar una entrada para ver una obra de teatro por parte de las personas, el nivel de ingreso, el tiempo disponible, la oferta cultural (tanto paga como gratuita) que compite en el mercado, o las formas de realizar la actividad cultural. Este último factor presenta, a su vez, cierta complejidad, pues en cuanto a su realización compiten, por un lado, las actividades que se llevan a cabo en el domicilio con aquellas que requieren que la persona se traslade al lugar de exhibición –en este caso incidirán factores temporales y de proximidad–; y, por otro, las que promueven el consumo individual con las que requieren decisiones de consumo grupal.

A su vez, hay otros factores vinculados a variables sociales y educacionales que cumplen un rol fundamental en lo que Dupuis (citado por López, 2009) denomina “consentimiento a pagar” por parte del consumidor en el mercado teatral. Según Dupuis (citado por López, 2009) “en el consumo de este tipo de servicios culturales se da un proceso de aprendizaje que se ve afectado por las experiencias de consumo y por elementos como los hábitos transmitidos en el hogar por los niveles y tipos de formación” (p.132).

Así, de acuerdo a los niveles de experiencia de las personas en el consumo cultural, Dupuis (2009) plantea una estratificación de consumidores en *profesionales, asiduos, regulares, ocasionales, eventuales y el no-público*⁵.

⁵ El primer tipo de público asiduo es el de los expertos, ya sea jóvenes con acceso a tarifas preferenciales cuyos procesos de constitución del gusto están arraigados al entorno familiar, ya sea aficionados que han invertido desde jóvenes en la constitución del gusto y a quienes las limitaciones de tiempo o presupuesto no les impiden continuar realizando la actividad; o los amateurs con altos niveles de estudios de una profesión de tipo intelectual. En el segundo tipo de público se encuentra el asiduo, este es el calificado como “gran público” y representa a las personas cuyo desarrollo del gusto ha comenzado en la infancia o adolescencia pero no se ha desarrollado lo suficiente para ser experto, dependiendo del momento de su vida, la concurrencia será más o menos asidua. El tercer tipo de público es el “regular”, es aquel cuya demanda es más elástica y un aumento de precio se traduce en una pérdida de público mucho mayor que en los públicos anteriores. Luego está el público ocasional, es un público sensibilizado y comprende entre ellos a antiguos regulares y puede aceptar mucho mejor un aumento en los precios. El público denominado eventual es un público con capacidad de experto muy poco desarrollada y prácticamente no frecuenta las instituciones permanentes, es sensible a los efectos de marca y a los aspectos distintivos de consumo cultural, privilegia los productos eventuales. Por último, está el “no

Esta segmentación permite conocer que cada uno de estos públicos reacciona de manera distinta ante la variable precio. Así, ciertas reducciones en los precios pueden aumentar la demanda del servicio para consumidores con una gran acumulación de capital de consumo o atraer a ocasionales, pero no inciden en el no-público o en los eventuales.

En términos generales, distintos estudios demuestran la *inelasticidad precio de la demanda*⁶ de este tipo de servicio cultural y que esta demanda tiende a ser más inelástica cuanto más prestigio o fama tiene dicho servicio. Desde la perspectiva de Bonet (2007), el comportamiento de la demanda toma estas características debido a que la actividad teatral, como el resto de las artes del espectáculo, se basa en la economía del *star system*, en la que un espectáculo famoso tiene un valor enorme y otro menos famoso tiene poco valor, de modo que un producto cultural que no tenga éxito, no tendrá público ni a precio de saldo.

2.1.4 Características de la cadena de valor

La actividad teatral en tanto servicio se compone de un proceso productivo complejo. Por un lado, al no ser posible almacenar sus existencias, debe ser consumida a medida que es producida, circunstancia que exige la repetición del proceso una y otra vez. Por el otro lado, al tratarse de un sector arcaico de la economía⁷, siendo el factor humano y el capital intelectual intensivos, la actividad ofrece pocas posibilidades de producir mejoras en la productividad⁸ o generar economías de escala⁹ provenientes de innovaciones tecnológicas.

De acuerdo con Bonet (2001):

Del mismo modo que los avances tecnológicos permiten una distribución masiva a costes decrecientes de la producción cultural reproducible, los bienes y los servicios artesanales, no reproducibles técnicamente (aunque en algunos casos, como en las artes escénicas, repetibles), pueden adquirir un elevado valor social o de mercado gracias a su originalidad y autenticidad; en definitiva, gracias al valor simbólico que incorporan. Es decir, nos hallamos ante un proceso de mercantilización vía diferenciación (p. 27).

En términos generales, la cadena de valor de las artes escénicas se compone de tres subprocesos básicos: el de creación, el de producción y el de exhibición. Cada uno de ellos, al igual que en otros

público” que se compone de individuos poco o nada sensibilizados, que son muy difíciles de atraer y que privilegian otros productos (Dupuis, 2009).

⁶ La inelasticidad precio de la demanda significa que un aumento o reducción de precio de un bien tiene como consecuencia, respectivamente, una disminución o un incremento proporcionalmente menor de la demanda de dicho bien (Bonet, 2001).

⁷ Esto significa que la actividad teatral no puede ingresar en un proceso de industrialización y, por tanto, en una reducción de los costos unitarios a través de la producción masiva.

⁸ La productividad de los factores está dada por la razón de utilización de los factores y el producto obtenido.

⁹ Se da en cualquier situación de producción o prestación de servicios en donde el costo por unidad producida disminuye en la medida en que aumenta el número de unidades producidas.

sectores productivos, combina trabajo y capital y una tecnología o *know how*¹⁰ existente para transformar una *input* en una *output*¹¹ o producto final.



Figura 2.1.4.1 Cadena de valor de las artes escénicas. Elaboración propia. Fuente Serrano (2001)

El subproceso de creación tiene como entrada la creatividad por parte del autor, creador, quien utiliza su formación, sus experiencias vividas y su imaginación como recursos creativos para transformarlos en la obra teatral como salida (Serrano, 2001).

El subproceso de producción es un proceso complejo en donde confluyen, según Schraier (2006), prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión para que, dado el *input* de la obra teatral y la decisión de llevar adelante el proyecto, se produzca el *output* de la producción de la obra teatral a ser exhibida.

Con relación al subproceso de producción, las prácticas artísticas incluyen actividades como la dirección de los actores que se llevará adelante mediante los ensayos, el diseño escenográfico, el diseño del vestuario, de luces y sonido entre otros; las prácticas técnicas incluyen la construcción de la escenografía y la confección del vestuario entre otros; las prácticas administrativas involucran la realización de los contratos a los artistas, el pedido de cotizaciones y las gestiones de compras de los bienes y servicios necesarios para llevar adelante la puesta; y, por último, las prácticas de gestión están relacionadas al gerenciamiento del proyecto teatral en general, que hará posible llegar con el producto final en tiempo y forma, con los recursos planificados al momento del estreno y con la difusión adecuada para captar al público interesado.

El subproceso de exhibición tiene como *input* al producto final de la producción teatral y como *output* a la representación frente a una audiencia determinada. Esto implica que se realizaron exitosamente los ensayos técnicos y el ensayo general y que se cuenta con el capital necesario para llegar al momento del estreno, con un espacio escénico y con todo el personal necesario dentro del espacio

¹⁰ A esta tecnología se la denomina comúnmente *know how*, término en idioma inglés utilizado universalmente y que significa contar con los conocimientos técnicos y administrativos para llevar adelante un proceso productivo y comercial.

¹¹ *Input* o entrada refiere a la entrada de insumos o materia prima en un proceso productivo cuya transformación a través del proceso tiene como salida el *output* o producto final de dicho proceso.

donde se exhibirá (personal de boletería, acomodadores, maquinistas, sonidistas, iluminador entre otros). También indica el inicio del ciclo de vida de la explotación de una obra, que puede culminar con el fin de la temporada de funciones o continuar con su distribución en nuevos mercados, tanto locales como internacionales.

Según Throsby (citado por Serrano, 2001), la representación como *output* del subproceso de exhibición representaría un proceso intermedio que asumiría una transformación cuyo producto final sería la audiencia en sí misma. En ese sentido, Palmeiro & Schargorodsky (2009), expresan que esta forma de definir el output se fundamenta en que no hay producción si no hay consumidor.

2.1.5 Importancia del recurso humano

La actividad teatral se caracteriza por la intervención de creadores o intérpretes a lo largo de los distintos subprocesos productivos que integran la cadena de valor.

Los artistas constituyen el factor primario fundamental capaz de transformar el *input* en *output* mediante una combinación de conocimiento, aptitud, talento y método o técnica específica que poseen para hacerlo. Esta capacidad, hace que el factor humano en la actividad teatral se constituya en uno de los factores fundamentales que integran la cadena de valor en relación al acceso tanto al mercado local como al mercado internacional y es el que diferencia a la actividad teatral de una actividad económica tradicional.

En este sentido, el mercado laboral de los artistas, en términos de las posibilidades de inserción laboral, se caracteriza por ser altamente selectivo, elitista y competitivo, y presiona asiduamente por mayores niveles de formación. A su vez se caracteriza por un exceso de mano de obra y contratos a corto plazo supeditados a la duración de los proyectos teatrales, que incluyen los ensayos y la duración del ciclo de vida de la obra teatral para la que se hicieron las contrataciones.

De acuerdo con Bonet (2001):

El desarrollo de la carrera profesional se vincula al proceso de acumulación de datos que permite al artista, su agente y al entorno de expertos evaluar el propio talento y apreciar la evolución de su valor en el mercado. La incertidumbre de estas carreras se explica por la diferencia entre el esfuerzo exigido y el objetivo a alcanzar; éxito que a menudo tiene un marcado carácter temporal, difícil de mantener en el tiempo (muy habitual en géneros de temporada) (p. 24).

Desde la perspectiva de Throsby (2009), existen tres tipos de mercados laborales para los artistas: el mercado para su trabajo creativo; el mercado para "otros trabajos relacionados con las artes", como la enseñanza en su especialidad; y el mercado de trabajo no artístico. Esto indica que si los artistas no pueden obtener empleos creativos, su siguiente alternativa preferida de trabajo es "algo relacionado con el arte", como la docencia.

Dentro de los factores que afectan el desarrollo de la carrera de los artistas encontramos aquellos que los influyen positivamente como el talento innato, la formación, la ayuda familiar, los profesores, los amigos; mientras que la falta de oportunidades de trabajo y el corto tiempo que pueden dedicar al trabajo creativo debido a tener que emplearse en otros trabajos no artísticos son influencias negativas para el desarrollo de su carrera.

A su vez, su actividad profesional está inmersa en un mercado en donde los consumidores, dada la existencia de un *star system*, están dispuestos a pagar mucho más dinero por una figura notoria que sube al escenario que por otro artista técnicamente igual de bueno o mejor, pero no legitimado como figura por el mencionado sistema.

Según Bonet (2001), esto sucede porque, en el ámbito del espectáculo, el consumo de arte no es una actividad aislada, sino una actividad pública, compartida socialmente y porque, por razones cognitivas generalmente, los consumidores solo recuerdan unos pocos nombres importantes. Este fenómeno se ve influenciado asimismo por el gran impacto de publicidad desarrollado por las empresas productoras o promotoras que contratan a los artistas y que se ven obligadas a amortizar los costos de la inversión.

Por otro lado, existe una fructífera relación de mutua dependencia entre el teatro y el sector audiovisual, a partir de un vínculo de mutua dependencia en el que el sector audiovisual se nutre de profesionales del mundo teatral (actores, directores y escenógrafos) y el sector teatral se aprovecha del *star system* generado por el cine y la televisión (Villarroya, 2009).

Otra característica diferencial del factor humano en la actividad teatral, según Bonet (2007), es la de la auto explotación del creador, relacionada principalmente con el subproceso de creación. Al respecto, sostiene Bonet (2007) que “una actividad con el peso del creador, el peso de esos profesionales altamente especializados que dedican su tiempo a pensar, a crear, a hacer esa combinación mágica que da como resultado una obra de arte, tiene costos importantes en términos relativos temporales” (p. 26).

De esta forma, dentro de las distintas etapas que contempla el proceso productivo de la actividad teatral, las que incorporan mayores dosis de creatividad o arte son las que presentan mayores dificultades en medir las ganancias en términos de eficiencia.

2.1.6 Costos y fuentes de financiamiento

La característica artesanal de la actividad teatral, hace que no pueda reproducirse técnicamente, sino que debe repetirse en cada función cuando se presta el servicio frente a una audiencia. Según Baumol & Bowen (citado por Rapetti, 2007), esta particularidad origina costos crecientes de mano de obra en el largo plazo a diferencia de los sectores progresivos de la economía, que sí ven compensar

los aumentos salariales con aumentos en la productividad. Este fenómeno, que denominan "síndrome de costos" o "enfermedad de costos", permite explicar tanto los altos costos como los ingresos por la venta de entradas insuficientes que caracterizan a la actividad.

Siguiendo a Baumol & Bowen (citado por Rapetti, 2007), la "brecha de ingresos" que se produce justifica la necesidad de búsqueda de otras fuentes de financiamiento que sirven como "analgésicos" a esta "enfermedad de costos", así como la generación de "ciertas economías de escala" tales como la reducción del tamaño de los elencos como medida paliativa.

Desde la perspectiva de Bonet (2001), la fatalidad de costos que atraviesa a la actividad cultural artesanal debe ser mitigada logrando la inserción del producto en el mercado sobre la base de su originalidad, ya que la gente está dispuesta a pagar más por un bien único; o bien buscando recibir el apoyo de instituciones filantrópicas y del estado gracias al valor o legitimidad social que caracteriza a estos productos.

Las fuentes de financiamiento que permiten llevar adelante la actividad provienen de dos formas distintas de generar recursos: una es a través de los recursos propios y otra a través de los recursos externos; el acceso a ambas fuentes puede provenir del desarrollo de la actividad tanto en el mercado local como en el externo.

Por otro lado dependiendo de la lógica comercial sobre la cual se desarrolle dicha actividad, se distinguirán casos en donde los recursos generados en el mercado local permitan el financiamiento para el acceso al mercado externo, de otros en donde la salida al exterior permita la generación de recursos económicos adicionales.

2.1.6.1 Financiamiento Propio

Las fuentes de financiamiento propio se componen de distintos tipos de recursos que la actividad teatral puede generar, tales como:

- a) **Ingresos por venta de entradas anticipadas o por la boletería:** son los ingresos provenientes de la política de precios aplicada. En el caso de la actividad teatral pública, responderá a precios accesibles que permitan la accesibilidad a este servicio cultural por parte de la comunidad. En el caso de la actividad privada comercial, dependerá del análisis de costos y respuesta de la demanda, además de las posibilidades de acceso a fuentes de financiación externa y de los precios de referencia en ese segmento de mercado. En el caso de la actividad privada independiente, por su parte, dependerá de los precios promedio que rijan a la oferta vigente en este mercado, así como en algunos casos del análisis de costes, demanda estimada y posibilidades de acceso a financiamiento externo tanto privado como público.

- b) **Aportes de socios o integrantes de la cooperativa:** puede provenir de socios inversores ajenos o vinculados a la actividad teatral, así como de los integrantes de cooperativas teatrales en el caso de producciones privadas independientes.
- c) **Venta de funciones:** mediante la negociación de la contratación de compañías, elencos y artistas por parte de organismos públicos o privados tales como empresas, escuelas, sindicatos universidades o teatros, a cambio del pago de un *cachet* o monto fijo para realizar presentaciones artísticas.
- d) **Venta de subproductos:** son ingresos provenientes de la venta de artículos relacionados con el espectáculo, tales como mercadería específica, venta de libros, música entre otros.
- e) **Venta de derecho de explotación:** las obras teatrales están protegidas por el régimen legal de propiedad intelectual cuyo principal derecho es el derecho de autor que rige tanto en Argentina como en España. Esta protección jurídica contempla dos derechos: por un lado, el derecho moral que tiene el autor sobre su obra de oponerse a cualquier tipo de modificación; por el otro, el derecho patrimonial, que le confiere el poder exclusivo de otorgar autorizaciones o licencias de explotación económica de su obra. Por lo tanto, una obra no puede utilizarse sin la autorización previa por escrito del titular de los derechos (el autor de la obra, sus herederos o derechohabientes, representantes o agentes).

Los derechos de autor se otorgan por un tiempo determinado, mínimo de un año, y pueden concederse con exclusividad o sin ella sobre una región, país o ciudad, variando el valor según lo acordado. Dependiendo del éxito de la obra o de la trayectoria del autor, son otorgados al mayor oferente y se exige muchas veces anticipos monetarios sobre futuros ingresos para obras extranjeras, los cuales suelen encarecerse cuando median agentes o representantes entre el autor y las producciones que desean adquirirlos.

Así, por ejemplo, en el caso de que una producción en Buenos Aires adquiera el derecho de una obra de autor madrileño o viceversa se está hablando de la venta de un derecho de explotación entre ambas ciudades.

A su vez las entidades que representan a los autores nacionales y extranjeros son, en el caso de Argentina, ARGENTORES¹² y, en el caso de España, SGAE¹³; ambas sociedades

¹² ARGENTORES es la Sociedad General de Autores de la Argentina y tiene por finalidad la protección legal, tutela jurídica y administración de los derechos de autor y, a través de estas acciones, el enaltecimiento de la producción del autor destinada al teatro, cine, radio y televisión. Desempeña su actividad en teatros, salas de cine, canales de TV y radios de todo el país y representa, por convenios recíprocos con entidades similares y por contratos con agentes, representantes y apoderados, a la totalidad de los autores del mundo.

¹³ SGAE es la Sociedad General de Autores y Editores de España dedicada a la defensa y gestión colectiva de los derechos de propiedad intelectual. Su actividad está centrada en proteger y repartir la remuneración de sus asociados

de gestión colectiva que tienen acuerdos suscritos de representación recíproca en el cobro de derechos de teatro, entre otros.

2.1.6.2 Financiamiento Externo

El financiamiento externo está basado en la obtención de recursos provenientes de diversas fuentes, tales como los recursos públicos y los privados.

Entre los recursos públicos se destacan en Argentina y en España:

- a) **Organismos de promoción de la actividad teatral:** apoyo económico que brindan organismos públicos a la actividad teatral.

En el caso de la Argentina, el Instituto Nacional del Teatro (INT) es el organismo estatal a nivel nacional de promoción y apoyo a la actividad teatral independiente o alternativa de todo el país conforme la Ley Nacional del Teatro N° 24800¹⁴; y PROTEATRO¹⁵ es el Instituto para la protección y fomento de la actividad teatral no oficial de la Ciudad de Buenos Aires. A su vez, El Fondo Nacional de las Artes (FNA) otorga subsidios destinados a montajes teatrales.

En España el apoyo económico a la actividad teatral se da a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)¹⁶. Este organismo tiene tres líneas de actuación respecto de la actividad teatral: una relacionada con la promoción, protección y difusión de la actividad teatral; otra relacionada con la colaboración con instituciones públicas y privadas directa, tanto en proyectos concretos como en su actividad permanente; y por último, la concesión de ayuda para sectores tanto públicos como privados destinada a proyectos de producción, exhibición y giras.

- b) **Mecenazgo:** en el caso de la Ciudad de Buenos Aires está regulado por "El Régimen de Promoción Cultural- Mecenazgo", que permite, en el marco de la Ley N° 2264, la presentación de proyectos culturales para recibir aportes con el objeto de financiar su

por la utilización comercial de sus obras; no solo beneficia a los socios, sino que contribuye a la protección del patrimonio cultural del repertorio español.

¹⁴ A partir de la sanción de la Ley Nacional del Teatro N° 24.800, se crea el Instituto Nacional del Teatro como organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el territorio del país. Las amplias facultades que otorga la Ley al Instituto permiten la elaboración, ejecución y seguimiento de una política teatral en todo el territorio del país, y su carácter federal hace de las provincias las principales beneficiarias de la promoción y apoyo que realiza este Instituto.

¹⁵ El Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires (Proteatro) fue creado en 1999 por Decreto N° 845/00, reglamentario de la Ley N° 156/99 y Modificatoria Ley N° 2945/08, mediante la cual se crea el Régimen de Concertación para la Actividad Teatral No Oficial, con el objeto de proteger, propiciar y fomentar el teatro de la Ciudad de Buenos Aires.

¹⁶ INAEM: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música tiene a su cargo la aplicación de un régimen regular y permanente de apoyo al teatro, así como a las actividades que conforman su campo de competencia (circo, música, lírica y danza) en España.

realización. Constituye, por tanto, una forma de financiar las actividades culturales, mediante un incentivo fiscal para quienes destinen aportes a dichas actividades en la Ciudad de Buenos Aires. A través de este régimen, los contribuyentes que tributan en el Impuesto sobre los Ingresos Brutos, pueden destinar parte del pago de los mismos a apoyar proyectos culturales.

En el caso de España la Ley 49/2002 es la que regula el fomento a las iniciativas de mecenazgo mediante incentivos fiscales a las donaciones y un régimen especial de tributación de las entidades sin fines de lucro para la financiación de actividades de interés general, dentro de las cuales se encuentran la actividad teatral.

- c) **Préstamos:** el Fondo Nacional de las Artes (FNA) otorga 3 líneas de créditos que van de microcréditos para financiar proyectos artísticos, préstamos personales y préstamos hipotecarios para la refacción o adquisición de bienes, todos a tasas de interés convenientes respecto del mercado.

Entre los recursos privados se destacan:

- a) **Patrocinios:** consisten en un acuerdo o negociación de ayuda económica que el grupo o la organización artística establece con empresas públicas o privadas a cambio de beneficios mutuos previamente acordados.
- b) **Donaciones y aportaciones:** se pueden dar a través de la obtención de dinero o en especie (materiales, bienes o servicios). También se pueden obtener colaboraciones de grupos, socios, promotores o amigos.

Una modalidad usual para esta forma de captar recursos es mediante plataformas virtuales de financiamiento colectivo o *crowdfunding*¹⁷, tales como Ideame¹⁸, que promueven la modalidad de aportación para proyectos teatrales por parte de "pequeños inversores" interesados en financiar el proyecto teatral mediante un depósito en la cuenta bancaria a cambio de alguna contraprestación de acuerdo a la cantidad de dinero aportada (acceso al ensayo general, a entradas para ver la obra, charla con el director o actores, entre otros).

2.1.6.3 Medios alternativos para la obtención de financiamiento

Más allá de las fuentes anteriormente presentadas, los empresarios, las compañías teatrales o los promotores teatrales acuden a medios alternativos para la obtención de financiamiento de proyectos teatrales, entre los que se destacan los que se obtienen a través de la realización de

¹⁷ Término en idioma inglés utilizado para la búsqueda de financiamiento de proyectos a través de pequeños inversores.

¹⁸ Ideame es una plataforma virtual que ayuda a creadores latinos a conseguir financiamiento colectivo.

coproducciones, a través de los vínculos entre los bloques internacionales y a través de fondos provenientes de la cooperación cultural internacional.

a) Coproducciones:

Se trata de una forma de colaboración, para la realización de proyectos teatrales, que permite poner en común recursos técnicos, creativos y económicos para llevar adelante una producción. Esta forma compartida permite tanto diversificar costos entre las partes intervinientes, como facilitar el acceso a fuentes de financiación y a nuevos circuitos de exhibición.

Las coproducciones consisten en acuerdos en los que las partes intervinientes, se comprometen a cumplir con ciertas obligaciones y obtener determinados beneficios en función de los aportes que realice cada una de ellas. Estos aportes pueden ser estrictamente económicos o incluir además un intercambio artístico, como la autoría de la obra, la puesta en escena, la dirección de la obra o los actores.

En el plano internacional, las coproducciones se enmarcan dentro de acuerdos bilaterales o multilaterales entre países donde se regulan principalmente los porcentajes de los aportes de cada participante, la distribución de ganancias y la participación en las pérdidas.

El cumplimiento de dichos porcentajes regidos por cada acuerdo lleva a que el producto artístico resultante de la coproducción sea considerado como nacional en cada uno de los países participantes y que pueda acceder a beneficios locales.

En el caso que analizamos, las coproducciones realizadas entre Buenos Aires y Madrid están fundadas sobre relaciones culturales y económicas construidas históricamente entre Argentina y España, así como también, sobre la cuestión lingüística en común, ambos factores de proximidad cultural que favorecen la realización de acuerdos.

Los mencionados acuerdos pueden realizarse entre privados o entre organismos culturales públicos; y son promovidos tanto por instrumentos de cooperación cultural internacional provenientes de organismos multilaterales, como a través de acuerdos bilaterales firmados que prevén el intercambio artístico entre países a través de la promoción de esta modalidad de producción.

Para el caso de Buenos Aires y Madrid, los instrumentos de cooperación incluidos en el **pto. 6.1.4 del Anexo I** forman parte del marco de referencia de los acuerdos de coproducción que se realizaron entre ambas ciudades. Se destacan el **Acuerdo Marco de Cooperación** firmado por los gobiernos de ambas ciudades en **2008**; el **Protocolo**

general de colaboración suscripto por el Consejero de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid y por el Ministro de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en **2008** y un **Acuerdo entre el Complejo Teatral de Buenos Aires y el Teatro Español de Madrid** en **2015**.

Como ejemplo prototípico de coproducciones se puede considerar al programa Iberescena¹⁹. El mismo promueve la realización de coproducciones a través de la creación de un fondo de ayuda para las artes escénicas, que otorga apoyo financiero para incentivar a las coproducciones de espectáculos entre promotores públicos o privados de la denominada escena iberoamericana, para promover su presencia en el espacio escénico internacional y para fomentar la distribución, circulación y promoción de espectáculos iberoamericanos.

Iberescena tiene su origen en la **Carta Cultural Iberoamericana** (Ver **Anexo I pto. 6.1.3**), instrumento de cooperación suscripto por países que conforman el denominado espacio cultural iberoamericano y que contempla entre sus principales objetivos el fomento del intercambio dentro del mencionado espacio y el desarrollo de la cooperación con otras regiones del mundo.

El sostenimiento del programa Iberescena se logra con el apoyo de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB), la ayuda administrativa de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) y las aportaciones en cuantías económicas de los diferentes países intervinientes que financian el fondo, entre los que se cuentan la Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay.

Desde la perspectiva de Heras (2012), el programa Iberescena ha sido un estímulo para la búsqueda de caminos de encuentro y trabajos comunes posibles entre los países que cuentan con su apoyo económico. Sin embargo, le resta avanzar sobre pautas que logren medir no solo los objetivos cuantitativos, sino también los culturales, sociales y artísticos, que posibiliten el desarrollo de la creación escénica iberoamericana, empleando sistemas de producción y gestión que permitan situar los códigos artísticos a un alto grado de competitividad en los mercados internacionales. Para ello es necesario seguir realizando esfuerzos para que la dialéctica producción/creación genere modelos de sostenibilidad y continuidad en el tiempo, más allá de las propuestas efímeras.

¹⁹ IBERESCENA fue una propuesta intergubernamental, impulsada por la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB), aprobada en la XVI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Montevideo, Uruguay, el 3, 4 y 5 de noviembre de 2006, de la OEI. Las líneas generales del programa de Iberescena contemplan los objetivos plasmados en la Carta Cultural Iberoamericana.

b) Bloques internacionales

Con el objetivo de fomentar el comercio internacional entre Buenos Aires y Madrid relativo a las actividades culturales en general y a la actividad teatral en particular, los bloques internacionales, a los que tanto Argentina como España pertenecen, propician la realización de coproducciones entre los países miembros a la vez que promueven el intercambio con el exterior a través de la integración y cercanía geográfica.

En ese sentido, el ámbito de competencia en los temas culturales de los estados miembros del bloque económico Mercosur –al cual Argentina pertenece– es el denominado Mercosur Cultural, bajo la órbita del cual se crea en 2004 la Red Cultural Mercosur²⁰ con el fin de dinamizar la interacción geográfica y cultural. Con este organismo se firmaron posteriormente acuerdos, dentro de los cuales se destaca "La declaración de Intenciones para la creación de un marco de cooperación entre redes culturales euroamericanas", que permite la vinculación de dicha red con la de otros bloques como el de la Unión Europea (UE) al que pertenece España.

A su vez, la UE cuenta dentro de su ámbito de injerencia, con funciones en el ámbito de la cultura, dentro de las cuales, específicamente en lo referido a las relaciones de intercambio, no solo fomenta la cooperación y los intercambios transnacionales entre instituciones culturales de los países miembros, sino que también fomenta la cultura en las relaciones exteriores de la UE²¹.

c) Cooperación cultural internacional:

Los instrumentos de cooperación cultural internacional constituyen un marco conceptual e internacional que contribuye al fomento del intercambio y de la cooperación cultural en los mercados internacionales de las manifestaciones culturales en general y de la actividad teatral en particular.

Para la OEI, el concepto de cooperación cultural engloba una gran variedad de temas, entre los que se destacan la movilidad y circulación de bienes y servicios, el fortalecimiento de proyectos artísticos y culturales, el apoyo a las artes y la promoción del diálogo intercultural.

²⁰ Su estatuto establece como principales finalidades el respeto a la diversidad cultural de sus países, estimulando y difundiendo la creación artística y proyectos socioculturales, con la finalidad de dinamizar la interacción geográfica y cultural.

²¹ En este sentido, la UE cuenta con un documento relevante para este estudio, de fomento de la cooperación titulado "La cultura en las relaciones exteriores de la UE", el mismo data del 2008 y fue creado "Con el fin de promover la diversidad cultural y el diálogo intercultural en las relaciones exteriores de la Unión Europea (UE)

Así, los canales de desarrollo de la cooperación cultural internacional entre América Latina y España son cada vez más amplios y provienen de ámbitos cada vez más diversos. Principalmente se desarrollan en los canales diplomáticos tradicionales vinculados a las relaciones entre los sectores nacionales gubernamentales y públicos. También se desarrollan a través de programas generados en las Cumbres de Jefes de Estado y de Gobierno y de instituciones que asumen de manera formal o informal el trabajo de artistas, proyectos, grupos o instituciones culturales, redes y asociaciones o actividades y proyectos.

En el marco de estos instrumentos es donde corresponde ubicar el tratamiento y la elaboración de mecanismos y estrategias para el desarrollo del comercio exterior de los bienes y servicios culturales en general y de la actividad teatral en particular; ya que dicho desarrollo propicia no solo el intercambio cultural del país con otras regiones del mundo, sino también los beneficios relacionados con la economía, el empleo y la balanza comercial, elementos que hacen sostenibles y sustentables los intercambios en el tiempo.

Estos instrumentos son creados por diferentes organismos multilaterales con competencias en el ámbito cultural o por estados o ciudades en el ejercicio de las relaciones bilaterales. En ese sentido, en el **Anexo I** se especifican artículos relevantes de los diversos instrumentos de cooperación, relacionados al intercambio y al desarrollo de las relaciones exteriores en la cultura o el fomento de redes culturales que trascienden al alcance de los países miembros.

A su vez, diversos organismos multilaterales ofrecen ayudas que promueven el intercambio, tales como las otorgadas por la OEI a través de una convocatoria lanzada durante el período 2010-2012 para ayudar a la movilidad para creadores, gestores, promotores y profesionales iberoamericanos de la cultura.

Por otro lado, la política cultural exterior de España, diseñada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, por medio de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), se ejecuta en Argentina a través de la red de centros culturales como el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) y de la Oficina Cultural de la Embajada de España.

Esta última tiene a su cargo el desarrollo y la consolidación de las relaciones institucionales con las autoridades culturales del país en sus diferentes niveles administrativos: nacional, provincial y municipal. Asimismo, ejerce funciones de apoyo y asesoramiento a los profesionales del sector españoles, tanto públicos como privados, en la programación de actividades en Argentina. Los centros culturales, por su parte, con una programación autónoma e independiente, potencian las líneas de cooperación y de acción cultural como

estrategia de desarrollo, al tiempo que dan infraestructura y apoyo a los proyectos itinerantes que se generan en la propia red de centros.

2.2 Los Mercados de la actividad teatral

La finalidad de este apartado es presentar la estructura del sistema escénico local de ambas ciudades, para analizar las distintas formas que adopta la actividad teatral local en relación con los circuitos en los cuales es exhibida y para los cuales es producida, y que constituye un nexo para el desarrollo de la dinámica de intercambio internacional.

Según Heras (2012):

Para mí, la palabra "mercado" es simplemente un concepto. Ni lo demonizo ni lo sacralizo. Existe y es necesario pensar en sus condiciones y en sus condicionantes, pero creo que nunca desde el punto de vista de lo creativo, sino precisamente, de lo específicamente "productivo". Con ello, a lo que me quiero referir es a que cada artista, creador, grupo o compañía de una de las posibles prácticas de las artes escénicas debe entender y saber que trabaja para un segmento de la sociedad y que desde el punto de vista artístico, eso no tiene más valor que saber situarse en la franja de producción en la que realmente cada uno se quiere situar (p.79).

Desde la perspectiva de Bonet & Villaroya (2009), la estructura del sistema escénico se construye sobre un doble mercado, en el que los espacios escénicos y festivales ofician de demandantes en el mercado de la producción teatral y de oferentes en el mercado de la difusión. Este sistema se caracteriza fundamentalmente por la diversidad de agentes que participan en él, creadores, productores, espacios de exhibición, dueños de salas, distribuidores, programadores, patrocinadores y medios de comunicación, que forman el mercado de la producción y el de la difusión a los que se adicionan los consumidores o público, conformando así la oferta y demanda teatral.

2.2.1 Mercado teatral local de Buenos Aires y Madrid

En Buenos Aires y en Madrid, la mayor parte de los ingresos de la actividad teatral provienen de la comercialización y exhibición local.

La ciudad de Buenos Aires cuenta, según el INDEC (2010) con cerca de 3 millones de habitantes distribuidos en una superficie de 200 km² y un promedio de edad de la población que ronda los 40 años. Sobre un total de 40,37 millones de habitantes en la Argentina, más del 7% de la población se concentra en dicha ciudad que constituye el principal centro de producción y difusión teatral de la Argentina.

La ciudad de Madrid cuenta, según el Ayuntamiento de Madrid (2012) con 3,165 millones de habitantes distribuidos en una superficie de 605,77 km² y un promedio de edad de 43,5 años. Sobre un total de 46,44 millones de habitantes en España (Instituto Nacional de Estadística de España, 2015), alrededor de un 6,7% se concentran en la ciudad capital que constituye, junto con Barcelona, los dos principales centros productores, de exhibición y difusión de España (Ayuntamiento de Madrid, 2012).

Ambas ciudades tienen el mercado teatral segmentado²² en distintos circuitos de exhibición teatral, tales como: el circuito comercial, el oficial y el alternativo²³ y el de festivales. Todos ellos conforman la estructura del sistema teatral basado en un doble mercado, el de la difusión en el que los espacios escénicos y festivales ofician de demandantes en el mercado de la producción y de oferentes en el mercado de la difusión.

Dentro de esta estructura del sistema teatral puede suceder que el teatro realice producciones propias; en tal caso, tanto la producción como la exhibición es llevada a cabo por el espacio escénico en donde se exhibe la obra. O se puede dar el caso de que los espacios escénicos demanden producciones al mercado de la producción con la finalidad de programar sus salas.

Según datos del SINCA (2015) entre los teatros comerciales, oficiales y alternativos hay registrados en la Ciudad de Buenos Aires alrededor de 288 teatros²⁴, de los cuales 25 teatros pertenecen al circuito comercial, según registros de Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET), 7 teatros pertenecen al circuito oficial²⁵ y los teatros restantes, al circuito alternativo.

Según las bases de datos publicadas de espacios escénicos por el Centro de Documentación Teatral (CDT) perteneciente a INAEM, en la ciudad de Madrid se concentran alrededor de 102 teatros, de los cuales 16 son teatros oficiales, 5 pertenecen a la comunidad de Madrid, 4 son teatros nacionales y 7 teatros municipales. Asimismo, hay 86 teatros privados, de los cuales 25 pertenecen al circuito comercial y 61 que pertenecen al alternativo. Además existen alrededor de 57 espacios que funcionan como centros culturales, auditorios, anfiteatros y salas, mayormente de titularidad pública municipal y en menor medida pertenecientes a la comunidad de Madrid, así como a la gestión privada.

2.2.1.1 Mercado de la producción teatral

La **producción teatral** se lleva a cabo a través de los siguientes **modelos de organización**, basados en el grado de implicancia del gobierno, en el tamaño de sus producciones, en el nivel de riesgo, en sus objetivos y en la estrategia de comercialización utilizada:

- a) La **producción oficial o de iniciativa pública** es la realizada con presupuestos públicos, y su dependencia de la administración asegura un riesgo casi nulo, elevados costos de producción y un número de artistas en escena muy superior a la media; además se caracteriza por una

²² Según Colbert & Cuadrado (2010, p.120). La segmentación puede definirse resumidamente como el acto de separar en subgrupos las unidades que conforman el mercado. De esta forma, cada grupo estará caracterizado por necesidades homogéneas, y los diferentes grupos se distinguirán por necesidades heterogéneas.

²³ Según Pavis, P. (2003), la denominación de Teatro Alternativo refiere a la alternativa que ofrece al teatro comercial u oficial un tipo de teatro que propone una programación, un estilo y un modo de funcionamiento completamente originales con total independencia tanto económica como estética.

²⁴ Asociación Argentina de Empresarios Teatrales.

²⁵ <http://teatro.es/guiarte>

estrategia de comercialización orientada al producto cuyo principal objetivo, formando parte de las políticas públicas, consiste en acercar a la comunidad una programación de espectáculos con un alto valor artístico a precios accesibles.

La internacionalización de este modo de producción se produce en el marco de acuerdos o convenios firmados entre instituciones teatrales oficiales de otros países (en el **Anexo I pto. 6.1.4**) se ven ejemplos de acuerdos cuyos artículos expuestos contemplan el fomento del intercambio de bienes culturales) con el fin de promover el intercambio artístico mediante la realización de coproducciones o mediante la exhibición de obras teatrales provenientes del exterior de alto valor artístico en teatros oficiales locales.

En Madrid la producción teatral oficial se encuentra presente tanto a nivel municipal, como a nivel de la comunidad autónoma de Madrid y a nivel nacional. Esta última tiene su núcleo en el INAEM, a cargo del Centro Dramático Nacional (CDN), que constituye la primera unidad de producción teatral creada por dicho organismo y cuya principal misión es la de difundir y consolidar las distintas corrientes y tendencias de la dramaturgia contemporánea, con atención especial a la autoría española actual.

En Buenos Aires la producción oficial está presente tanto a nivel municipal como nacional. A nivel municipal, está a cargo del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA), así como del Teatro Colón –de tipo lírico–; a nivel nacional, está a cargo del Teatro Nacional Cervantes (TNC), tratándose en todos los casos de producciones de pequeño, mediano y gran formato.

- b) La producción comercial privada** es la realizada por empresas privadas, principalmente concentradas en las grandes ciudades²⁶, dedicadas a la producción de espectáculos de gran formato, tales como teatro musical y comedias de éxito basados en formatos exitosos o fórmulas en las que se convocan a estrellas televisivas que se asocian a los productores para compartir un porcentaje de la taquilla.

El objetivo de este modo de producción está determinado por el binomio inversión-ganancia – más que por su valor artístico– que intenta captar la mayor cantidad de audiencia posible y responde a una demanda de un público con posibilidades económicas. Es por eso que la estrategia de comercialización de las producciones provenientes del sector privado comercial está orientada hacia el mercado. Los altos costos de sus producciones se financian mediante los ingresos por la venta de entradas, patrocinios y acuerdos con los medios de comunicación, a los que se agregan subvenciones públicas en el caso de España.

²⁶ A los fines de este trabajo la concentración de empresas productoras de proyectos teatrales aplica tanto para Buenos Aires como para Madrid.

Además es habitual para este tipo de producciones la compra de derechos de grandes éxitos internacionales, mayormente de origen extranjero y adaptaciones o traducciones; así como también la realización de proyectos en coproducción con empresarios provenientes de distintos países, con los que se acuerdan distintos tipos de colaboraciones de características artísticas, técnicas y financieras o solamente financieras, y que viabilizan un alcance internacional del proyecto.

En Madrid, las principales productoras teatrales pertenecientes a dicha ciudad se nuclean en APTEM²⁷, así como en Buenos Aires se nuclean los principales productores de toda la Argentina en AADET, que tiene una alta concentración de productores y teatros pertenecientes a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

En ambos casos son asociaciones que agrupan a la mayor parte de los productores de espectáculos comerciales y a los teatros pertenecientes al circuito comercial y que tienen por finalidad velar por el desarrollo del teatro de iniciativa privada comercial, así como defender y representar los intereses de los asociados en torno al logro de dicho desarrollo.

- c) La **producción de compañías alternativas** es la realizada por formas organizativas sencillas y colectivas de producción privada, denominadas así porque constituyen una alternativa a nivel organizativo y económico respecto de los modelos de producción públicos y comerciales. Presentan una organización interna y un tamaño reducido y realizan producciones de pequeño y mediano formato. También son denominadas independientes, acorde a movimientos históricos vinculados con el teatro independiente²⁸, o del circuito off, en alusión al circuito de exhibición donde este tipo de producciones circula²⁹.

Por lo general son compañías constituidas alrededor de la figura de un director y/o un grupo de actores, cuya característica principal es la autogestión y en algunos casos la auto explotación de sus integrantes, quienes realizan aportes económicos, proporcionan su trabajo para el desarrollo de los proyectos artísticos y acceden de manera complementaria a subsidios estatales. Y debido a la importancia del producto artístico por sobre el mercado en este tipo de producciones, se utiliza para salir al mercado una estrategia orientada hacia el producto.

²⁷ Asociación de Productores y Teatros de Madrid.

²⁸ Se caracterizaba a partir de los años '30 por su activa militancia en contra del modelo teatral dominante de producción asalariada imperante en aquella época y por su modo de creación, producción y organización novedoso, de trabajo grupal y autogestión (Schraier, 2006).

²⁹ Representa otra forma de denominar y se utiliza para diferenciarse de las producciones del circuito comercial o para referirse a ciertos circuitos teatrales alejados del centro de la ciudad (Gutiérrez, 2013). Terminología proveniente del circuito fuera de Broadway "*off Broadway*".

Se trata de compañías constituidas a veces en forma permanente y otras de forma temporal, cuyo objetivo es el desarrollo de un proyecto puntual que, luego de cumplido el ciclo de vida de la obra teatral, se discontinúa.

En el caso de Madrid, las producciones pertenecientes al modelo de organización de la producción alternativa tienen cierto acceso a subsidios, pero su principal fuente de ingresos proviene de la venta de espectáculos a teatros o festivales de titularidad pública. Son, por lo general, empresas personales o de responsabilidad limitada o asociaciones, formadas por un mínimo núcleo artístico y un equipo estable de colaboradores; algunas se asientan en las salas alternativas y circulan por otros teatros de pequeño tamaño. Los costes de este modelo son bajos y su inversión está condicionada por el acceso a la subvención del estado. Su riesgo se ve disminuido en la medida que van logrando su integración en circuitos y su vínculo con programadores (Bonet & Villaroya, 2009, p. 204).

En el caso de Buenos Aires, este modelo de organización de la producción está compuesto por grupos independientes estables o eventuales que se constituyen legalmente en cooperativas que adquieren la figura legal de Sociedad Accidental de Trabajo³⁰ cuando se inscriben en la Asociación Argentina de Actores (AAA). Bajo esta figura acuerdan con las salas pertenecientes al circuito alternativo la exhibición de sus producciones, en una relación de participación en los ingresos netos de boletería (borderaux) de un 70% para la cooperativa y 30% para la sala. Los integrantes de la cooperativa distribuyen entre sí dicho porcentaje mediante un sistema de puntos asignados a cada uno de los integrantes, el cual figura en el contrato mediante el cual se constituye la cooperativa.

Las producciones pertenecientes a este modelo, también tienen acceso a diversas líneas de subsidios, dentro las que se destacan las otorgadas por los organismos de fomento, tanto a nivel nacional como a nivel municipal (Instituto Nacional del Teatro (INT) y PROTEATRO, respectivamente).

Por otro lado, al igual que sucede en Madrid, algunas compañías artísticas también se asientan en salas alternativas y alternan espectáculos propios con los de otras cooperativas con la que acuerdan la exhibición en la sala.

³⁰ Actualmente se denominan Sociedades Accidentales de Trabajo por una resolución dada por la Asociación Argentina de Actores (AAA) en consonancia con las leyes de trabajo y las convenciones colectivas correspondientes, el Convenio Colectivo de Trabajo 307/73. Estas asociaciones se presentan por espectáculo y sus integrantes pueden participar de varias a la vez.

Una particularidad de la producción alternativa de la ciudad de Buenos Aires, es que su producción es muy prolífera, ocasionando esto un exceso de oferta en el mercado teatral alternativo y por ende una corta permanencia de los espectáculos en cartel.

Asimismo, se caracteriza por una amplia disparidad y diversidad de estilo, enfoque, expresión y calidad, variedad de grupos independientes en cuanto a su constitución estética, ideología y objetivos y por ser el ámbito donde emergen muchos de los nuevos dramaturgos, directores³¹, artistas, técnicos, bailarines, escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, quienes se sinergizan con la televisión, formando parte de las ficciones televisivas, del cine nacional, y de las obras exhibidas en el circuito oficial y comercial.

Desde el punto de vista artístico y estético, se trata de un teatro más “experimental”, en donde se gestan las nuevas tendencias escénicas. En contraposición al teatro comercial es denominado “no comercial”, debido a que su estrategia de comercialización está orientada al producto y prioriza el valor estético y artístico por sobre el beneficio económico. Por otro lado, la producción alternativa en la ciudad de Buenos Aires, viene despertando interés por parte de los programadores internacionales de festivales.

Desde el punto de vista económico, se caracteriza por la dificultad de acceso a fuentes de financiamiento suficientes para amortizar los costos de producción y explotación, y por la variedad de fuentes, las que pueden componerse de recursos propios, tales como ingresos de boletería, aportes propios, venta de funciones, ingresos por giras y festivales; o recursos externos tales como subsidios, *crowdfunding* y mecenazgo, entre otros.

2.2.1.2 Mercado de la difusión teatral

El mercado de la difusión es aquel en donde se demandan las producciones teatrales que formarán parte de la programación de los distintos teatros que pertenecen a los diferentes circuitos de exhibición, y en donde se ofrecerán dichas producciones al público para su consumo dentro del mercado local así como en el mercado internacional.

Se pueden distinguir en el **mercado de la difusión** los siguientes **circuitos de exhibición**:

- a) El **circuito de exhibición oficial**, que está conformado por los **teatros de gestión pública o teatros oficiales**. Se trata de teatros bien equipados cuya actividad está altamente financiada por las administraciones públicas. Este tipo de teatros garantizan, en la mayoría de las

³¹ A partir de los años '90 emergieron del ámbito independiente nuevos dramaturgos y creadores que dieron origen al “Nuevo Teatro Argentino” que dieron lugar a una dramaturgia nacional con puestas en escena textos de autores nacionales hoy en día consagrados, tales como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Alejandro Tantanian (Gutiérrez, 2013).

ciudades, la oferta teatral de mayor calidad y tienen por finalidad maximizar la cantidad de audiencia por sobre la maximización de los beneficios.

En el caso de Madrid, el circuito de exhibición oficial se caracteriza por tener los teatros pertenecientes a la Comunidad de Madrid –entre los que se destacan los Teatros del Canal, el Teatro Real y el Teatro de la Abadía entre otros–; los teatros Municipales –entre los que se destacan el Teatro Español y las Naves del Matadero del Español, el Teatro Circo Price y el Fernán Gómez entre otros–; y, por último, a nivel nacional están los teatros de centralidad bajo la titularidad del INAEM –como los teatros María Guerrero y el Teatro Valle-Inclán (gestionados por el Centro Dramático Nacional), el Teatro de la Comedia (gestionado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico) y el Teatro de la Zarzuela–.

En la ciudad de Buenos Aires, el circuito de exhibición oficial cuenta con un teatro a nivel nacional, el Teatro Nacional Cervantes que depende como ente autárquico del Ministerio de Cultura de la Nación, y que cuenta con tres salas: María Guerrero, Orestes Caviglia y Luisa Vehil. A nivel municipal, dependiendo del Ministerio de Cultura de la Ciudad, están los teatros que integran el Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA): el Teatro San Martín con tres salas, el Teatro Presidente Alvear, el Teatro Regio, el Teatro de la Ribera y el Teatro Colón –como teatro lírico–.

Estos teatros han desarrollado, en virtud de sus años de permanencia, una identidad y una cultura propia en el campo teatral y cultural de la ciudad de Buenos Aires. Son organizaciones de tamaño medio o grande, en relación con los otros teatros de la ciudad, y emplean buena parte de los recursos técnicos y artísticos con los que cuentan, por lo que la mayor parte del financiamiento de la actividad proviene de los aportes del tesoro y, en menor medida, de los ingresos por boletería.

- b) El **circuito de exhibición comercial**, que está integrado por los teatros denominados comerciales, situados casi exclusivamente en las grandes ciudades. En ellos se presentan producciones de gran formato, fundamentalmente comedias y musicales, dirigidas al público en general.

En el caso de Madrid reciben subsidios estatales; en el caso de la ciudad de Buenos Aires no. Pero en ambos casos cuentan con una programación continua durante todo el año y sus principales ingresos provienen de la taquilla y de acuerdos con empresas o con los medios de comunicación.

Las producciones exhibidas en dichos teatros pueden ser de los empresarios dueños de salas o de terceros en las que los dueños alquilan las salas, denominándose “empresarios de paredes”. Son salas de un aforo superior a las 400 localidades y, dada la necesidad de amortizar los

costos de producción de eventos costosos, prevén un tiempo en cartel mayor y una menor cantidad de producciones exhibidas anualmente respecto de los otros circuitos de exhibición.

En Madrid se destacan los teatros privados comerciales ubicados en la Calle Gran Vía, conocida como el Broadway madrileño, entre los que se destacan el Teatro Príncipe Gran Vía, Teatro Lope de Vega, Teatro Coliseum, Teatro Rialto Movistar y los teatros ubicados en zonas aledañas. Muchas de estas salas se nuclean en APTEM, que cuenta en la actualidad con alrededor de unos 18 teatros, grupos y empresas propietarias de teatros asociadas.

En el caso de Buenos Aires, el circuito de exhibición comercial se concentra en la Avenida Corrientes y adyacencias, donde se destacan el Complejo La Plaza, Teatro Picadero, El Teatro Broadway, Teatro Metropolitan, Teatro Maipo, Teatro El Nacional, Multiteatro, Teatro Apolo, Teatro Astral, Teatro Lola Membrives, entre otros. Los empresarios o grupos propietarios de salas se nuclean en su mayoría en AADET, donde se encuentran asociadas en la actualidad 25 salas comerciales de la Ciudad de Buenos Aires.

- c) El **circuito de exhibición de teatro alternativo**, que siguiendo las definiciones de Bonet & Villarroya (2009), se trata de teatros o espacios de gestión privada con bajos ingresos propios, que presentan una mezcla de producciones propias y ajenas de pequeño formato. Se sitúan en grandes ciudades, donde complementan la programación de los grandes teatros con producciones alternativas o especializadas y reciben pequeñas subvenciones que escasamente les garantizan la supervivencia.

En el caso de Madrid, al igual que en todo el panorama teatral español, se registra la aparición de espacios teatrales alternativos, impulsados y gestionados por colectivos que unen a su vocación de estabilidad y continuidad un proyecto estético más o menos coherente y una política cultural más o menos ambiciosa.

Las salas alternativas responden a la necesidad de algunos sectores de la profesión teatral que no encuentran en los circuitos establecidos una posibilidad para proyectar sus propuestas estéticas e ideológicas. En el caso español, la proliferación de las salas alternativas es más reciente que en la ciudad de Buenos Aires y a una escala menor. Cuentan con la Red de Teatros Alternativos, que es una asociación de 32 espacios escénicos de 10 comunidades autónomas del Estado, reunidas con el fin de apoyar a las salas para que puedan incrementar los días de programación, el número de espectáculos ofrecidos y la cantidad de espectadores, y fomentar así su desarrollo y consolidación. Esta red cuenta con 10 teatros de Madrid asociados.

Dentro del mencionado circuito se destacan en Madrid las salas Cuarta Pared, Teatro el Pradillo, Lazonakubik, Nave 73, Teatro La Usina, DT Espacio Escénico, Artespacio Plot Point, Estudio 2 Manuel Galiana, La Nao 8 Teatro, Microteatro por Dinero, La Case Encendida, La Escalera de Jacob, Espacio Labruc, Sala El Montacargas, Sala Mirador, Sala Tarambana, entre otras.

En el caso de Buenos Aires son salas de tamaño pequeño, en general de no más de 100 localidades y, para ser consideradas salas independientes posibles de ser beneficiadas con subsidios estatales por parte del INT, ninguna puede exceder el aforo máximo estipulado en la Ley Nacional del Teatro 24.800 de 300 localidades.

El circuito alternativo, off o independiente de la Ciudad de Buenos Aires, se caracteriza porque gran parte de sus salas se encuentran geográficamente concentradas en determinados barrios de la ciudad como Abasto, San Telmo, Palermo, Villa Crespo, Boedo, Chacarita, Monserrat y Balvanera, y forman parte de un ecosistema en el que conviven polos gastronómicos y de turismo cultural, que permitieron el desarrollo de economías de escala producto de esta convivencia.

Muchas de estas salas se encuentran nucleadas en la Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEI). Entre ellas se destacan: El Camarín de las Musas, Elkafka Espacio Teatral, Beckett Teatro, Sportivo Teatral, Teatro del Abasto y Timbre 4.

No obstante el modelo de gestión alternativo, algunas de estas salas ya con años de trayectoria y una identidad propia en cuanto a la programación, emplean criterios de conducción tales como la promoción en la venta de entradas, o la selección de obras alrededor de alguna figura reconocida en el ámbito. En ese sentido, están más ligados a la escena comercial que a la alternativa, pero en una escala menor.

Con relación a la escena teatral alternativa de Buenos Aires, debe destacarse que, como consecuencia del “efecto Cromañón”³² en 2004; la producción teatral alternativa en crecimiento se vio impactada negativamente, debido a tener que encontrar espacios de exhibición restringidos por una legislación municipal que no contempla a las salas teatrales como tales en las habilitaciones municipales.

³² El “efecto Cromañón”, se refiere a la clausura masiva de espacios culturales que incumplían normas de seguridad luego de la tragedia producida en el local República Cromañón en 2004 que dejó numerosos muertos y heridos, provocando dicho efecto profundas modificaciones en la escena cultural porteña (Gutiérrez Torres, 2013)

Producto de estas restricciones, comenzaron a surgir nuevos modelos de gestión en salas con capacidades muy reducidas –de no más de 40 localidades– o en casas devenidas en salas de teatro, que funcionan en condiciones muy precarias. Allí tiene lugar el teatro más vanguardista de la ciudad, denominado el “off” del “off”, que produjo un corrimiento de fronteras dentro del circuito alternativo.

Muchas de estas salas se agrupan en el colectivo ESCENA, Asociación de Espacios Escénicos Autónomos, que funciona desde el año 2010 y agrupa alrededor de 20 espacios teatrales que se reunieron por no poder funcionar abiertamente debido a sus características edilicias no acordes a lo exigido por la ley de habilitación. Algunas de las salas nucleadas bajo este colectivo son: Vera Vera Teatro, Elefante Club de Teatro, Abrancancha, Club Cultural Matienzo, Club de Teatro Defensores de Bravard.

- d) El **Circuito de exhibición de Festivales** consiste en una concentración temporal de una programación especializada con el objetivo de mostrar espectáculos que normalmente no están al alcance.

Desde la perspectiva de Bonet (2011), un festival artístico se caracteriza por ofrecer una programación artística singular de forma intensiva, representa un acontecimiento público, de carácter periódico y duración temporal limitada y es reconocido por un nombre de marca específico. Así, los festivales de teatro permiten, a gran escala, el encuentro con la obra y sus artistas y brindan una opción para el público de conocer las obras y realidades de grupos teatrales de otros países.

Siguiendo a Bonet (2011), existen factores claves para definir un festival, tales como: el territorio donde está ubicado (si está ubicado en el centro o en la periferia ya sean geográficos o culturales); la institucionalidad (si es de titularidad pública, privada o mixta, los valores organizativos, modelos de gestión, actores influyentes, entre otros); el presupuesto disponible (volumen, financiación, la estructura de ingresos y gastos y la política de precios); y el proyecto artístico (si es comercial o de vanguardia, si es especializado o interdisciplinar, clásico o contemporáneo).

Además de estas variables hay otros factores clave como el número de estrenos, tanto nacionales como internacionales, la capacidad para realizar producciones propias, las coproducciones con terceros, el porcentaje de grupos ya consolidados con perfil internacional versus los emergentes con perfil nacional, así como el porcentaje de programación de intérpretes nacionales versus los extranjeros.

En ambas ciudades los festivales de alcance internacional se programan por lo general en teatros pertenecientes al circuito oficial y en salas emblemáticas pertenecientes al circuito alternativo.

2.3 Dinámica de intercambio de la actividad teatral

El presente apartado tiene por objetivo presentar el proceso que desencadena la dinámica de intercambio teatral con relación a los factores que motivan la salida al exterior, a las estrategias existentes de inserción en el mercado externo, a las herramientas de promoción comercial existentes que viabilizan la internacionalización de la actividad, y a las diversas formas en las que consecuentemente se lleva a cabo dicha dinámica.

2.3.1 Factores que motivan la internacionalización de la actividad teatral

Según la Dirección General de Comercio Exterior e Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires, la internacionalización de la actividad teatral es una forma de proyectar al mundo la capacidad creativa de la ciudad.

Tanto en el caso de Buenos Aires como en el de Madrid, se trata de promover su producción artística en otros países para posicionarse como referentes en América Latina y España, así como también de convertirse en ciudades receptoras de propuestas teatrales que no solo amplíen la oferta teatral local, sino también que promuevan un intercambio artístico.

Para poder llevar adelante la internacionalización de los servicios y/o productos³³ vinculados a la actividad teatral, es necesario que los empresarios, compañías, productores o cooperativas locales definan la estrategia para operar en los mercados internacionales, incluyendo la asociación con otras empresas del propio país o de otros países.

Además es necesaria la definición del mercado objetivo al cual se quiere ingresar, tomando en consideración los productos que se pueden ofrecer y las oportunidades de intercambio que se puedan generar en un momento preciso. También es preciso conocer y definir las ferias, festivales y mercados en los que es conveniente participar y qué criterios se utilizan para seleccionar la concurrencia a este tipo de eventos. Fundamentalmente es necesario que dichos agentes tengan claridad respecto del motivo que los lleva a querer impulsar la salida al mercado externo.

Debido a los obstáculos propios del negocio vinculado a la actividad teatral (la dificultad para prever la demanda y para amortizar los costos de producción, las complicaciones para acceder a fuentes de financiamiento y los elevados costos logísticos asociados al traslado de los elencos al exterior), resulta crucial para los empresarios, promotores o para las propias compañías conocer la razón de acceso al mercado externo.

Los principales factores motivadores de la internacionalización de la actividad teatral están asociados a la posibilidad de diversificar el riesgo y de ampliar la facturación que dicha salida ofrece; ambos

³³ Los productos vinculados a la actividad teatral refieren al mobiliario perteneciente a las escenografías.

factores permiten tanto amortizar los costos de producción como prolongar el ciclo de vida del producto cultural.

Asimismo, el acceso al mercado externo mejora el posicionamiento del artista, de la ciudad y del país como generador de servicios culturales vinculados a la actividad, así como también produce reconocimiento, construye valor y permite ampliar el propio conocimiento del mercado internacional.

En este sentido, las estadísticas de comercio exterior de bienes y servicios culturales generados por los organismos tanto metropolitanos como nacionales pueden convertirse en fuentes de información que permitan detectar oportunidades de continuidad y crecimiento en el mercado al que se quiere acceder.

A su vez, los instrumentos de cooperación cultural constituyen un marco conceptual e internacional tendiente a contribuir al fomento del intercambio y de la cooperación cultural de las manifestaciones culturales en general y de la actividad teatral en particular en los mercados internacionales.

En ese sentido el mencionado programa Iberescena tiene entre otros objetivos el de incentivar a las coproducciones de espectáculos entre promotores públicos y/o privados de la escena iberoamericana y promover su presencia en el espacio escénico internacional. Además existen convenios o acuerdos bilaterales entre instituciones culturales, ciudades o países que promuevan el intercambio cultural (Ver **Anexo I**).

2.3.2 Estrategias de comercialización internacional

Los factores que motivan el intercambio y la selección del mercado objetivo son las instancias previas para la salida al mercado externo por parte de los agentes que deciden tomar esta iniciativa. Posteriormente, ellos deben definir la estrategia de acceso a dicho mercado antes de lanzarse a incursionar en él.

Las herramientas de promoción funcionan como un punto de contacto y puerta de ingreso a la demanda externa. No obstante, es necesario definir una estrategia de inserción o método de exportación para lograr el ingreso al mercado externo y para acceder a una continuidad en el mismo. El método seleccionado responderá a las necesidades de la compañía y/o del producto cultural que se está ofreciendo.

De acuerdo con la Fundación Exportar, se exporta a través de tres modalidades diferentes; cada una se diferencia por el nivel de riesgo que implica, el grado de compromiso de los recursos necesarios para ponerlos en práctica y el tipo de control que se ejerce sobre los diversos aspectos implicados en el proceso de exportación. Los métodos son:

- a) El **Método directo**, que consiste en que la parte exportadora se ocupe de llevar el producto al exterior y de realizar las tramitaciones necesarias hasta llegar al cliente. La ventaja de esta modalidad radica en el control del proceso de exportación y la relación directa con el mercado

que adquiere la parte exportadora. Como contrapartida, requiere una mayor disponibilidad de recursos humanos, financieros y de infraestructura, lo que conlleva un aumento potencial del riesgo.

El método directo supone las siguientes formas de aplicación:

- **Agente o representante de ventas:** es una persona física o jurídica que mediante un acuerdo o contrato por tiempo determinado con otra, se dedica a la venta de sus productos exclusivamente en el mercado internacional y realiza las operaciones en representación o en nombre de la empresa exportadora, sin asumir la propiedad de los productos ni responsabilidad alguna ante el comprador. Percibe su ganancia en forma de comisión sobre el precio neto de exportación. Esta práctica es empleada habitualmente por empresas pequeñas o por aquellas que incursionan por primera vez en un mercado extranjero.
 - **Distribuidor:** es una persona física o jurídica que asume el riesgo comercial de la operación y adquiere el producto bajo su propio nombre, haciéndose cargo de la promoción y venta en el mercado extranjero. Su remuneración surge de la diferencia entre el precio de compra a la empresa productora y el de venta al cliente. La forma de pago y otros arreglos como la exclusividad o no de la venta, por región geográfica o por determinado tipo de cliente, suelen plasmarse en un contrato entre el distribuidor y la empresa. Este tipo de práctica se utiliza habitualmente por empresas que necesitan dar a conocer sus productos en un nuevo mercado.
 - **Socio Estratégico:** es una persona física o jurídica o varias que se asocian para aportar la posibilidad de reforzar el posicionamiento del producto o de la compañía a través del aprovechamiento de sinergias de toda índole y el acceso a nuevos mercados. Cuentan con amplia experiencia en el mercado destino y una estructura sólida para poder realizar proyectos conjuntos con el productor local.
 - **Venta directa:** el departamento de exportación de una empresa se hace cargo tanto de la exportación del producto como de la entrega al consumidor, asumiendo todos los riesgos y obligaciones que estas operaciones traen.
 - **Subsidiaria comercial:** es el establecimiento de una subsidiaria con sede en el mercado elegido, a través de la cual se canalizan los pedidos del consumidor en forma directa.
- b) El **Método Indirecto** supone delegar las actividades relacionadas con el proceso de exportación en un intermediario radicado tanto en el país de exportación como en el extranjero. En este caso el producto es dado a conocer en los mercados internacionales sin ningún esfuerzo por parte de la empresa y sin asumir riesgos, pues no compromete recursos

humanos ni financieros. Es una forma frecuentemente utilizada por pequeños empresarios que carecen de la infraestructura necesaria para realizar la operación en forma individual.

El método indirecto supone las siguientes formas de aplicación:

- **Agente de compras:** es una persona radicada en el país exportador que, a cambio de una comisión, se encarga de comprar productos para empresas importadoras del exterior.
- **Trading:** es una empresa de servicios experta en comercio exterior que busca compradores externos para productos de la empresa productora.

Ambas modalidades son utilizadas a menudo por empresas que no pueden dedicarse a la actividad exportadora por carecer de la infraestructura necesaria. Estos métodos tienen como desventaja la falta de control del proceso, que trae como consecuencia la imposibilidad de adquirir experiencia exportadora; la pérdida de protagonismo, por la dependencia respecto del intermediario; y la resignación de ganancias.

- c) **El Método de exportación concertado**, en el que tanto la parte productora como la encargada de llevar adelante el proceso de ventas en el exterior suscriben un contrato de asistencia mutua con el fin de ingresar en un mercado extranjero o de aumentar sus ventas ya existentes.

Este método supone las siguientes formas de aplicación:

- **Consortios de Exportación:** consiste en la creación de una agrupación de empresas independientes, a menudo productores de un mismo rubro o rubros complementarios, que participan de la sociedad pero no pierden su personería jurídica. Ellas están agrupadas a través de un acuerdo comercial mediante el cual delegan exclusivamente las actividades relacionadas con el proceso de exportación de sus productos. A su vez, para realizar las gestiones de exportación, se designa como coordinadora a una persona con conocimientos en comercio exterior, que puede ser externa a las empresas.

Esta vía resulta apropiada para empresas con falta de personal calificado, falta de información de los mercados, insuficiencia de recursos, poco volumen de producción o ausencia de una marca propia. A través del consorcio se comparten recursos, gastos de acceso al mercado y costos de promoción sin necesidad de ampliar la propia estructura.

- **Franquicias:** consiste en una forma de distribución en la cual mediante un contrato de duración determinada, una de las partes –el franquiciador– cede a la otra –el franquiciado– un producto que incluye el nombre, las marcas comerciales, el *know how* sobre la gestión y la comercialización. El franquiciado, a través de ese contrato y a cambio de una contraprestación económica inicial y un porcentaje sobre las ventas, se

convierte en propietario del negocio. La ventaja de este método es que permiten trasladar con eficacia la totalidad de un negocio, evitando la inversión inicial para establecer una infraestructura comercial.

- **Joint Venture:** se trata de una asociación internacional formada por dos o más empresas radicadas en distintos países que, en general, pertenecen al mismo sector y buscan el desarrollo conjunto de una actividad específica, aunque mantienen su independencia en el resto de las áreas. Mediante un contrato se estipulan las responsabilidades que asume cada uno de los socios. La ventaja de este método es el acceso a la red de distribución de la otra empresa a bajo costo, explorando mercados a los que de otra manera sería imposible ingresar. La desventaja es que se requiere una gran inversión de capital y recursos de gestión a mediano o largo plazo.

En la actividad teatral, los métodos de inserción más utilizados son los directos. Al tratarse de un servicio cuya prestación se encuentra supeditada al factor humano artístico que lo presta, no es usual que se ceda el derecho de la comercialización a terceros, a excepción de los casos de cesión de derechos para la explotación de un formato en donde la parte vendedora deja de tener injerencia sobre el producto final en el mercado destino, circunstancia que dependerá del tipo de contrato realizado.

La estrategia de ingreso al mercado externo a través del método directo incluye, para la actividad teatral, la utilización de un socio estratégico, de un distribuidor, de un agente de ventas o de una venta directa. En la Argentina la creación de consorcios de exportación para el teatro, funciona como forma adicional de estrategia de salida al exterior, pero su incidencia es poco significativa en la actualidad en lo que al intercambio refiere.

2.3.3 Herramientas de promoción comercial

Una de las formas más comunes de divulgar las obras de teatro e intentar ingresar a un mercado externo es a través de la participación en festivales, ferias y muestras teatrales, mercados, rondas de negocios o eventos especiales que ofician de nexo entre la oferta local y la demanda externa y facilitan la venta de los productos en el mercado extranjero.

Según Cimarro (2009), las mencionadas herramientas de promoción son concebidas como espacios que dinamizan la industria teatral, al posibilitar la expansión del sector mediante el incremento de los intercambios comerciales y el aumento de las ventas, cumpliendo tres funciones principales: la primera es la de funcionar como un espacio de exhibición; la segunda es la de convertirse en un lugar de encuentro entre productores o artistas (oferta) y programadores (demanda) que asisten para configurar sus programaciones culturales ya sea para teatros o festivales; y la tercera es la de ser un canal de distribución de las artes escénicas. Así, se constituyen en plataformas que facilitan el intercambio comercial y la distribución de los productos de forma más rápida y eficaz.

En relación a los festivales y ferias, es muy importante que los productores o compañías oferentes conozcan los criterios de selección para poder captar el interés de los programadores que conforman la demanda, los que estarán asociados al tipo de programación y al perfil que tengan definidos este tipo de eventos.

El perfil del programador de estos eventos responderá al espacio que debe gestionar. La gran mayoría de los programadores que acuden a estos eventos son profesionales del sector público y es por esta condición que deben promover propuestas más alejadas del ámbito comercial, pero que cultural y teatralmente son valiosas.

Varias son las ventajas que supone participar en ferias internacionales: en primer lugar posibilita la apertura de nuevos mercados; en segundo lugar, permite a las compañías y productos teatrales darse a conocer frente a un gran número de potenciales compradores, mediante la concentración en un lapso breve y en espacio reducido; en tercer lugar facilita la comparación en forma directa de precios y servicios y, en consecuencia, permite evaluar la posición de la competencia frente al mercado en cuestión; en cuarto lugar, permite conocer las particularidades del mercado y las preferencias de los consumidores; y, por último, permite contactar a distribuidores y analizar los canales existentes en el mercado.

Las rondas de negocios como herramientas de promoción son organizadas en su mayoría en el marco de ferias, festivales, mercados; y las agendas se efectúan en base a los inscriptos en la actividad. Existen distintas modalidades de rondas. En general, las agendas son armadas por los propios participantes a través de un sistema online y se generan reuniones tanto para comprar como para vender; en otras ocasiones el cruce de oferta y demanda lo realiza el organizador.

También existen rondas de negocios inversas, generalmente organizadas por organismos públicos de promoción comercial, quienes invitan con pasaje y/o alojamiento a posibles compradores. Estas rondas son sectoriales y suelen enmarcarse en el contexto de una feria o mercado. La ventaja de participar en las rondas de negocios es que permite a los artistas y/o productores acceder a una gran cantidad de reuniones en un lapso breve de tiempo.

2.3.4 Materialización del intercambio. Operatoria

El comercio internacional de la actividad teatral forma parte del intercambio de servicios. Las categorías que utiliza³⁴ la aduana argentina para regular este tipo de servicios culturales son:

629 Derechos de Autor

³⁴ Estos códigos son los que describe el Banco Central de la República Argentina (BCRA) para informar las operaciones alcanzadas. Exportación e Importación de Servicios (Fundación Exportar, 2013).

631 Servicios Empresariales Profesionales y Técnicos

634 Servicios Personales, culturales y recreativos

659 Derechos de explotación de películas, video y audio extranjeras

Al considerar los distintos actores involucrados en el intercambio y los bienes y los servicios que entran en juego, podemos identificar las siguientes formas:

- a) **Servicios Profesionales** de actores, director, personal técnico que forman parte del intercambio. Los contratos de servicios profesionales son llevados a cabo por los teatros, festivales, distribuidores o empresarios teatrales que contratan a los artistas en el exterior para realizar funciones o prestar servicios de dirección o asistencia técnica y artística.

- b) **Cesión de Derechos de la Obra:** dado el régimen legal de propiedad intelectual mencionado en el **apartado 2.1.6.1**, los derechos de autor se constituyen en un aspecto prioritario al comenzar la elaboración de un proyecto; pues solamente se puede dar por comenzada una producción cuando están resueltos los derechos de autor y esto se da, según Cimarro (2009), una vez firmado el contrato según el cual el productor o la empresa productora pueden hacer uso legítimo del texto elegido.

Para esto es necesario tomar contacto con el intermediario o la persona o entidad que gestiona los derechos del autor. En España hay dos formas posibles de tramitar la formalización de los derechos de autor. Una es a través de la sociedad de gestión que se encarga de ello, SGAE, cuya actividad se desarrolla en toda España y se extiende al extranjero a través de sociedades de similar naturaleza. La otra forma es directamente con el autor; por el lado de Argentina, la sociedad similar es ARGENTORES.

Estas sociedades se encargan de conceder las autorizaciones para la explotación de los textos u obras gestionadas por ellos y de recaudar las remuneraciones reconocidas al autor, mediante tarifas generales, convenios sectoriales o contratos individuales.

Por otro lado, el cobro de derechos internacionales está a cargo de las sociedades de gestión de derechos de autor de cada país y dependerá de la existencia de un mandato de representación recíproca entre sociedades de gestión de derechos de los países implicados. En el caso de Argentina, ARGENTORES –como se ha mencionado previamente– tiene suscripto con la sociedad de gestión de derechos española, SGAE, un acuerdo de representación recíproca para el cobro de derechos de teatro por el uso del repertorio de ARGENTORES en España.

- c) **Traslado temporal del Mobiliario:** se exporta o importa el mobiliario si el intercambio para la prestación del servicio teatral en el exterior incluye el traslado de la escenografía. Para eso

es necesario desde la operatoria del comercio exterior realizar una exportación o importación temporal según corresponda al caso.

La normativa demanda estar inscripto como exportador para realizar dicha operación y la contratación de un despachante de aduana, que operará como representante ante la aduana y realizará las gestiones y operatoria correspondientes.

La exportación deberá registrarse como exportación temporaria de acuerdo al código aduanero que establece en el Art. 349 que “La destinación de exportación temporaria es aquella en virtud de la cual la mercadería exportada puede permanecer con una finalidad y por un plazo determinado fuera del territorio aduanero, quedando sometida, desde el mismo momento de su exportación, a la obligación de reimportarla para consumo con anterioridad al vencimiento del mencionado plazo³⁵”. Según el Art. 363, el código considera susceptibles de ser sometidos al régimen de exportación temporaria a “los bienes destinados a ser presentados o utilizados en una exposición, feria, congreso, competencia deportiva o manifestación similar, pertenecientes a personas residentes en el país”, entre otros (Ley 22.415 Código Aduanero, 1981).

En el caso de importación, según el código aduanero se establece en el Art 250 que “La destinación de importación temporaria es aquella en virtud de la cual la mercadería importada puede permanecer con una finalidad y por un plazo determinado dentro del territorio aduanero, quedando sometida, desde el mismo momento de su libramiento, a la obligación de reexportarla para consumo con anterioridad al vencimiento del mencionado plazo”. Este código considera susceptibles de ser sometidos al régimen de importación temporaria a “los bienes destinados a ser presentados o utilizados en una exposición, feria, congreso, competencia deportiva o manifestación similar, pertenecientes a personas residentes en el país”, entre otros (Ley 22.415 Código Aduanero, 1981).

En estos casos, la decisión de exportar o importar la escenografía acompañando al servicio cultural deberá quedar sujeta a decisiones económicas, tales como si es posible para los empresarios o promotores del intercambio afrontar los costos logísticos y aduaneros de una exportación de este tipo, o por el contrario, si les es conveniente optar por llevar el diseño escenográfico y desarrollar dicha escenografía en el mercado de destino.

d) Coproducción internacional: Es la realización de una producción teatral por parte de dos o más productores de dos o más países, en función de un acuerdo preexistente al cual suscribieron las autoridades competentes de cada país y que se materializa a través de un

³⁵ El mencionado plazo es de 1 año.

contrato de coproducción en las que las partes se comprometen a realizar participaciones técnicas, financieras y artísticas en una proporción acordada.

Las obras teatrales realizadas en coproducción y en conformidad con el acuerdo serán consideradas como nacionales por las autoridades competentes de cada país coproductor y gozarán con pleno derecho de las ventajas resultantes de las disposiciones relativas a la actividad teatral que estén en vigor o pudieran ser promulgadas en cada país. Estas ventajas serán otorgadas solamente al productor del país que las conceda.

Hasta aquí se han detallado las distintas formas en las que se lleva a cabo la dinámica de intercambio en la actividad teatral. Una de las formas más habituales en la que se ejemplifica la operatoria de comercio exterior se da cuando una obra teatral es contratada para realizar representaciones en el exterior con o sin traslado de la escenografía. En este caso, la prestación del servicio se formaliza mediante la contratación en el extranjero de cada uno de los integrantes del equipo artístico (que puede estar conformado por el director, el asistente de dirección y los actores), al que podrá añadirse el equipo de producción y demás personal integrante de la compañía teatral, dependiendo de lo acordado entre las partes.

A su vez, de acordarse el traslado de la escenografía, para los casos en que por diversos motivos no fuere posible o conveniente desarrollarla en el mercado externo, se gestionará la exportación o importación temporaria de la misma.

Además se deberá gestionar la cesión de los derechos de la obra para su exhibición en el exterior, mediante un contrato. Si la autoría de la obra está dentro de la compañía, esta deberá dar aviso a la entidad de gestión local para que le transfiera la recaudación por derechos de autor percibidos en el país extranjero a través de la sociedad de gestión en el extranjero.

También se puede dar como operatoria la exportación/importación de un formato o del texto de una obra. En tal caso será una exportación de servicios mediante un contrato de cesión de derecho. Este contrato de cesión puede incluir en el caso de un formato la inclusión de personal especializado con el *know how* para llevar adelante dicha realización o producción en el país de destino.

Para todos los casos de exportación/importación de servicios culturales en donde median varios contratos es siempre recomendable que el contrato contenga al menos la siguiente información:

- Identificación de las partes: nombre, domicilio, datos de la empresa.
- Objeto del contrato: donde se establece claramente el servicio a ser prestado.
- Valor del contrato: el importe que abonará el comprador, conjuntamente con la divisa en la cual se realizará el pago.
- La forma de pago y la fecha de vencimiento del plazo para la utilización del contrato.

- La legislación que se aplicará en caso que surjan conflictos entre las partes.

Por otro lado, en la Argentina el cobro de este tipo de contratos está sujeto a mayores exigencias que en España debido a un régimen cambiario más exigente sujeto a regulaciones del Banco Central (BCRA), que en los últimos años fueron siendo progresivamente más estrictas.

El régimen cambiario que está en vigencia desde el año 2002 obliga a que todo cobro de divisas que ingresa por parte de un trabajador independiente en concepto de una prestación de servicios en el exterior debe ingresar a la Argentina por la vía bancaria y ser liquidado por el mercado oficial de cambios. Existe la obligación de liquidación en el mercado de cambios de las exportaciones de servicios por el 100% del monto efectivamente percibido en moneda extranjera, neto de retenciones o descuentos efectuados en el exterior por el cliente, según las Comunicaciones “A” 3473 y “C” 39547 respectivamente.

Esta disposición abarca todas las exportaciones de servicios prestados por residentes a no residentes. Los ingresos por servicios prestados a no residentes tienen 15 días hábiles para su liquidación, que se cuentan desde la fecha de percepción en el exterior o en el país o desde su acreditación en cuentas del exterior, según Comunicación “A” 4860.

Asimismo para realizar un pago por una importación de servicio es necesario efectuar la Declaración Anticipada de Pagos al Exterior (DAPE), incorporada por la Resolución General de la AFIP N° 3417 de 2012.

2.4 Estadísticas sobre el comercio exterior de la actividad teatral

Las estadísticas culturales permiten conocer y analizar la actividad cultural actual. Las mismas se pueden observar desde el lado de los que recaban los datos, elaboran las estadísticas y los indicadores o desde el lado de quienes las utilizan. En este último caso se destacan los empresarios, agentes públicos e investigadores, entre otros, quienes comparten la necesidad de contar con datos válidos que les ayuden a entender la realidad cultural para analizar el mercado y elaborar estrategias, o bien para generar políticas públicas.

La situación de las estadísticas culturales en la mayor parte de los países pertenecientes a América Latina y España presenta una realidad heterogénea que impide describir la realidad cultural regional de forma completa y congruente. Según Bonet (2004), la información estadística disponible sobre el sector cultural es escasa, con limitadas series temporales, poco homogénea país a país, y con muy baja capacidad para ajustarse a las nuevas necesidades del mundo contemporáneo.

El bajo nivel de desarrollo de las estadísticas culturales se debe, por un lado, al bajo nivel de desarrollo del sector cultural como sector económico, que no ha favorecido el despliegue de las estadísticas culturales específicas; y, por el otro, a la heterogeneidad de los ámbitos que componen al

sector cultural en el que conviven actividades industriales junto con las artesanales. A esto se añade la dificultad para acceder a información con cierto grado de confidencialidad –como la facturación y el posicionamiento de mercado, entre otros datos– que queda reservada a los empresarios, distribuidores y colaboradores que participaron directamente en la actividad, sin que trascienda al conjunto del sector.

Específicamente para la actividad teatral, la programación escénica es publicada en todos los medios, pero la complejidad de acceso a la información va aumentando a medida que se quiere obtener información sobre la cantidad de asistentes a un espectáculo y más aún sobre el nivel de ingresos de sus empresas y profesionales.

Según Getino (2009), estas dificultades se replican también en la obtención de estadísticas culturales³⁶ referidas al comercio internacional, ya que las ventas efectuadas en el exterior y sus respectivos datos dependen de las declaraciones que efectúen en cada caso las empresas o de los registros de remesas provenientes del Banco Central. Además, es habitual que en este tipo de actividad comercial, las políticas de precios y los mecanismos de pagos se efectúen entre vendedores y compradores en el exterior, depositando los primeros los importes de sus ventas en sus cuentas bancarias de Europa sin que el Banco Central este informado de ello.

Asimismo, en el caso de las coproducciones, las cifras de facturación no necesariamente se remiten a los empresarios argentinos, ya que a menudo corresponden a acuerdos previos en los que el coproductor externo, a cambio de un aporte mediano o pequeño, se reserva la comercialización de estos productos para su propio mercado, incluyendo subsidios en el caso que la legislación de dicho país lo estableciera.

La información más habitual sobre la comercialización en el exterior de la actividad teatral consiste en notas periodísticas, a través de las cuales algunas empresas y medios locales informan de algunos éxitos teatrales locales en los mercados externos; así como también de las notas periodísticas en los medios del país extranjero en el que tuvo lugar el intercambio. Los *dossiers* de prensa de los teatros en los cuales se realizó el intercambio también son una fuente de información para dar cuenta del intercambio.

³⁶ Se entiende que las estadísticas referidas a la actividad teatral forman parte de las estadísticas culturales.

3 Análisis del intercambio teatral entre Buenos Aires y Madrid del 2008 al 2015

Con la finalidad de realizar el trabajo de campo de la presente investigación, acerca del intercambio teatral entre Buenos Aires y Madrid durante los 8 años que trascurrieron desde 2008 al 2015 inclusive, se analizaron 33 experiencias de intercambio provenientes de 25 obras teatrales diferentes presentadas en el **Anexo II**.

Asimismo, se entrevistó a empresarios, gerentes y productores teatrales de la ciudad de Buenos Aires que formaron parte de las experiencias relevadas, tales como Sebastián Blutrach, Rodolfo Daneu, Leandro Olocco y Maxime Seugé, cuyos antecedentes se encuentran presentados en el **Anexo II**; además se obtuvo información pertinente provista por personal especializado del Teatro Nacional Cervantes. Estos testimonios fueron ampliados con información obtenida de las páginas web de las organizaciones que formaron parte de los intercambios, así como con artículos publicados por periódicos pertenecientes a ambas ciudades que permitieron conocer el comportamiento de las variables seleccionadas en la presente investigación.

Tal como hemos planteado en el **apartado 2.3.4**, según los actores y los bienes y/o servicios involucrados en el intercambio teatral, se pueden identificar distintas formas de intercambio tales como servicios profesionales, cesión de derechos de la obra, traslado del mobiliario o coproducción internacional. Al considerar las dinámicas mediante las que se llevan a cabo estas formas de intercambio, se pueden identificar las siguientes:

- a) **Exportación:** para las experiencias cuyos servicios profesionales (y, eventualmente, bienes que componen la escenografía), provenientes de la ciudad de Buenos Aires, fueron contratados para realizar representaciones de una obra teatral en la ciudad de Madrid. Así como también, cuyos derechos de autor provenientes de Buenos Aires fueron solicitados para representar la obra en la ciudad de Madrid.
- b) **Participación en Festival en Madrid:** para las experiencias cuyos servicios profesionales en relación a sus elencos (y, eventualmente, bienes que componen la escenografía), provenientes de Buenos Aires, fueron contratados para realizar representaciones de una obra teatral en la ciudad de Madrid, para participar en un festival escénico. Así como también, cuyos derechos de autor provenientes de Buenos Aires fueron solicitados para representar la obra en la ciudad de Madrid.

Se distingue la participación en un festival de la exportación por tratarse la primera de una herramienta de promoción y de un primer contacto para acceder al mercado externo. Por otro lado, con relación a este tipo de intercambio, no se han podido identificar casos de participación de obras teatrales provenientes de Madrid en ningún festival escénico en Buenos Aires durante el período analizado.

c) **Importación:** para las experiencias cuyos servicios profesionales (y, eventualmente, bienes que componen la escenografía), provenientes de la ciudad de Madrid, fueron contratados para realizar representaciones de una obra teatral en la ciudad de Buenos Aires. Así como también, cuyos derechos de autor provenientes de ciudad de Madrid fueron solicitados para representar la obra en la ciudad de Buenos Aires.

d) **Coproducción/Producción Asociada:** si bien la coproducción ha sido identificada previamente como forma de intercambio, asumimos que, dado que se trata de un vínculo comercial que genera un flujo multidireccional entre dos regiones, debe considerarse también dentro de las dinámicas de intercambio.

Así, se identifican como coproducciones a las experiencias llevadas a cabo mediante acuerdos entre organismos privados u organismos públicos provenientes de Buenos Aires y de Madrid, en cuyas condiciones se establecen formas de colaboración en las que se ponen en común recursos técnicos, económicos y creativos para la realización de proyectos teatrales en un marco internacional.

Se distingue a las coproducciones de las producciones asociadas con el fin de respetar la denominación legal de “producción asociada” con la que el Complejo Teatral de Buenos Aires nombra a las producciones que realiza en conjunto con otros organismos. Desde el punto de vista técnico, ambas formas pertenecen a la categoría de coproducción.

Las 25 obras teatrales relevadas son:

1. *Los que ríen los últimos.* Dirección Paco de La Zaranda. Origen Madrid.
2. *Solas.* Dirección Alicia Zanca. Coproducción.
3. *El desarrollo de la civilización venidera.* Dirección Daniel Veronese. Origen: Buenos Aires.
4. *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo.* Dirección Daniel Veronese. Origen: Buenos Aires.
5. *Glengarry Glen Ross.* Dirección Daniel Veronese. Origen: Madrid.
6. *Dos Menos.* Dirección Oscar Martínez. Coproducción.
7. *La Estrella de Sevilla.* Dirección Eduardo Vasco. Origen: Madrid.
8. *El pasado es un animal grotesco.* Dirección Mariano Pensotti. Coproducción.
9. *Futuros difuntos.* Dirección Paco de La Zaranda. Origen: Madrid.
10. *Nadie lo quiere creer, la patria de los espectros.* Dirección Paco de La Zaranda. Origen: Madrid.
11. *Todos eran mis hijos.* Dirección Claudio Tolcachir. Origen: Madrid.
12. *Tejido abierto. Tejido Beckett.* Dirección Jorge Eines. Origen: Madrid.
13. *La Omisión de la familia Coleman.* Dirección Claudio Tolcachir. Origen: Buenos Aires.

14. *Tercer Cuerpo*. Dirección Claudio Tolcachir. Origen: Buenos Aires.
15. *El viento en un violín*. Dirección Claudio Tolcachir. Origen: Buenos Aires.
16. *Estado de Ira*. Dirección Ciro Zorzoli. Origen: Buenos Aires.
17. *Los Hijos se han dormido*. Dirección Daniel Veronese. Coproducción.
18. *La vida es sueño*. Dirección Elena Pimienta. Origen: Madrid.
19. *El régimen del pienso*. Dirección Paco de La Zaranda. Origen: Madrid.
20. *Emilia*. Dirección Claudio Tolcachir. Origen: Madrid.
21. *Los Áspides de Cleopatra*. Dirección Guillermo Heras. Producción Asociada.
22. *Bajo Terapia*. Dirección Daniel Veronese. Coproducción.
23. *El arquitecto y el emperador de Asiria*. Dirección Corina Fiorillo. Producción Asociada.
24. *Escenas de la vida conyugal*. Dirección Norma Alejandro. Coproducción.
25. *Pimiento Verdi*. Dirección Albert Boadella. Producción Asociada.

Se presenta la **Tabla 3.1** con la finalidad de exponer las obras teatrales y las experiencias de intercambio en las que dichas obras participaron. En esta tabla se señala con una estrella a las obras teatrales que participaron en más de una experiencia. Los motivos de las reiteradas participaciones están asociados a diferentes circunstancias, tales como haber realizado sucesivas representaciones en diferentes momentos, haber participado de un festival y luego haber realizado una temporada, o formar parte de una coproducción o producción asociada cuyo acuerdo incluía la representación de la obra tanto en Buenos Aires como en Madrid.

Por estos motivos, el total de experiencias investigadas asciende a 33. Así, la obra *La Omisión de la Familia Coleman* participó en 3 experiencias de comercio exterior³⁷, las obras *Tercer Cuerpo* y *El Viento en un Violín* participaron en 2 experiencias, así como también las obras *Los Áspides de Cleopatra* y *El Arquitecto y el Emperador* –ambas producciones asociadas del Complejo Teatral de Buenos Aires– y las coproducciones *Dos Menos* y *El pasado es un animal grotesco*.

³⁷ Estos 3 intercambios a los que accede dicha obra, son producto de la primera participación en 2007 de la *Omisión de la Familia Coleman* en el Festival de Otoño de Madrid. La repercusión que tuvo dicha obra en el público, en el marco del festival, le permitió el acceso al mercado local de Madrid para realizar temporadas y giras. Además, fue la puerta de acceso para posteriores obras de la Compañía Timbre 4 tanto en el mercado de festivales, como en el mercado local, y contribuyó al posicionamiento de Claudio Tolcachir como director teatral en Madrid.

Tabla 3.1*Obras Teatrales que participaron en experiencias de intercambio entre Buenos Aires y Madrid*

Obras de teatro	Años	Tipo intercambio realizado				Total
		Exportación	Importación	Festival en Madrid	Coproducción/ Producción Asociada	
Los que ríen los últimos	2008		1			1
Solas	2008				1	1
El desarrollo de la civilización venidera	2009			1		1
Glengarry Glen Ross	2009	1				1
Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo	2009			1		1
Dos menos	2008/2009				2	2 ★
La Estrella de Sevilla	2010		1			1
El pasado es un animal grotesco	2010				2	2 ★
Futuros difuntos	2010		1			1
Nadie lo quiere creer, la patria de los espectros	2010		1			1
Todos eran mis hijos	2010	1				1
Tejido abierto. Tejido Beckett	2011		1			1
El viento en un violín	2011	1		1		2 ★
Estado de Ira	2011			1		1
Tercer Cuerpo	2009/2011	1		1		2 ★
La Omisión de la Familia Coleman	2008/2009/2011	2		1		3 ★
Los hijos se han dormido	2012				1	1
La vida es sueño	2013		1			1
El régimen del pienso	2013		1			1
Emilia	2014	1				1
Los Áspides de Cleopatra	2012/2014				2	2 ★
Bajo Terapia	2015				1	1
El arquitecto y el emperador de Asiria	2015				2	2 ★
Escenas de la vida conyugal	2015				1	1
Pimiento Verdi	2015				1	1
Total de Experiencias de Intercambio realizadas		7	7	6	13	33

La composición de las dinámicas de intercambio correspondientes a las 33 experiencias investigadas se presenta en la **Figura 3.1**, cuyo gráfico indica una aproximación de la composición y la prevalencia de unos tipos de intercambios respecto de otros a lo largo de los ocho años investigados.

De la mencionada figura se desprende que 8 experiencias fueron de exportación con una participación de un 24,2% respecto del total; 8 formaron parte de coproducciones con un 24,2% de participación respecto del total; 7 fueron de importación con una participación de un 21,2% respecto del total –en este caso cabe aclarar que una de las experiencias, para la exhibición de la obra *La Vida es sueño*, involucró el traslado de la escenografía completa de la obra–; 5 experiencias formaron parte de producciones asociadas; y otras 5 participaron en un festival en Madrid, representando un 15,2% del total cada una.

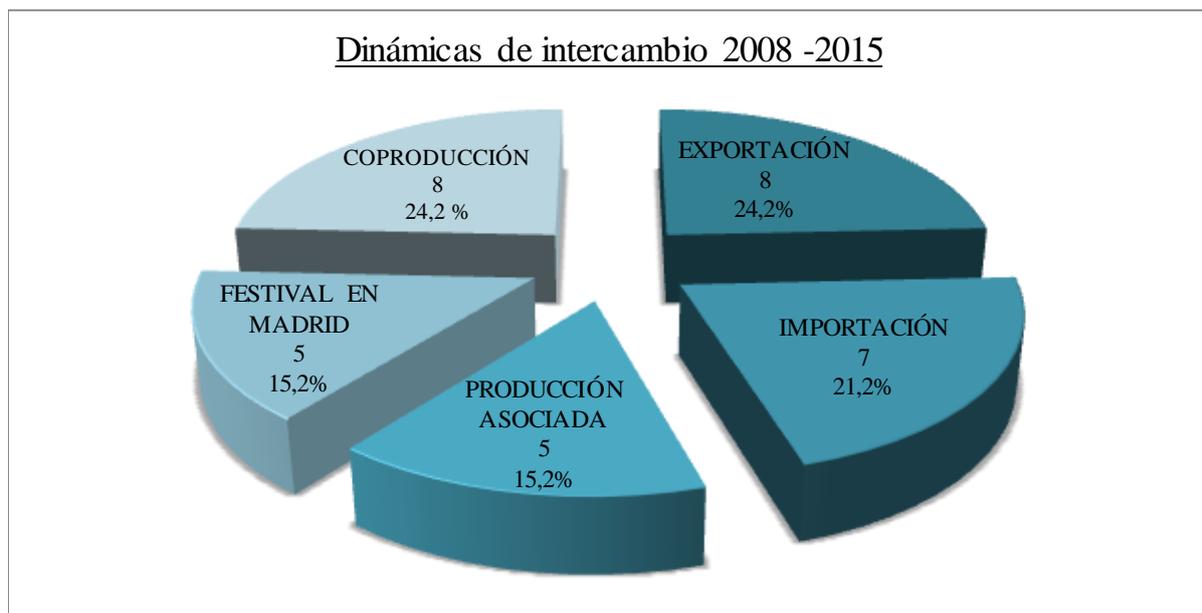
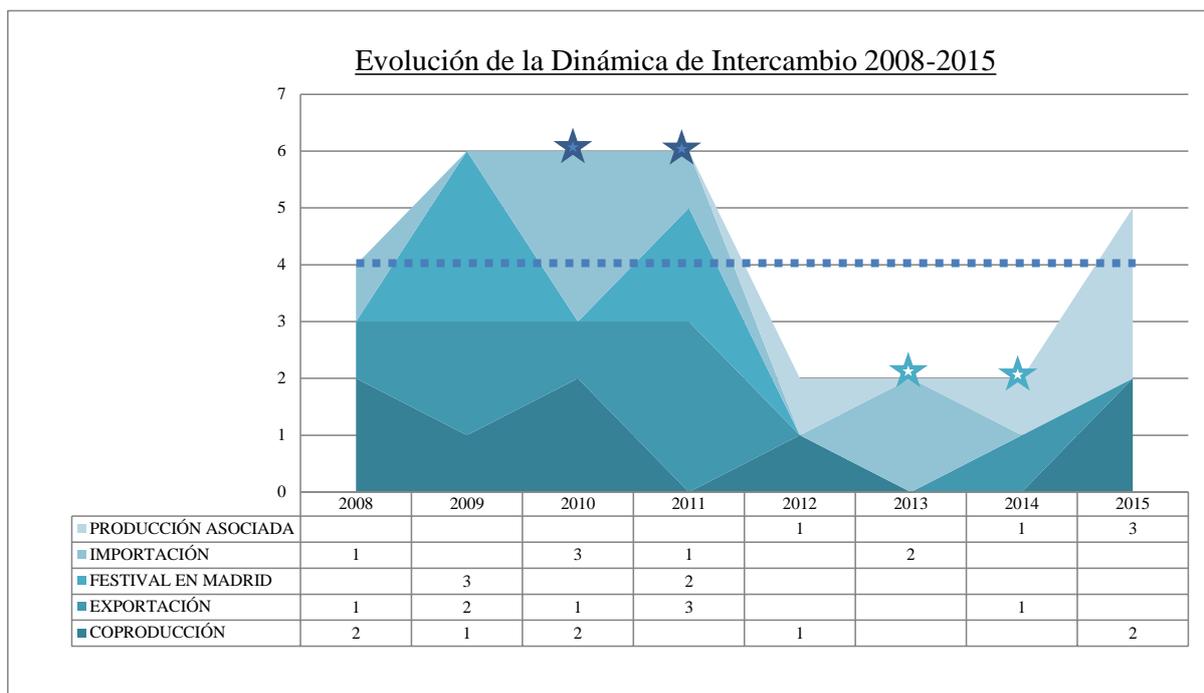


Figura 3.1 Dinámicas de intercambio. Participación

La **Figura 3.2**, permite situar el trabajo de campo en un contexto económico para comprender el desenvolvimiento del mercado durante el período analizado, en relación a las dinámicas de intercambio de las experiencias de intercambio teatrales entre ambas ciudades.

Durante el período analizado, los intercambios alcanzaron un promedio anual de 4 experiencias llevadas a cabo entre ambas ciudades. Durante el período 2008 a 2011 la cantidad de intercambios anuales fue igual o superior a la media mencionada. Los años 2009, 2010 y 2011 los de mayor volumen, ascendiendo a 6 respectivamente. El período que va del 2012 al 2014 presenta, en cambio, los años con menor cantidad de intercambios, a razón de 2 por año. Finalmente, durante 2015 se registra una mejora, pues se llevaron adelante 5 experiencias de intercambio.

Respecto de la magnitud de dichos intercambios, dado que el universo investigado fue parcial y que la actividad teatral no cuenta con suficiente información relacionada con la cantidad de obras en cartel presentadas anualmente provenientes del mercado local, tanto en Buenos Aires como en Madrid, no fue posible analizar el grado de significatividad de dichos intercambios respecto del total.



En relación a las experiencias relevadas, se analizará en los apartados siguientes, las variables vinculadas a la incidencia de las particularidades de la actividad teatral en tanto servicio cultural en el comercio exterior, así como la incidencia de los aspectos específicos del mercado teatral local de cada una de las ciudades respecto del comercio exterior; y, por último, se analizará la forma en la que se desarrolla en la práctica la dinámica de intercambio entre ambas ciudades desde el punto de vista del comercio exterior.

La elección de estas variables responde al objetivo general de la investigación de analizar la dinámica de intercambio de proyectos teatrales entre las ciudades de Buenos Aires y Madrid durante el período 2008-2015, con particular atención a las lógicas de funcionamiento de la actividad teatral en relación al mercado internacional; y a los objetivos específicos planteados en torno a responder a las siguientes preguntas:

- ¿Cuál es la particularidad de la actividad teatral en relación a otras actividades productivas y en relación al acceso a los mercados externos?
- ¿Cuáles son las características del mercado local de la actividad teatral y cómo influyen en el mercado internacional?
- ¿Qué aspectos inciden en la dinámica de intercambio de proyectos teatrales? y
- ¿Cómo se conforma la dinámica de gestión de los proyectos teatrales objeto de intercambio entre Buenos Aires y Madrid?

Los resultados de esta investigación se presentarán a lo largo de los siguientes apartados mediante tablas, gráficos y fragmentos relevantes de las entrevistas llevadas a cabo, para dar a conocer en detalle el comportamiento de las variables planteadas. Asimismo, se revisará de manera complementaria la influencia de instrumentos de cooperación en esta dinámica y el grado de evolución de las estadísticas de comercio exterior de la actividad teatral como una de las formas de comprensión de dicha dinámica y de la evolución de la actividad teatral respecto del mercado externo.

3.1 Incidencia de las particularidades de la actividad teatral

En el presente apartado se desarrollará el análisis de la incidencia de las particularidades de la actividad teatral en el comercio exterior a través de los siguientes factores: el análisis de la cadena de valor y su incidencia en el comercio exterior; el análisis de la importancia del factor humano en la actividad teatral y su incidencia en el comercio exterior; el análisis de la dificultad para prever la demanda y los altos costos que caracterizan a la actividad teatral y su vinculación con el comercio exterior; y, por último, el análisis de las fuentes de financiamiento vinculadas al intercambio teatral internacional.

3.1.1 Cadena de valor

Respecto de los subprocesos de creación, producción y exhibición que integran la cadena de valor de la actividad teatral, se observa en las experiencias de intercambio investigadas, un grado de incidencia de los subprocesos distinto, tanto en el mercado local como en el externo, que depende de la forma en la que se realizó el intercambio teatral. De acuerdo a esto, se pudieron detectar dos grandes grupos que se distinguen por el grado de afectación de los subprocesos que componen la cadena de valor tanto en el origen como en destino.

El primer gran grupo, que se observa en **Tabla 3.1.1.1**, abarca a todas las experiencias de intercambio con mayor incidencia de la cadena de valor en el mercado de origen y en la que los subprocesos de creación, producción y exhibición fueron llevados a cabo inicialmente en el mercado de origen, y el subproceso de exhibición luego fue llevado a cabo en el mercado externo.

Dentro de este primer grupo, se incluyen las obras teatrales provenientes de Buenos Aires que se comercializaron en Madrid, contratando los servicios profesionales de sus elencos completos para realizar funciones en dicha ciudad; así como las obras teatrales provenientes de Madrid que se comercializaron en Buenos Aires, contratando los servicios profesionales de sus elencos completos para realizar funciones en esta ciudad; y también las coproducciones y producciones asociadas en las que las entidades culturales participantes de ambas ciudades, mediante un acuerdo, compartieron los subprocesos de creación, producción y exhibición, o bien realizaron la coproducción para viabilizar la exhibición del producto original en ambos o en alguno de los dos mercados.

El segundo gran grupo se puede observar en la **Tabla 3.1.1.2** y contempla los casos en los que solo tuvo lugar en el mercado de origen el subproceso de creación o, en algunos casos, solo alguno de los componentes del mencionado subproceso –tales como el director de la obra, o la propuesta de realización del proyecto–, mientras que los subprocesos de producción y de exhibición se dieron en el mercado de destino.

En este grupo se incluyen los proyectos teatrales cuyos formatos fueron comercializados en el exterior para ser producidos y exhibidos en el mercado externo así como también los proyectos en los que se

contrataron los servicios profesionales del director de la obra para que dirija en el mercado externo a elencos locales.

Considerando los dos grupos identificados, se observa una prevalencia del primer grupo respecto del segundo. Se trata de casos en donde el producto se desarrolló, produjo y exhibió de manera previa en algún circuito del mercado local, para luego ser comercializado en el exterior, en el marco de la presentación en un festival o para la realización de una temporada o de presentaciones artísticas.

La característica principal de esta forma de llevar a cabo el intercambio dada por este primer grupo es que se mantienen los elencos de la obra teatral en ambas plazas y el producto no sufre cambios sustanciales, ya que no media ninguna adaptación del mismo para su exhibición en el mercado externo.

Las obras *La Omisión de la Familia Coleman*, *Tercer Cuerpo* y *El viento en un violín* de la compañía Timbre 4 con la dirección de Claudio Tolcachir, así como las obras *El desarrollo de la civilización venidera* y *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* de la compañía de Daniel Veronese –y bajo su dirección– y la obra *Estado de Ira* dirigida por Ciro Zorzoli, responden a esta forma de llevar a cabo el intercambio, en donde el producto se desarrolla, produce y exhibe en una primera etapa en Buenos Aires y luego se comercializa en otras plazas para su exhibición, en este caso en la de Madrid.

De la misma manera, pero en sentido inverso, las obras creadas, producidas y exhibidas en Madrid que luego se comercializaron para su exhibición en Buenos Aires, tales como *La Estrella de Sevilla* y *La vida es sueño* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, *Los que ríen los últimos*, *Futuros difuntos*, *Nadie lo quiere creer*, *la patria de los espectros* y *El régimen del pienso* de la Compañía la Zaranda y *Tejido abierto. Tejido Beckett* del director Jorge Eines, también responden a esta forma de llevar a cabo el intercambio.

También pertenecen a este grupo casos de coproducciones y producciones asociadas realizadas en colaboración con instituciones culturales de ambas ciudades, en las que todos los subprocesos o alguno de ellos se llevaron a cabo de manera compartida, para luego exhibir el producto final en ambos mercados. En estos casos se mantienen los elencos principales y no se modifica sustancialmente el producto al momento de la exhibición. Las obras *Dos Menos*, *El pasado es un animal grotesco*, *Los Áspides de Cleopatra* y *El arquitecto y el emperador de Asiria* responden a esta forma de llevar a cabo el intercambio, así como la obra *Escenas de la vida conyugal*, creada, producida y exhibida inicialmente en Buenos Aires, para posteriormente ser exhibida mediante una coproducción en Madrid, con el mismo elenco en ambas plazas.

Tabla 3.1.1.1*Experiencias de intercambio con mayor incidencia de la cadena de valor en el mercado de origen.*

Año	Obra	Origen del Proyecto	Lugar de Exhibición
2008	La Omisión de la Familia Coleman	Buenos Aires	Madrid
2009	El desarrollo de la civilización venidera	Buenos Aires	Madrid
2009	Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo	Buenos Aires	Madrid
2009	La Omisión de la Familia Coleman	Buenos Aires	Madrid
2009	Tercer Cuerpo	Buenos Aires	Madrid
2011	La Omisión de la Familia Coleman	Buenos Aires	Madrid
2011	Tercer Cuerpo	Buenos Aires	Madrid
2011	El viento en un violín	Buenos Aires	Madrid
2011	El viento en un violín	Buenos Aires	Madrid
2011	Estado de Ira	Buenos Aires	Madrid
2008	Los que ríen los últimos	Madrid	Buenos Aires
2010	La Estrella de Sevilla	Madrid	Buenos Aires
2010	Futuros difuntos	Madrid	Buenos Aires
2010	Nadie lo quiere creer, la patria de los espectros	Madrid	Buenos Aires
2011	Tejido abierto. Tejido Beckett	Madrid	Buenos Aires
2013	La vida es sueño	Madrid	Buenos Aires
2013	El régimen del pienso	Madrid	Buenos Aires
2008	Dos menos	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Buenos Aires
2009	Dos menos	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Madrid
2010	El pasado es un animal grotesco	Coproducción Buenos Aires - Madrid (y otros)	Buenos Aires
2010	El pasado es un animal grotesco	Coproducción Buenos Aires - Madrid (y otros)	Madrid
2015	Escenas de la vida conyugal	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Madrid
2012	Los Áspides de Cleopatra	Producción Asociada Buenos Aires - Madrid	Buenos Aires
2014	Los Áspides de Cleopatra	Producción Asociada Buenos Aires - Madrid	Madrid
2015	El arquitecto y el emperador de Asiria	Producción Asociada Buenos Aires - Madrid	Buenos Aires
2015	El arquitecto y el emperador de Asiria	Producción Asociada Buenos Aires - Madrid	Madrid

El segundo grupo, que se observa en la **Tabla 3.1.1.2**, abarca las experiencias en las que los subprocesos de producción, además del subproceso de exhibición fueron llevados a cabo en el mercado de destino.

Esta forma de llevar a cabo el intercambio se da cuando el subproceso creativo o alguno de los componentes de dicho subproceso –tales como el director o la idea de realizar el proyecto– provienen del mercado de origen. En estos casos, lo que se comercializa para ser desarrollado en el mercado externo es el formato de la obra y/o los servicios profesionales de un director para que dirija la obra en el mercado externo con elencos y producciones locales o en coproducción con la parte comercializadora del formato.

Un ejemplo de las experiencias que responden a esta forma de llevar a cabo el intercambio pueden verse en la obra *Emilia* de Claudio Tolcachir y la Compañía Timbre 4; producto desarrollado, producido y exhibido originalmente en la ciudad de Buenos Aires, cuyo formato en conjunto con los servicios profesionales del director original se comercializó luego a empresarios teatrales en Madrid que llevaron a cabo los subprocesos de producción y exhibición en dicha plaza con elenco y producción local. La obra teatral *Todos eran mis hijos* obra de Arthur Miller adaptada y dirigida por Claudio Tolcachir con elenco local en Madrid³⁸. Otro ejemplo de esta forma de intercambio lo constituye la obra teatral *Glengarry Glen Ross*; obra de David Mamet, cuya idea de realización tuvo origen en Buenos Aires por impulso del productor Sebastián Blutrach, pero que se viabilizó en el mercado externo en Madrid con producción y elenco local y dirección de Daniel Veronese.

También responde a esta forma de llevar a cabo el intercambio la coproducción de la obra *Los hijos se han dormido*, en la que se comercializó el formato de la obra y los servicios profesionales del director de Buenos Aires para que dirigiera a un elenco local en Madrid, con posterioridad a su desarrollo en Buenos Aires, donde se creó, produjo y estrenó en una primera instancia. En el mismo sentido, cabe mencionar la coproducción de la obra *Bajo Terapia*, creada, producida y realizada en Buenos Aires y cuyo formato posteriormente es comercializado junto con los servicios profesionales del director original, Daniel Veronese, con Madrid para realizarse mediante una coproducción con un elenco local.

³⁸ En relación a esta producción no se cuenta con la suficiente información respecto de la motivación por parte de la producción en Madrid de contratar a Tolcachir, director de Buenos Aires, para que dirija en Madrid elencos locales, pero dado que él dirigió y adaptó previamente esta obra en Buenos Aires, con elenco y producción local, se considera que ambos hechos podrían estar vinculados entre sí. *Todos eran mis Hijos*, de Artur Miller, Dirección y Adaptación de Claudio Tolcachir, estrenada el 9 de mayo de 2010 en el Teatro Apolo de Buenos Aires <http://www.teatroapolo.com.ar/Cartelera/Ficha/4>

Por su parte, la coproducción de las obras *Solas* y *Pimiento Verdi*, en sentido inverso a los casos anteriores, fueron originalmente creadas, producidas y exhibidas en Madrid para luego comercializarse su formato en Buenos Aires con un elenco local.

Tabla 3.1.1.2

Experiencias de intercambio con mayor incidencia de la cadena de valor en el mercado destino

Año	Obra	Origen del Proyecto	Lugar de Exhibición
2008	Solas	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Buenos Aires
2012	Los hijos se han dormido	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Madrid
2015	Bajo Terapia	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Madrid
2009	Glengarry Glen Ross	Buenos Aires/Madrid	Madrid
2010	Todos eran mis hijos	Buenos Aires/Madrid	Madrid
2014	Emilia	Buenos Aires/Madrid	Madrid
2015	Pimiento Verdi	Producción Asociada Buenos Aires - Madrid	Buenos Aires

Vinculado a la cadena de valor y a las diversas formas en las que los intercambios analizados se llevaron a cabo, se exponen a continuación fragmentos relevantes de las entrevistas realizadas y reseñas, que dan cuenta del grado de incidencia de los subprocesos integrantes de la mencionada cadena en el mercado local así como en el externo.

En el caso de la Compañía La Zaranda proveniente de Madrid, que realizó sucesivas presentaciones en Buenos Aires con diferentes obras, Blutrach (2015) profundiza que la forma de viabilizar dichos intercambios estuvo vinculada al prestigio que da traer una compañía de semejante trayectoria más que a un factor económico, siendo ese el lugar desde el cual se posibilitó el intercambio.

De esta manera explica Blutrach³⁹ factores que motivaron el intercambio y cómo se viabilizaron dichas experiencias en Buenos Aires:

La Zaranda es una compañía de 30 años de trayectoria y cuyos integrantes cuentan con un sueldo mensual en España, son de Jerez pero residen hace varios años en Madrid. Desde el año 2000 que traigo sus espectáculos para realizar presentaciones artísticas en diferentes teatros de la ciudad de Buenos Aires. El motor para poder traerlos no es económico, sino que está vinculado al prestigio que me brinda como productor traer a una compañía tan reconocida artísticamente. La manera que se busca para poder viabilizar el proyecto es traer a la compañía cuando no tienen funciones en España, al cobrar ellos un sueldo Madrid, es posible acordar un porcentaje de boletería como acuerdo económico para realizar funciones en Buenos Aires, por otro lado los costos logísticos se

³⁹ S.Blutrach (entrevista realizada a Sebastián Blutrach el 9 de septiembre de 2015 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires)

comparten entre organismos culturales de ambas ciudades. En carácter de representante de la compañía en Buenos Aires comisionó un 10% de la recaudación de la boletería.

Para la obra *La Vida es sueño*, Olocco⁴⁰ realiza una reseña acerca de cómo surgió la posibilidad de traer dicha obra de Madrid a Buenos Aires:

La Vida es sueño es un producto cerrado de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que estaba de gira por Latinoamérica. En el marco de esa gira se pudo traer la obra a Buenos Aires, el proyecto se hizo en conjunto con el INAEM y se importó la escenografía de la obra, haciéndose cargo el Complejo Teatral de Buenos Aires de los costos de aduana y traslado hasta el teatro.

Por otro lado para la obra *Emilia*, Maxime Seugé⁴¹ comenta a continuación, cómo se originó la posibilidad de realizar el intercambio y de qué forma se realizó:

La obra se estrena primero en Buenos Aires y luego surgió la posibilidad de realizar funciones en el Teatro del Canal en Madrid, con Claudio Tolcachir dirigiendo a un elenco español. La escala no era la misma que en Buenos Aires ya que la puesta original se hizo en la sala de Timbre 4 y en Madrid el teatro era mucho más grande, además la escenografía se desarrolló nuevamente en Madrid y se realizó una puesta nueva.

En el caso de la obra *Glengarry Glen Ross* explica Blutrach (2015) que

quisimos llevar adelante la obra con Daniel Veronese como director en Buenos Aires, pero los derechos ya estaban vendidos, entonces vimos la posibilidad de realizar la obra en España dado que los derechos estaban libres ahí logramos viabilizar el proyecto en Madrid con la dirección de Veronese y la producción y elenco local.

Para la coproducción de *Dos Menos* cuenta Blutrach (2015) que el proyecto se desarrolló

aprovechando que Héctor Alterio y José Sacristán son dos actores muy reconocidos en ambos países, se realizó la coproducción para ambos países y eso funcionó muy bien. Los derechos habían sido adquiridos por Pablo Kempel en Buenos Aires y Ana Jelín en Madrid se ocupó de la gestión de los actores. Si bien se realizaron dos producciones, una para Buenos Aires y otra para España y la gestión la llevó adelante cada productora en su país en lo que a escenografía, vestuario, ensayos, prensa y publicidad refiere, dado que el reparto fue reducido, se pudo pensar en tener dos figuras de éxito de alcance internacional y reconocimiento en ambas plazas.

A diferencia del caso anterior, la obra *Los Hijos se han dormido*, versión de *La Gaviota* de Chejov, de Daniel Veronese se realizó inicialmente en Buenos Aires con producción de Sebastián Blutrach y el Complejo Teatral de Buenos Aires. La obra contaba con un elenco de diez actores y, según comenta Blutrach (2015) en la entrevista realizada:

⁴⁰ L. Olocco (entrevista realizada a Leandro Olocco el 24 de septiembre de 2015 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires)

⁴¹ M. Seugé (entrevista realizada a Maxime Seugé el 7 de octubre de 2015 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires)

En una coyuntura económica en donde la reducción presupuestaria del gobierno español hacía inviable afrontar los gastos logísticos y económicos de un elenco proveniente de Buenos Aires de 10 personas para llevar a Madrid y luego a realizar gira por España, se decidió producir la obra localmente en coproducción con Buenos Aires. Precisamente al estar Veronese como director que es muy bien considerado en España, se seleccionaron actores prestigiosos, algunos conocidos pero no puramente televisivos o populares. Se exhibió en un teatro público, el Teatro Español en una de las salas chicas de dicho teatro, de alrededor de 300 localidades, y posteriormente se armó la gira por todos los teatros públicos de España.

En el caso de la obra *Bajo Terapia*⁴², cuenta Blutrach (2015) que

lo que se hizo en esta coproducción fue llevar adelante el proyecto realizado exitosamente en el teatro comercial en Buenos Aires a Madrid con actores españoles y la dirección original de Veronese que contaba con la experiencia y el conocimiento de haber llevado a cabo la dirección en la producción realizada en Buenos Aires. Además se replicó la gráfica y la escenografía con el mismo diseño que la obra original. Cabe aclarar que una obra comercial de estas características, de un autor argentino que quiera ser producida en Madrid con elenco local, se da en muy pocos casos, ya que no es muy usual que se pidan los derechos de autores argentinos de comedia de teatro comercial, para que se exhiban en el exterior.

A su vez, para realizar el intercambio con Madrid de la obra realizada en Buenos Aires *Escenas de la vida conyugal*, explica Rodolfo Daneu⁴³ que

luego del éxito en Buenos Aires de la obra y en conjunción con la repercusión de la película argentina *Relatos Salvajes* en la que actuaron Ricardo Darín y Erica Rivas, protagonistas de la obra, y de la película coproducción argentina-española *Truman* en la que actuaba Ricardo Darín, se decide llevar la obra con los actores a Madrid y a otras plazas españolas mediante una coproducción de la Asociación Maipo por el lado argentino y una empresa española, además del teatro Tívoli de Barcelona y los teatros del Canal de Madrid.

Para el caso de *Solas*, la obra inicialmente se realizó en España por la productora teatral Pentación Espectáculos S.A. de Madrid. En el boletín editado por Pentación (2008) se publicó una reseña de la realización del proyecto en Buenos Aires en la cual consta que

después del éxito obtenido por la producción realizada en España y sus dos años de gira, la iniciativa de estrenar en Buenos Aires fue recogida con entusiasmo por los productores. El espectáculo aún permanece en cartel. El éxito del público obtenido legitima el programa Iberescena como una iniciativa indispensable para el apoyo de las Artes Escénicas Latinoamericanas (p.2).

Para la realización de la obra, también se trajo el formato a Buenos Aires y se replicó la fórmula exitosa, siendo el intercambio con Madrid solamente comercial y no artístico o técnico, dado que el

⁴² **BAJO TERAPIA** es una comedia escrita por **Matías del Federico**, ganador del concurso CONTAR 1 - primera feria teatral de Buenos Aires organizada con el propósito de estimular la presencia de obras de autores nacionales en el circuito comercial y llevada adelante por AADET (Asociación de Empresarios Teatrales), AAA (Asociación Argentina de Actores), y ARGENTORES.

⁴³ R. Daneu (entrevista realizada a Rodolfo Daneu el 24 de enero de 2016 en la ciudad de Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires)

proceso de producción se desarrolló en su totalidad localmente, con actores convocantes de la talla de Julieta Díaz y Leonor Manso como protagonistas, bajo la dirección de Alicia Zanca y se exhibió en el circuito comercial. Inicialmente las empresas productoras a cargo del proyecto Maestranza Films y Es Tres S.R.L., a las que luego se añade la empresa Pentación Espectáculos S.A., logrando contar de esta forma con el apoyo de Iberescena.

La coproducción *El pasado es un animal grotesco* se realizó en conjunto con El Complejo Teatral de Buenos Aires, el Grupo Marea (compañía de Mariano Pensotti) por el lado de Buenos Aires, además de otros coproductores tales como El Festival de Otoño a Primavera de Madrid, el Kunstenfestivaldesarts de Bélgica, el Norfolk & Norwich Festival de Inglaterra y el Theaterformen de Alemania.

Si bien inicialmente la obra se estrenaría en Bruselas, se terminó estrenando en Buenos Aires. Los fondos y diferentes aportes de los festivales integrantes de la coproducción fueron necesarios debido a la complejidad escenográfica de la obra. Según la nota de Alejandro Cruz (2012) del diario argentino *La Nación*:

Es el espectáculo que, digamos, gira. El que está montado sobre una especie de calesita en constante rotación. Una calesita cuya plataforma tiene siete metros de diámetro y que está dividida en cuatro espacios iguales en donde transcurren las 68 escenas. Cuando *El pasado es un animal grotesco* comenzó a girar por el mundo hubo que fabricar otras dos calesitas: una, realizada en Europa; otra en Brasil”. Según comenta Marina Tirante escenógrafa del proyecto “representaba mucho dinero trasladar en barco 2500 kilos (parr. 3-9).

Este caso de coproducción relacionado con el financiamiento de la puesta, dada su complejidad y costo asociado, le dio a la obra la posibilidad de ir en 2010 a España a través del Festival de Otoño a Primavera de Madrid, al Festival Kunsten des Arts en Bruselas, al Theaterformen en Alemania y en 2011 en Norfolk & Norwich Festival en Inglaterra, entre otros lugares.

En relación con *Los Áspides de Cleopatra*, comenta Olocco (2015) que la producción asociada fue el resultado de la asociación del Complejo Teatral de Buenos Aires con la Compañía Nacional de Teatro Clásico de España. El proyecto consistió en realizar una obra a estrenarse en Buenos Aires en 2012 y luego exhibirse en Madrid en 2014. Se realizó en el marco de un proyecto llamado “Laboratorio Iberoamericano de teatro clásico” enfocado a que el actor argentino aprenda a decir verso español, tomando una obra del teatro clásico español. Para dicho proyecto se seleccionaron actores argentinos y se trajo al director español maestro de verso, Guillermo Heras.

En relación al subproceso de creación, si bien la obra en lo que hace al texto estaba creada (dado que se trata de un texto clásico), a través del taller y el diseño y adaptación de la puesta por parte del director se realizó parte del subproceso creativo de adaptación en Buenos Aires, pero en colaboración en cada uno de los subprocesos, tanto en el de producción, como en el de exhibición, con los recursos

provenientes de las instituciones culturales de ambas ciudades. Por último, la exhibición realizada en Buenos Aires involucró la realización de una temporada, en cambio en Madrid se realizaron dos funciones.

También se llevó adelante en 2015 la producción asociada entre el Complejo Teatral de Buenos Aires y el Teatro Español de Madrid para la realización de la obra *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Fernando Arrabal. El proyecto de intercambio artístico según explica Olocco (2015) en la entrevista realizada, consistió en seleccionar un casting de actores españoles, un director argentino para presentar la obra en la Sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín de Buenos Aires en una temporada y luego en las Naves del Matadero del Teatro Español en Madrid.

A tal fin se seleccionaron dos actores españoles en España –ninguno de ellos se conocía entre sí– y a la directora, Corina Fiorillo, en Argentina. Luego, parte del proceso creativo y de producción, así como la exhibición, en primera instancia se llevó a cabo en Buenos Aires durante 18 funciones; posteriormente, se exhibió el mismo producto en el Teatro Español de Madrid. El traslado fue sencillo, ya que se trataba de dos actores, un director y una escenografía muy simple que hizo que los costos logísticos fueran reducidos.

Por último, explica Olocco (2015), que también se llevó a cabo, en 2015, una producción asociada entre el Complejo Teatral de Buenos Aires y Los Teatros del Canal de Madrid que consistió en invitar al director y autor de la obra *Pimiento Verdi* Albert Boadella a dirigir a cantantes líricos argentinos este proyecto. La obra ya había sido presentada en Madrid en Los Teatros del Canal con mucho éxito cuya puesta original estuvo a cargo de este teatro y del mencionado director y autor.

En este caso se trae el proyecto ya cerrado con el *know how* del director para que realice la puesta con actores argentinos en el Teatro San Martín del Complejo Teatral de Buenos Aires. Desde el punto de vista de la incidencia en la cadena de valor de la actividad teatral, el proceso creativo se desarrolló en España y a Buenos Aires se trasladó el formato para realizar localmente las etapas de producción y de exhibición.

En términos generales, Blutrach (2015) afirma que “en los casos en los que motivado por un proyecto de intercambio cambian los actores de argentinos a españoles, el resultado que se obtiene es muy diferente, se debe tomar como otro proyecto, además porque en algunos casos cambia la escala también”. En ese sentido comenta que “los únicos directores provenientes de Buenos Aires que exploraron trabajar con elencos locales cuando fueron contratados para dirigir sus obras en Madrid fueron Veronese y Tolcachir”. Asimismo se destaca el caso de la directora proveniente de Buenos Aires, Corina Fiorillo, quien dirigió a actores españoles en la producción asociada en la que se llevó a cabo la obra *El arquitecto y el emperador de Asiria*. A su vez, los directores provenientes de Madrid que experimentaron en Buenos Aires dirigir a elencos locales, de acuerdo a las experiencias relevadas,

fueron Guillermo Heras y Albert Boadella, para realizar *Los Áspides de Cleopatra* y *Pimiento Verdi* respectivamente.

3.1.2 Importancia del factor humano

En la totalidad de las experiencias relevadas se observa, en relación a la importancia del factor humano en el comercio exterior, que los elencos, actores, directores o compañías que accedieron a experiencias internacionales, han logrado instancias de legitimación previas en el mercado teatral de origen –y en algunos casos un reconocimiento internacional posterior– que garantizan a los programadores, productores, distribuidores y dueños de salas, entre otros gestores de las plazas externas, una calidad artística, poéticas novedosas y particulares capaces de captar audiencias ávidas por este tipo de espectáculos en el mercado externo y que, asimismo, se constituyen en condiciones necesarias para el acceso al mercado y la sustentabilidad de un proyecto en el exterior.

Para algunos artistas que participaron en las experiencias de intercambio la legitimación internacional aconteció de manera previa al período analizado. Estos son los casos, entre otros, de Veronese y la compañía de actores que había formado; de La Compañía La Zaranda y La Compañía Nacional de Teatro Clásico; de los actores José Sacristán, Héctor Alterio y Ricardo Darín; y del director Guillermo Heras. En cambio para los artistas tales como Tolcachir, Zorzoli y Pensotti, dicha legitimación sucedió en el transcurso del período analizado.

Se destacan las instancias de legitimación vinculadas al mercado externo de Daniel Veronese y Claudio Tolcachir, dado que ambos no solo han logrado consagrarse llevando a compañías con obras de su propia autoría a Madrid, sino que han logrado participar de proyectos en la plaza madrileña, dirigiendo a elencos locales en reiteradas ocasiones; experiencia profesional a la que solo ellos dos, como directores argentinos, han logrado acceder.

Veronese, de larga trayectoria y con llegada a otros mercados, durante el período analizado forma la cooperativa con actores con los que ya venía trabajando y logra repercusión en los mercados externos para realizar el *Proyecto Ibsen*⁴⁴, en conjunto con Sebastián Blutrach, con quien llevó adelante la producción de las obras *El desarrollo de la civilización venidera* y *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, para luego presentarlas en el marco de un festival en Madrid entre otras plazas internacionales.

Según Sebastián Blutrach (2015): “Veronese fue un gran abridor de puertas del teatro argentino al mundo, luego continuó Tolcachir fuertemente y directores como Bartís, Spregelburd, así como

⁴⁴ Denominado así ya que una de las obras es una versión de *Casa de Muñecas* y la otra de *Hedda Gabler* ambas del autor Henrik Ibsen.

también Daulte, pero este último, con un tratamiento más comercial de sus obras; Pensotti más tarde, Romina Paula, Federico León, Ciro Zorzoli, pero ninguno al nivel de Veronese y Tolcachir”.

En relación al reconocimiento internacional de Veronese, comenta Blutrach (2015) que: “previamente fuimos realizando varias giras por España no solo por Madrid con espectáculos de Veronese sobre versiones de obras de Chejov⁴⁵. A partir de los éxitos de estos espectáculos, en 2007 él dirigió con actores españoles la obra *Mujeres soñaron caballos* (de la cual es autor) con producción del Centro Dramático Nacional en Madrid, además de la obra *Los hijos se han dormido* mencionada previamente sobre una adaptación de *La gaviota* de Chejov”.

A esta trayectoria que logra desplegar el director a lo largo de los años, en donde sus participaciones se convierten en el eje principal de los proyectos de intercambio entre ambas ciudades, se añade que en 2014 alcanza el punto culmine en lo que a legitimación refiere cuando es galardonado en España con el Premio Max Iberoamericano de las Artes Escénicas, otorgado por la SGAE, por haber establecido un puente entre España y Latinoamérica y por aunar dos facetas, la de autor y director⁴⁶.

En el caso de la compañía Timbre 4, según lo expresado en una de las entrevistas mantenidas con Maxime Seugé (2015), la compañía se plantea solamente objetivos artísticos; la finalidad de salir al mercado externo está más ligada a poder mostrar sus obras y viajar, lograr dedicarse a lo que les gusta y tener llegada a la mayor cantidad de audiencia posible, incluyendo el mercado externo.

Así, en caso de Claudio Tolcachir y la compañía Timbre 4, ellos lograron ingresar al mercado en Madrid en 2007 en el ámbito de festivales, con la obra *La Omisión de la Familia Coleman*, que venía siendo un suceso en Buenos Aires ya desde el año 2005. Dado el impacto producido por la obra en el Festival de Otoño a Primavera en Madrid en 2007, lograron ingresar al mercado local para realizar temporadas en esa ciudad y una gira por España, además de introducir nuevos productos de la compañía tales como *Tercer Cuerpo* y *El viento en un violín*. De esta manera, a la par de ir logrando un posicionamiento en el mercado español, Claudio Tolcachir es convocado por producciones locales para dirigir a actores españoles.

Asimismo, otros directores jóvenes, pero a una escala menor, logran ingresar al mercado externo y español, como se da en los casos de Mariano Pensotti con *El pasado es un animal grotesco* y Ciro Zorzoli con *Estado de Ira*. En el caso de Pensotti, se trata de un dramaturgo cuyos productos artísticos

⁴⁵ Las obras de Veronese sobre versiones de Chejov con las cuales fueron de gira son: *Espía a una mujer que se mata*, adaptación de la obra *Tío Vania* y *Un hombre que se ahoga*, adaptación de *Las tres hermanas*.

⁴⁶ Los Premios Max de las Artes Escénicas fueron creados por la SGAE con el fin de premiar y reconocer la labor de los profesionales y la calidad de las producciones más destacadas del año en el ámbito de las Artes Escénicas. Dentro de las categorías especiales se encuentra el Premio Max a la contribución a las artes escénicas con el cual fue galardonado Daniel Veronese.

están dirigidos hacia el mercado de los festivales; según Kartún,(citada en Gutierrez , 2013) “(...) es el teatro que reclamarán los festivales internacionales, ese va a ser el teatro que va a representar a la Argentina afuera”.

Por otro lado, tanto en el caso de Pensotti como de Zorzoli, sus espectáculos fueron estrenos y producciones del Complejo Teatral de Buenos Aires, organismo cuyo reconocimiento internacional también representa una instancia legitimadora para el circuito de festivales. Si bien la obra de Pensotti participó en el circuito de festivales, a los fines de esta investigación, se registra junto con las coproducciones dado que esa es la forma en la que se viabilizó el acceso a dicho circuito de exhibición en el mercado externo. En el caso de Zorzoli, el suceso de la obra *Estado de Ira* que lo llevó del circuito oficial al comercial en Buenos Aires fue una de las instancias legitimadoras que le permitió luego acceder al mercado externo.

3.1.3 Relevancia del concepto de valor

El nivel de riesgo de la actividad teatral, debido a la difícil previsibilidad de la demanda y los altos costos que caracterizan a las producciones, toma aún más relevancia si se evalúa la realización de una experiencia de intercambio con el exterior. En este sentido, se hace necesario el análisis de la demanda potencial y del concepto de valor para analizar la factibilidad de ingreso al mercado externo por parte de los distintos agentes que van a participar en dicho intercambio, previo a la toma de decisión de llevarlo a cabo.

Así, la toma de conocimiento del concepto de valor que pudieran dar los individuos y la sociedad a la experiencia ofrecida en el mercado externo objetivo obliga a los promotores del intercambio a tener que comprender los factores que determinan la preferencia del individuo y la sociedad respecto del servicio cultural ofrecido en dicho país, así como su posible decisión de compra.

El análisis del mencionado factor subyace en cada proyecto y se manifiesta de diferentes formas. Para los proyectos con una estrategia de comercialización más centrada hacia el producto, se presupone la existencia de una audiencia potencial mayormente ligada a la de un público experto y asiduo.

Este tipo de público potencial, de acuerdo a la estrategia orientada al producto, se dio en los casos de intercambio de las obras de propia autoría de los directores argentinos Veronese y Tolcachir, que fueron presentándose en diferentes ocasiones en Madrid en festivales y realizando temporadas; así como también en las visitas de la Compañía La Zaranda o la Compañía Nacional de Teatro Clásico a Buenos Aires y en las producciones asociadas del Complejo Teatral de Buenos Aires con diferentes organismos culturales de Madrid, entre otros.

Para dicho público, los mencionados directores y compañías fueron posicionándose a lo largo del tiempo en sus mentes, otorgándoles a sus creaciones un valor desde las dimensiones individuales

implicadas, que le conceden el valor artístico al servicio cultural respecto de otras ofertas culturales, así como también desde las dimensiones colectivas asociadas al valor de la existencia, de legado, de identidad y de prestigio implicadas en la oferta de estas obras teatrales.

Por otro lado, para los proyectos de intercambio con una estrategia de comercialización más orientada hacia el mercado, este estudio por parte de los agentes involucrados se orienta a conocer la valoración del individuo y de la sociedad con relación a un público asiduo, regular y ocasional; y busca captar a la mayor cantidad de audiencia posible, motivo por el cual se convocan a estrellas televisivas, del ámbito teatral y del cine para que formen parte de sus elencos.

Así, en los casos de las coproducciones relacionadas con el teatro comercial como *Dos Menos* o *Escenas de la vida Conyugal*, los protagonistas son los mismos en ambos países, dado que la concepción de valor artístico en estos casos trasciende las fronteras y permite estimar la existencia de una demanda potencial que le otorga al proyecto la posibilidad de recupero de la inversión en ambas plazas.

Además, están los casos de coproducciones o producciones realizadas en Madrid, en las que se lleva el formato de Buenos Aires a Madrid y el *know how* del director, y en las que la concepción del valor se analiza más localmente eligiendo a elencos convocantes locales. Sin embargo, los directores Daniel Veronese y Claudio Tolcachir logran trascender las fronteras de valoración artística por parte de la audiencia; por tal motivo se transforman en figuras reconocidas para producciones comerciales en Madrid también.

3.1.4 Financiamiento vinculado al comercio exterior

Los proyectos teatrales que participan de experiencias de intercambio en el exterior al igual que los proyectos llevados localmente, no están exentos de la búsqueda de fuentes de financiamiento, tanto externas como alternativas, para subsanar la insuficiencia de los ingresos generados por los recursos propios, característicos de la actividad y que sirven para cubrir la “brecha de ingresos”.

Con relación al financiamiento de proyectos teatrales vinculados a las experiencias de intercambio con el exterior, se destacan Iberescena, como fondo de financiamiento para la realización de coproducciones y producciones asociadas, los apoyos financieros provenientes de la cooperación española, de los festivales internacionales y de los ministerios de cultura y las coproducciones.

En cuanto al financiamiento a través del fondo Iberescena, se detectaron 4 casos sobre un total de 25 proyectos relevados, que contaron con el apoyo financiero para coproducciones entre ambas ciudades provenientes del mencionado fondo de ayuda. En la **Figura 3.1.4.1** se puede observar que el 16% de los proyectos relevados, representado por 4 proyectos de 25, fueron beneficiarios de dicho fondo.

Las obras que contaron con el mencionado apoyo fueron *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* y *El Desarrollo de la Civilización Venidera*, al haber incorporado en su proyecto a la empresa española con sede en Madrid Producciones Teatrales Contemporáneas PTC como socio para la gira por España; así como *El viento en un violín*, que incorpora a la misma compañía para su distribución en España y la coproducción *Solas*, en la que se incorpora a la productora de Madrid Pentación Espectáculos S.A. Todos estos casos fueron proyectos elegibles por el fondo en el rubro “Ayudas concedidas a la coproducción de espectáculos de teatro y danza iberoamericanos”, sin haber sido coproducciones reales, ya que no hubo un intercambio artístico o técnico, sino solamente comercial.

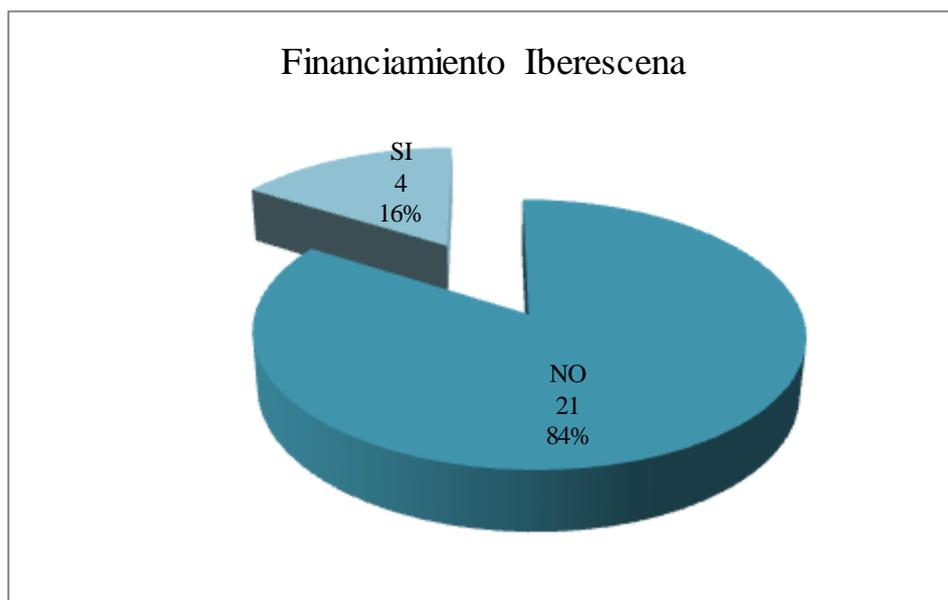


Figura 3.1.4.1 Proyectos financiados por el programa Iberescena

Las fuentes de financiamiento para poder viabilizar la realización de experiencias en el exterior cuentan con muchas variantes que dependen del tipo de proyecto del que se trate, ya sea con una estrategia más orientada hacia el producto o hacia el mercado.

Para los proyectos cuya estrategia está más orientada al producto y que realizaron presentaciones en festivales, según Blutrach (2015),

los modelos de financiamiento son mixtos, ya que hay festivales que cuentan con un presupuesto amplio que incluyen poder costear los traslados de los elencos además de las contrataciones artísticas. En esos casos las compañías que van a presentarse tratan de anexas a los festivales las giras, en algunos casos logran que la parte contratante cubra los costos logísticos y en otros casos las compañías se cubren dichos costos ya que son contratados como compañías españolas.

Otros proyectos encuentran su viabilidad en el mercado externo a través de la coproducción, en la cual se acuerdan colaboraciones por parte de las producciones de ambas ciudades, que pueden ser económicas y comerciales, así como técnicas y artísticas. Esta forma de intercambio que incluye

financiamiento se viene dando en la práctica en obras mayormente provenientes del modo de producción comercial, entre las que se destacan los casos de *Dos Menos*, *Escenas de la Vida Conyugal*, *Bajo Terapia* o *Los Hijos se han dormido* –esta última con un enfoque menos comercial que los anteriores–, así como también la obra *El pasado es un animal grotesco*, realizada en coproducción con varios festivales y el CTBA y que pertenece al modelo de organización de la producción oficial.

Hay casos en donde solo se da la coproducción con aporte económico o comercial, como en *Solas*, donde no se da un intercambio artístico o técnico genuino, ya que las empresas productoras argentinas llevaron a cabo el proyecto en base al éxito de la obra en España años anteriores, y luego se incorpora la empresa Pentación Espectáculos como socio español con un aporte netamente comercial.

Para el caso de los intercambios realizados por el Complejo Teatral de Buenos Aires con diferentes instituciones culturales de Madrid, explica Olocco (2015) que

los proyectos se viabilizaron económicamente con el apoyo del Complejo Teatral de Buenos Aires y el Ministerio de Cultura de la ciudad, con el apoyo de las instituciones de donde provienen las compañías y fondos de la cooperación española provenientes de la AECID o del Ministerio de Cultura Español, estos apoyos se materializaron a través de la cobertura de los costos logísticos y en los costos económicos traducidos en los honorarios profesionales a pagarle a los artistas. En el caso de la *Vida es Sueño*, proyecto que vino con la Compañía Nacional de Teatro Clásico se realizó en conjunto con el INAEM.

En general, los proyectos de intercambio que vienen asociados a teatros de titularidad pública o compañías, ligadas al modelo de organización de la producción oficial, se encuentran enmarcados en la AECID, por lo que muchos de los costos logísticos y recursos económicos se solventan por la vía de la cooperación española y de la embajada.

Para las experiencias de intercambio como las visitas de la compañía La Zaranda a Buenos Aires, los honorarios profesionales para los artistas provenían de la recaudación de la boletería y los costos logísticos se compartieron entre el Ministerio de Cultura Español y apoyo brindado localmente.

3.1.5 Síntesis

De acuerdo a las experiencias de intercambio relevadas, existe una mayor cantidad de proyectos con una mayor incidencia de los subprocesos que componen la cadena de valor en la ciudad de origen. A su vez se destaca la importancia del factor humano como un aspecto esencial para el intercambio, que involucra instancias de legitimación previas en el mercado de origen así como en el de destino, siendo esta última instancia una condición de continuidad por parte del artista o grupo de artistas en las futuras exhibiciones o en la participación en futuros proyectos en la plaza externa.

Asimismo, la problemática de la predictibilidad de la demanda en la actividad teatral, el nivel de riesgo asociado y los altos costos de las producciones hacen necesario por parte de los agentes

participantes del intercambio en el exterior tomar conocimiento del concepto de valor que le pueden llegar a otorgar los individuos a la obra teatral que se quiere exhibir o producir en el mercado externo. Esto les permitirá estimar la demanda potencial y la toma de decisión de llevar adelante el proyecto para impulsar el intercambio, cuyo enfoque estará asociado al tipo de producto y a la orientación de la estrategia de comercialización. A su vez, este aspecto deviene en la necesidad de búsqueda de financiamiento externo que se produce en la actividad teatral, producto de la brecha de ingresos estimada entre los recursos propios y los gastos estimados.

Dado que en el intercambio internacional la problemática del financiamiento se mantiene, la viabilidad de los proyectos dependerá de la realización de coproducciones, de la búsqueda de fondos provenientes de la cooperación cultural internacional, de la aplicación por parte de las compañías a fondos creados para el fomento de las coproducciones, de acuerdos entre entidades teatrales proveniente de distintos países y de la búsqueda de todo tipo de sinergias, tanto económicas como logísticas, que viabilicen las exhibiciones o las producciones en el exterior de productos con un origen local, ya sea proveniente de Buenos Aires o de Madrid.

3.2 Características de los mercados de Madrid y Buenos Aires que influyen en el comercio exterior

Este apartado se propone analizar las características del mercado teatral de Buenos Aires y Madrid, los modelos de organización de la producción de las experiencias de intercambio, así como los circuitos de exhibición en los que tuvieron lugar dichas experiencias. Se analizarán, también las estrategias de comercialización asociadas a dichos modelos y a los circuitos en los cuales fueron exhibidas y se mostrará la importancia de las giras de los proyectos que participaron de las experiencias de intercambio.

3.2.1 Mercados de Madrid y Buenos Aires

A través del trabajo de campo realizado, se analizarán en este apartado, las características diferenciales entre los mercados teatrales de Madrid y Buenos Aires, así como sus semejanzas y diferencias.

Una de las características comunes del mercado teatral de ambos países es que cuentan con una actividad teatral basada en el mercado interno, lo que no ha impedido el desarrollo de la actividad teatral en el mercado externo.

Según Blutrach (2015),

en España, la actividad teatral se encuentra gravada con un IVA del 21% e impuesto a las ganancias, pero cuenta con un fuerte apoyo del estado a través de subsidios y una red de teatros públicos que le permite ampliar el circuito de exhibición de las obras teatrales a lo largo de toda España. El circuito convencional de una obra teatral comprende la realización de una temporada breve en Madrid y luego de una gira por España a través de la red de teatros públicos. De esta manera, Madrid cumple el rol de ser una vitrina para las obras teatrales, dado que es la capital del país, y lo que repercute en Madrid, luego impacta en las provincias.

La alta regulación estatal del mercado teatral español es producto de la decisión y voluntad del estado de promover la actividad mediante el desarrollo de una política teatral al servicio de la sociedad española. Dicha política tuvo sus inicios con mucha fuerza en 1985 con un plan de rehabilitación de los teatros públicos, al que se le sumó un plan nacional de auditorios y salas de conciertos y la posterior creación de la Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública⁴⁷. Esta última cuenta en la actualidad con un valor superior a 450 espacios escénicos públicos y constituye una plataforma de distribución de las producciones que generan las distintas productoras y compañías,

⁴⁷ La Red tiene como misión impulsar el sector de las artes escénicas y de la música, haciéndolo más accesible a toda la población. Para eso trabaja en la consolidación de las estructuras públicas de exhibición y producción, garantizando una oferta escénica de calidad, plural y diversa. Dicha asociación genera un espacio de reflexión, impulsando la formación, la investigación y las nuevas tecnologías, para convertir los teatros en organizaciones eficaces, eficientes e innovadoras.

tanto de música como de danza y teatro, así como de las producciones propias de los mismos teatros que son miembro.

Este esquema permite a las unidades de producción financiarse sobre la base de un *cachet* recibido por la venta de funciones a través de La Red y de las subvenciones otorgadas por diferentes administraciones. Así, el apoyo del gobierno a las artes escénicas se basa fundamentalmente en la puesta en marcha y programación de los espacios escénicos de titularidad pública; la subvención a la producción, fundamentalmente desde las administraciones autonómicas y del gobierno central; y el apoyo creciente a los festivales, en especial aquellos de iniciativa y gestión pública.

Como consecuencia de dicho proceso, el modelo económico del espectáculo en vivo, anteriormente muy centralizado en Madrid y Barcelona, hoy está presente en buena parte del territorio. Aunque depende directa o indirectamente de los presupuestos públicos, dicha política ha posibilitado la democratización territorial del acceso al espectáculo en vivo y ha consolidado la producción local.

En términos de Blutrach (2015):

si el espectáculo es un fracaso en Madrid, la gira permite reducir esa pérdida, si por el contrario resulta ser exitoso, los altos porcentajes de recaudación de boletería que manejan los espacios teatrales como forma de negociación con las empresas productoras en Madrid, de entre un 80% y un 90%, permiten recuperar en la mayoría de los casos los costos de producción, y posteriormente con la gira se termina de recuperar la inversión y se puede obtener una ganancia. Adicionalmente en España funciona en una magnitud considerable, el negocio de la distribución para el ámbito teatral. De esta manera el distribuidor se encarga de comercializar la gira de los espectáculos, en exclusividad, a los distintos teatros que forman parte de la red en todo el país, a cambio de un porcentaje de comisión, que ronda entre un 10% o un 15% del valor de venta del espectáculo

No obstante la descentralización territorial, Madrid como capital del país se constituye en uno de los principales núcleos teatrales de España para la realización de temporadas y luego para continuar la explotación de la obra teatral mediante la realización de la gira por las provincias a través de un distribuidor.

A su vez, cabe mencionar, como otras de las características del mercado español, al IVA cultural que grava la actividad teatral y que años anteriores al 2012 era del 8%. Posteriormente, y producto de una serie de medidas tomadas por el gobierno de Mariano Rajoy, que fueron en consonancia con recomendaciones de política económica establecidas por la Unión Europea, ascendió al 21%, convirtiéndose así en una de las tasas más altas de IVA cultural de la eurozona. Como consecuencia de esta serie de medidas, las subvenciones estatales a la actividad también sufrieron disminuciones de alrededor de un 60%, resintiendo esto a la actividad teatral local y restringiendo el acceso además a las propuestas provenientes del exterior.

Los efectos de la reducción presupuestaria estatal para la actividad teatral, según explica Blutrach (2015) en la entrevista, también produjeron que muchos artistas de segunda línea, cuyos ingresos

dependían del *cachet* que pagaba el estado para las funciones, se vieran obligados a necesitar espacios donde trabajar. Esta carencia ocasionó que el circuito alternativo español, anteriormente más marginal y de estudiantes, comience a crecer y a cobrar relevancia en el mercado.

Actualmente todos los circuitos de exhibición reciben subsidios en España, aunque el volumen otorgado se haya reducido de manera considerable. Los entes que otorgan subsidios en Madrid son la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Cultura a través del INAEM, que actualmente otorga subsidios para las giras en lugar de para la producción.

Según Blutrach (2015), en Argentina “el esquema del mercado teatral, es prácticamente similar al de libre mercado, con poca intervención estatal, pero ninguna carga impositiva”. Además, “no se encuentra tan federalizado como el español, ya que no cuenta con una red de teatros públicos en el que cada ayuntamiento cuente con un presupuesto para contratar a las compañías, ni tampoco contó con un plan de restauración de los teatros públicos de todo el país que permita ampliar y poner en valor el circuito de exhibición nacional”.

Por el contrario, el esquema de negocio para las obras teatrales argentinas, se encuentra más centrado en la realización de temporadas en los principales centros teatrales, siendo la ciudad de Buenos Aires el de mayor magnitud y seguido por las ciudades de Mar del Plata y Villa Carlos Paz, principalmente para producciones provenientes del teatro comercial.

A su vez, las temporadas en Buenos Aires se plantean con una extensión mayor respecto de Madrid, dado que constituyen el principal negocio de un proyecto teatral y la principal fuente de amortización de los costos y de recupero de la inversión. Y la ciudad funciona de vidriera para las obras teatrales que luego salen de gira por el interior del país a través de distribuidores. Según Blutrach (2015) “el mercado del teatro comercial en Argentina es muy reducido, y compuesto por un número pequeño de productores de espectáculos”.

Se destaca en Buenos Aires la pujanza del circuito de teatro alternativo dentro del mercado teatral, prolífero tanto en la producción como en la exhibición. Producto de su relevancia, cuenta con determinadas formalidades y controles, tales como la presencia de un sindicato de actores y la obligación de registrar a los actores en una cooperativa para que puedan actuar en espacios teatrales pertenecientes al circuito.

Como conclusión entre ambos mercados se observan las siguientes semejanzas:

- La actividad teatral está basada en el mercado interno.
- Las ciudades funcionan como vidrieras de exhibición de las obras teatrales para luego salir de gira por las provincias.

Y las siguientes diferencias:

- Esquema del mercado argentino teatral muy similar al del libre mercado, sin carga impositiva.
- Políticas públicas españolas que promueven un fuerte apoyo a la actividad teatral para la producción, exhibición y distribución. La actividad con alta carga impositiva, gravada con IVA e impuesto a las ganancias.
- Políticas públicas españolas que promovieron una actividad federalizada a través de la creación de la Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública.
- Ausencia de políticas públicas en Argentina que promovieran una actividad teatral federalizada, actualmente centralizada en los grandes centros teatrales: Buenos Aires, Mar del Plata y Villa Carlos Paz.
- Alto grado de desarrollo en España del negocio de la distribución con apoyo estatal, frente a un bajo grado de desarrollo en Argentina del negocio de la distribución con ausencia de apoyo estatal.
- Negocio teatral basado en España principalmente por temporadas cortas en los grandes centros teatrales y giras por todo el país. Frente a negocio basada en temporadas largas principalmente en Buenos Aires y temporadas más breves en Mar del Plata y Villa Carlos Paz y giras por el país pero a una escala mucho menor que en España.
- Políticas públicas argentinas que regularon la actividad teatral proveniente del circuito independiente en cuanto a la producción y a la exhibición.
- La descentralización territorial y la presencia de los fondos estatales para la producción exhibición y distribución hacen del español un mercado atractivo para artistas y proyectos teatrales provenientes de otros países.

3.2.2 Circuitos de Exhibición

Dentro del mercado de la difusión, la **Figura 3.2.2.1** muestra la composición de los circuitos de exhibición a través de los cuales se viabilizaron las experiencias de intercambio en ambos mercados. En base a esta figura se observa que el 73% de las experiencias de intercambio analizadas – 24 en total– fueron exhibidas en el circuito oficial, el 18% fueron exhibidas en el circuito de festivales –6 en total– y un 9% en el circuito de exhibición comercial –3 en total–.

La preponderancia del circuito de exhibición oficial que se advierte en la **Figura 3.2.2.1** tiene sus motivos en la primacía de intercambios teatrales acontecidos en Madrid, 20 en total, respecto de 13 acontecidos en Buenos Aires. Y, como se ha analizado en el apartado anterior, el esquema de exhibición español basado en una alta intervención estatal hizo que la gran mayoría de las experiencias de intercambio llevadas a cabo en Madrid hayan tenido lugar en el circuito de exhibición oficial. Esto incluye a las obras provenientes del modelo de organización de la producción privado comercial que en dicha ciudad fueron exhibidas en el circuito oficial, dado el sistema mixto que

caracteriza al mercado español de realizar teatro comercial basado en los teatros públicos, tal como se ejemplifica en la **Tabla 3.2.2.1**.

A su vez, las experiencias que tuvieron lugar en Buenos Aires también fueron en su mayor parte exhibidas en el circuito oficial, debido a que la mayoría de las obras provenientes de Madrid o realizadas como producciones asociadas entre organismos culturales pertenecientes a ambas ciudades se hallaron enmarcadas en el modelo de organización de producción oficial y, por ende, en dicho circuito de exhibición.

En relación a los circuitos de exhibición y la selección del mismo, ya sea para producciones provenientes del mercado local, así como del exterior, Blutrach (2015) explica en la entrevista realizada que desde el punto de vista del negocio de la actividad, “es necesario evaluar correctamente al espectáculo para poder exhibirlo en el circuito en el que mejor pueda funcionar, ya que si se exhibe en el circuito equivocado se corre el riesgo de fracasar, dado que de este depende el valor de la entrada, la manera de difundirlo, el espacio físico donde se va a exhibir siendo todos estos factores parte de un mismo mensaje a comunicar”.

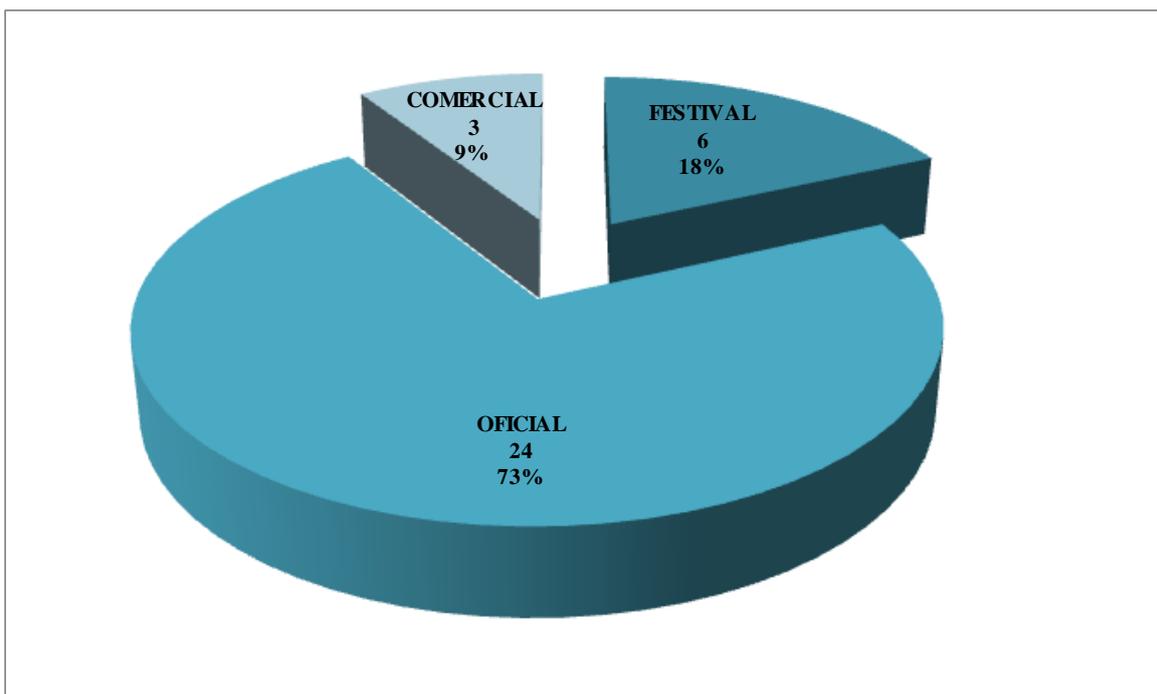


Figura 3.2.2.1 Circuitos de exhibición de las experiencias de intercambio

Tabla 3.2.2.1

Circuito de exhibición oficial para producciones comerciales exhibidas en Madrid

Año	Origen del Proyecto	Obra	Director	Circuito de Exhibición	Teatro	Localidades
2009	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Dos Menos	Oscar Martinez	Oficial	TEATRO Fernán Gomez Sala Guirau	689
2009	Madrid	Glengarry Glen Ross	Daniel Veronese	Oficial	TEATRO ESPAÑOL Sala Principal	740
2010	Madrid	Todos eran mis hijos	Claudio Tolcachir	Oficial	TEATRO ESPAÑOL Sala Principal	740
2015	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Bajo Terapia	Daniel Veronese	Oficial	TEATROS DEL CANAL Sala Verde	778 Max 605 con lat 444 italiana
2015	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Escenas de la vida Conyugal	Norma Aleandro	Oficial	TEATROS DEL CANAL Sala Roja	863

3.2.3 Modelos de organización de la producción

En el presente apartado se analizarán los modelos de organización de la producción teatral empleados en las experiencias de intercambio analizadas, los que se muestran en la **Figura 3.2.3.1**. Allí se observa que el 30,3% de las experiencias –10 en total – pertenecieron al modelo de organización de producción alternativo; el 30,3% –10 en total– al modelo de organización de producción oficial; el 21,2% –7 en total– correspondieron al modelo organización de producción mixto⁴⁸, privado y oficial; y el 18,2% –6 en total– correspondieron al modelo de organización de producción comercial.

La diferencia en la composición de los circuitos de exhibición en los que fueron exhibidas las experiencias de intercambio que se observa en la **Figura 3.2.2.1** y la composición de los modelos de organización de la producción de las mencionadas experiencias que se observa en la **Figura 3.2.3.1** está dada principalmente por las obras pertenecientes al modelo de organización de la producción alternativo provenientes de Buenos Aires, cuya exhibición en Madrid tuvo lugar mayormente en el circuito oficial y en una menor medida en el circuito de festivales, así como también en las coproducciones provenientes del modelo de organización de la producción privado comercial, que en la plaza madrileña tuvieron la salida al mercado a través del circuito de exhibición oficial. La concordancia entre el modelo de organización de la producción y el circuito de exhibición se da únicamente en la producción proveniente del ámbito oficial respecto del circuito de exhibición oficial tanto en Buenos Aires como en Madrid.

⁴⁸ A los fines de este estudio se define como mixto al modelo de producción que, si bien proviene del ámbito privado, cuenta con el apoyo estatal, como por ejemplo los espectáculos de la Compañía La Zaranda.

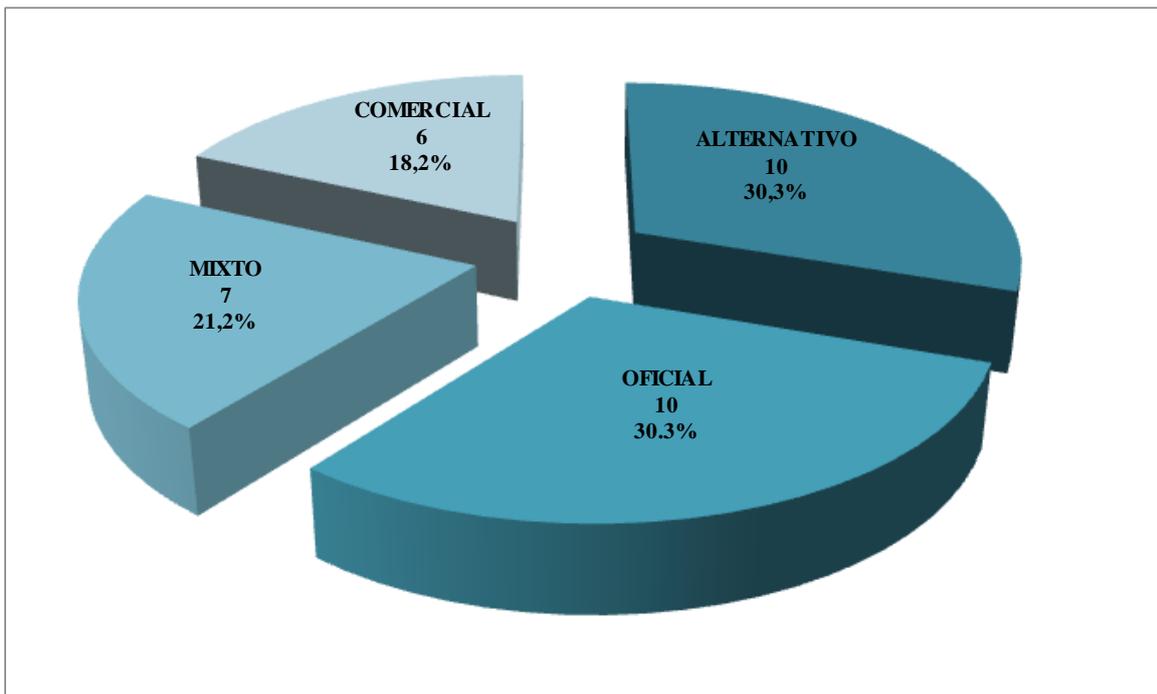


Figura 3.2.3.1 Modelos de organización de la producción de las experiencias de intercambio

3.2.4 Estrategias de comercialización

La estrategia de comercialización utilizada por las experiencias de intercambio para exhibir la obra teatral en el mercado externo, está directamente relacionada tanto con el modelo de organización de la producción del cual proviene la obra teatral como con el circuito de exhibición. En la **Figura 3.2.4.1** se observa que un 76% de las experiencias de intercambio –25 experiencias– orientaron la estrategia de comercialización hacia el producto y un 24% –8 experiencias– orientaron la estrategia de comercialización hacia el mercado.

El predominio de la estrategia orientada al producto se encuentra dado mayormente por las obras teatrales provenientes del modelo de organización de la producción alternativo, así como del oficial y del mixto, que en su gran mayoría conforman el universo mayoritario de las experiencias de intercambio investigadas y que, por las características de su producto, en algunos casos más experimental, está dirigido a un público conocedor y ávido de poéticas novedosas y posibles de diferenciarse de las propuestas locales. En menor medida, la estrategia orientada hacia el mercado corresponde a obras teatrales provenientes del modelo de organización de la producción privada, comercial y mixto, pero este último de manera residual.

El análisis de la composición de las estrategias de comercialización que se utilizaron para llevar a cabo las experiencias de intercambio contribuye no solo a conocer la participación de ambos tipos de estrategias en el universo de intercambios, sino también a inferir el perfil de obra teatral que en la

actualidad prima en el intercambio teatral entre ambas ciudades, con una estrategia más orientada al producto.

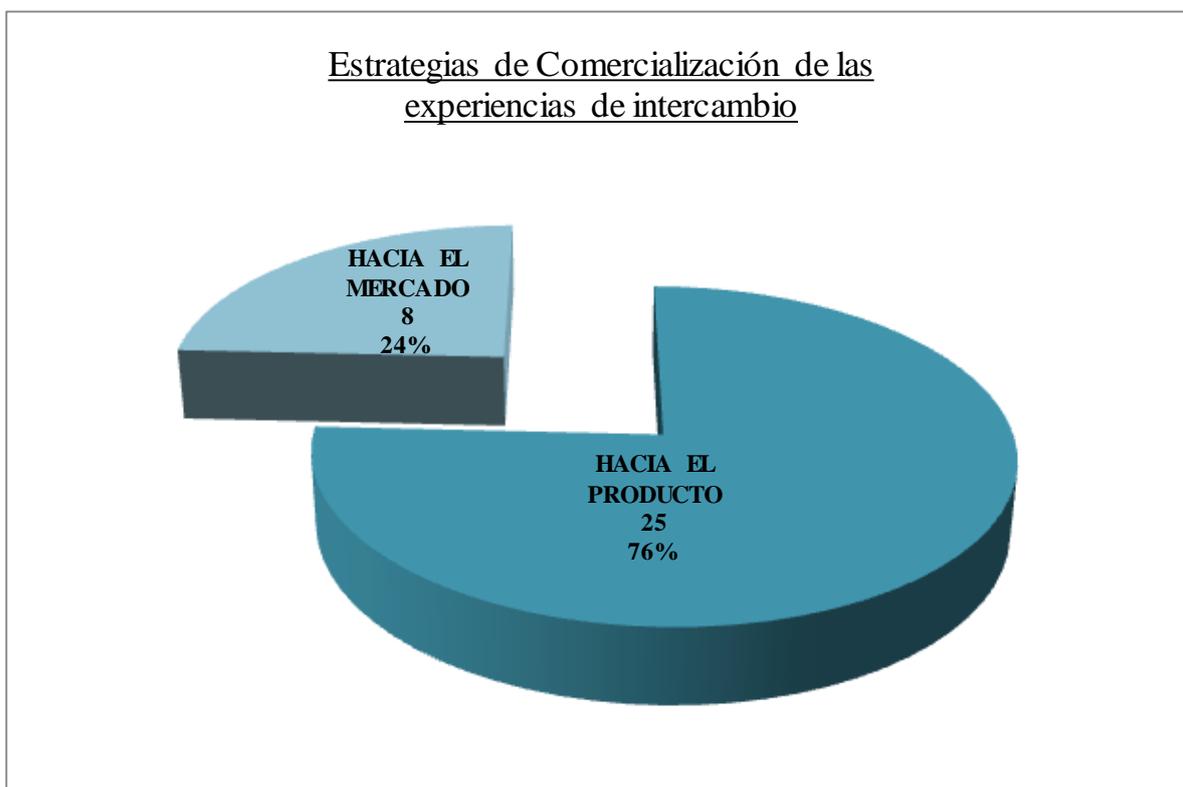


Figura 3.2.4.1 Estrategias de Comercialización

En la **Tabla 3.2.5.1** se observa la relación existente entre las estrategias de comercialización correspondientes a cada una de las experiencias, el modelo de organización de la producción, el circuito de exhibición en el mercado externo y el circuito de exhibición de origen de las experiencias de intercambio que tuvieron lugar en Madrid.

De las 6 experiencias con una estrategia orientada hacia el mercado, se observa que la totalidad tiene como circuito destino al oficial, lo que evidentemente se debe al esquema español de teatro comercial basado en teatros públicos. A su vez, 4 pertenecen al modelo de organización de la producción privado comercial –*Dos Menos*, *Todos eran mis hijos*, *Emilia* y *Bajo Terapia*– y 2 al modelo de organización de la producción mixto –*Glengarry Glen Ross* y *Escenas de la vida conyugal*–. Sin embargo se observa que el circuito de exhibición de origen no necesariamente coincide con el modelo de organización de la producción o con el circuito de destino. En los casos de *Glengarry Glen Ross* y *Todos eran mis hijos* esto se debe a que la producción se llevó a cabo íntegramente en Madrid. Para *Dos Menos*, *Bajo Terapia* y *Escenas de la vida conyugal*, si bien el circuito de exhibición de origen en Buenos Aires fue el comercial, en Madrid fue el oficial; mientras el modelo de organización de la producción fue privado comercial en los dos primeros casos y mixto en el último. Por otro lado,

Emilia tiene como circuito de exhibición de origen al alternativo; como modelo de organización de la producción al privado comercial; y como circuito de exhibición de destino al oficial. Esto se debe a que originalmente fue una obra que se produjo y exhibió desde el circuito alternativo, pero cuya adaptación del formato en Madrid se realizó a una escala mayor en el circuito oficial, planteada como una producción proveniente del modelo de organización comercial.

De las 14 experiencias con una estrategia orientada hacia el producto, 6 tuvieron como circuito de exhibición de destino al Festival de Otoño en Madrid –*El desarrollo de la civilización venidera, Tercer Cuerpo, Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo, El pasado es un animal grotesco, El viento en un violín y Estado de Ira*– y 8 tuvieron como circuito de exhibición al oficial –*La Omisión de la familia Coleman* (en tres ocasiones), *Tercer Cuerpo, El viento en un violín, Los hijos se han dormido, Los Áspides de Cleopatra y El arquitecto y el emperador*–.

A su vez el modelo de organización de la producción y el circuito de exhibición de origen coinciden en todas las experiencias, a excepción de la experiencia *Los hijos se han dormido* en la cual el circuito de exhibición de origen es el oficial y el modelo de organización de la producción es mixto, debido a que es un formato proveniente de Buenos Aires que se lleva a Madrid para ser producido bajo el modelo mixto privado y oficial.

El resto de las experiencias pertenecen por un lado al modelo de organización de la producción alternativo –*La Omisión de la familia Coleman, El desarrollo de la civilización venidera, Tercer Cuerpo, Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo, El viento en un violín, Tercer cuerpo*–, siendo su circuito de exhibición de origen el alternativo pero el de destino el oficial. Y, por otro lado, pertenecen al modelo de organización de la producción oficial –*El pasado es un animal grotesco, Estado de ira, Los hijos se han dormido, Los Áspides de Cleopatra*⁴⁹ y *El arquitecto y el emperador de Asiria*–, cuyo circuito de exhibición, tanto en el origen como en destino, fue el oficial.

⁴⁹ Cabe aclarar que, si bien el Teatro Pavón es un teatro de gestión privada, dado que la Compañía Nacional de Teatro Clásico alquila dicho espacio para exhibir sus obras desde 2002 a través del INAEM, se lo consideró como perteneciente al circuito oficial.

Tabla 3.2.5.1

Experiencias de intercambio en Madrid. Circuitos de exhibición. Modelos de producción. Estrategias de comercialización

Año	Obra	Director	Circuito Origen	Teatro	Circuito Destino	Teatro	Modelo de Producción	Estrategia de Comercialización
2009	Dos Menos	Oscar Martínez	Comercial	Paseo La Plaza	Oficial	Teatro Fernán Gómez	Privado Comercial	En el Mercado
2009	Glengarry Glen Ross	Daniel Veronese	-----	-----	Oficial	Teatro Español	Mixto	En el Mercado
2010	Todos eran mis hijos	Claudio Tokachir	-----	-----	Oficial	Teatro Español	Privado Comercial	En el Mercado
2014	Emilia	Claudio Tokachir	Alternativo	Timbre 4	Oficial	Teatros del Canal	Privado Comercial	En el Mercado
2015	Bajo Terapia	Daniel Veronese	Comercial	-----	Oficial	Teatros del Canal	Privado Comercial	En el Mercado
2015	Escenas de la vida Conyugal	Norma Aleandro	Comercial	Teatro Maipo	Oficial	Teatros del Canal	Mixto	En el Mercado
2008	La Omisión de la Familia Coleman	Claudio Tokachir	Alternativo	Timbre 4	Oficial	Teatro Español	Alternativo	En el producto
2009	El desarrollo de la civilización verdadera	Daniel Veronese	Alternativo	Camarín de las Musas	Festival	Festival de Otoño Sala Cuarta Pared	Alternativo	En el producto
2009	La Omisión de la Familia Coleman	Claudio Tokachir	Alternativo	Timbre 4	Oficial	Teatro Español	Alternativo	En el producto
2009	Tercer Cuerpo	Claudio Tokachir	Alternativo	Timbre 4	Festival	Festival de Otoño Teatro Español	Alternativo	En el producto
2009	Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo	Daniel Veronese	Alternativo	Camarín de las Musas	Festival	Festival de Otoño Sala Cuarta Pared	Alternativo	En el producto
2010	El pasado es un animal grotesco	Mariano Pensotti	Oficial	CTBA	Festival	Festival de Otoño Sala Cuarta Pared	Oficial	En el producto
2011	El viento en un violín	Claudio Tokachir	Alternativo	Timbre 4	Festival	Festival de Otoño Naves del Español	Alternativo	En el producto
2011	El viento en un violín	Claudio Tokachir	Alternativo	Timbre 4	Oficial	Matadero Naves del Español	Alternativo	En el producto
2011	Estado de Ira	Ciro Zorzoli	Oficial	CTBA	Festival	Festival de Otoño Teatro de la Abadía	Oficial	En el producto
2011	La Omisión de la Familia Coleman	Claudio Tokachir	Alternativo	Timbre 4	Oficial	Matadero Naves del Español	Alternativo	En el producto
2011	Tercer Cuerpo	Claudio Tokachir	Alternativo	Timbre 4	Oficial	Matadero Naves del Español	Alternativo	En el producto
2012	Los hijos se han dormido	Daniel Veronese	Oficial	CTBA	Oficial	Matadero Naves del Español	Mixto	En el producto
2014	Los Áspides de Cleopatra	Guillermo Heras	Oficial	CTBA	Oficial	Teatro Pavón	Oficial	En el producto
2015	El arquitecto y el emperador de Asiria	Corina Fiorillo	Oficial	CTBA	Oficial	Matadero Naves del Español	Oficial	En el producto

A su vez, la relación existente entre el circuito de exhibición, el modelo de organización de la producción y la estrategia de comercialización de las experiencias de intercambio relevadas que fueron exhibidas en Buenos Aires pueden verse en la **Tabla 3.2.5.2**.

En dicha tabla se observa que de las 13 experiencias de intercambio que tuvieron lugar en Buenos Aires, 2 utilizaron una estrategia de comercialización orientada al mercado y un modelo de organización de la producción privado comercial; y fueron exhibidas en el circuito de exhibición comercial. Cabe aclarar que en el caso de la obra *Dos Menos* la coproducción con exhibición en ambas plazas tuvo lugar en Buenos Aires, en el Paseo la Plaza, perteneciente al circuito comercial; y en Madrid en el Teatro Fernán Gómez perteneciente al circuito oficial (como se observa en la **Tabla 3.2.5.1**). En la obra *Solas*, por el contrario, el circuito de exhibición tanto en destino como en origen, fue el comercial, coincidiendo en ambas plazas.

Luego las 11 experiencias de intercambio restantes emplearon una estrategia de comercialización orientada al producto. 6 de ellas pertenecieron al modelo de organización de la producción oficial y fueron exhibidas en el circuito oficial en Buenos Aires –*La Estrella de Sevilla, La vida es sueño, Los Áspides de Cleopatra, El arquitecto y el emperador de Asiria, Pimiento Verdi y El pasado es un animal grotesco*– y se exhibieron en Madrid en el circuito oficial a excepción de *El pasado es un animal grotesco*, exhibida en el circuito de festivales. A su vez, las 4 obras pertenecientes a la Compañía la Zaranda –*Los que ríen los últimos, Futuros difuntos, Nadie lo quiere creer, la patria de los espectros y El régimen del pienso*–, pertenecieron al modelo de organización de la producción mixto privado con apoyo estatal, y se exhibieron en Buenos Aires tanto en el circuito oficial como en el comercial. Finalmente, la obra *Tejido abierto. Tejido Beckett*, perteneciente al modelo de organización de la producción alternativo, fue exhibida en circuito de origen en el Festival de Otoño a primavera y el circuito de destino fue el oficial.

Tabla 3.2.5.2

Experiencias de intercambio en Buenos Aires. Circuitos de exhibición. Modelos de producción. Estrategias de comercialización

Año	Obra	Director	Circuito Origen	Teatro	Circuito Destino	Teatro	Modelo de Producción	Estrategia de Comercialización
2008	Solas	Alicia Zanca	Comercial	Teatro Albeniz	Comercial	Teatro Metropolitan	Privado Comercial	En el Mercado
2009	Dos Menos	Oscar Martinez	Oficial	TEATRO Fermán Gomez	Comercial	Paseo La Plaza	Privado Comercial	En el Mercado
2008	Los que ríen los últimos	Paco de La Zaranda	Oficial	-----	Oficial	TNC Teatro Nacional Cervantes	Mixto	En el producto
2010	Futuros difuntos	Paco de La Zaranda	Oficial	-----	Comercial	Teatro Metropolitan	Mixto	En el producto
2010	La Estrella de Sevilla	Eduardo Vasco	Oficial	Compañía Nacional de Teatro Clásico	Oficial	TNC Teatro Nacional Cervantes	Oficial	En el producto
2010	Nadie lo quiere creer, la patria de los espectros	Paco de La Zaranda	Oficial	-----	Oficial	Complejo Cultural 25 de Mayo	Mixto	En el producto
2010	El pasado es un animal grotesco	Mariano Pensotti	Festival	Festival Otoño	Oficial	CTBA Complejo Teatral de Buenos Aires	Oficial	En el producto
2011	Tejido abierto. Tejido Beckett	Jorge Eines	Festival	Teatro Español/ Festival de Otoño	Oficial	TNC Teatro Nacional Cervantes	Alternativo	En el producto
2013	El régimen del pienso	Paco de La Zaranda	Oficial	-----	Oficial	TNC Teatro Nacional Cervantes	Mixto	En el producto
2013	La vida es sueño	Helena Pimenta	Oficial	Teatro de la Comedia	Oficial	CTBA Complejo Teatral de Buenos Aires	Oficial	En el producto
2014	Los Áspides de Cleopatra	Guillermo Heras	Oficial	Teatro Pavón	Oficial	CTBA Complejo Teatral de Buenos Aires	Oficial	En el producto
2015	El arquitecto y el emperador de Asiria	Corina Fiorillo	Oficial	MATADERO Navas del Español	Oficial	CTBA Complejo Teatral de Buenos Aires	Oficial	En el producto
2015	Pimiento Verdi	Albert Boadella	Oficial	Teatros del Canal	Oficial	CTBA Complejo Teatral de Buenos Aires	Oficial	En el producto

3.2.5 Importancia de las giras

Las experiencias de intercambio relevadas tuvieron lugar tanto en la ciudad de Buenos Aires como en la de Madrid. Sin embargo, dichas experiencias permitieron que algunas obras teatrales lograran el ingreso al circuito de giras por el interior, además de la realización de la exhibición en la ciudad.

Según la **Tabla 3.2.6.1**, 14 experiencias de intercambio que tuvieron lugar en la ciudad de Madrid realizaron una gira por España. Esto representa un 42% del total de las 33 experiencias relevadas. Entre ellas se destacan las obras *La Omisión de la Familia Coleman*, *Tercer cuerpo*, *El viento en un violín*, *El desarrollo de la civilización venidera*, *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, *Dos menos*, *Los hijos se han dormido*, *Emilia*, *Bajo Terapia*, *Escenas de la vida conyugal* y *Glengarry Glen Ross*.

Se trata de obras que ya tuvieron una instancia previa de apertura al mercado español en festivales, como *La Omisión de la Familia Coleman*, *Tercer cuerpo*, *El viento en un violín*; o en las que el director de la obra ya pasó por instancias de legitimación en el mercado español, casos como el de Tolcachir o Veronese; y que además de realizar la exhibición en la ciudad, cuentan con un distribuidor que organiza comercialmente la gira por el país a cambio de una comisión.

También se trata de coproducciones con elencos locales, como en los casos de *Emilia* o *Bajo Terapia*; o de coproducciones con elencos reconocidos en ambas plazas, como los casos de *Dos menos* y *Escenas de la vida conyugal*, en las que los coproductores madrileños organizan la gira.

De acuerdo a las características de los mercados teatrales de Buenos Aires y Madrid analizadas en el apartado **3.2.1**, se observan en este apartado las diferencias entre ambos mercados en cuanto al mayor grado de desarrollo del mercado de la distribución en España respecto de la Argentina. Esta diferencia se ve reflejada en el número de experiencias de intercambio, provenientes de Buenos Aires o realizadas en coproducción entre ambas ciudades, que acceden al circuito de giras en España, frente a la ausencia de experiencias de intercambio provenientes de Madrid hacia al circuito de giras en Argentina.

Tabla 3.2.6.1*Proyectos de intercambio que participaron en giras por España*

Año	Obra	Origen del Proyecto	Tipo de Presentación
2008	La Omisión de la Familia Coleman	Buenos Aires	Temporada en Madrid
2009	Dos menos	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Temporada en Madrid
2009	El desarrollo de la civilización venidera	Buenos Aires	Presentación en Festival en Madrid
2009	La Omisión de la Familia Coleman	Buenos Aires	Temporada en Madrid
2009	Tercer cuerpo	Buenos Aires	Presentación en Festival en Madrid
2009	Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo	Buenos Aires	Presentación en Festival en Madrid
2009	Glengarry Glen Ross	Madrid	Temporada en Madrid
2011	El viento en un violín	Buenos Aires	Presentación en Festival en Madrid Temporada en Madrid
2011	La Omisión de la Familia Coleman	Buenos Aires	Temporada en Madrid
2011	Tercer Cuerpo	Buenos Aires	Temporada en Madrid
2012	Los hijos se han dormido	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Temporada en Madrid
2014	Emilia	Madrid	Temporada en Madrid
2015	Bajo Terapia	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Temporada en Madrid
2015	Escenas de la vida conyugal	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Temporada en Madrid

3.2.6 Síntesis

El mercado teatral español se caracteriza por contar con un fuerte apoyo estatal, tanto para la producción como para la exhibición, y por la existencia de una red de teatros públicos que amplía la distribución a toda España mediante el circuito de giras. En cambio, el mercado teatral argentino se encuentra más concentrado en Buenos Aires y en menor medida en otras ciudades, y el circuito de giras por todo el país se encuentra menos desarrollado.

Ambas características de los mercados hacen que las condiciones de acceso al mercado teatral en Madrid se presenten más atractivas para compañías, elencos y artistas provenientes de Buenos Aires que de modo inverso.

En relación con los intercambios entre ambas ciudades, se destaca una discrepancia entre los modelos de organización de la producción y los circuitos de exhibición, que debida a la presencia de proyectos con origen en el modelo de organización de la producción alternativo o comercial en Buenos Aires que tuvieron lugar luego en Madrid en el circuito oficial o en el de festivales. A su vez, no se encontraron discrepancias en los intercambios de obras teatrales provenientes del modelo de

organización de la producción oficial ni del circuito de exhibición en el exterior, también oficial, tanto en Buenos Aires como en Madrid.

En relación con las estrategias de comercialización utilizadas por las experiencias de intercambio, se observa que la mayor parte de los proyectos teatrales utilizaron estrategias orientadas hacia el producto, debido al modelo de organización de la producción de origen de las obras que participaron en las experiencias de intercambio, provenientes mayormente del modelo de organización de la producción alternativo así como del oficial y del mixto en menor medida.

Asimismo, un gran número de intercambios de las experiencias que tuvieron lugar en Madrid accedió a la realización de una gira posterior a la presentación en la ciudad; no así las experiencias que tuvieron lugar en Buenos Aires, por circunstancias que están ligadas, como se ha mencionado previamente, a las características de cada mercado.

3.3 Dinámica del comercio exterior en la actividad teatral

Este apartado se propone analizar la dinámica de intercambio del comercio exterior en la actividad teatral. Para esto se analizará el contexto económico durante el período de estudio. Se tendrá en cuenta, en particular, el proceso que involucra a la dinámica de intercambio en relación a las experiencias investigadas. Al respecto, se analizarán en primer lugar los motivos de salida al mercado externo por parte de las compañías, promotores y demás agentes involucrados en el comercio exterior de obras teatrales que formaron parte de las experiencias investigadas. En segundo lugar se buscará analizar las distintas estrategias o métodos de inserción en el mercado externo de las experiencias de intercambio. En tercer lugar se estudiarán las herramientas de promoción utilizadas por las experiencias investigadas para acceder al mercado externo, así como los principales eventos de promoción vigentes en ambos países que inciden en el intercambio entre ambas ciudades. Y, finalmente, en cuarto lugar se analizarán y sistematizarán, desde el punto de vista operativo del comercio exterior, las diversas formas en la que se materializaron las experiencias que conformaron estas dinámicas.

3.3.1 Análisis contextual de la dinámica de intercambio teatral

Con relación al análisis del contexto en el cual se desenvuelve la dinámica de intercambio durante el período comprendido entre el año 2008 y el 2015, se puede observar que la fluidez del intercambio teatral entre ambas ciudades está muy ligada a las variaciones en la economía. Según Blutrach (2015), cuando la Argentina devaluó su moneda, la posibilidad de los productores y artistas de acceder a realizar funciones con sus obras teatrales o con proyectos relacionados a la producción teatral en España resultó una opción atractiva, debido al diferencial en el tipo de cambio que implicaba el cobro de honorarios profesionales por las exhibiciones o, incluso, por la venta de derechos o formatos en una moneda fuerte como el euro.

A modo de reseña, Blutrach (2015) observa en la entrevista realizada que “el periodo en que resultó más rentable para las producciones argentinas acceder a realizar giras en España fue del 2007 al 2011, lapso durante el cual se mantuvo una diferencia del tipo de cambio de euros a pesos argentinos muy importante”. Posteriormente, a partir del año 2012 comenzó un ciclo de baja en la evolución del intercambio, originado por dos factores principales que afectaron respectivamente a cada país: en el caso de Argentina, a partir del año 2012 la entrada en vigencia del control del tipo de cambio y la obligación de la liquidación de las divisas en moneda local al tipo de cambio oficial (considerablemente menor que el tipo de cambio del mercado); en el caso de España, a partir del mismo año, se modifica la alícuota del IVA para la actividad teatral del 8% al 21%, y se produce una reducción considerable del presupuesto estatal destinado al área de cultura y, por consiguiente, para la actividad teatral. En ambos casos, las medidas se mantuvieron hasta el año 2015 inclusive.

Con relación al análisis contextual presentado, se puede observar a través de la **Figura 3.2**, presentada anteriormente, la correlación entre las fluctuaciones económicas de ambos países y la evolución del intercambio teatral entre Buenos Aires y Madrid durante el período analizado.

A través de la mencionada figura se observa un volumen de intercambios entre ambas ciudades igual o superior a la media establecida entre los años 2008 y 2011, así como también, un predominio de intercambios de proyectos teatrales que tuvieron lugar en Madrid respecto de los intercambios que tuvieron lugar en Buenos Aires. A partir del 2012 se observa, en concordancia con las fluctuaciones económicas mencionadas en la reseña, que la dinámica de intercambio se ralentiza, siendo los intercambios inferiores a la media establecida; a excepción del año 2015 en el cual se advierte una mejora que supera la media, ligada a las producciones asociadas impulsadas desde los organismos culturales oficiales de ambas ciudades, así como también pero en menor medida por experiencias que tuvieron lugar en Madrid vinculadas a coproducciones entre empresas teatrales de ambas ciudades.

3.3.2 Motivos que impulsan la dinámica de intercambio teatral

En el caso de la ciudad de Buenos Aires, la internacionalización de la actividad teatral con Madrid tuvo su inicio en los años 90 cuando reconocidos dramaturgos y directores, nacidos en el seno del teatro alternativo, tales como Daniel Veronese, Javier Daulte y Rafael Spregelburd, entre otros, oficiaron por esos tiempos de grandes abridores del mercado teatral en el exterior⁵⁰, siendo la plaza madrileña en particular, y España en general, un sitio de reconocimiento de las propuestas artísticas innovadoras de los exponentes del “nuevo teatro argentino”.

Este suceso constituye uno de los principales argumentos tanto para que estos reconocidos dramaturgos y directores continúen con el intercambio en la actualidad, como para que nuevas generaciones de talentosos creadores, tales como Claudio Tolcachir, Mariano Pensotti, Ciro Zorzoli, entre otros, también se vean motivadas a acceder a un posicionamiento externo; y, de esta forma, ambos puedan darle continuidad a esta iniciativa de internacionalización del teatro argentino, que no solo ve la posibilidad de ampliar la difusión de sus productos desde el punto de vista artístico, sino también desde el punto de vista económico.

Consecuentemente con estos motivos, un 30% de las experiencias de intercambio analizadas (10 en total), provienen del modelo de organización de la producción alternativa de donde dichos dramaturgos provienen.

Según comenta Blutrach (2015) “para el teatro proveniente del circuito alternativo de Buenos Aires, cuya forma de trabajo involucra la creación de una cooperativa con ingresos por la exhibición que

⁵⁰ Según Irazábal, los años '90 fueron el período en que los creadores locales alcanzaron el punto máximo en materia estética y calidad y dieron al teatro porteño “el estatuto universal” (2013, p. 98).

dependen del porcentaje de la recaudación de la boletería, acceder al mercado español en el cual se tiende a pagar un cachet fijo a los artistas suele ser muy atractivo”.

Consecuentemente, uno de los principales motivos para acceder a una experiencia de intercambio por parte de las obras teatrales provenientes del modelo de organización de la producción alternativo está dado por la posibilidad de diversificar la facturación y minimizar el riesgo de estar completamente atado a las variaciones de la economía local, además del prestigio que trae consigo para un artista exhibir su trabajo en otros mercados.

En relación al teatro comercial, el intercambio se ve motivado por diferentes causas: primero, en el caso de *Solas*, por la iniciativa de los empresarios teatrales argentinos de traer formatos exitosos de Madrid para producirlos en Buenos Aires; segundo, en el caso de *Bajo Terapia*, el motivo del intercambio fue llevar formatos exitosos de Buenos Aires para producirlos en Madrid; tercero, en el caso de *Dos Menos*, o *Escenas de la Vida Conyugal*, el motivo fue realizar una coproducción que involucren estrellas exitosas en ambas plazas y, en el caso de *Escenas de la Vida Conyugal*, también viabilizar proyectos teatrales previamente realizados en Buenos Aires para llevarlo a España debido a contar con figuras reconocidas en ambas plazas; cuarto, para los casos como *Emilia* o *Los hijos se han dormido*, que fueron proyectos provenientes del modelo de organización de la producción alternativo en un caso y oficial en el otro, con origen en Buenos Aires, el motivo del intercambio fue poder llevar el formato a Madrid, valiéndose de incluir en la producción la dirección de los directores originales, Tolcachir y Veronese, respectivamente, para dirigirlo con elencos locales. En todos los casos en vías de diversificar la facturación y ampliar el mercado.

En el caso de las producciones con origen en Madrid, tales como *Todos eran mis hijos*, *Emilia* y *Glengarry Glen Ross*, el principal motivo de intercambio con Buenos Aires está ligado a la contratación de directores con mucha trayectoria y muy reconocidos y legitimados en la plaza de Madrid, como lo son Veronese y Tolcachir, para que dirijan elencos locales de formatos y propuestas teatrales provenientes de Buenos Aires.

Por otro lado, en el marco del modelo de organización de la producción oficial, motiva el intercambio el prestigio que representa para las compañías e instituciones culturales de ambas ciudades realizar experiencias de producción y/o exhibición con otros organismos culturales, cuya motivación deviene en la realización de acuerdos entre dichas instituciones, así como en la recepción de visitas de prestigiosas compañías que brindan la posibilidad de programar a los teatros oficiales de cada ciudad con espectáculos de prestigio y calidad artística provenientes de propuestas realizadas en conjunto o directamente provenientes de la plaza externa.

En este sentido, se destaca en la ciudad de Buenos Aires al Complejo Teatral de Buenos Aires como uno de los teatros más importantes de América Latina y España, que se encargan en llevar adelante

acuerdos con diferentes instituciones culturales españolas y europeas para la realización de proyectos que involucren el intercambio teatral. Por ejemplo, el acuerdo realizado por el Complejo Teatral de Buenos Aires y el Teatro Español (ver **Anexo I Pto. 6.1.4**), da cuenta de la iniciativa del Complejo Teatral para firmar acuerdos que involucren el intercambio.

Otros organismos culturales provenientes del circuito de exhibición oficial que promueven el intercambio teatral son, en la ciudad de Buenos Aires, el Teatro Nacional Cervantes, que incluye en su programación espectáculos provenientes de Madrid, entre otras ciudades del exterior. Así como en la ciudad de Madrid, los Teatros del Canal y la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

3.3.3 Estrategias de inserción en el mercado externo

Al formar parte del proceso que compone la dinámica de intercambio, luego de contar con los motivos de salida al mercado externo, las compañías o empresarios teatrales deberán definir una estrategia o método de inserción en el mercado externo.

Desde esta perspectiva, se observa que los proyectos teatrales relevados emplearon el método directo como estrategia de ingreso al mercado externo. En la figura **3.3.3.1** se ve la composición de las diferentes formas de aplicación de este método mediante el cual se viabilizó el acceso al mercado externo. De los 25 proyectos teatrales que participaron en 33 experiencias de intercambio, el 48%, 12 proyectos, ingresó al mercado externo a través de un socio estratégico; el 24%, 6 proyectos, ingresó a través de un distribuidor; el 16%, 4 proyectos, ingresó mediante un representante de ventas y el 12%, 3 proyectos, ingresó a través de una venta directa.

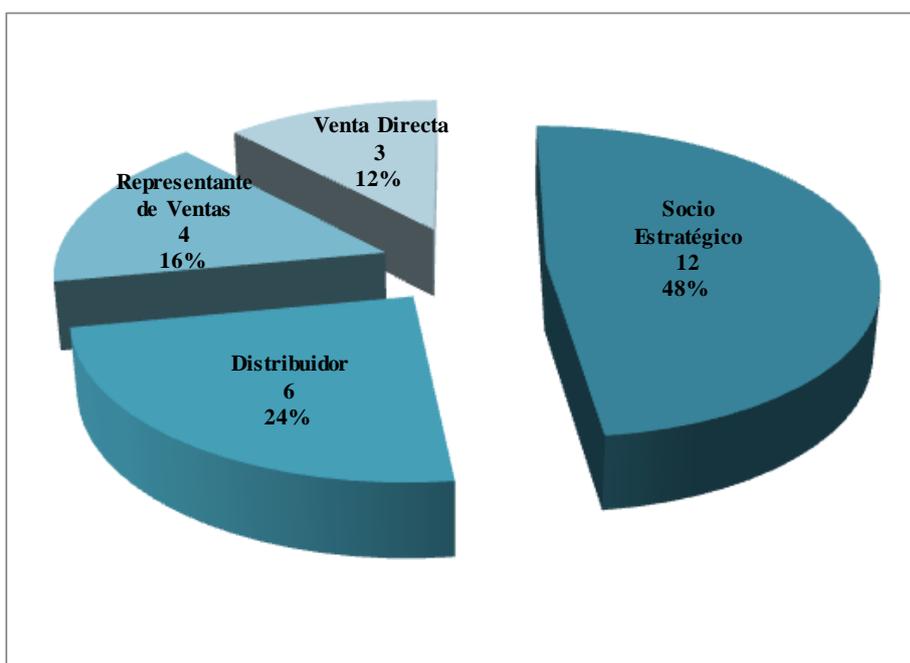


Figura 3.3.3.1 Estrategias de inserción en el mercado externo

Testimonios de productores y gestores teatrales dan cuenta de que, independientemente de la estrategia de acceso que se adopte, es muy importante contar con un socio local. En ese sentido comenta Rodolfo Daneu (2016) en la entrevista realizada que

dado lo engorroso que es el comercio exterior en la actividad teatral, se trata siempre de trabajar con un productor local en la plaza exterior. Esta forma de operar surge como una necesidad de obtener, a través de dicho socio, sinergias en los costos de producción relacionadas con los costos logísticos, la publicidad, la prensa y en el conocimiento de los circuitos locales de exhibición.

Blutrach (2015), por su parte afirma que:

para todos los proyectos que involucran el intercambio con el exterior, es necesario contar con un socio local en la plaza externa que forme parte del proyecto o que oficie de distribuidor. En mi caso es mi madre a través de Producciones Teatrales Contemporáneas (PTC) que para determinados proyectos se asocia y para otros es un distribuidor. Cuando llevo el elenco local ella se convierte en la persona que hace la gestión de programar una gira y comisiona sobre el total de la facturación, cuando llevo un proyecto a desarrollarse en Madrid, se convierte en un socio del proyecto.

En el caso de Blutrach, los proyectos teatrales que accedieron a la realización de intercambios con Madrid, fueron realizados en conjunto con su madre, Ana Jelín, titular de una de las principales empresas productoras y distribuidoras de espectáculos teatrales “Producciones Teatrales Contemporáneas (PTC)” de España con sede en Madrid.

En la **Tabla 3.3.3.1** se ven los proyectos teatrales que utilizaron un socio estratégico como forma de acceso al mercado externo. En ella se puede observar que se utiliza este método mayormente cuando se trata de proyectos realizados en coproducción, en producción asociada entre organismos culturales de ambas ciudades o en proyectos gestados en Buenos Aires pero realizados por empresarios teatrales en Madrid.

En todos los casos mencionados, se trata de socios con amplios conocimientos del mercado teatral local donde tendrá lugar la experiencia y que dan garantía de que la misma, ya sea en la exhibición o en la producción y en la exhibición, sea llevada a cabo de manera exitosa.

Cabe aclarar que para los proyectos de las obras *Escenas de la Vida Conyugal* y *Bajo Terapia* luego del éxito acontecido en el mercado teatral de Buenos Aires, los empresarios a cargo decidieron buscar un socio estratégico para llevar el proyecto a Madrid y realizar gira por España mediante una coproducción; en el primer caso, con el elenco original argentino y, en el segundo caso, llevando solo el formato y el director originales.

Lo inverso sucede en el caso del proyecto para realizar la obra *Solas*. Luego de que la obra hubiera sido producida exitosamente por la productora Pentación Espectáculos en Madrid, con dos años de gira por España, productores argentinos decidieron traer el formato a Buenos Aires para realizar la puesta en coproducción con la mencionada empresa de espectáculos madrileña.

Además, en el caso de *Los Hijos se han dormido*, el proyecto inicialmente se realizó en Buenos Aires con producción del Complejo Teatral de Buenos Aires y Sebastián Blutrach, para posteriormente realizar la obra en Madrid a través de una coproducción (a cargo de Producciones Teatrales Contemporáneas y Marcus teatral S.L. en Madrid), en la cual se llevaron el formato original de la obra y el director original (Veronese) para ser producida y estrenada en Madrid y luego realizar la gira por España, con elenco local.

En cambio, la realización de la obra *Dos Menos* se llevó a cabo desde un inicio en coproducción teniendo a los productores teatrales Pablo Kompel y Sebastián Blutrach como socios en Buenos Aires y a Ana Jelín (PTC) de Madrid. La coproducción preveía la exhibición en ambas plazas y, en el caso de Madrid, contemplaba el estreno en la ciudad y la gira por España para realizar el cierre nuevamente en Madrid.

Por otro lado, para el caso de las producciones asociadas del Complejo Teatral de Buenos Aires, se destacan como socios estratégicos por parte de Madrid La Compañía Nacional de Teatro Clásico para la realización de la obra *Los Áspides de Cleopatra* y el Teatro Español para la obra *El arquitecto y el emperador de Asiria*, contemplándose en ambas producciones la exhibición en la dos ciudades.

En cambio, la producción asociada para la realización de la obra *Pimiento Verdi* contó como socios del Complejo Teatral a los Teatros del Canal de Madrid y consistió en traer el formato de la obra proveniente de Madrid a Buenos Aires, además de al director original (Albert Boadella), para la realización de la puesta con elenco local y su exhibición en Buenos Aires.

En relación a los proyectos realizados por empresarios teatrales en Madrid, están los casos de proyectos con directores y/o creadores argentinos que se hicieron viables mediante un socio estratégico en Madrid que asumió el rol de productor. Por ejemplo, la obra *Glengarry Glen Ross*, proyecto ideado en Buenos Aires por Blutrach para que lo dirija Daniel Veronese, logró realizarse a través del Teatro Español en Madrid con elenco local y dirección de Veronese. En ese sentido comenta Blutrach que “el acuerdo con el Teatro Español fue llevarles el proyecto con la producción cerrada a cambio de la explotación de la gira por España”.

En el caso de *Emilia*, la obra inicialmente fue realizada por Tolcachir en conjunto con la compañía Timbre 4 en Buenos Aires y luego surgió la posibilidad, a través del socio estratégico en Madrid – Producciones Teatrales Contemporáneas– de llevar el formato bajo la dirección de Tolcachir, para realizar el proyecto en Madrid con elenco local. Asimismo, la realización del proyecto *Todos eran mis hijos* se realizó en Madrid con la contratación del director Tolcachir por parte de la empresa Producciones Teatrales Contemporáneas, quien llevó adelante el proyecto convirtiéndose en un socio estratégico.

Tabla 3.3.3.1

Estrategia de inserción a través de un socio estratégico

Estrategia de Inserción	Obra	Origen del Proyecto	Socio Bs.As.	Socio Estratégico en Madrid	Lugar de Exhibición
	Dos Menos	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Sebastián Blutrach (CABA) Pablo Kompel (CABA)	Ana Jelín (MADRID)	Buenos Aires Madrid
	Solas	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Maestranza Films y Es Tres S.R.L. (CABA)	Pentación Espectáculos (MADRID)	Buenos Aires
	El pasado es un animal grotesco	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Espectaculo coproducido por el Complejo Teatral de Buenos Aires, Grupo Marea (CABA)	Kunstenfestivaldesarts (Bélgica), Norfolk & Norwich Festival (Inglaterra), Festival de Otoño de Madrid (MADRID) y Theaterformen (Alemania)	Buenos Aires Madrid
	Los hijos se han dormido	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Sebastián Blutrach (CABA)	Producciones Teatrales Contemporáneas PTC (MADRID) Marcus Teatral S.L (MADRID)	Madrid
	Escenas de la vida conyugal	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Asociación Maipo (CABA)	Socio en Madrid (MADRID) Teatros del Canal (MADRID)	Madrid
Socio estratégico	Bajo Terapia	Coproducción Buenos Aires - Madrid	Sebastián Blutrach, Pablo Kompel, Mauricio Dayub, Nacho Laviaguere, Carlos Rotemberg (CABA)	Producciones Teatrales Contemporáneas PTC (MADRID)	Madrid
	Los Áspides de Cleopatra	Producción Asociada Buenos Aires - Madrid	CTBA Complejo Teatral de Buenos Aires (CABA)	CNTC Cía. Nac. De Teatro Clásico (MADRID)	Buenos Aires Madrid
	El arquitecto y el emperador de Asiria	Producción Asociada Buenos Aires - Madrid	CTBA Complejo Teatral de Buenos Aires (CABA)	Teatro Español (MADRID)	Buenos Aires Madrid
	Pimiento Verdi	Producción Asociada Buenos Aires - Madrid	CTBA Complejo Teatral de Buenos Aires (CABA)	Teatros del Canal (MADRID)	Buenos Aires
	Glengarry Glen Ross	Madrid	Sebastián Blutrach (CABA)	Teatro Español (MADRID)	Madrid
	Todos eran mis hijos	Madrid	Claudio Tolcachir (CABA)	Producciones Teatrales Contemporáneas PTC (MADRID)	Madrid
	Emilia	Madrid	Timbre 4 (CABA)	Producciones Teatrales Contemporáneas PTC (MADRID)	Madrid

En la **tabla 3.3.3.2** se ven los proyectos cuya estrategia de ingreso al mercado externo estuvo a cargo de un distribuidor. Se trata de proyectos con origen en Buenos Aires provenientes del circuito de exhibición alternativo que accedieron al mercado en Madrid a través de un distribuidor, ya sea en el marco de un festival o de la realización de una temporada, a lo cual se anexa también la realización de una gira por el país organizada por dicho distribuidor a cambio de una comisión sobre el precio de venta.

El distribuidor, residente en el país destino, oficia de intermediario entre la compañía artística y el circuito de exhibición. Como se observa en la mencionada tabla, los proyectos que utilizaron un distribuidor como estrategia de inserción fueron *La Omisión de la Familia Coleman*, *Tercer Cuerpo*, *El viento en un violín*, *Todos los gobiernos han evitado el teatro íntimo*, *El desarrollo de la civilización venidera* y *Estado de Ira*, a cargo de la empresa Producciones Teatrales Contemporáneas (PTC) en todos los casos.

Tabla 3.3.3.2

Estrategia de inserción a través de distribuidor

Estrategia de Inserción	Obra	Origen del Proyecto	Cía. Local	Distribuidor	Lugar de Exhibición
	La Omisión de la Familia Coleman	Buenos Aires	Timbre 4 (CABA)	Producciones Teatrales Contemporáneas PTC (MADRID)	Madrid
	Tercer Cuerpo	Buenos Aires	Timbre 4 (CABA)	Producciones Teatrales Contemporáneas PTC (MADRID)	Madrid
	Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo	Buenos Aires	Cooperativa Sebastian Blutrach, Daniel Veronese, Actores (CABA)	Producciones Teatrales Contemporáneas PTC (MADRID)	Madrid
Distribuidor	El desarrollo de la civilización venidera	Buenos Aires	Cooperativa Sebastian Blutrach, Daniel Veronese, Actores (CABA)	Producciones Teatrales Contemporáneas PTC (MADRID)	Madrid
	El viento en un violín	Buenos Aires	Timbre 4 (CABA)	Producciones Teatrales Contemporáneas PTC (MADRID)	Madrid
	Estado de Ira	Buenos Aires	CTBA Complejo Teatral de Buenos Aires (CABA)	Producciones Teatrales Contemporáneas PTC (MADRID)	Madrid

En la **tabla 3.3.3.3** se observan los proyectos que utilizaron un representante de ventas como estrategia de inserción y que responden a casos de obras teatrales con origen en Madrid cuyo acceso al mercado en Buenos Aires se viabilizó a través de la mencionada figura.

Se trata de las obras de la Compañía La Zaranda que en reiteradas ocasiones fueron traídas por el productor Blutrach a diferentes espacios teatrales, tanto del circuito oficial como del comercial, de la Ciudad de Buenos Aires.

De las entrevistas mantenidas con dicho productor, se desprende que las gestiones en Buenos Aires incluyeron la obtención de un espacio de exhibición para la compañía, con un acuerdo de un 10% de comisión sobre la recaudación de la boletería, además de la gestión para la cobertura de los costos logísticos.

Tabla 3.3.3.3

Estrategia de inserción a través de un representante de ventas

Estrategia de Inserción	Obra	Origen del Proyecto	Cía.	Representante de Ventas	Lugar de Exhibición
	Los que ríen los últimos	Madrid	La Zaranda (MADRID)	Sebastian Blutrach (CABA)	Buenos Aires
	Futuros difuntos	Madrid	La Zaranda (MADRID)	Sebastian Blutrach (CABA)	Buenos Aires
Representante de Ventas	Nadie lo quiere creer, la patria de los espectros	Madrid	La Zaranda (MADRID)	Sebastian Blutrach (CABA)	Buenos Aires
	El régimen del pienso	Madrid	La Zaranda (MADRID)	Sebastian Blutrach (CABA)	Buenos Aires

En la **Tabla 3.3.3.4** se ven los proyectos que utilizaron la venta directa como estrategia de inserción en el mercado. Se trata de obras provenientes de Madrid que fueron contratadas para realizar presentaciones en el circuito oficial de Buenos Aires, tales como *La Estrella de Sevilla*, *Tejido Abierto*, *Tejido Beckett* y *La Vida es sueño*, y en las que las compañías mantuvieron un contacto directo tanto con el Teatro Nacional Cervantes para las dos primeras obras, como con el Complejo Teatral de Buenos Aires para la última. El contacto directo fue viable debido a la trayectoria de las compañías y la calidad artística que las caracteriza acorde al perfil de programación de ambos teatros oficiales.

Tabla 3.3.3.4
Estrategia de inserción a través de venta directa

Estrategia de Inserción	Obra	Origen del Proyecto	Cía.	Venta Directa	Lugar de Exhibición
	La Estrella de Sevilla	Madrid	CNTC Compañía Nacional de Teatro Clásico (MADRID)	TNC Teatro Nacional Cervantes (CABA)	Buenos Aires
Venta Directa	Tejido abierto. Tejido Beckett	Madrid	Compañía Jorge Eines (MADRID)	Teatro Nacional Cervantes (CABA)	Buenos Aires
	La vida es sueño	Madrid	CNTC Cía. Nac. De Teatro Clásico (MADRID)	CTBA Complejo Teatral de Buenos Aires (CABA)	Buenos Aires

De estos proyectos analizados se puede concluir que la utilización de los métodos directos para la salida al mercado externo son los más utilizados en la actividad teatral. Sin embargo, se puede acreditar la existencia de un consorcio de exportación de teatro, que responde a la utilización de un método de exportación concertado como forma de inserción en el mercado externo en Argentina.

El consorcio opera con el nombre de CETA (Consortio Exportador de Teatro Argentino) y surge en el marco del programa de formación de consorcios de exportación de la Fundación Exportar y la Fundación ICBC. Actualmente, se encuentra integrado por un grupo de compañías teatrales, de diferentes puntos de la Argentina, con trayectoria y reconocimiento local, que logran dar a conocer sus productos en el mercado internacional mediante esta estrategia asociativa que les permite promocionar sus productos en otros mercados a través de rondas de negocios, muestras en vivo y ferias.

Durante la investigación se ha tomado contacto con el coordinador a cargo del consorcio quien afirmó que este se encuentra abierto para compañías teatrales de la Ciudad de Buenos Aires, no registrándose ninguna que se haya incorporado hasta el momento.

No ha podido identificarse la utilización de métodos indirectos de inserción en el mercado externo para la actividad teatral. Como se vino demostrando a lo largo de las experiencias investigadas, esta actividad demanda una relación directa tanto del artista, por ser el factor principal de su función de producción, como de los empresarios teatrales a cargo del proyecto, que también se constituyen en un factor humano fundamental por su conocimiento del mercado, con la parte compradora o asociada en el exterior.

3.3.4 Herramientas de promoción

Las herramientas de promoción comercial son utilizadas por los proyectos teatrales para darse a conocer en el mercado externo. En la **Tabla 3.3.4.1** se observa que seis experiencias provenientes de Buenos Aires participaron en el Festival de Otoño a Primavera en Madrid, como forma de promocionar los productos en el exterior. No se registró ninguna experiencia con origen en Madrid que haya participado de un festival en Buenos Aires durante el período analizado.

Las obras provenientes de Buenos Aires que participaron en el Festival de Otoño a Primavera en Madrid son *Tercer Cuerpo*, *El Desarrollo de la Civilización Venidera* y *Todos los grandes Gobiernos*

han evitado el teatro íntimo en 2009; y *El Viento en un Violín y Estado de Ira* en 2011. En este sentido, la dinámica de selección de las obras mencionadas en el festival, según explica Maxime Seugé (2015), estuvo dada para el caso de las obras *Tercer cuerpo* y *El viento en un violín* por la repercusión que tuvo *La Omisión de la Familia Coleman* en el Festival el Otoño durante su participación en 2007, la cual fue decisiva y les permitió ingresar con nuevos productos no solo al festival sino también a la realización de temporadas y giras.

De esta forma, se explica la razón por la cual *La Omisión de la Familia Coleman* accedió en reiteradas ocasiones al mercado local de Madrid a través de la realización de temporadas y giras por España, así como *Tercer Cuerpo* participó en el festival para luego realizar temporada en Madrid y gira por España, al igual que *El viento en un violín*. Finalmente, las tres obras lograron estar en 2011, en forma consecutiva, una temporada cada una en las Naves del Matadero del Teatro Español.

En el caso de las obras *El Desarrollo de la Civilización Venidera* y *Todos los grandes Gobiernos han evitado el teatro íntimo* y su selección por parte de los programadores del Festival de Otoño a Primavera de Madrid, comenta Blutrach (2015) que estas obras fueron programadas por el festival previamente a su estreno, basadas en trabajos anteriores de Veronese, tales como la obra *Espía a una mujer que se mata* de mucha repercusión en el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) edición 2007, en el Festival Santiago a Mil en Chile y en Bobigny en París, teniendo en estos festivales llegada a muchos programadores.

Respecto de la dinámica de selección de las obras para los festivales como plataforma de promoción de la actividad teatral hacia el mercado internacional, Blutrach (2015) afirma en la entrevista realizada que, desde su experiencia, los programadores de festivales conocen generalmente en forma previa los productos que van a ir a seleccionar a los festivales, y es muy poco usual que se dé una venta de un espectáculo de la que el programador no haya sabido previamente.

En base a la información investigada respecto de la participación en festivales como herramienta de promoción, se observa que la misma es utilizada ante una demanda inexistente en el mercado externo. En estos casos, el circuito de festivales internacionales se constituye, para una obra de teatro, en el primer contacto con el mercado, mediante el cual se pueden generar nuevas contrataciones dentro del circuito de festivales o se puede ingresar al mercado local para la realización de posteriores temporadas y giras.

Tabla 3.3.4.1

Presentación en festivales

Año	Obra	Festival - Teatro Destino	Tipo de Presentación
2009	El desarrollo de la civilización venidera	Festival de Otoño Sala Cuarta Pared (MADRID)	Presentación en Festival y Gira
2009	Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo	Festival de Otoño Sala Cuarta Pared (MADRID)	Presentación en Festival y Gira
2009	Tercer Cuerpo	Festival de Otoño TEATRO ESPAÑOL(MADRID)	Presentación en Festival y Gira
2010	El pasado es un animal grotesco	Festival de Otoño Sala Cuarta Pared (MADRID)	Presentación en Festival
2011	Estado de Ira	Festival de Otoño Teatro de la Abadía (MADRID)	Presentación en Festival
2011	El viento en un violín	Festival de Otoño MATADERO Naves del Español (MADRID)	Presentación en Festival y Gira

Las principales herramientas de promoción existentes en la actualidad en España y en Argentina son:

- **Festivales escénicos de alcance internacional:**

En España se destaca el Festival de Otoño a Primavera, donde participaron las mencionadas obras, de titularidad pública organizado por la Comunidad de Madrid a través de la Dirección General de Promoción Cultural. Este festival de frecuencia anual es el encuentro referente de las artes escénicas en España en donde tienen lugar las propuestas de teatro, danza y música más interesantes del panorama nacional e internacional, y se caracteriza por la excelencia artística de las propuestas programadas en las cuales tienen lugar grandes nombres de la escena mundial y nacional. Su duración es de octubre a junio y en la temporada 2015/16 se cumple su 33° edición.

En el caso de Buenos Aires, el festival de artes escénicas más importante de la ciudad y de la Argentina es el Festival Internacional del Buenos Aires (FIBA) organizado por el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires con una frecuencia bianual.

Este festival tiene por finalidad convocar, en una ciudad con una destacada actividad teatral, a las figuras centrales de las artes escénicas a nivel mundial durante dos semanas, en las que se exhiben una variedad de estilos y géneros nacionales e internacionales, así como también se realizan talleres, mesas redondas y charlas con creadores, presentaciones de libros, muestras y jornadas de encuentro entre artistas locales y programadores extranjeros para estimular la exportación del teatro porteño.

Dicho festival cuenta con la sección denominada “El Mercado”, destinada a la exportación del teatro local para impulsarlo a crecer más allá de las fronteras. Los programadores, además de

asistir a los espectáculos nacionales, disponen de un ámbito para encontrarse y dialogar con los artistas locales programado durante dos jornadas de intercambio. Asimismo, el festival posee la sección “*Work in progress*” de trabajos en proceso de creación que los programadores conocerán antes de su debut. Si bien no hay registros de la participación de obras provenientes de Madrid en dicho festival durante el período analizado, hay evidencia de que en años anteriores la Compañía La Zaranda de Madrid fue seleccionada para participar en él.

Por ejemplo, en la edición de 2015 participaron tres programadores españoles, Xavier Albertí del Teatro Nacional de Catalunya, Jorge Culla Bayarri de Los Teatros del Canal de Madrid y Ramón Viñes Simo del Festival Grec de Barcelona; y en la edición del 2013 participó un programador proveniente de Madrid: Guillermo Heras, Director Ejecutivo del Programa Iberescena.

- **Mercados y eventos de alcance internacional en Argentina y España**

Además de los mencionados festivales, se identificaron diversas plataformas que dedican parte de su programación al acercamiento de la oferta y la demanda internacional, tales como *Mercartes* y *Escenium* en España y el *MICA* y *Escena 70* en Argentina.

En el caso de España, *Mercartes* es un evento que tiene por objetivo mostrar la realidad del sector de las artes escénicas. En él, programadores, gestores de espacios escénicos y festivales, españoles e internacionales, así como compañías, productoras y empresas de servicios técnicos, tienen la oportunidad de encontrarse durante tres días en Sevilla, para intercambiar información así como conocer la oferta y la demanda actuales de las artes escénicas.

Dicho evento cuenta con un programa de actividades que tiene por objetivo brindar amplia información sobre proyectos artísticos y empresariales, sobre tendencias del mercado mediante ponencias, tribuna de presentaciones, sala de proyecciones, sesiones informativas, y foros de negocios. Dentro de este último, se ofrece un espacio para la presentación colectiva de responsables de proyectos y organizaciones escénicas con el fin de identificar interlocutores y establecer canales de contacto.

También se organiza *Escenium* en España, que consiste en un Foro Internacional de Artes Escénicas y tiene por finalidad ser un marco de encuentro entre los profesionales de la creación, distribución y programación de las artes escénicas. De esta manera, este evento es tanto un congreso como un mercado. Los organizadores son el Ayuntamiento de Bilbao, la Diputación Foral de Vizcaya, el Gobierno Vasco y la Red de Teatros Públicos, y los

colaboradores son La Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA) y la Coordinadora de ferias de artes escénicas del estado español (COFAE).

Si bien ninguno de los mencionados eventos se realiza en Madrid, se consideran parte de esta investigación, dado que admiten la programación internacional y la posibilidad de acceso al mercado español y a la plaza madrileña.

En Buenos Aires en forma bianual se realiza el Mercado de Industrias Culturales de la Argentina (MICA), organizado por el Ministerio de Cultura de la Nación. El MICA es el principal mercado de industrias culturales de Argentina que reúne a los seis sectores: audiovisual, música, artes escénicas, editorial, diseño y videojuegos, y está dirigido a productores, gestores y empresarios culturales. Su objetivo principal es visibilizar la diversidad cultural de todo el territorio y promover la industria nacional. Durante cuatro días, el público en general y los emprendedores culturales pueden disfrutar de ver la mejor producción nacional. Dentro de las actividades organizadas por el MICA hay rondas de negocios, muestras en vivo de música y artes escénicas (*showcase*) y presentaciones de proyectos de cinco minutos en público (*pitching*), feria de productores, shows en vivo y charlas, entrevistas y conferencias (MICA, 2015).

Por ejemplo, durante su tercera edición en 2015 de 100 compradores en total para el rubro de teatro, fueron invitados alrededor de 28 de diferentes países, de los cuales cinco 5 provenían de España, entre los cuales se encontraba Guillermo Heras, director del programa Iberescena. Respecto del MICA no se cuenta con información respecto de si este encuentro impulsó contrataciones de artistas provenientes de Buenos Aires por parte de programadores españoles y madrileños para realizar funciones en Madrid.

Otro evento organizado en Buenos Aires por el Complejo Teatral de Buenos Aires conmemorando sus 70 años en 2014 fue *Escena 70*. Según Olocco (2015), dicho evento involucró la invitación de cerca de 50 programadores de festivales de todo el mundo y se convocaron a todas las obras de teatro, danza y circo independiente del país. Durante tres jornadas se realizaron citas entre los productores y los artistas acordadas previamente.

El encuentro posibilitó un gran número de contactos con programadores de otros países para obras provenientes del circuito alternativo. Dentro de los programadores invitados, se encontraban, de la plaza madrileña, Jorge Culla Bayarri, de Los Teatros del Canal; Marta Almirall Elizalde, del Instituto de Cultura de Barcelona; Pau Llacuna, presidente de la Coordinadora de Ferias de Teatro del Estado Español (COFAE); Ramón Viñes Simo director del Festival Grec de Barcelona; Rosa Mach Farras del Instituto de Cultura de Barcelona y Teresa Pérez Prat de Almagro, de la Fundación del Festival Internacional de Teatro Clásico.

Según Olocco (2015), “está experiencia permitió reflexionar acerca de la necesidad de darle una continuidad a estos encuentros, si bien el impacto se verá reflejado en el largo plazo, es importante que permita, por un lado, el ejercicio para la generación de proyectos por parte de los productores locales, así como el acercamiento de programadores internacionales que traigan como consecuencia invitaciones a festivales y contrataciones de artistas y colectivos para la realización de temporadas y giras”.

3.3.5 Formas de materialización del intercambio

Respecto del proceso que recorre la dinámica de intercambio de acceso al mercado externo, la forma en la que se materializan las experiencias desde el punto de vista de la operatoria del comercio exterior⁵¹ son diversas:

- **Contratación de servicios profesionales:** mediante la realización de contratos como artistas extranjeros por parte de la entidad cultural en el extranjero. Esta contrata los servicios profesionales de las compañías, de los elencos o de un director, ya sea para la realización de exhibiciones o para dirigir o llevar adelante un proyecto en dicho mercado.
- **Derechos de autor:** a su vez median cuestiones vinculadas con los derechos de autor para la exhibición en el exterior. Así, si el autor de la obra forma parte del elenco o del proyecto contratado, debe autorizar la exhibición en la plaza externa, firmando un documento de validez legal. Una vez autorizada la exhibición, deberá dar aviso a la sociedad de gestión de derechos de autor local, para que la sociedad de gestión recaudadora en el exterior le liquide dicho monto a la sociedad de gestión local y esta al autor.

En el caso de Buenos Aires y Madrid la gestión de los derechos de autor en el extranjero es posible por existir un mandato de representación recíproca entre ambas entidades, a su vez, la legislación de ambos países permite el cobro de dichos derechos de autor.

En otros casos la exhibición en el extranjero de una obra por parte de su autor se da mediante un contrato de cesión de derechos en la cual el autor, o sus representantes legales, autorizan su exhibición en la plaza solicitada, en exclusividad o no, a cambio de un adelanto monetario o *á valoir* en concepto de futuros ingresos por derechos de autor, en cuyo caso el autor no percibe los derechos devengados en la exhibición hasta tanto el valor acumulado por la recaudación en boletería no supere el monto del adelanto. También se puede dar el caso de que la cesión de derechos se otorgue a cambio de un porcentaje sobre la recaudación de boletería.

⁵¹Estas formas en las que se materializa el intercambio se llevan a cabo mediante las distintas dinámicas de intercambio dadas por la exportación, importación, participación en festivales o coproducción según corresponda el caso.

- **Exportación/importación del mobiliario:** además de las operaciones vinculadas con el comercio exterior de la actividad teatral como servicio, se puede añadir el traslado de la escenografía, en este caso es necesario registrar la operación como una importación o exportación temporal, según corresponda. Cabe mencionar que esta operatoria no es usual para la actividad teatral, dado que las producciones ven como alternativa al traslado, el desarrollo de las escenografías en forma local, como una forma de optimizar los costos logísticos que dicho intercambio puede traer aparejados, excepto que la misma no pueda ser desarrollada localmente o que su desarrollo local pueda repercutir en la calidad del espectáculo.

En la **Tabla 3.3.5.1** se ven las formas en las que se materializó la operación que dio lugar a las dinámicas de intercambio de importación, exportación, participación en festivales y coproducción/producción asociada en las experiencias de intercambio relevadas. En dicha tabla se observa que las formas más frecuentes en las que se desarrolló la dinámica de intercambio fueron la contratación de servicios profesionales en el exterior de los elencos o directores teatrales y la cesión de derechos de autor de una obra; mientras que la forma menos frecuente fue la que involucró el traslado de la escenografía.

En la tabla se observa un primer grupo de obras de teatro –*El desarrollo de la civilización venidera, Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo, Estado de ira, La omisión de la familia Coleman, Tercer cuerpo, El viento en un violín y Emilia*– en las cuales la dinámica de intercambio se materializó mediante una exportación de servicios profesionales de los integrantes de la compañía teatral que se concretó a través de la contratación de estos como artistas extranjeros por parte de la empresa teatral de Madrid. A esto se agrega la autorización de la exhibición de la obra por parte del autor en el exterior, estando, en todos los casos mencionados, la autoría de la obra dentro de la compañía teatral contratada.

En el caso de las dos obras de Veronese, al ser ambas adaptaciones de obras de Ibsen que se encuentran en dominio público⁵², no fue necesario solicitar la cesión de derechos para su exhibición en Madrid, solo fue necesaria la autorización de Veronese que realizó la adaptación de la obra.

A su vez, en el caso de la obra de Ciro Zorzoli, al ser de su autoría y formar parte de la compañía que realizó la exhibición, fue necesaria la autorización por parte del autor para exhibirla en Madrid, al igual que las obras de Tolcachir, *La Omisión de la Familia Coleman, Tercer Cuerpo y El viento en un violín*.

⁵² Transcurridos los 70 años del fallecimiento del autor de la obra, el derecho de propiedad intelectual de su obra pasa a lo que se conoce como “dominio público”, en dicho caso no se hace necesario autorizar su uso.

En el segundo grupo de la tabla, encabezado por las obras *Glengarry Glen Ross* y *Todos eran mis hijos*, el intercambio se presentó mediante la contratación del director, en ambos casos proveniente de Buenos Aires, por parte de una empresa productora de espectáculos de Madrid que contrató sus servicios en cada caso como artista extranjero, produciéndose de esta manera una exportación de servicios profesionales entre Buenos Aires y Madrid. En relación a la cesión de los derechos de ambas obras, al ser estas de autores provenientes de los Estados Unidos, a los fines del análisis de la dinámica de intercambio entre Buenos Aires y Madrid, la gestión de los mismos no tuvo incidencia en dicho intercambio.

En el tercer grupo de la tabla, encabezado por obras con origen en Madrid –*Los que ríen los últimos*, *La Estrella de Galicia*, *Tejido abierto*, *Tejido Beckett*, *Futuros difuntos*, *Nadie lo quiere creer*, *la patria de los espectros* y *El régimen del pienso*– que realizaron representaciones en Buenos Aires, al igual que en el primer grupo mencionado, la dinámica de intercambio se materializó mediante una importación de servicios profesionales de los integrantes de la compañía teatral que se concretaron a través de la contratación como artistas extranjeros de dichos integrantes por parte de la empresa teatral en Buenos Aires.

Para el caso de las obras de la Compañía La Zaranda, los términos de la contratación comprendieron la participación por parte de la compañía en el porcentaje de la recaudación de la boletería. En cuanto a la exhibición de las obras, desde el punto de vista de los derechos de autor, en todos los casos, al estar la autoría de las obras dentro de la compañía, hubo una autorización del autor para exhibir la obra en Buenos Aires y un aviso a SGAE para que a través de ARGENTORES el autor pueda percibir el cobro por derechos de autor por la exhibición en dicha plaza.

En la última fila de la tabla, se observa que la obra *La Vida es sueño* es el único caso relevado en que, además de la importación de servicios profesionales, se importó la escenografía de la obra a través de una importación temporaria del mobiliario. La importación del mobiliario se dio, según personal del Complejo Teatral de Buenos Aires, debido a la dificultad que entrañaba realizar la escenografía localmente en Buenos Aires, por tratarse de una obra con un gran despliegue escenográfico y de vestuario, y que además sería exhibida en gira en diferentes teatros de Latinoamérica en pocas representaciones en cada uno.

Tabla 3.3.5.1
Formas de intercambio teatral con el exterior

Forma	Ciudad de Exhibición	Obra	Origen del Proyecto	
EXPORTACIÓN DE SERVICIOS PROFESIONALES DE LA COMPAÑÍA	Madrid	El desarrollo de la civilización venidera	Buenos Aires	
	Madrid	Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo	Buenos Aires	
	Madrid	Estado de Ira	Buenos Aires	
	Madrid	La Omisión de la Familia Coleman	Buenos Aires	
	AUTORIZACIÓN POR PARTE DEL AUTOR PARA REALIZAR LA REPRESENTACION EN MADRID	Madrid	Tercer Cuerpo	Buenos Aires
	Madrid	El viento en un violín	Buenos Aires	
EXPORTACIÓN DE SERVICIOS PROFESIONALES DEL DIRECTOR	Madrid	Emilia	Madrid	
	Madrid	Glengarry Glen Ross	Madrid	
	Madrid	Todos eran mis hijos	Madrid	
IMPORTACIÓN DE SERVICIOS PROFESIONALES DE LA COMPAÑÍA	Buenos Aires	Los que ríen los últimos	Madrid	
	Buenos Aires	La Estrella de Sevilla	Madrid	
	Buenos Aires	Tejido abierto. Tejido Beckett	Madrid	
	AUTORIZACIÓN DEL AUTOR PARA REALIZAR LA REPRESENTACION EN BUENOS AIRES	Buenos Aires	Futuros difuntos	Madrid
	Buenos Aires	Nadie lo quiere creer, la patria de los espectros	Madrid	
	Buenos Aires	El régimen del pienso	Madrid	
IMPORTACIÓN DE SERVICIOS PROFESIONALES DE LA COMPAÑÍA				
AUTORIZACIÓN DEL AUTOR PARA REALIZAR LA REPRESENTACION EN BUENOS AIRES	Buenos Aires	La vida es sueño	Madrid	
IMPORTACIÓN TEMPORAL DEL MOBILIARIO				

En la **Tabla 3.3.5.2** se ven las formas en las que se materializaron las coproducciones y las producciones asociadas desde el punto de vista operativo del comercio exterior. A través de ella se observa que las producciones de las obras adquirieron siempre la nacionalidad local, ya que al tratarse de colaboraciones, las empresas u organismos participantes de cada país, por medio de un acuerdo o contrato, se comprometieron a realizar participaciones técnicas, financieras y artísticas en forma local.

Así, los casos de producciones asociadas del Complejo Teatral de Buenos Aires con La Compañía Nacional de Teatro Clásico, con el Teatro Español y con Los Teatros del Canal, mediante las cuales se realizaron los proyectos para producir las obras *Los Áspides de Cleopatra*, *El Arquitecto* y *el Emperador de Asiria* o *Pimiento Verdi*, respectivamente, incluyeron colaboraciones artísticas de parte de las instituciones culturales españolas. En el primero y en el tercer caso la colaboración española involucró al director y al elenco, respectivamente, así como la doble exhibición en ambas ciudades; en cambio, para la realización de la obra *Pimiento Verdi*, el acuerdo incluyó solo la dirección española de la obra con elenco argentino.

Para las coproducciones restantes, la mayoría de los productos realizados bajo esta forma corresponden a estrategias de comercialización orientadas al mercado, propias del modelo de producción comercial; y para el caso de la plaza madrileña, comercial basado en teatros oficiales. La

única excepción la constituye la obra *El pasado es un animal grotesco*, coproducida por diversos festivales.

En el caso de la obra *Dos Menos*, las empresas productoras de ambos países asumieron el 50% de la inversión y de las ganancias. En Buenos Aires fue Pablo Kompel el socio y el responsable de adquirir los derechos para la exhibición en ambos países, mientras que en Madrid se encargó la empresa productora Producciones Teatrales Contemporáneas (PTC). Dado que la coproducción estaba prevista para que realice exhibiciones tanto en Buenos Aires como en Madrid, la producción fue doble: se hizo una producción en Buenos Aires y otra para Madrid, con el mismo reparto en ambos países, aprovechando que se trataba de estrellas taquilleras en ambas plazas y que el número de actores era reducido. Por otro lado, la escenografía se desarrolló localmente en cada lugar de exhibición.

Para la obra *Escenas de la vida conyugal*, el proyecto se llevó a cabo inicialmente en Buenos Aires con temporada en Buenos Aires y en Mar del Plata. La producción correspondió al Teatro Maipo, siendo Lino Patalano y el actor Ricardo Darín los socios capitalistas. Contó con la dirección de Norma Aleandro y la actuación de Ricardo Darín y Erica Rivas.

Posteriormente, según reseña Rodolfo Daneu (2016), surgió la posibilidad de realizar una coproducción con empresarios e instituciones culturales españolas, gracias a la relación de amistad que a lo largo de los años el empresario teatral Lino Patalano fue entablando con la plaza española, y en especial con el director de Los Teatros del Canal Jorge Culla, tras haber llevado a artistas como Les Luthiers y como Julio Bocca. En este contexto se realiza la coproducción con el elenco original, cuyos socios eran la Asociación Maipo de parte argentina, una productora española y los Teatros del Canal de Madrid, así como instituciones teatrales de Barcelona y Valencia. El acuerdo realizado fue que las salas no cobrarían alquiler de sala, sino que participarían de un porcentaje de la recaudación y con los costos logísticos locales y la publicidad.

Con relación a las formas en que acuerdan las coproducciones, según Rodolfo Daneu (2016), “no hay una fórmula fija para realizar una coproducción, los acuerdos entre las producciones de ambos países se realizan en función a lo que conviene tratar localmente. Como los viáticos o la difusión, la logística técnica de la utilería, el personal técnico. Respecto al derecho de autor se tuvo que negociar el uso de la obra a través de los representantes de Bergman (autor de la obra) para autorizar la exhibición en la Argentina y en España”.

Para el caso de la obra *Los hijos se han dormido* no fue necesaria la gestión de los derechos de autor, al ser la obra de Veronese una adaptación de una de Chejov, que se encuentra en dominio público; y por ser contratado dicho director para llevar adelante la producción en Madrid, solo medió una autorización por parte del autor para exhibir la obra en España.

En relación a la obra *Bajo Terapia* se cedieron los derechos a la productora española, para su exhibición en España. Esta cesión no involucró la necesidad de un adelanto dinerario, dado que la parte que cedió los derechos formó parte de la coproducción.

Tabla 3.3.5.2

Formas de intercambio teatral con el exterior producciones asociadas y coproducciones

FORMA	Ciudad de Exhibición	Obra	Origen del Proyecto
Producción Asociada	Buenos Aires-Madrid	Los Áspides de Cleopatra	Producción Asociada Buenos Aires - Madrid
	Buenos Aires-Madrid	El arquitecto y el emperador de Asiria	Producción Asociada Buenos Aires - Madrid
	Buenos Aires	Pimiento Verdi	Producción Asociada Buenos Aires - Madrid
Coproducción PRIVADA ARGENTINA-ESPAÑOLA	Buenos Aires-Madrid	Dos menos	Coproducción Buenos Aires - Madrid
	Madrid	Los hijos se han dormido	Coproducción Buenos Aires - Madrid
	Madrid	Bajo Terapia	Coproducción Buenos Aires - Madrid
	Madrid	Escenas de la vida conyugal	Coproducción Buenos Aires - Madrid
	Buenos Aires	Solas	Coproducción Buenos Aires - Madrid
	Buenos Aires-Madrid	El pasado es un animal grotesco	Coproducción Buenos Aires - Madrid

Según Blutrach (2015), “el intercambio basado en la cesión de derechos de autor suele darse con más frecuencia de España a Argentina para el teatro comercial, debido a que económicamente se presenta más viable la importación de los derechos y la realización local que el traslado del elenco completo con los costos logísticos y artísticos asociados a la realización de una temporada en Buenos Aires”.

Asimismo, Blutrach (2015) dice que en base a su experiencia, existen mejores materiales para adquirir derechos de obras provenientes del teatro comercial en España que en Argentina, fundamentalmente provenientes de Cataluña, en donde hay una mayor calidad y una gran capacidad de producción de este estilo de escritura respecto de Madrid; incentivado esto por el modelo mixto de teatro comercial basado en teatros públicos que se mantiene en España.

Reconocidas obras de autoría catalana, que se encuentran fuera del período analizado, tales como *El Método Gronholm* o *El Crédito*, fueron realizadas en Buenos Aires en el teatro comercial. De modo inverso, no es habitual que en España se adquieran los derechos de obras pertenecientes al teatro comercial de autoría situada Buenos Aires. En esta ciudad, y en el país en general, el mayor caudal de autoría de obras proviene del circuito alternativo, y es muy poco frecuente que se soliciten los derechos en España de obras provenientes de este circuito; ya que mayormente las obras de los autores con origen en Buenos Aires que lograron instancias de legitimación en el extranjero se encuentran asociadas directamente a la dirección y a un trabajo conjunto con los actores con los cuales fueron creados los textos.

3.3.6 Síntesis

En relación al desarrollo de la dinámica de intercambio del comercio exterior, se puede observar que la misma se encuentra influida por las fluctuaciones en la economía, factor que puede contribuir a promover o contraer dicha dinámica o a favorecer un mayor volumen en el país receptor de proyectos, respecto del generador.

No obstante las variaciones en la economía, todo intercambio involucra un proceso que involucra 4 etapas en el cual, en una primera etapa, existe un motivo de salida al mercado externo como disparador. En una segunda etapa, para que esta iniciativa pueda ser materializada, es necesario que los agentes promotores del proyecto definan una estrategia de inserción en el mercado externo.

En este sentido se observa que la estrategia más utilizada en la actividad teatral es, el método directo, dentro del cual se destaca la utilización de la figura de un socio estratégico para acceder al mercado externo, fundamentalmente para las coproducciones, las producciones asociadas y para los proyectos a desarrollarse en dicho mercado. Seguidamente la utilización de la figura de un distribuidor es la segunda más utilizada para acceder al mercado externo.

Una tercera etapa en el proceso que involucra la utilización de las herramientas de promoción que sirven para dar a conocer el producto en el mercado externo. En ese sentido, el circuito de festivales internacionales se constituye para una obra de teatro en el primer contacto con el mercado externo, así como también los mercados y eventos de alcance internacional, que se constituyen en plataformas de acercamiento de la oferta a la demanda internacional.

Una cuarta etapa en el proceso que involucra a las diversas formas en las que se materializa la dinámica del intercambio desde el punto de vista operativo del comercio exterior tales como la contratación de servicios profesionales, el pedido de autorización de las obras por parte de sus autores para ser exhibidas en el exterior, así como también la cesión de derechos de autor, más ligada a la producción y exhibición de teatral comercial, el traslado del mobiliario, aunque esta última se da con menos frecuencia debido a que generalmente los empresarios optan por desarrollar la escenografía en forma local como una alternativa económicamente más viable respecto de asumir los costos logísticos del traslado para realizar la importación o exportación según corresponda y por último la coproducción.

Estas son las formas en las que se lleva a cabo la dinámica de intercambio, la cual puede involucrar a la exportación, la importación, la participación en festivales, coproducción o producción asociada según corresponda el caso.

3.4 Análisis de los instrumentos de cooperación

Los instrumentos de cooperación son un marco de referencia en el cual se llevan a cabo las relaciones de intercambio. Su presencia se refleja a través de políticas y acciones de fomento que dichos instrumentos promueven tales como el programa Iberescena que otorga ayudas financieras para el fomento, intercambio e integración de la actividad de las artes escénicas iberoamericanas; o mediante la creación de mercados, festivales y eventos que promueven el intercambio internacional de la actividad teatral; o mediante la promoción de la cooperación bilateral para la generación de acuerdos entre organismos culturales, municipios y ciudades con el fin de generar acciones concretas de intercambio.

a) El programa Iberescena y su relación con la Carta Cultural Iberoamericana

Iberescena es un programa creado para dar cumplimiento a la Carta Cultural Iberoamericana (instrumento de cooperación cultural internacional), en lo que hace a la promoción del intercambio y, específicamente, en lo que refiere a la línea de ayuda vinculada con el incentivo a las coproducciones de espectáculos entre promotores públicos y/o de la escena iberoamericana y promoción de su presencia en el espacio escénico internacional.

Consecuentemente se puede observar que el mencionado programa toma como referencia al **Principio de Solidaridad y Cooperación** y el **Principio de Apertura y de Equidad** establecido en la Carta Cultural Iberoamericana, así como también los ámbitos de aplicación propuestos en dicho instrumento vinculados con el favorecer acuerdos de coproducción y codistribución de actividades, bienes y servicios culturales en el espacio cultural iberoamericano (ver **Anexo I pto. 6.1.3**).

A través del programa se fomentó el intercambio para 4 proyectos teatrales⁵³ durante el período analizado.

b) Acuerdos bilaterales como marco de referencia de acuerdos firmados entre organismos culturales. Relación con la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las experiencias culturales de la UNESCO

Respecto de los acuerdos firmados entre el Complejo Teatral de Buenos Aires y La Compañía Nacional de Teatro Clásico; entre el Complejo Teatral de Buenos Aires y el Teatro Español; y entre el Complejo Teatral de Buenos Aires y los Teatros del Canal, que dieron lugar a fomentar la dinámica de intercambio de proyectos teatrales a través de la realización de

⁵³ Se trata de las obras teatrales *Solas*, *El viento en un violín*, *El desarrollo de la civilización venidera* y *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*.

producciones asociadas⁵⁴, se pueden identificar como antecedentes y marco de referencia de dichos acuerdos a los siguientes instrumentos de cooperación :

El **Tratado General de Cooperación y Amistad entre la República Argentina y España** (1989) que consta de un **Protocolo Cultural** en cuyo **artículo 2º** establece como compromiso el de incrementar la realización de coproducciones entre teatros y centros culturales ambos países (ver **Anexo I pto.6.1.4**).

El **Acuerdo Marco de Cooperación Estratégica** (2008) llevado a cabo por el **Ayuntamiento de Madrid y el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires** y que establece en su **artículo IV** cuyos objetivos generales incluye como áreas donde establecer la cooperación a las de cultura e industrias culturales entre otras (ver **Anexo I pto.6.1.4**).

El **Protocolo general de colaboración entre la Comunidad de Madrid y la Ciudad de Buenos Aires** (2008) suscripto por las autoridades de cultura respectivas, declara entre otras cosas, la intención de parte de ambas administraciones de fomentar el prestigio de las instituciones propias de cada una de ellas, potenciando el intercambio de proyectos que redunden en el enriquecimiento cultural mutuo (ver **Anexo I pto.6.1.4**).

A su vez se puede observar que dichos instrumentos de cooperación, en particular los firmados a partir del 2008, responden a la iniciativa de fortalecer la cooperación bilateral (en este caso sería entre España y Argentina), regional e internacional según el **Artículo 12 Promoción de la Cooperación Internacional** de **La Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales de la UNESCO** (2005) en particular en lo que refiere al punto **b)** referido a reforzar la gestión del sector público en las instituciones culturales públicas, mediante intercambios culturales internacionales y el punto **e)** que refiere al fomento de la firma de acuerdos de coproducción y codistribución.

También responden al **Artículo 14 Cooperación para el Desarrollo** en el **Artículo 14 a) II y V** de la mencionada convención en lo que refiere al apoyo de la cooperación en vías a propiciar el surgimiento de un sector cultural dinámico en lo que respecta al amplio acceso de las actividades, bienes y servicios culturales de los países en desarrollo, al mercado mundial y a las redes de distribución internacionales, así como el prestar apoyo al trabajo creativo y facilitando la movilidad de los artistas del mundo en desarrollo (ver **Anexo I Pto. 6.1.2**)

⁵⁴ Se trata de las producciones asociadas para la realización de las siguientes obras teatrales: *Los Áspides de Cleopatra*, *El arquitecto* y *el emperador de Asiria*, *Pimiento Verdi*

3.5 Fuentes de información del comercio exterior de servicios culturales

Las estadísticas culturales del comercio exterior de servicios culturales tienen como fuente de información a las operaciones de comercio exterior, provistas por organismos receptores de dicha información, cuyos datos provienen de las declaraciones que efectúan en cada caso las empresas o de los registros de remesas provenientes de las entidades financieras.

En la Argentina, la información pertinente al comercio exterior de servicios culturales es reunida por la Dirección de Cuentas Internacionales del Ministerio de Economía de la Argentina, que agrupa dicha información bajo las siguientes categorías⁵⁵:

- c) **Servicios empresariales, profesionales y técnicos varios:** tales como publicidad, investigación de mercado y encuestas, servicios de investigación y desarrollo, servicios arquitectónicos, de ingeniería y otros servicios técnicos.
- d) **Servicios audiovisuales y conexos:** comprende las transacciones relacionadas con la producción o distribución de programas de radio, cine y televisión, y con la producción de espectáculos musicales y teatrales. Esta información proviene de una encuesta a los principales canales de televisión abierta y por cable del país, a las productoras de cine, a los distribuidores de películas cinematográficas, así como a los teatros y asociaciones musicales y empresas que contratan artistas no residentes.
- e) **Regalías y derechos de licencia:** comprende los pagos efectuados y recibidos entre residentes y no residentes en relación con: el uso autorizado de activos intangibles no financieros, no producidos; derechos de propiedad como patentes, derechos de autor, marcas registradas, entre otros; y el uso mediante acuerdos de licencia, de originales o prototipos producidos, como manuscritos y películas.

Para la estimación de la cuenta se utilizan varias fuentes de información, tales como las asociaciones que nuclean a los escritores y compositores que proporcionan datos sobre pagos y cobros por derechos de autor; las compañías cinematográficas y de video que proporcionan los datos sobre pagos de regalías efectuados en el exterior; y, para el resto de la cuenta, se obtienen los datos de una encuesta a las empresas que cobran o pagan regalías.

- f) **Otros servicios personales, culturales y recreativos:** comprende los servicios por espectáculos deportivos, museos, bibliotecas, entre otros.

En base a esta fuente de información, el SINCA elabora las estadísticas del comercio exterior de servicios culturales a nivel nacional y el OIC a nivel Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁵⁵ Dichas categorías se encuentran definidas por el por el documento “Metodología de Estimación del Balance de Pagos” de la Dirección de Cuentas Internacionales del Ministerio de Economía.

Uno de los principales problemas de estas estadísticas es el grado de apertura de las categorías que impiden ver información acerca de la dinámica de la actividad teatral y su evolución respecto de la balanza de pagos. Por otro lado, ambos organismos se encuentran desactualizados en la realización de sus informes estadísticos. Por ejemplo, en el caso del SINCA, el último informe registrado data del 2013; y en el caso del OIC, del 2008.

En España, la fuente de información utilizada para conocer la dinámica del comercio exterior de servicios culturales es la Balanza de Pagos⁵⁶. Esta fuente proporciona, entre otros, la balanza de servicios que, además de la información directa recogida de distintos colectivos y entidades financieras, incorpora datos de otras instituciones.

En base a la mencionada fuente, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte elabora las estadísticas relacionadas al comercio exterior de servicios culturales de acuerdo a las siguientes categorías:

- a) **Servicios audiovisuales:** incluyen la producción de películas y de programas de radio y televisión, y los derechos de su distribución cedidos a los medios de comunicación; también se incluye la remuneración de actores, productores, entre otros. Se excluye, por el contrario, la cesión de derechos, por los propios autores, de películas, grabaciones de obras musicales, libros, entre otros, que se registran en la rúbrica de *Royalties* y rentas de la propiedad inmaterial.
- b) **Otros servicios culturales y recreativos:** se registran los cobros y pagos derivados de servicios de esta naturaleza no incluidos en la rúbrica anterior, tales como circos, teatros, orquestas, museos, bibliotecas, deportes entre otros. Por otro lado, en esta categoría están incluidos servicios personales y deportivos no desglosables que no corresponden al ámbito cultural.

Si bien las estadísticas españolas tienen una frecuencia de actualización que llega hasta la actualidad⁵⁷, al igual que las estadísticas elaboradas en Argentina, las españolas tampoco permiten desglosar la información de comercio exterior referida a la actividad teatral como servicio. Además dichas estadísticas dependen de que los empresarios o actores responsables de concretar las operaciones de comercio exterior den aviso a través de una declaración jurada a los organismos oficiales que recaban los datos; y esta práctica, para la actividad teatral, no se encuentra instaurada aún.

⁵⁶ La Balanza de Pagos de España es una operación perteneciente al Plan Estadístico Nacional que elabora el Banco de España siguiendo las directrices del Quinto Manual de Balanza de Pagos del Fondo Monetario Internacional (FMI). Estadística 2015, Anuario de Estadísticas Culturales. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España.

⁵⁷ El último informe data del 2015 y se denomina “Estadística 2015 -Anuario de Estadísticas Culturales del 2015”. Publicación del Ministerio de Educación Cultura y Deporte.

Esto lleva a tener que buscar fuentes secundarias de información para conocer el intercambio teatral con los mercados externos, tales como las publicaciones en periódicos o dossiers de prensa y archivos de los teatros que den cuenta de la dinámica de intercambio teatral, además de recurrir directamente a los empresarios teatrales, para que mediante entrevistas, brinden información relevante acerca de la dinámica de intercambio teatral con los mercados externos.

De acuerdo a los aspectos analizados, el estado de evolución actual de las estadísticas de comercio exterior de los servicios culturales, no se constituyen en fuentes de información válidas para poder detectar oportunidades de insertarse en los mercados externos para la actividad teatral.

4 Conclusiones

A lo largo de esta investigación se analizaron 33 experiencias de intercambio entre Buenos Aires y Madrid correspondientes a 25 proyectos teatrales. Al respecto, se reconocieron como principales dinámicas de intercambio a la exportación y la coproducción, seguidas por la importación, la participación en festival en Madrid y la producción asociada.

Esta investigación se planteó como objetivo general analizar la dinámica de intercambio de proyectos teatrales entre Buenos Aires y Madrid durante el período 2008-2015. Para ello se buscó alcanzar determinados objetivos específicos desde donde se obtuvieron las siguientes conclusiones:

1. Para el objetivo específico que comprende “**analizar la incidencia de las particularidades de la actividad teatral en relación al acceso a los mercados externos**”, se analizaron las siguientes particularidades de la actividad teatral, tomando en cuenta aspectos representativos de la misma y su relación con el acceso a los mercados externos:
 - a) La cadena de valor: en relación a la cadena de valor y a su incidencia en las experiencias de intercambio analizadas, se observa una mayor cantidad de proyectos con un mayor grado de incidencia de los subprocesos que componen dicha cadena en el mercado de origen respecto del de destino.
 - b) La importancia del factor humano artístico: al respecto, se observa que en todas las experiencias de intercambio relevadas se da como condición necesaria de acceso al mercado externo que el factor humano artístico cuente con instancias previas de legitimación en el mercado de origen y una posterior legitimación en el mercado destino que le otorgue una continuidad en dicho mercado.
 - c) Las características de la demanda y el concepto de valor: ligado al concepto de valor y a las características de la demanda de la actividad teatral, se observó que la dificultad para predecir la demanda y el nivel de riesgo asociado para la actividad teatral, hacen necesario para los agentes promotores del intercambio el conocimiento del concepto de valor del producto en el mercado externo, como una forma de estimar la demanda potencial, cuyo enfoque estará supeditado al tipo de producto que se quiere comercializar y a la estrategia de comercialización asociada.
 - d) Los costos y las fuentes de financiamiento de la actividad teatral: esta particularidad, sumada a la característica artesanal de la actividad afectada por el denominado “síndrome de costos” produce que prevalezca la necesidad de búsqueda de financiamiento externo tanto para el intercambio internacional, como para la actividad en el mercado interno. En el caso de proyectos vinculados al intercambio internacional, estos cuentan con una variedad de fuentes, tales como la realización de coproducciones internacionales; las ayudas provenientes de la cooperación cultural internacional, entre las que se destacan los

fondos provenientes de la cooperación española a través de la AECID y los que provienen de los programas de fomento del intercambio mediante el incentivo a la realización de coproducciones internacionales, tales como el fondo Iberescena; y los acuerdos con organismos culturales internacionales, entre otras fuentes.

2. Para el objetivo específico que comprende “**caracterizar el mercado teatral local de Buenos Aires y de Madrid y su influencia en el mercado internacional**”, se analizaron los siguientes aspectos relacionados con ambos mercados:

a) Las características generales de ambos mercados y sus semejanzas. Con relación a las semejanzas entre ambos mercados, se destacan el desarrollo de la actividad teatral basada en el mercado interno –lo que, de todas formas, no ha impedido su avance en el mercado externo– y el hecho de que ambas ciudades funcionan de vidriera para las obras teatrales que exhiben y que posteriormente saldrán de gira por las provincias.

Entre las diferencias más relevantes se observaron, en primer lugar, un esquema del mercado teatral argentino más cercano al libre mercado, sin carga impositiva; frente a una enérgica incidencia de las políticas públicas españolas en la actividad teatral, que promueven un fuerte apoyo para la producción, exhibición y distribución, pero que imponen una alta carga impositiva, gravada con IVA e impuesto a las ganancias. En segundo lugar, cabe destacar la presencia de políticas públicas españolas que promovieron una actividad federalizada a través de la creación de la Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública; en contraposición con una ausencia de políticas públicas en Argentina que promuevan una actividad teatral federalizada, actualmente centralizada en los grandes centros teatrales: Buenos Aires, Mar del Plata y Villa Carlos Paz. Finalmente, en tercer lugar, se observa un alto grado de desarrollo del negocio de la distribución con apoyo estatal en España, frente a un bajo grado de desarrollo en Argentina del negocio de la distribución, con ausencia de apoyo estatal.

Consecuentemente, producto de la descentralización territorial y de la presencia de los fondos estatales para la producción exhibición y distribución, el mercado español se presenta atractivo para artistas y proyectos teatrales provenientes de otros países

b) Los circuitos de exhibición vinculados a las experiencias de intercambio. Al respecto se observa que en ambos mercados prevalece en la dinámica de intercambio de proyectos teatrales la exhibición en el circuito de exhibición oficial, que se origina en el caso de Madrid como consecuencia del alto grado de desarrollo de dicho circuito; y en Buenos Aires producto de la preponderancia de la exhibición de las experiencias en dicho circuito.

c) Los modelos de organización de la producción de las experiencias de intercambio. Con relación a este ítem, se observa que más de la mitad de las experiencias de intercambio

teatral provienen del modelo de producción oficial y del alternativo, seguidos del mixto entre el privado y el oficial y, por último, del comercial.

- d) Las estrategias de comercialización vinculadas a las experiencias de intercambio. En referencia a este punto, la mayor parte de las experiencias de intercambio cuentan con una estrategia de comercialización orientada hacia el producto. Esto se debe a que la mayoría de las experiencias de intercambio provienen del modelo de organización de la producción tanto oficial como alternativo y mixto, en los que el producto es más experimental y dirigido a un público más conocedor y ávido de poéticas novedosas. Por otro lado, esta predominancia indica el perfil de experiencias de intercambio que prevalece en la actualidad entre ambas ciudades.
 - e) La importancia de las giras en las experiencias de intercambio. De acuerdo a las características de los mercados teatrales de Buenos Aires y Madrid analizadas y al grado de desarrollo mayor del mercado de la distribución español respecto del argentino, se observa que un gran número de experiencias que tuvieron lugar en Madrid accedieron al circuito de giras por las provincias en España con posterioridad a las presentaciones artísticas en Madrid; y, por otro lado, que ninguna experiencia que tuvo lugar en Argentina accedió a realizar gira por el país luego de la presentación artística en Buenos Aires.
3. Respecto de los objetivos específicos de **“dar cuenta de los aspectos que inciden en la dinámica de intercambio de proyectos teatrales. Estudiar la conformación de la dinámica de gestión de proyectos teatrales objeto de intercambio entre Buenos Aires y Madrid”**, se analizaron los siguientes aspectos:
- a) El análisis contextual de la dinámica de intercambio teatral. Se observó al respecto que la dinámica de intercambio teatral entre ambas ciudades estuvo influenciada por las variaciones económicas de ambos países. De esta forma, se observa un primer período del 2008 al 2011 con una dinámica de intercambio igual en el primer año y luego superior a la media de 4 intercambios anuales, motivada entre otras cosas por el diferencial del tipo de cambio existente entre euros y pesos argentinos, muy conveniente para las obras teatrales provenientes de Buenos Aires que accedían a experiencias de intercambio en España. La dinámica se ve ralentizada a partir del año 2012 por la entrada en vigencia del control del tipo de cambio y la obligación de liquidar las divisas en moneda local al tipo de cambio oficial en Argentina, en conjunción con el incremento del IVA cultural en España del 8% al 21% y una reducción del presupuesto estatal destinado al área de cultura. Para 2015 se observa que la dinámica de intercambio mejora, estando nuevamente por encima de la media, debido a la realización de producciones asociadas impulsadas por organismos culturales oficiales de ambas ciudades.

b) El proceso que involucra la dinámica de intercambio teatral. En este sentido, se identificó que dicha dinámica involucra un proceso que consta de varias etapas:

- La primera etapa implica que los promotores teatrales, empresarios o la propia compañía teatral tenga un motivo de salida al exterior y un mercado objetivo. Entre los principales motivos presentes en los proyectos de intercambio relevados están: diversificar la facturación y minimizar el riesgo, darle continuidad a una internacionalización de la actividad lograda décadas anteriores, acceder a un posicionamiento externo, obtener prestigio artístico en el exterior, la realización de una coproducción o producción asociada en el marco de acuerdos entre privados o entre organismos culturales de ambas ciudades, entre otros.
- La segunda etapa del proceso implica la definición, por parte de los promotores, empresarios o la propia compañía, de una estrategia o método de inserción en el mercado externo. Si bien desde el comercio exterior existen varios métodos, en función de las experiencias de intercambio relevadas, se observó para la actividad teatral, la utilización de métodos directos, principalmente a través de un socio estratégico para la realización de coproducciones o para viabilizar proyectos que involucran los subprocesos de producción y exhibición en el mercado destino. También se observó, en segundo grado de importancia, la utilización de un distribuidor en el mercado destino como método de inserción, fundamentalmente, para proyectos teatrales en donde solamente se lleva a cabo el subproceso de exhibición en el mercado externo.
- La tercera etapa involucra la utilización de las herramientas de promoción como formas de tomar un primer contacto con el mercado externo. Al respecto, se observó que las herramientas más utilizadas en ambas ciudades fueron la participación en festivales internacionales y en los mercados y eventos internacionales.

En relación con las herramientas de promoción empleadas por las experiencias de intercambio analizadas, se identificaron experiencias que tuvieron lugar en el Festival de Otoño a Primavera en Madrid, cuya repercusión en la audiencia viabilizó el ingreso al mercado local, y la realización de temporadas en Madrid por parte de obras teatrales con origen en Buenos Aires. Por el contrario, en el período analizado no se ha podido identificar la participación de obras teatrales provenientes de Madrid en festivales desarrollados en Buenos Aires como herramienta de promoción. Sin embargo, se identificaron mercados y eventos en ambas ciudades con rondas de negocio y rondas de negocio inversas de acercamiento de la oferta y la demanda internacional.

- La cuarta y última etapa del proceso que involucra a la dinámica de intercambio está dada por las formas en las que se materializa el intercambio desde el punto de vista operativo del comercio exterior. En este sentido, la actividad teatral cuenta con una operatoria sencilla desde el punto de vista del comercio exterior, materializada principalmente en contratos que realizan las empresas u organismos contratantes en el exterior a los elencos, compañías y directores contratados; contratos para la cesión de derechos de autor o para la autorización de la exhibición de una obra teatral en el mercado externo. El traslado del mobiliario en caso de necesidad de trasladar los componentes integrantes de la escenografía (operatoria menos frecuente ya que mayormente la escenografía se realiza en el país de destino). Y la realización de coproducciones.

En lo que respecta a las estadísticas de comercio exterior y al registro de la dinámica de intercambio de la actividad teatral, se observaron dificultades en obtener información relevante. Estas se deben principalmente a que las categorías en las que agrupan los datos los organismos responsables no permiten dar a conocer el grado de especificidad de la actividad teatral y a que la práctica de dar aviso a los organismos oficiales, mediante las declaraciones juradas de las operaciones de comercio exterior concretadas por parte de los actores responsables, no se encuentra instaurada aún. A esto se agrega la desactualización de los informes estadísticos de comercio exterior cultural disponibles, aspecto que confluye en la falta de información respecto al intercambio con el exterior y la evolución del mismo.

Los instrumentos de cooperación se constituyen en el marco de referencia del intercambio entre Buenos Aires y Madrid, estos se componen de instrumentos emanados por organismos multilaterales a los que tanto Argentina como España suscribieron y de acuerdos bilaterales suscriptos tanto por ambos países como por ambas ciudades. A través de estos se generan políticas, programas o acciones que promueven el intercambio internacional ya sea a través de la creación de mercados, festivales, ferias y eventos internacionales, a través de la creación de programas para el fomento de las coproducciones tales como Ibersecena o de la firma de acuerdos entre instituciones culturales pertenecientes a ambas ciudades o a través del apoyo a la circulación internacional de obras y artistas.

No obstante la ausencia de estadísticas que dificultó el análisis comparativo de las magnitudes relevadas, de dicha investigación se pueden desatacar aspectos positivos tales como:

1. El aporte a la construcción de una base tanto teórica como práctica del comercio exterior de la actividad teatral, que contribuye a subsanar la ausencia de material tanto teórico como práctico relacionado con el comercio exterior y con la actividad teatral.

2. Jerarquizar a la dinámica de intercambio teatral desde el punto de vista de la gestión, en vías de contribuir con un desarrollo más amplio de la actividad teatral, capaz de trascender al mercado local.
3. El establecimiento de las bases para continuar la presente investigación en vías de completar el universo de casos sucedidos durante el período analizado y, de esta forma, lograr enriquecer no solo a las estadísticas culturales sino también la mirada de los gestores interesados en desarrollar su actividad en relación a los mercados externos.

Finalmente se manifiesta como una limitación de la investigación la dificultad por llegar a una conclusión respecto de la relevancia de los intercambios en términos porcentuales respecto de la actividad local de cada ciudad, medida en términos de cantidad de espectáculos exhibidos anualmente, que permitieran medir el peso relativo de las obras teatrales provenientes del exterior –o con algún componente proveniente del exterior– respecto de las obras locales. Esta limitación se debe, por un lado, a la parcialidad del universo investigado; y, por el otro, a la dificultad en la obtención de información, tanto en Madrid como en Buenos Aires, acerca del universo de obras teatrales exhibidas anualmente. Ambos aspectos motivan la continuidad de esta investigación.

5 Recomendaciones

En función de las particularidades investigadas de los mercados tanto de España como de Argentina y del aprendizaje logrado respecto del grado de desarrollo del mercado teatral español, se entiende como una recomendación el tomar la experiencia del mercado español como una práctica a desarrollar en el mercado teatral argentino, en particular en lo que respecta a la posibilidad de federalizar dicho mercado para producir así una ampliación del mismo. En función de lo expuesto se recomienda:

1. Promover la ampliación del mercado interno de la actividad teatral a través de políticas culturales públicas en conjunto con AADET y ARTEI en líneas de acción tendientes a:
 - federalizar el teatro en Argentina formando una red de teatros públicos a nivel nacional, e identificar una red de teatros en general a nivel nacional que permita ampliar las redes de distribución de la actividad teatral hacia las provincias;
 - acompañar ambas medidas por una puesta en valor de los teatros de titularidad pública de todo el país, que implique el llevar adelante un plan de reacondicionamiento de los mismos;
 - programar estos espacios mediante un modelo mixto estatal y privado, mediante el cual se demande al mercado de la producción a cambio de un *cachet* fijo para las funciones que promueva el desarrollo del negocio de la distribución y de las giras por el país;
 - fomentar la creación de unidades de producción teatral de formatos medianos que logren promover producciones provenientes del modelo de organización de la producción alternativo a lo largo del país, con vías de ampliar y desconcentrar el mercado teatral argentino, hoy centrado principalmente en la ciudad de Buenos Aires.
2. Fomentar la formación de públicos que brinde un mayor acceso a la actividad teatral, aumente la demanda y el consumo y amplíe el mercado interno o favorezca el acceso de productos provenientes del exterior.
3. Promover el intercambio entre países latinoamericanos y España, a través de la creación de una red de teatros latinoamericanos y españoles y de la inclusión en la programación de los espacios de exhibición de obras teatrales provenientes de los mencionados países.
4. Desarrollar plataformas de acercamiento de la oferta y la demanda teatral latinoamericana y española, tales como festivales, mercados y eventos de promoción teatral.
5. Incentivar el encuentro entre empresarios teatrales latinoamericanos y españoles, para la realización de acuerdos de coproducción y codistribución de obras teatrales, así como el fomento de la venta de formatos de obras teatrales, festivales y ciclos. Y promover la

generación de acuerdos de coproducción por parte de los organismos culturales oficiales latinoamericanos y españoles.

6. Organizar certámenes que convoquen a la escritura de textos teatrales para el teatro comercial en latinoamérica y España que puedan formar parte de producciones provenientes del modelo de organización de la producción comercial. Así como también promover la integración de las dramaturgias latinoamericanas y españolas contemporáneas en general.
7. Contribuir al desarrollo de estadísticas de comercio exterior de la actividad teatral comprometiéndose a los empresarios teatrales en el reporte de las operaciones realizadas en torno al intercambio con el exterior.
8. Continuar la investigación de la dinámica de intercambio teatral a lo largo de los últimos 25 años para indagar y documentar las formas en las que dichos intercambios fueron realizados y para que esta investigación sirva de aporte a la gestión de la actividad de empresarios y productores teatrales.

Referencias Bibliográficas

- AADET. Asociación Argentina de Empresarios Teatrales. Recuperado el 15 de enero de 2016
<http://www.aadet.org.ar/teatros.asp>
- AFIP. (2012, 20 Diciembre). Resolución General de la AFIP N° 3417. Recuperado de
http://biblioteca.afip.gob.ar/dcp/REAG01003417_2012_12_19?searchFor=3417
- Ayuntamiento de Madrid. Observatorio Económico (2012). Información. Recuperado de
http://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/UDCObservEconomico/MadridEconomia/Ficheros/MADRID%20ECONOMIA%202012%20CAS_baja.pdf
- Baumol, W.,J., Bowen, W.G. (1965). "On the performing Arts: The Anatomy if their Economic Problems". *American Economic Review*, vol. 55. Papers and Proceedings, pp. 495-492.
- Baumol, W, J, Bowen, W.G. (1966). *Performing Arts. The Economic Dilemma*. Twentieth Century Fund, New York.
- BCRA (2002, 2 Febrero). Comunicación "A" 3473. Mercado Único y Libre de Cambios. Negociación de divisas por operaciones de comercio exterior. Recuperado de
<http://www.bcra.gov.ar/pdfs/comytexord/A3473.pdf>
- BCRA (2004, 17 Septiembre). Comunicación "C" 39547. Exportaciones de Servicios. Aclaraciones. Recuperado de <http://www.bcra.gov.ar/pdfs/comytexord/C39547.pdf>
- BCRA (2008,31 Octubre). Comunicación "A" 4860. Mercado Único y Libre de Cambios Recuperado de http://www.bancopatagonia.com/empresas/docs/A_4860.pdf
- Bonet, L. (2001). *Economía y cultura: una reflexión en clave latinoamericana*. Oficina para Europa del Banco Interamericano de Desarrollo. Recuperado de http://sic.conaculta.gob.mx/centrodoc_documentos/44.pdf
- Bonet, L. (2004). *Reflexiones a propósito de indicadores y estadísticas culturales*. Portal Iberoamericano de Gestión Cultural. Boletín de Gestión Cultural N° 7: Indicadores y Estadísticas Culturales, abril 2004. Recuperado de http://www.gestioncultural.org/articulos.php?id_documento=302126
http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316772114_LBonet-Indicadores.pdf
- Bonet, L. (2007). El lugar de la economía de la cultura como disciplina contemporánea. En Elia M. M. & Schargorodsky H. (Ed.) *Economía de la cultura* (pp. 17-43). Buenos Aires.
- Bonet, L. (2008). *Análisis Económico del Sector de las Artes Escénicas en España*. Investigación realizada por el equipo de la Fundació Bosch u Gimpera de la Universitat de Barcelona. Recuperado de <http://www.redescena.net/>
- Bonet, L. (2009). Características económicas del sector del teatro en España. En Recopilación de Carlos M.M. Elía. *La economía del espectáculo: una comparación internacional* (pp. 13-29). Barcelona: Gescènic.

- Bonet, L. y Schargorodsky, H. (2011). La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates. En Bonet Ll. & Schargorodsky H. (Ed.) *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*. (pp. 41-87). Cuadernos Gescénic – 6. Universidad de Barcelona.
- Bonet, L. & Villarroya, A. (2009). La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España. *Estudios sobre economía aplicada*, 27(1): 197-222
- CDT. Centro de Documentación Teatral. Base de Datos Teatros. Recuperado el 15 de enero de 2016 <http://teatro.es/guiarte>
- Cimarro, J. (2009). *Producción, gestión y distribución del teatro*. (3º ed). Madrid: Ediciones y Publicaciones de Autor, S.R.L.
- Colbert F. & Cuadrado M. (2010). *Marketing de las Artes de la cultura*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Diario *La Nación* de Argentina (2014, 14 Diciembre). Un escenario que conecta a Madrid con Buenos Aires [en línea]. Recuperado el 11 de noviembre de 2015 <http://www.lanacion.com.ar/1752155-un-escenario-que-conecta-a-madrid-con-buenos-aires>
- Diario *La Nación* de Argentina (2012, 2 Agosto). Una historia que no para de girar [en línea]. Recuperado el 2 de marzo de 2016 <http://www.lanacion.com.ar/1495306-una-historia-que-no-para-de-girar>
- Diario *Página 12* de Argentina (2008, 11 Enero). Teatro “Solas”, en el Metropolitan 2 [en línea]. Recuperado el 24 de febrero de 2016 <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-8880-2008-01-11.html>
- Dirección General de Comercio Exterior e Industrias Creativas (s.f). *Guía para la Exportación de Obras de Arte*. Recuperado de http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/guia_de_exportacion_-_obras_de_arte.pdf
- Dirección General de Comercio Exterior e Industrias Creativas (s.f). *Exportaciones de Servicios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*. Recuperado de http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/informe_sobre_exportaciones_de_servicios_en_caba.pdf
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino* (1ª ed.). Buenos Aires: Biblos.
- Dupuis, X. (2009). El análisis de las modalidades de gestión: una clave para el análisis económico del espectáculo en vivo. En Recopilación de Carlos M.M. Elía. *La economía del espectáculo: una comparación internacional* (pp. 171-177). Barcelona: Gescèníc.
- Dupuis, X. (2009). Política tarifaria y democratización de las prácticas culturales en Francia: la prueba de los hechos. En Recopilación de Carlos M.M. Elía. *La economía del espectáculo: una comparación internacional* (pp. 79-99). Barcelona: Gescèníc.
- El diario.es (2015, 9 Agosto). *La última esperanza para la reducción del IVA cultural...son los reyes*. [en línea]. Recuperado el 15 de diciembre de 2015

http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/esperanza-reduccion-IVA-cultural-Reyes_0_427307483.html

Fundación Exportar (s.f). *Informe ExportAr N° 28: Métodos de exportación.*

Recuperado de <http://www.exportar.org.ar/>

Fundación Exportar (s.f). *Informe ExportAr N° 33: La selección de mercados en el exterior.*

Recuperado de <http://www.exportar.org.ar/>

Getino, O. (2007). El peso de lo intangible. En Elia M. M. & Schargorodsky H. (Ed.) *Economía de la cultura* (pp. 67-96). Buenos Aires.

Getino, O. (2009). *Industrias del Audiovisual Argentino en el Mercado Internacional*. Ediciones Ciccus. Buenos Aires.

Gobierno de la Ciudad (2008). Acuerdo Marco de Cooperación entre el Ayuntamiento de Madrid y el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Recuperado de

<http://www.buenosaires.gob.ar/internacionalesycooperacion/relacionesbilaterales/convenios>

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (s.f). Información Ciudad de Buenos Aires. [en línea].

Recuperado el 15 de enero de 2016 <http://www.buenosaires.gob.ar/laciudad/ciudad>

Gutierrez, A. (2013). *Paisajes Escénicos: El Teatro en la Ciudad Global. Buenos Aires 1988-2010*. A Dissertation. Submitted to the Faculty of the University of Miami in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Coral Gables, Florida. Recuperado de <http://scholarlyrepository.miami.edu/do/search/?q=author%3Agutierrez&start=0&context=1771397>

Heras, G. (2012). *Pensar la gestión de las artes escénicas. Escritos de un gestor*. Caseros: RGC Libros.

INAEM. Centro de Documentación Teatral. Información. Recuperado el 17 de Abril de 2016

<http://teatro.es/guiarte>

INDEC. Instituto Nacional de Estadísticas y Censo de la Argentina. Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010. Recuperado de

http://www.indec.gov.ar/ftp/censos/2010/CuadrosDefinitivos/P1-P_Caba.pdf

INE. Instituto Nacional de Estadística de España. Cifras de población y censos demográficos 2015. Recuperado de

http://www.ine.es/inebaseDYN/cp30321/cp_inicio.htm

Ley 23.670. (1989, 1° Junio). [en línea]. Argentina: Senado y Cámara de Diputados de la Nación.

Tratado General de Cooperación y Amistad entre la República Argentina y España. *Protocolo Cultural Integrante del Tratado General de Cooperación y Amistad entre la República Argentina y el Reino de España*. Recuperado de

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/72/norma.htm>

Ley 2824 (2008, 14 Agosto). [en línea]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Protocolo General de Colaboración entre la Comunidad de*

- Madrid y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el Ámbito Cultural*. Recuperado de <http://boletinoficial.buenosaires.gov.ar/#>
- Ley 24.800 (1997, 5 Mayo). [en línea]. Argentina: Congreso de la Nación. *Ley Nacional del Teatro*. Recuperado de <http://inteatro.gob.ar/Institucional/Leyes#>
- Ley 22.415 (1981, 2 Marzo) [en línea] Código Aduanero. Sección IV. Recuperado de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/16536/texact.htm>
- Ley 22.415 (1981, 2 Marzo) [en línea] Código Aduanero. Sección IV Exportación. Título I Destinaciones de Exportación. Capítulo Tercero: Destinación suspensiva de exportación temporaria. Art. 349, Art. 351 y Art. 363. Recuperado de http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/16536/Ley22415_S4_TituloI.htm
- Ley 22.415 (1981, 2 Marzo) [en línea]. Código Aduanero. Sección III Importación. Título II Destinaciones de la Importación. Capítulo Tercero: Destinación suspensiva de la importación temporaria: Art. 250, Art. 252 y Art. 265. Recuperado de http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/16536/Ley22415_S3_TituloII.htm
- Lopez, O. (2009). Política tarifaria y democratización de las prácticas culturales. En Recopilación de Carlos M.M. Elía. *La economía del espectáculo: una comparación internacional* (pp. 171-177). Barcelona: Gescènic.
- MICA (2015). *El Libro de MICA 2015*. Recuperado de https://issuu.com/secretariadecultura/docs/libro_mica
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España (2015). *Anuario de Estadísticas Culturales 2015*. Recuperado el 10 de noviembre de 2015 <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/naec/portada.html>
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. *Coproducciones internacionales de películas*. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine/coproducciones-internacionales.html>
- Observatorio de Industrias Creativas - OIC (2008). *La Economía Creativa Local: El Comercio Exterior Argentino de Bienes y Servicios Creativos*. Buenos Aires. Ministerio de Desarrollo Económico. Gobierno de la Ciudad.
- Observatorio de Industrias Creativas (OIC) (2008). *Informe La Economía Creativa de la Ciudad de Buenos Aires. Delimitación y Primeras Estimaciones Período 2003-2007*. Recuperado de <http://www.buenosaires.gov.ar/sites/gcaba/files/infoecocrea.pdf>

- OEI. (2006). *Carta Cultural Iberoamericana*. XVI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, Montevideo, Uruguay, 4 y 5 de noviembre de 2006. Recuperado de http://www.culturasiberoamericanas.org/carta_cultural_espanol.php
- OEI. (2012). *Avanzar en la Construcción de un Espacio Cultural Compartido. Desarrollo de la Carta Cultural Iberoamericana*. Madrid. Recuperado de http://www.oei.es/publicaciones/detalle_publicacion.php?id=136
- OEI. (2012) *Cooperación Cultural*. Madrid. Recuperado de http://www.oei.es/cultura/cooperacion_cultural.htm
- Palmeiro, C. & Schargorodsky, H (2009). Análisis de los factores de producción en dos teatros públicos de Buenos Aires: El Complejo Teatral de Buenos Aires y el Teatro Nacional Cervantes. En Recopilación de Carlos M.M. Elía. *La economía del espectáculo: una comparación internacional* (pp. 145-161). Barcelona: Gescènica.
- Pavis, P. (2003). *Diccionario del Teatro*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Pentación Espectáculos S.A (2008). *Pentación Boletín Teatral*. Boletín Teatral Año XIV – n° 38 – mayo 2008. Recuperado de http://pentacion.com/descargas/Boletin_38.pdf
- RED CULTURAL MERCOSUR (2009). *Declaración de Intenciones para la Creación de un Marco de Cooperación entre Redes Culturales Euroamericanas*. Recuperado de http://www.redculturalmercosur.org/index.php?option=com_content&task=view&id=78&Itemid=94&lang=spanish
- Rapetti, S. (2007). El problema del financiamiento de la cultura. En Elia M. M. & Schargorodsky H. (Ed.) *Economía de la cultura* (pp. 141-189). Buenos Aires.
- Schraier, G. (2006). *Laboratorio de producción teatral 1: técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*. Buenos Aires: Inst. Nacional del Teatro.
- Serrano, F. (2001). Análisis de Eficiencia en el Sector de las Artes Escénicas. *El caso del "Circuit Teatral Valencia" (1995-1999)*. Universitat de Valencia
- SGAE (2013, 14 Marzo). El argentino Daniel Veronese es galardonado con el Premio Max Iberoamericano [en línea]. Recuperado el 14 de noviembre de 2015. <http://prensa.sgae.es/notas-de-prensa/sgae-fundacion-sgae/861-el-argentino-daniel-veronese-es-galardonado-con-el-premio-max-iberoamericano>
- SINCA (2008). Click N°11. *Comercio exterior de servicios culturales en Argentina*. Recuperado de <http://www.sinca.gob.ar/sic/publicaciones/click/>
- SINCA (2008). *Nosotros y los otros. El comercio exterior de bienes culturales en América del Sur*. Recuperado de <http://www.sinca.gob.ar/sic/publicaciones/libros/>
- SINCA (2015). Mapa Cultural de la Argentina. Salas Teatrales. Recuperado el 5 de Mayo de 2016 <http://www.sinca.gob.ar/sic/mapa/>

SINCA (2014). Coyuntura Cultural. Año 6. Número 10 – Primavera 2104

http://sinca.gob.ar/sic/publicaciones/coyunturacultural/CC06_10_web.pdf

Throsby, D. (2009). La situación económica cambiante de los artistas del espectáculo. En Recopilación de Carlos M.M. Elía. *La economía del espectáculo: una comparación internacional* (pp. 171-177). Barcelona: Gescènic.

UNESCO. (1966). *Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional*. Recuperado de

<http://portal.unesco.org/es/ev.php->

[URL_ID=13147&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13147&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

UNESCO. (2005). *Convención sobre la protección y promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/the-convention/convention-text/>

UNESCO (2010). *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. Publicado en Argentina por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Recuperado de

http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/UNESCO_Cultural_and_Creative_Industries_guide_01.pdf

Villaroya, A. (2009). Reflexiones compartidas sobre la economía de las artes del espectáculo. En Recopilación de Carlos M.M. Elía. *La economía del espectáculo: una comparación internacional* (pp. 179-197). Barcelona: Gescènic.

Páginas Web Consultadas

<http://www.aadet.org.ar/>

<http://actores.org.ar/>

<http://www.aecid.es/ES>

<http://www.alternivateatral.com/>

<http://aptem.es/>

<http://www.argentores.org.ar/>

<http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/mecenazgo>

<http://www.buenosaires.gob.ar/oic>

<http://www.buenosaires.gob.ar/proteatro>

<http://www.cceba.org.ar/>

<http://cdn.mcu.es/>

<http://complejoteatral.gob.ar/>

http://europa.eu/index_es.htm

<http://www.fnartes.gov.ar/>

<http://festivales.buenosaires.gob.ar/es/fiba>

<http://www.iberescena.org/es/>

<http://inteatro.gob.ar/>

<http://www.madrid.org/fo/2015-2016/>

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/>

<http://www.mercartes.es/>

<http://mica.cultura.gob.ar/>

<http://www.oei.es/index.php>

<http://www.oei.org.ar/index.php>

<http://www.oficinacultural.org.ar/ocee/antecedentes-oc.htm>

<http://pentacion.com/>

<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque10/index.html>

<http://www.redculturalmercosur.org/>

<http://www.redescena.net/home/index.php>

<http://www.redteatrosalternativos.org/>

<http://segib.org/>

<http://www.sgae.es/es-ES/SitePages/index.aspx>

<http://www.sinca.gob.ar/>

<http://www.teatrocervantes.gov.ar/>

<http://www.teatroscanal.com/>

<http://teatroespanol.es/>

<http://teatrofernangomez.esmadrid.com/>

<http://www.unesco.org/new/es>

6 Anexos

6.1 Anexo I

Los instrumentos de cooperación que se incluyen a continuación fueron suscriptos por ambos países, por tal motivo se consideran relevantes como marco de referencia para la generación de relaciones de intercambio para la actividad teatral entre las ciudades de Madrid y Buenos Aires. A su vez, de cada instrumento se exponen los artículos que se consideraron relevantes para el fomento del intercambio de la actividad teatral.

6.1.1 Declaración de los principios de la cooperación cultural internacional

La UNESCO proclama en 1966 dicha declaración "con el fin de que los gobiernos, las autoridades, las organizaciones, las asociaciones e instituciones, a cuyo cargo están las actividades culturales, tengan constantemente en cuenta tales principios y puedan alcanzar gradualmente, mediante la cooperación de las naciones del mundo en las esferas de la educación, la ciencia y la cultura, los objetivos de paz y de bienestar enunciados en la Carta de las Naciones Unidas" (UNESCO, 1966, parr.6)

Los artículos de dicha declaración enunciados a continuación son los considerados relevantes:

“**Artículo III:** la cooperación cultural internacional abarcará todas las esferas de las actividades intelectuales y creadoras en los campos de la educación, la ciencia y la cultura.

Artículo IV: las finalidades de la cooperación cultural internacional, en sus diversas formas – bilateral o multilateral, regional o universal– son:

1. Difundir los conocimientos, estimular las vocaciones y enriquecer las culturas;
2. Desarrollar las relaciones pacíficas y la amistad entre los pueblos, llevándolos a comprender mejor sus modos de vida respectivos;
3. Contribuir a la aplicación de los principios enunciados en las declaraciones de las Naciones Unidas a que se hace referencia en el preámbulo de la presente Declaración;
4. Hacer que todos los hombres tengan acceso al saber, disfruten de las artes y de las letras de todos los pueblos, se beneficien de los progresos logrados por la ciencia en todas las regiones del mundo y de los frutos que de ellos derivan, y puedan contribuir, por su parte, al enriquecimiento de la vida cultural;
5. Mejorar en todas las regiones del mundo las condiciones de la vida espiritual del hombre y las de su existencia material”.

(UNESCO, 1966, p.2)

6.1.2 La Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales de la UNESCO

La convención se aprueba en 2005 y, mediante la misma, las partes que la suscriben se comprometen a formular y aplicar sus políticas culturales y a adoptar medidas para proteger y

promover la diversidad de las expresiones culturales, así como reforzar la cooperación cultural internacional para el logro de los objetivos de dicha convención. En esta se toman en cuenta las disposiciones de los instrumentos internacionales aprobados por la UNESCO sobre diversidad cultural y el ejercicio de los derechos culturales, en particular la "Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural" de 2001.

Se consideran relevantes los siguientes artículos:

“Artículo 12 - Promoción de la Cooperación Internacional

Las Partes procurarán fortalecer su cooperación bilateral, regional e internacional para crear condiciones que faciliten la promoción de la diversidad de las expresiones culturales (...), en particular con miras a:

- a) facilitar el diálogo entre las partes sobre la política cultural;
- b) reforzar las capacidades estratégicas y de gestión del sector público en las instituciones culturales públicas, mediante los intercambios profesionales y culturales internacionales y el aprovechamiento compartido de las mejores prácticas;
- c) reforzar las asociaciones con la sociedad civil, las organizaciones no gubernamentales y el sector privado, y entre todas estas entidades, para fomentar y promover la diversidad de las expresiones culturales;
- d) promover el uso de nuevas tecnologías y alentar la colaboración para extender el intercambio de información y el entendimiento cultural, y fomentar la diversidad de las expresiones culturales
- e) fomentar la firma de acuerdos de coproducción y codistribución”(p.7-8).

“Artículo 14 - Cooperación para el Desarrollo

Las Partes se esforzarán para apoyar la cooperación para el desarrollo sostenible y la reducción de la pobreza, especialmente por lo que respecta a las necesidades específicas de los países en desarrollo, a fin de propiciar el surgimiento de un sector cultural dinámico por los siguientes medios, entre otros:

- a) el fortalecimiento de las industrias culturales en los países en desarrollo:
 - I. creando y reforzando las capacidades de los países en desarrollo en materia de producción y difusión culturales;
 - II. facilitando un amplio acceso de sus actividades, bienes y servicios culturales al mercado mundial y a las redes de distribución internacionales;
 - III. propiciando el surgimiento de mercados locales y regionales viables;
 - IV. adoptando, cuando sea posible, medidas adecuadas en los países desarrollados para facilitar el acceso a su territorio de las actividades, los bienes y los servicios culturales procedentes de países en desarrollo;
 - V. prestando apoyo al trabajo creativo y facilitando, en la medida de lo posible, la movilidad de los artistas del mundo en desarrollo;

- b) la creación de capacidades mediante el intercambio de información, experiencias y competencias, así como mediante la formación de recursos humanos en los países en desarrollo, tanto en el sector público como en el privado, especialmente en materia de capacidades estratégicas y de gestión, de elaboración y aplicación de políticas, de promoción de la distribución de bienes y servicios culturales, de fomento de pequeñas y medianas empresas y microempresas, de utilización de tecnología y de desarrollo y transferencia de competencias;
- c) la transferencia de técnicas y conocimientos prácticos mediante la introducción de incentivos apropiados, especialmente en el campo de las industrias y empresas culturales;
- d) el apoyo financiero mediante:
 - I. la creación de un Fondo Internacional para la Diversidad Cultural de conformidad con lo previsto en el Artículo 18;
 - II. el suministro de asistencias oficial al desarrollo, según proceda, comprendido el de ayuda técnica, a fin de estimular y apoyar la creatividad;
 - III. otras modalidades de asistencia financiera, tales como préstamos con tipos de interés bajos, subvenciones y otros mecanismos de financiación.

Artículo 15 - Modalidades de colaboración

Las Partes alentarán la creación de asociaciones entre el sector público, el privado y organismos sin fines lucrativos, así como dentro de cada uno de ellos, a fin de cooperar con los países en desarrollo en el fortalecimiento de sus capacidades con vistas a proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales. Estas asociaciones innovadoras harán hincapié, en función de las necesidades prácticas de los países en desarrollo, en el fomento de infraestructuras, recursos humanos y políticas, así como en el intercambio de actividades, bienes y servicios culturales” (p8-9).

6.1.3 La Carta Cultural Iberoamericana

Fue proclamada en 2006 con la finalidad de articular en la región la Declaración sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO del año 2001 y la posterior Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales del año 2005 y dar cauce y continuidad a las experiencias y estrategias de cooperación internacional desarrolladas por la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) y la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI).

Este instrumento de cooperación se suscribe en el marco de las relaciones culturales multilaterales pertenecientes al denominado espacio cultural iberoamericano. Emanado por la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), en tanto organismo internacional de carácter intergubernamental para la cooperación entre los países iberoamericanos, dentro de los cuales se encuentran Argentina y España, reconoce los instrumentos emanados por UNESCO tales como la “Declaración sobre la Diversidad Cultural” y la “Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales”.

Sus objetivos principales abarcan: la afirmación del valor central de la cultura para el desarrollo humano, la promoción y protección de la diversidad cultural y la consolidación del espacio cultural iberoamericano, así como facilitar los intercambios de bienes y servicios culturales en el espacio cultural iberoamericano, e incentivar lazos de solidaridad y de cooperación del espacio cultural iberoamericano con otras regiones del mundo y alentar el diálogo intercultural entre los pueblos, entre otros

Se destacan como relevantes los siguientes principios establecidos por dicho documento expedido por la OEI (2006):

“**Principio de Solidaridad y de Cooperación:** la solidaridad entre los pueblos y países promueve la construcción de sociedades más justas y equitativas, en una Comunidad Iberoamericana con menores asimetrías.

La cooperación horizontal, basada en el respeto y el trabajo mancomunado es el canal privilegiado del espacio cultural iberoamericano.

Principio de Apertura y de Equidad: se debe facilitar la cooperación para la circulación y los intercambios en materia cultural con reciprocidad y equidad en el seno del espacio cultural iberoamericano”(p.5)

En relación a los ámbitos de aplicación de este documento, se destacan las **Industrias Culturales y Creativas**, respecto de las cuales se propone:

“-apoyar y fomentar la producción de contenidos culturales y las estructuras de distribución de actividades, bienes y servicios culturales en el espacio cultural iberoamericano;

-establecer mecanismos de cooperación que promuevan una distribución de sus bienes y servicios culturales en el espacio iberoamericano y en el exterior, con especial atención en el sector cinematográfico y audiovisual, en la música y el libro;

- instrumentar mecanismos que habiliten efectivamente el libre tránsito de bienes culturales en la región, con el propósito de promover la cooperación y el mutuo enriquecimiento cultural de nuestros pueblos, mediante un fluido intercambio de muestras y exposiciones con fines no comerciales;

-propiciar el desarrollo y el intercambio de estadísticas y estudios sobre las industrias culturales y creativas, y demás áreas de la economía de la cultura; y

- favorecer acuerdos de coproducción y codistribución de actividades, bienes y servicios culturales en el espacio cultural iberoamericano, y procurar un acceso preferencial para países que tengan industrias culturales y creativas incipientes ” (p.8).

6.1.4 Tratados bilaterales entre Argentina y España

En **1989** mediante la Ley 23.670 se aprueba el **Tratado General de Cooperación y Amistad entre la República Argentina y España**. Este tratado consta de dieciséis artículos, y está integrado por un Acuerdo Económico, un Protocolo de Cooperación científica y tecnológica y un Protocolo cultural que expresa en su **Art. 2º** que se incrementará la realización de coproducciones entre teatros y centros culturales de los países, similares a las que se realizan entre el Teatro Municipal General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires y el de la Comedia de Madrid. Asimismo se celebrarán encuentros de actores, directores, bailarines y coreógrafos en festivales y en otras manifestaciones.

En el año **2008** el **Ayuntamiento de Madrid** y el **Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires** suscribieron el **Acuerdo Marco de Cooperación Estratégica**. En su **Artículo IV** que menciona los “Objetivos Generales de Cooperación” las partes acuerdan establecer dentro de las áreas de cooperación a las de Cultura e Industrias Culturales entre otras áreas mencionadas.

Asimismo se suscribió entre Buenos Aires y Madrid en **2008** el **Protocolo general de colaboración entre la Comunidad de Madrid y la Ciudad de Buenos Aires** (Ley 2824). El mismo fue suscripto por el consejero de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid y por el Ministro de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El espíritu del protocolo refleja lo siguiente:

Considerando la vinculación histórica a través de lazos de amistad y cooperación entre ambas comunidades, así como la vocación de vanguardia en el ámbito de la cultura hispana que representan las sociedades de Madrid y Buenos Aires, y conscientes de la conveniencia de potenciar el intercambio de aquellos aspectos culturales propios que impulsen el conocimiento recíproco y el enriquecimiento cultural mutuo

DECLARAN

Primero: Que la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la Comunidad de Madrid, en ejercicio de sus respectivas competencias en el ámbito de la cultura, deben velar por la promoción, difusión y fomento de las actividades de los diversos sectores culturales.

Segundo: Que es voluntad de ambas partes mantener un contacto constante y una buena relación con el propósito de dar a conocer y acercar a los ciudadanos de ambas comunidades, las manifestaciones culturales que en cada momento se lleven a cabo por cualquiera de las dos administraciones, procurando el acceso a la información cultural, especialmente a través de las tecnologías de información y comunicación.

Tercero: Que consideran que la colaboración y puesta en común de las nuevas tendencias artísticas entre los diferentes estamentos de la cultura son un estímulo a la creación artística, por lo que ambas administraciones desean promover un espacio de encuentro entre los agentes del ámbito de la cultura mediante la organización de todo tipo de expresiones culturales y artísticas, con especial atención a los nuevos valores y jóvenes creadores.

Cuarto: Que es intención de ambas administraciones fomentar el prestigio de las instituciones propias de cada una de ellas, promoviendo el conocimiento recíproco de las mismas, así como potenciar en sus respectivos ámbitos de competencia, el intercambio de proyectos que redunden en el enriquecimiento cultural mutuo (Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2008, parr. 2-3-4-5-6)

Por último, en 2015, a través del medio argentino La Nación, se informó respecto de la firma de un **acuerdo entre el Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA) y el Teatro Español de Madrid**, de intercambio de obras y elencos teatrales.

Según dicho artículo, publicado por Laura Ventura (2014), titulado “Un Escenario que conecta a Madrid con Buenos Aires”, consta la siguiente información:

una buena noticia se celebra en ambas orillas del Atlántico. El Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA) y el Teatro Español de Madrid estarán unidos desde el año próximo por un puente donde espectadores del Nuevo y del Viejo Continente disfrutarán de propuestas dirigidas en conjunto (...). La alcaldesa de Madrid, Ana Botella, y el ministro de Cultura y Turismo porteño, Hernán Lombardi, firmaron el acuerdo en la capital española, adonde asistieron Juan Carlos Pérez de la Fuente y Alberto Ligaluppi, directores de los teatros oficiales. La buena voluntad y vínculo entre las partes quedó en evidencia el año pasado tras la presentación de *Los áspides de Cleopatra*, de Francisco de Rojas Zorrilla, dirigida por el español radicado en la Argentina, Guillermo Heras, quien elaboró un estudio sobre la transformación del verso español en América latina a través del tiempo. Este espectáculo, estrenado en la sala Casacuberta, fue una coproducción entre el Complejo Teatral porteño y la Compañía de Teatro Clásico de España, y se trató de un prestigioso proyecto para el cual se habían presentado casi quinientos artistas, de los cuales fueron seleccionados ocho argentinos. Luego del estreno local, la obra viajó a Madrid (parr. 1-4)

6.2 Anexo II

6.2.1 Presentación de Entrevistados

Sebastián Blutrach

Presidente de la Asociación de Empresarios teatrales de la Argentina (AADET) desde 2015. Director General del Teatro El Picadero a partir del año 2012. Previamente se desempeñó como director del Teatro Metropolitano. Es uno de los productores teatrales más importantes de la Argentina, productor de éxitos como “Gorda”, “Toc Toc”, “La última sesión de Freud” y “Forever Young”, entre otros. Además, es productor de las obras de Daniel Veronese.

Es hijo de los productores teatrales Jorge Blutrach y Ana Yelín. Su madre reside hace décadas en Madrid, desde donde realiza producciones teatrales. Vivió durante diez años en esta ciudad, donde aprendió la actividad junto con su madre.

Rodolfo Daneu:

Administrador del Teatro Maipo de Buenos Aires.

Maxime Seugé

Productor ejecutivo de la compañía Timbre 4 de Buenos Aires.

Leandro Olocco:

Integrante del Gabinete de Dirección General del Complejo Teatral de Buenos Aires hasta el 2015, inclusive durante la gestión de Alberto Ligaluppi como director de dicho organismo. Trabajó en la producción de numerosos festivales y conciertos de artistas internacionales desde el 2004 hasta la fecha. Ha desarrollado proyectos de creación de centros culturales y escrito artículos de turismo cultural para la revista El Galeón. Formó parte del equipo de producción técnica del centro Cultural de España en Córdoba. Es Licenciado en Ciencias Políticas y se ha especializado académicamente en Gestión Cultural. Actualmente está cursando la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural de la Universidad de San Martín.

6.2.2 Presentación de Proyectos Teatrales investigados

1. Los que ríen los últimos

Dirección: Paco de La Zaranda/Autor: Eusebio Calonge

Producción: española - Madrid: Compañía La Zaranda

Exhibición: Presentaciones Teatro Nacional Cervantes (TNC) **2008** – **Buenos Aires**

Los que ríen los últimos - Teatro inestable de Andalucía la baja



Dirigida por: Paco de La Zaranda
Sala: MARIA GUERRERO
Fecha de Estreno: 01-08-2008
Última Función: 10-08-2008



< >

Con:
Gaspar Campuzano, Francisco Sánchez, Enrique Bustos

Textos: Eusebio Calonge
Voz en Off: José Pedro Carrión
Producción ejecutiva en Argentina: Romina Chepe
Producción general en Argentina: Sebastián Blutrach
Fotografías: Guttierrez y Tamayo
Diseño de iluminación: Eusebio Calonge
Espacio escénico: Paco de la Zaranda

2. Solas

Dirección: Alicia Zanca/Autor: Benito Zambrano

Producción: coproducción española-argentina / Maestranza Films, Es Tres S.R.L (CABA), Pentación Espectáculos

Exhibición: Temporada Teatro Metropolitan **2008** – **Buenos Aires**



TEATRO›“SOLAS”, EN EL METROPOLITAN 2

“Los intérpretes Leonor Manso y Juan Manuel Tenuta son los puntales dramáticos de *Solas*, la pieza dirigida por Alicia Zanca que también tiene protagonismo de Julieta Díaz y que se ofrece en el porteño teatro Metropolitan 2. *Solas* es la adaptación de la película española del mismo nombre (1999), dirigida por Benito Zambrano, que trata sobre la incomunicación entre una madre y una hija provincianas en choque con la gran ciudad. La joven (Díaz, quien debe lidiar con el personaje más conflictivo e hiperkinético) intentó huir de su pueblo y cambiar de vida, pero lo que encuentra es la reproducción de la vida de su madre –con novio machista y violento incluido–, en tanto a la mayor (Manso, en una actuación de enorme sensibilidad), naturalmente retraída por su educación, la ciudad la encuentra más perdida que nunca. Así es que aparecerá un vecino viudo (Tenuta) que poco a poco irá influyendo en la vida de ambas: con la madre establecerá una relación de complicidades cercanas a la seducción nunca explícita, y a la hija le ofrecerá alternativas impensadas en su vida” (Diario Página 12, 2008).

3. El desarrollo de la civilización venidera

Dirección: Daniel Veronese
Producción: argentina – CABA. Cooperativa conformada por: Daniel Veronese, Sebastian Blutrach y los actores
Exhibición: Festival de Otoño a Primavera 2009 – Madrid

festival de otoño 09	
 <p>Compañía de Daniel Veronese www.ptcteatro.com</p> <p>EL DESARROLLO DE LA CIVILIZACIÓN VENIDERA DE DANIEL VERONESE. Versión de Casa de Muñecas de HENRIK IBSEN</p>	
TEATRO	
EL DESARROLLO DE LA CIVILIZACIÓN VENIDERA (versión de Casa de muñecas)	
País: Argentina	Idioma: español
Duración aproximada: 1 hora y 20 minutos (sin intermedio)	
<p>Dirección: DANIEL VERONESE Asistente de dirección: FELICITAS LUNA Interpretación: CARLOS PORTALUPPI, MARÍA FIGUERAS, ANA GARIBALDI, MARA BESTELLI y ROLY SERRANO Escenografía: DANIEL VERONESE basada en la escenografía de <i>Budh Inglés</i> a cargo de ARIEL VACCARO Gráfica: GONZALO MARTÍNEZ Producción: SEBASTIÁN BLUTRACH -ESTRENO EN MADRID-</p>	
<p>"UNA TRAYECTORIA QUE INCLUYE PREMIOS AQUÍ Y EN EL EXTRANJERO, EL NOMBRE DE DANIEL VERONESE ES UNO DE LOS MÁS RESPETADOS DEL TEATRO ARGENTINO" - Mariana García, Clarín.com</p> <p>Después de encarar con éxito las dos versiones del maestro ruso Chéjov <i>-Espía a una mujer que se mata (Tío Vania)</i> y <i>Un hombre que se ahoga (Tres hermanas)</i>-, el director argentino Daniel Veronese se reúne nuevamente con su grupo de actores para la creación del Proyecto Ibsen. En esta ocasión, Veronese (cofundador del grupo El Periférico de Objetos y ganador de más de treinta premios de teatro a lo largo de su carrera) indaga sobre la obra del noruego con dos piezas tituladas <i>El desarrollo de la civilización venidera</i> (versión de Casa de muñecas) y <i>Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo</i> (versión de Hedda Gabler).</p> <p>Para <i>El desarrollo de la civilización venidera</i>, Veronese ha convocado a los actores María Figueras, Mara Bestelli, Carlos Portaluppi, Roly Serrano y Ana Garibaldi. Juntos, los intérpretes revisitarán <i>Casa de muñecas</i>, la más famosa y controvertida obra de Henrik Ibsen (1828-1906). Considerada por muchos un drama proto-feminista, la pieza desgrena la evolución de Nora, el personaje principal, desde su comportamiento despreocupado y pueril bajo el ala del marido a su posterior proceso de independencia y autonomía, no ya como esposa y madre, sino como ser humano.</p> <p>En junio de este año, <i>El desarrollo de la civilización venidera/ Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo</i> realizará temporada en Buenos Aires, antes de partir de gira por España y Francia.</p>	
festival de otoño 09 Comunidad de Madrid festival de otoño 09 Comunidad de Madrid festival de otoño 09 Comunidad de Madrid fe	
<p>► Sobre la Compañía</p> <p>Daniel Veronese es dramaturgo, director de teatro, actor y titiritero, además de realizar sus propias producciones musicales y escenográficas. En 1989 funda junto a Ana Alvarado y Emilio García Wetbi El Periférico de Objetos, que basa su actividad en el trabajo de integración de actores y objetos. Como autor ha escrito <i>Crónica de la caída de uno de los hombres de ella, Luisa</i> y <i>Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna</i>, entre otros muchos títulos. Sus obras se encuentran publicadas en dos colecciones: <i>Cuerpo de prueba</i> y <i>La deriva</i>. Su trabajo ha despertado el interés de festivales e instituciones como el Theatre der Welt, el Festival d'Avignon, el Kunsten Festival des Arts, el Hebbel Theater, el Holland Festival, la Fabbrica Europa y el riocenacontemporánea, entre otros muchos. De 1999 a 2005 fue asesor artístico del Festival Internacional de Buenos Aires. Como director, ha llevado a escena <i>Variaciones sobre B...</i>, <i>El hombre de arena</i>, <i>Camara Gesell</i>, <i>Breve vida</i>, <i>Máquina Hamlet</i>, <i>Circo negro</i>, <i>El líquido táctil</i>, <i>Zoedipous</i>, <i>Monteverde método bélico</i>, <i>La muerte de Marguerite Duras</i>, <i>Mujeres soñaron caballos</i>, <i>Un hombre que se ahoga</i>, <i>La niña fría</i>, <i>El método Gronholm</i>, <i>En auto</i>, <i>Espía a una mujer que se mata</i> (presentado en el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid 2007) y <i>Teatro para pájaros</i>. Actualmente prepara <i>La forma de las cosas</i>, de N. Labute y <i>Glennagary glenrose</i>, que se estrenará en Madrid en diciembre de este año.</p>	<p>Teatros, fechas y horarios</p> <p>Majadahonda. Casa de Cultura Carmen Conde Tel. 91 634 91 19 www.majadahonda.org 7 de noviembre a las 20.30 horas</p> <p>Aranjuez. Centro Cultural Isabel de Farnesio (Auditorio Joaquín Rodrigo) Tel. 91 892 43 86 www.aranjuez.es 14 de noviembre a las 20 horas</p>
199	www.madrid.org/fo
	

4. Glengarry Glen Ross

Dirección: Daniel Veronese/Autor: David Mamet

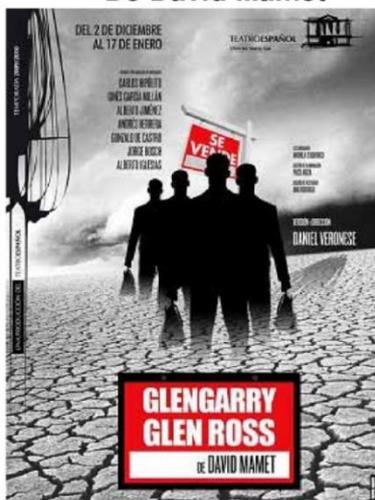
Producción: española/Teatro Español

Exhibición: Temporada Teatros del Canal 2009 – Madrid



GLENGARRY GLEN ROSS

De David Mamet



DOSSIER DE PRENSA
TEATRO ESPAÑOL

Del 2 de diciembre al 17 de enero

De martes a sábados, 20 h. Domingos, 18 horas

Precio: de 4 a 22 euros

Martes y miércoles 25% descuento

AVANCE DOSSIER GLENGARRY GLEN ROSS
♦ dossier de prensa ♦ TEATROESPAÑOL ♦ www.teatroespanol.es

5. Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo

Dirección: Daniel Veronese
Producción: argentina – CABA. Cooperativa conformada por: Daniel Veronese, Sebastian Blutrach y los actores
Exhibición: Festival de Otoño a Primavera 2009 – Madrid

festival de otoño 09	
<p>Compañía de Daniel Veronese www.ptcteatro.com</p> 	
TEATRO	
TODOS LOS GRANDES GOBIERNOS HAN EVITADO EL TEATRO ÍNTIMO (versión de Hedda Gabler)	
País: Argentina	Idioma: español
Duración aproximada: 1 hora y 5 minutos (sin intermedio)	
<p>Dirección: DANIEL VERONESE Asistente de dirección: FELICITAS LUNA Interpretación: SILVINA SABATER, ELVIRA ONETTO, CLAUDIO DA PASSANO, FERNANDO LLOSA y MARCELO SUBIOTTO y Escenografía: DANIEL VERONESE basada en la escenografía de <i>Budín Inglés</i> a cargo de ARIEL VACCARO Gráfica: GONZALO MARTÍNEZ Producción: SEBASTIÁN BLUTRACH -ESTRENO EN MADRID-</p>	
<p>"YO TRATO DE HACER UN TEATRO QUE A MÍ ME SORPRENDA Y GUSTE. YO SOY EL PRIMER ESPECTADOR" -Daniel Veronese</p> <p>Después de encarar con éxito las dos versiones del maestro ruso Chéjov -<i>Espía a una mujer que se mata (Tío Vania)</i> y <i>Un hombre que se ahoga (Tres hermanas)</i>-, el director argentino Daniel Veronese se reúne nuevamente con su grupo de actores para la creación del Proyecto Ibsen. En esta ocasión, Veronese (fundador del grupo El Periférico de Objetos y ganador de más de treinta premios de teatro a lo largo de su carrera) indaga sobre la obra del noruego con dos piezas tituladas <i>El desarrollo de la civilización venidera</i> (versión de <i>Casa de muñecas</i>) y <i>Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo</i> (versión de Hedda Gabler).</p> <p>Para <i>Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo</i>, Daniel Veronese ha reunido sobre el escenario a Silvina Sabater, Elvira Onetto, Fernando Llosa, Marcelo Subiotto y Claudio Da Passano. <i>Hedda Gabler</i> fue uno de los mayores éxitos de Henrik Ibsen (1808-1906). Como en <i>Casa de muñecas</i>, la protagonista es una mujer que termina por verse enfrentada con el código moral de la época. Daniel Veronese y su <i>troupe</i> revisan la historia no tan anacrónica de una mujer casada por conveniencia, obsesionada con el éxito y acorralada por las convenciones sociales.</p> <p>En junio de este año, <i>El desarrollo de la civilización venidera/ Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo</i> realizará temporada en Buenos Aires, antes de partir de gira por España y Francia.</p>	
<p>estival de otoño 09 Comunidad de Madrid festival de otoño 09 Comunidad de Madrid festival de otoño 09 Comunidad de Madrid fes</p>	
<p>► Sobre la Compañía</p> <p>Daniel Veronese es dramaturgo, director de teatro, actor y titiritero, además de realizar sus propias producciones musicales y escenográficas. En 1989 funda junto a Ana Alvarado y Emilio García Wehbi El Periférico de Objetos, que basa su actividad en el trabajo de integración de actores y objetos. Como autor ha escrito <i>Crónica de la caída de uno de los hombres de ella</i>, <i>Luisa</i> y <i>Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna</i>, entre otros muchos títulos. Sus obras se encuentran publicadas en dos colecciones: <i>Cuerpo de prueba</i> y <i>La deriva</i>. Su trabajo ha despertado el interés de festivales e instituciones como el Theatre der Welt, el Festival d'Avignon, el Kunsten Festival des Arts, el Hebbel Theater, el Holland Festival, la Fabrica Europa y el ríocenacontemporánea, entre otros muchos. De 1999 a 2005 fue asesor artístico del Festival Internacional de Buenos Aires. Como director, ha llevado a escena <i>Variaciones sobre B...</i>, <i>El hombre de arena</i>, <i>Cámara Gesell</i>, <i>Breve vida</i>, <i>Máquina Hamlet</i>, <i>Circonegro</i>, <i>El líquido táctil</i>, <i>Zoedipous</i>, <i>Monteverde método bélico</i>, <i>La muerte de Marguerite Duras</i>, <i>Mujeres soñaron caballos</i>, <i>Un hombre que se ahoga</i>, <i>La niña fría</i>, <i>El método Gronholm</i>, <i>En auto</i>, <i>Espía a una mujer que se mata</i> (presentado en el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid 2007) y <i>Teatro para pájaros</i>. Actualmente prepara <i>La forma de las cosas</i> de N. Labute y <i>Glengary glenrose</i>, que se estrenará en Madrid en diciembre de este año.</p>	<p>Teatros, fechas y horarios</p> <p>Móstoles. Teatro Villa de Móstoles Tel. 91 664 76 24 www.mostoles.es 13 de noviembre a las 21 horas</p>
205	<p>www.madrid.org/fo</p>  <p>Comunidad de Madrid www.madrid.org</p>

6. Dos menos

Dirección: Oscar Martínez/Autor: Samuel Benchetrit

Producción: coproducción española-argentina/Sebastián Blutrach, Pablo Kompel, Ana Jelín

Exhibición: Temporada Paseo La Plaza 2008 – Buenos Aires – Temporada Teatro Fernán Gómez Sala Guirao 2009 – Madrid.

Exhibición en Buenos Aires



Exhibición en Madrid



7. La Estrella de Sevilla

Dirección: Eduardo Vasco/Autor: Atribuida a Lope de Vega

Producción: española – Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico

Exhibición: Presentaciones Teatro Nacional Cervantes (TNC) **2010** – **Buenos Aires**

La estrella de Sevilla - Atribuida a Lope de Vega



Dirigida por: Eduardo Vasco
Sala: MARÍA GUERRERO
Fecha de Estreno: 17-04-2010
Última Función: 25-04-2010



< >

Con:
Daniel Albaladejo, Jesús Calvo, Mon Ceballos, Jesús Hierónides, José Ramón Iglesias, Ángel Ramón Jiménez, Arturo Querejeta, José Vicente Ramos, Francisco Rojas, Muriel Sánchez, Fernando Sendino, Jaime Soler, Eva Trancón, Paco Vila
(Compañía Nacional de Teatro Clásico de España)

8. El pasado es un animal grotesco

Dirección: Mariano Pensotti

Producción: coproducción: Complejo Teatral de Buenos Aires, Grupo Marea, Kunstenfestivaldesarts, Norfolk & Norwich Festival, Festival de Otoño de Madrid, Theaterformen

Exhibición: Festival de Otoño a primavera 2010 – Madrid

XXVII festival de otoño en primavera		
Mariano Pensotti		
Foto: Matias Sendón		
TEATRO		
EL PASADO ES UN ANIMAL GROTESCO		
País: Argentina	Idioma: español	Duración aproximada: 2 horas (sin intermedio)
<p>Texto y dirección: MARIANO PENSOTTI Intérpretes: PILAR GAMBOA, JAVIER LORENZO, JUAN MINUJÍN y JULIETA VALLINA Escenografía y vestuario: MARIANA TIRANTE Iluminación: MATÍAS SENDÓN Música: DIEGO VAINER Asistente de dirección: LEANDRO ORELLANO -ESTRENO EN ESPAÑA-</p>		
<p>"SUSTENTADO EN EL ESFUERZO ÉPICO DE CUATRO ACTORES QUE NARRAN Y REPRESENTAN UNA MULTITUD DE HISTORIAS, EL PASADO SE ASOMA COMO UN ANIMAL ENTREVISTO EN LA SELVA DE LOS SUEÑOS...". - M. Pensotti ¿Cómo contar diez años de la vida de alguien? ¿Con los momentos importantes? ¿Con los detalles? ¿Con los regalos de cumpleaños que recibió? ¿Con las películas que vio? ¿Con las cosas que comió? ¿Con los sueños que tuvo? <i>El pasado es un animal grotesco</i>, firmado y dirigido por el argentino Mariano Pensotti (<i>La marea</i>, <i>Interiores</i>, <i>Los muertos</i>), narra la vida de cuatro personas de entre 25 y 35 años que viven en Buenos Aires en la década de 1999-2009. Cuatro personas de clase media que construyen para el espectador un diario hecho de recuerdos e impresiones. Historias cotidianas, anécdotas autobiográficas, relatos extraordinarios que investigan el concepto de identidad como construcción narrativa. Pilar Gamboa, Javier Lorenzo, Juan Minujín y Julieta Vallina interpretan a los personajes centrales y a todos los secundarios, al tiempo que una voz en off hecha por ellos mismos ilustra las escenas. Como en muchas de las piezas de Pensotti, lo audiovisual se integra en la estructura de la pieza, dando lugar a un teatro que tiene mucho de cinematográfico. La escenografía es un disco circular que gira y se divide en cuatro espacios, acogiendo las secuencias vitales de estos cuatro héroes cotidianos. Un hombre debe su nombre a una película política de los años 70. Una mujer roba los ahorros de su padre carnicero para vivir la bohemia artística en París. Otro recibe una caja con una mano cortada dentro. Y hay quien descubre que tiene una hermana secreta. En su recapitulación existencial, impuesta por el final de la década, los personajes levantan una megaficción narrativa con recursos mínimos. <i>El pasado es un animal grotesco</i> se estrenó en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires el 18 de marzo de 2010.</p>		
de otoño en primavera Comunidad de Madrid XXVII festival de otoño en primavera Comunidad de Madrid XXVII festival de otoño en		
<p>► Sobre la Compañía Mariano Pensotti (Buenos Aires, 1973) se formó en teatro con profesores como Daniel Veronese, Rubén Szuchmacher y Alejandro Tantanian. Hoy es uno de los directores argentinos con más proyección internacional. Junto a la escenógrafa Mariana Tirante y el iluminador Matías Sendón desarrolla desde casi diez años una serie de trabajos muy personales, muchas veces en los límites de lo teatral, que se han estrenado con gran éxito en Argentina, Europa y numerosos festivales de todo el mundo. En sus puestas en escena el punto de partida es siempre diferente: a veces las obras investigan el cruce de disciplinas entre las artes visuales y el teatro, a veces se apoyan en una dramaturgia de historias muy particulares influenciada por la literatura y el trabajo con los actores, otras veces exploran la influencia de lo documental en la construcción de ficciones y otras trabajan en intervenciones urbanas donde situaciones ficticias se desarrollan en un contexto real de la ciudad. Sus creaciones <i>La Marea</i>, <i>Interiores</i> y ahora <i>El pasado es un animal grotesco</i> fueron primero presentadas en Argentina y luego en lugares como Bélgica, Alemania, Irlanda, Francia, Letonia, Canadá, Austria, España, Inglaterra, Dinamarca y Japón. En España su obra <i>La Marea</i> fue presentada en el Festival Temporada Alta de Girona en octubre del 2008.</p>	<p>Teatros, fechas y horarios Madrid, Sala Cuarta Pared Tel. 91 517 23 17 www.cuartapared.com 3, 4, 5 y 6 de junio a las 21 horas.</p>	
183 www.madrid.org/fo		

9. Futuros difuntos

Dirección: Paco de La Zaranda / Autor: Eusebio Calonge

Producción: española – Madrid: Compañía La Zaranda

Exhibición: Teatro Metropolitan **2010 – Buenos Aires**

MARTES 06 DE ABRIL DE 2010

Por Carlos Pacheco Para LA NACION

“Una vez más, ellos llegan a Buenos Aires para presentar su último trabajo, Futuros difuntos, cuyo estreno está previsto para mañana en el Metropolitan II”.



10. Nadie lo quiere creer, la patria de los espectros

Dirección: Paco de La Zaranda/Autor: Eusebio Calonge
Producción: española – Madrid: Compañía La Zaranda
Exhibición: Complejo Cultural 25 de Mayo 2010 – Buenos Aires

LA ZARANDA, Teatro Inestable de Andalucía la Baja

Una obra de Eusebio Calonge. Entradas desde \$40.



Los fantasmas brotan al amparo de las ruinas y los espejos, en la oscuridad de las vidas sin designios, en ese nosotros sin destino. Asoman en el sentimiento de lo perdido, en el anhelo de lo que nunca llegamos a tener y en la resignación de no haberlo alcanzado nunca. Desmembrados y consumidos por la enfermedad, enfrentados siempre por el pasado, apenas unas sombras, figurantes en un sainete espectral de consabido argumento: la impotencia conspirando contra la esperanza siempre.

De Eusebio Calonge / Con Gaspar Campuzano, Francisco Sánchez, Enrique Bustos,
Dirección y espacio escénico: Paco de la Zaranda / Música: Banda Cimarrona Acseri de Costa Rica,
Antonio Rodríguez de Hita. "O gloriosa Virginum" / Iluminación: Eusebio Calonge
Coordinación de Transportes: Eduardo Martínez

Entradas: Platea \$60 // Pullman \$50 // Superpullman \$ 40 // Palco de platea \$50 // Palco de pullman \$40 // Sala Principal // Capacidad: 550 espectadores

LA ZARANDA, Teatro Inestable de Andalucía la Baja

NADIE LO QUIERE CREER, La patria de los espectros

29 - 30 de SEPTIEMBRE / 01 - 02 - 06 - 07 - 08 - 09 de OCTUBRE

21:00 HORAS // EXCEPTO DOMINGOS: 20:00 HORAS

11. Todos eran mis hijos

Dirección: Claudio Tolcachir/Autor: Arthur Miller

Producción: española/Producciones Teatrales Contemporáneas (PTC)

Exhibición: Temporada Teatro Español 2010 – Madrid



TODOS ERAN MIS HIJOS

De Arthur Miller

Dirección: Claudio Tolcachir



DOSSIER DE PRENSA

Del 9 de septiembre al 31 de octubre

Precios: de 4 a 22 €

12. Tejido abierto. Tejido Beckett

Dirección: Jorge Eines/Autor: Jorge Eines sobre textos de Samuel Beckett

Producción: española – Madrid: Compañía de Jorge Eines

Exhibición: Teatro Nacional Cervantes (TNC) 2011 – Buenos Aires

Tejido abierto. Tejido Beckett - de Jorge Eines. Sobre textos de Samuel Beckett



Dirigida por: Jorge Eines
Sala: MARÍA GUERRERO
Fecha de Estreno: 15-09-2011
Última Función: 18-09-2011

Con:
Carlos Enrí, Inma González, Daniel Méndez, Carmen Vals

Asistencia de dirección: Joel Machbrit

Música original: Olesya Davidov
Ambientación vestuario: María Calderón
Fotografía: Hernán Giampieri
Imagen: José Camacho
Video: Siete cuerdas
Iluminación: Juan G. Cornejo
Vestuario: Ikerne Giménez
Escenografía: José Luis Raymond

13. El viento en un violín

Dirección: Claudio Tolcachir

Producción: argentina – CABA. Timbre 4

Exhibición: Festival de Otoño a primavera **2011** – **Madrid**. Temporada Teatro Español – Naves del Español Sala Max Aub, **2011** – **Madrid**

► **EL VIENTO EN UN VIOLÍN**

Libro y dirección: **Claudio Tolcachir**

Del 18 de mayo al 5 de junio

(Primera semana, dentro de la programación del Festival de Otoño en Primavera)



Ficha artística:

<i>Lena</i>	Inda Lavalle
<i>Celeste</i>	Tamara Kiper
<i>Mecha</i>	Miriam Odorico
<i>Dora</i>	Araceli Dvoskin
<i>Darío</i>	Lautaro Perotti
<i>Santiago</i>	Gonzalo Ruiz

Escenografía	Gonzalo Córdoba Estévez
Iluminación	Omar Possemato
Diseño espacial	Claudio Tolcachir
Asistencia de dirección	Melisa Hermida
Distribución España	Producciones Teatrales Contemporáneas S.L.
Producción general	TEATROTIMBRE4 (Jonathan Zak y Maxime Seugé)

El viento en un violín es una coproducción del Teatro Timbre4 con Festival Internacional Santiago a mil, TEMPO_FESTIVAL das Artes, el Festival d'Automne de Paris, Maison des Arts et de la Culture de Créteil. Con el apoyo del fondo Iberescena para la creación conjunta con Teatro Solís (Uruguay) y Producciones Teatrales Contemporáneas (España).

LA OMISIÓN DE LA FAMILIA COLEMAN ♦ TERCER CUERPO ♦ EL VIENTO EN UN VIOLÍN 12
♦TEATROESPAÑOL dossier de prensa ♦ www.teatroespanol.es

15. Tercer Cuerpo

Dirección: Claudio Tolcachir

Producción: argentina – CABA. Timbre 4

Exhibición: Festival de Otoño a Primavera 2009 – Madrid. Temporada Teatro Español – Naves del Español Sala Max Aub, 2011 – Madrid

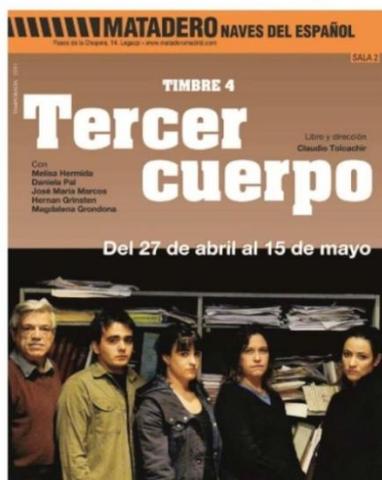
Exhibición 2009

		
		
		
TEATRO		
<h2 style="background-color: red; color: white; padding: 5px;">TERCER CUERPO (la historia de un intento absurdo)</h2>		
País: Argentina	Idioma: español	Duración aproximada: 1 hora y 5 minutos (sin intermedio)
<p>Texto y dirección: CLAUDIO TOLCACHIR Asistente de dirección: MELISA HERMIDA Interpretación: MELISA HERMIDA, DANIELA PAL, JOSÉ MARÍA MARCOS, HERNÁN GRINSTEIN y MAGDALENA GRONDONA Escenografía: GONZALO CORDOBA ESTEVEZ Iluminación: OMAR POSSEMATO Diseño espacial: CLAUDIO TOLCACHIR Producción general: JONATHAN ZAK y MAXIME SEUGÉ -ESTRENO EN MADRID-</p>		
<p>"LO MÁS IMPORTANTE ES LO QUE NO SE VE, LO QUE NO SE DICE, LO QUE SE CALLA, LO QUE MUEVE AL DESEO..." -Claudio Tolcachir</p> <p>En el año 2007 el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid estrenaba en Madrid <i>La omisión de la familia Coleman</i> (2005), pieza escrita y dirigida por el argentino Claudio Tolcachir. La obra, encumbrada por crítica y público, llenó las salas de los teatros durante cuatro años, ha participado hasta la fecha en treinta festivales y sigue actualmente en gira. En esta ocasión, Timbre 4 y Tolcachir vuelven a los escenarios madrileños con su última pieza, titulada <i>Tercer cuerpo</i> y estrenada en agosto de 2008 en Buenos Aires.</p> <p>Sobre el escenario, una oficina destaralada, la casa de una pareja, un bar y una consulta médica. Diferentes lugares que se alternan en un mismo espacio conjugando la vida de cinco personajes unidos por la soledad, la incompreensión y la necesidad de amar.</p> <p>A partir de la ruptura del espacio escénico, <i>Tercer cuerpo</i> es una propuesta apoyada en las actuaciones. Porque aquí, el dispositivo teatral se despoja de todo lo accesorio y situaciones diversas confluyen en una escenografía que pone el acento en los personajes. Personajes aferrados a sus rutinas y presos de una batalla imposible con lo cotidiano. Esta es, según la compañía "la historia de querer y no saber qué hacer. La historia de un intento absurdo" pero también "la historia de querer vivir cada día a pesar de todo".</p> <p>De <i>Tercer cuerpo</i> la crítica ha dicho que "fiel al código que tan buenos resultados obtuvo en <i>Coleman</i> y <i>Lisistrata</i>, Tolcachir despliega un humor negro despiadado que avanza a paso firme y parejo a lo largo de toda la obra".</p>		
<p style="color: red; font-weight: bold;">Festival de otoño 09 Comunidad de Madrid festival de otoño 09 Comunidad de Madrid festival de otoño 09 Comunidad de Madrid fest</p>		
<p>► Sobre la Compañía</p> <p>Timbre 4 nace en 1999 de la mano de un grupo de hombres y mujeres de teatro con orígenes y formaciones diversas. En el año 2001 este grupo decide crear un espacio propio donde poder llevar a cabo su actividad. Hoy, apenas diez años después de abrir sus puertas, Timbre 4 no sólo funciona como sala teatral, sino que recibe alumnos que entrenan y se forman como actores. De Timbre 4, dicen sus fundadores: "Es una casa. Y la casa es una escuela. Y la escuela es un teatro...".</p> <p>Claudio Tolcachir se ha formado en escenografía, mimo, canto, acrobacia, actuación, expresión corporal, folclore, música, plástica y títeres. Ha recibido clases de Alejandra Boero, Juan Carlos Gené y Verónica Oddó. Como actor, ha trabajado con Daniel Veronese, Norma Alejandro, Roberto Villanueva, Luciano Suardi y Carlos Gandolfo, entre otros muchos. Ha participado en espectáculos como <i>Kurajv</i>, <i>Lisistrata</i> (que le valió el Premio Clarín como Actor Revelación) y <i>Un hombre que se ahoga</i>, con dirección de Daniel Veronese. Ha dirigido <i>Arléquino</i>, de Enrique Pinti; <i>Palabras para Federico</i>, sobre textos de Federico García Lorca; <i>Chau Misterix</i> y <i>Jamón del Diablo Cabaré</i>, entre otras piezas. En 2005 estrenó <i>La omisión de la familia Coleman</i> y en 2008 <i>Tercer cuerpo</i>, que ha participado ya en nueve festivales.</p>	<p style="color: red; font-weight: bold;">Teatros, fechas y horarios</p> <p>Madrid. Teatro Español (Sala pequeña) Tel. 91 360 14 80 www.esmadrid.com/teatroespanol</p> <p>Del 5 al 29 de noviembre. 5, 6 y 7 de noviembre a las 20.30 horas 8 de noviembre a las 19 horas. Del 10 al 29 de noviembre: martes, miércoles, jueves y viernes a las 20.30 horas/ sábados a las 19.30 y a las 22 horas /domingos a las 19 horas.</p>	
<p>27 www.madrid.org/fo</p>		

Exhibición 2011

► **TERCER CUERPO**
(LA HISTORIA DE UN INTENTO ABSURDO)

Del 27 de abril al 15 de mayo



Intérpretes **Melisa Hermida, Daniela Pal, José María Marcos, Hernán Grinstein y Magdalena Grondona**

Escenografía **Gonzalo Córdoba Estevez**

Iluminación **Omar Possemato**

Diseño espacial **Claudio Tolcachir**

Producción general: **Jonathan Zak y Maxime Seugé**

Asistente de dirección **Melisa Hermida**

Libro y dirección **Claudio Tolcachir**

Distribución España: **Producciones Teatrales Contemporáneas**

Duración aproximada: 1 hora y 5 minutos (sin intermedio)

Tercer cuerpo es una coproducción del Teatro **Timbre 4** y del **Festival Internacional Santiago a Mil**

LA OMISIÓN DE LA FAMILIA COLEMAN ♦ *TERCER CUERPO* ♦ *EL VIENTO EN UN VIOLÍN* 9
♦ TEATROESPAÑOL dossier de prensa ♦ www.teatroespanol.es

16. La Omisión de la Familia Coleman

Dirección: Claudio Tolcachir

Producción: argentina – CABA. Timbre 4

Exhibición: Temporada Teatro Español **2009** Sala Margarita Xirgu. Temporada Teatro Español – Naves del Español Sala Max Aub, **2011** – **Madrid**

LAS OBRAS

► LA OMISIÓN DE LA FAMILIA COLEMAN

Del 6 al 24 de abril



REPARTO

Abuela	Araceli Dvoskin
Meme	Miriam Odorico
Verónica	Inés Lavalle
Gabi	Tamara Kiper
Marito	Lautaro Perotti
Damián	Gerardo Otero
Hernán	Gonzalo Ruiz
Doctor	Jorge Castaño

EQUIPO ARTÍSTICO

Iluminación **Omar Possemato**
Producción ejecutiva **Máxime Seugé** y **Jonathan Zak**
Asistente dirección **Macarena Trigo**
Distribución España **Producciones Teatrales Contemporáneas**
Libro y dirección **Claudio Tolcachir**

Duración del espectáculo: 1 hora 30 minutos, sin intermedio

17. Los hijos se han dormido

Dirección: Daniel Veronese/Autor: Daniel Veronese, versión de La Gaviota de A. Chejov

Producción: coproducción española-argentina/Sebastián Blutrach, PTC, Marcus Teatral S.L.

Exhibición: Teatro Español 2012 – Madrid



TEATROESPAÑOL

MATADERO NAVES DEL ESPAÑOL

Sala 2

LOS HIJOS SE HAN DORMIDO

De Daniel Veronese
Versión de *La gaviota* de A. Chejov



NAVES DEL ESPAÑOL MATADERO
Paseo de la Chopera, 14. Legado - www.teatroespanol.es



LOS HIJOS SE HAN DORMIDO
DE DANIEL VERONESE
VERSIÓN «LA GAVIOTA» A. CHEJOV

10 DE OCTUBRE
9 DE DICIEMBRE

ALBERTO MARTÍN RILLAN RIVERO SALAS GUTÉRREZ SOTO LARA SÁNCHEZ GARCÍA MELLÁN
DIRECCIÓN DANIEL VERONESE

Del 10 de octubre al 9 de diciembre

Entradas:
Martes, miércoles y jueves: 18 €
Viernes, sábado y domingos 25€
De martes a viernes a las 20.30 horas
Sábados 2 funciones: 19.30 y 22 horas
Domingos a las 18.30 horas

Paseo de la Chopera 14

18. La vida es sueño

Dirección: Elena Pimienta/Autor: Pedro Calderón de la Barca versión Juan Mayorga

Producción: española – Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico

Exhibición: Teatro San Martín (CTBA) 2013 – Buenos Aires

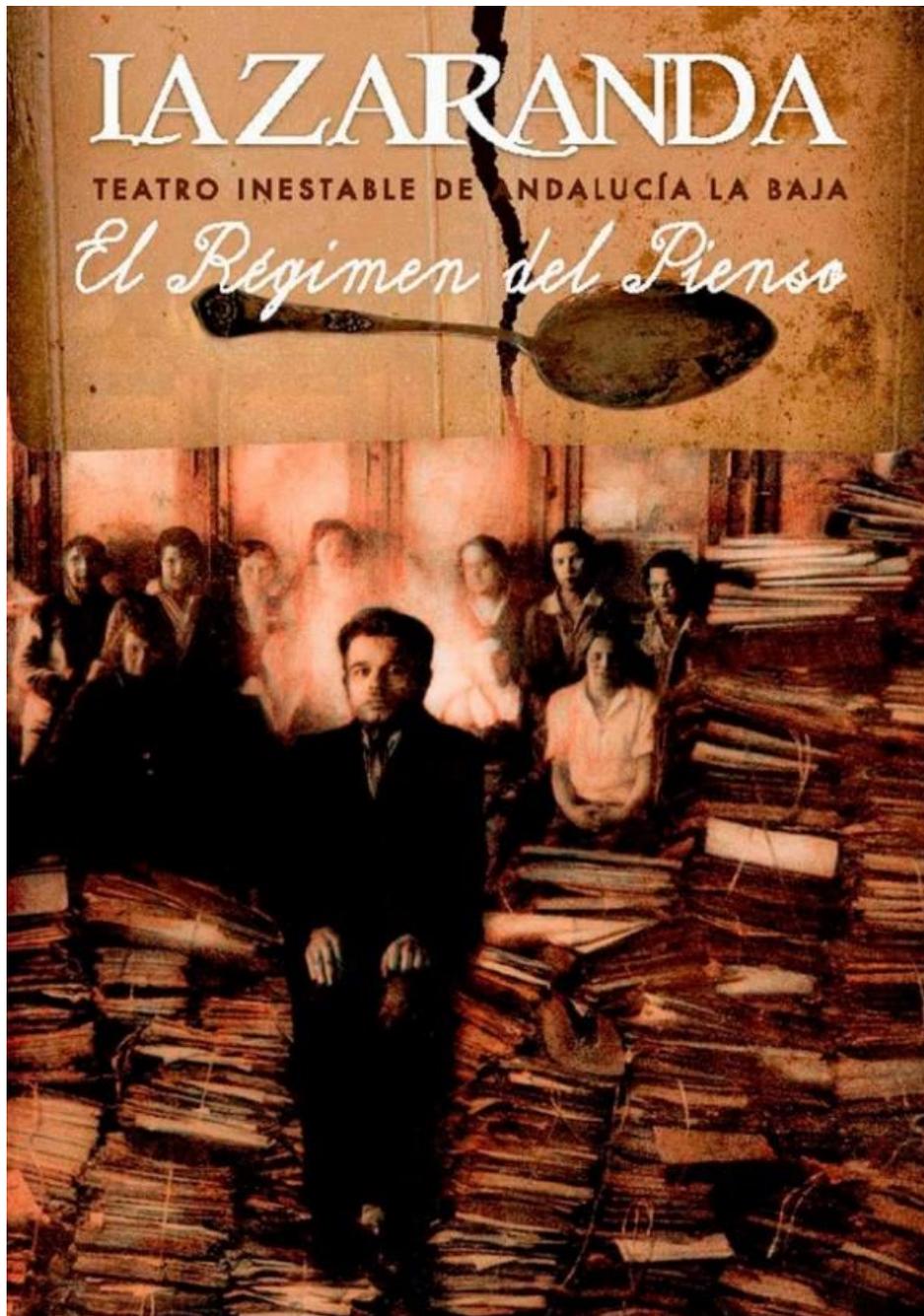


19. El régimen del pienso

Dirección: Paco de La Zaranda/Autor: Eusebio Calonge

Producción: española – Madrid: Compañía La Zaranda

Exhibición: Teatro Nacional Cervantes (TNC) 2013 – Buenos Aires



20. Emilia

Dirección: Claudio Tolcachir
Producción: española/Producciones Teatrales Contemporáneas (PTC)
Exhibición: Temporada Teatros del Canal **2014 – Madrid**



21. Los Áspides de Cleopatra

Dirección: Guillermo Heras/Autor: Francisco De Rojas Zorrilla

Producción: producción asociada: Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA) y
Compañía Nacional de Teatro Clásico

Exhibición: Temporada Teatro San Martín (CTBA) **2012 – Buenos Aires.**
Presentaciones en Teatro Pavón **2014 – Madrid**

Exhibición en Buenos Aires



Compañía Nacional de Teatro Clásico (España)

La Compañía Nacional de Teatro Clásico de España se ha unido al Complejo Teatral de Buenos Aires, en el marco de **Laboratorio América**, un proyecto sobre la transformación del verso español en Latinoamérica a través del tiempo.

Es así que en abril se desarrolló un Taller-Laboratorio de verso y actuación, del cual surgió el elenco de becarios que integra el espectáculo que se estrenará en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín. Se trata de **Los áspides de Cleopatra** de Francisco de Rojas Zorrilla.

Ficha técnico artística

Autoría: Francisco De Rojas Zorrilla

Versión: Guillermo Heras

Actúan: Anahí Gadda, Mariano Mandetta, Mariano Mazzei, Iríde Mockert, Gustavo Pardi, Belén Pasqualini, Julián Pucheta, Carlos Sims

Acróbatas / Malabaristas: Federico Howard, Marina Pomeraniec

Músicos: Matías Como

Vestuario: Anibal Duarte

Escenografía: Guillermo Heras

Iluminación: Miguel Morales

Audiovisuales: Álvaro Luna

Asesoramiento literario: Gabriel Garbisu

Asesoramiento artístico: Norma Angeleri, Lucía Piffer

Producción ejecutiva: Gustavo Schraier

Producción: Compañía Nacional De Teatro Clásico, Inaem, Complejo Teatral De Buenos Aires

Coreografía: Carlos Casella

Coordinación general: Guillermo Heras

Exhibición en Madrid

Compañía Nacional de Teatro Clásico
Directora Helena Pimenta

COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES

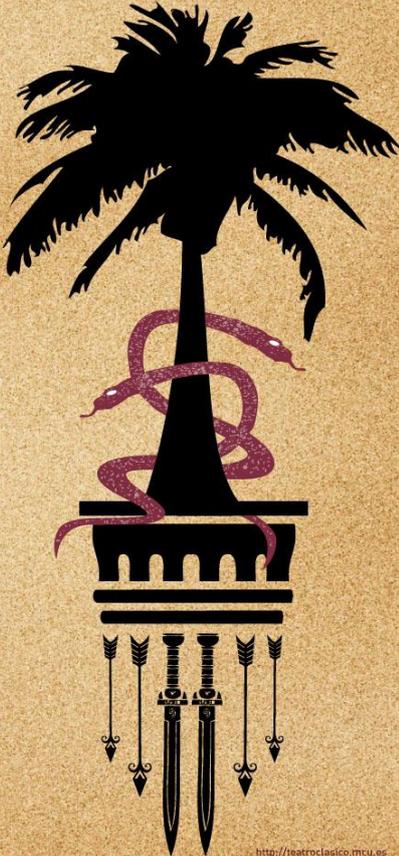
12-23 ene | Teatro Pavón

PROYECTO
LABORATORIO AMÉRICA

LOS ASPIDES DE CLEOPATRA

de Francisco de Rojas Zorrilla

Dirección
Guillermo Heras
Coproducción
CNTC / Complejo Teatral de Buenos Aires



TEATRO CLÁSICO



<http://teatroclasico.mcu.es>

22. Bajo Terapia

- Dirección: Daniel Veronese/Autor: Matías del Federico
- Producción: coproducción española-argentina/Sebastián Blutrach, Pablo Kompel, Mauricio Dayub, Nacho Laviaguerre, Carlos Rotemberg, Producciones Teatrales Contemporáneas (PTC)
- Exhibición: Temporada Teatros del Canal 2015 – Madrid



23. El arquitecto y el emperador de Asiria

Dirección: Corina Fiorillo/Autor: Fernando Arrabal

Producción: producción asociada: Complejo Teatral de Buenos Aires y Teatro Español de Madrid

Exhibición: Temporada Teatro San Martín (CTBA) **2015 – Buenos Aires.**
Presentaciones en Teatro Español **2015 – Madrid.**

Exhibición en Buenos Aires

TEATRO	INICIO
DANZA	
MÚSICA	
GRANDES Y CHICOS	FICHA TÉCNICA LA DIRECTORA
CINE	EL ARQUITECTO Y EL EMPERADOR DE ASIRIA
FOTOGRAFÍA	Fernando Arrabal
RITUALES DE PASAJE	Elenco
OTRAS ACTIVIDADES	El Emperador Fernando Albizu El Arquitecto Alberto Jiménez
PROGRAMACIÓN ANUAL	Coordinación de producción Gustavo Schraier Asistencia de dirección Ana Belén Saint- Jean, Ticiania Tomasi Asesoramiento de casting Norma Angeleri
	Asistencia de iluminación Carolina Rabenstein Asistencia de vestuario Daniela Chihuilaf Asistencia de escenografía Sofía Eliosoff
	Diseño y realización de máscaras y espantapájaros Norberto Laino, Sofía Eliosoff Música original y diseño sonoro Rony Keselman Iluminación Soledad Ianni Vestuario Gabriela A. Fernández Escenografía Norberto Laino
	Dirección Corina Fiorillo
	Una producción asociada del Complejo Teatral de Buenos Aires y el Teatro Español de Madrid

Exhibición en Madrid



EL ARQUITECTO Y EL EMPERADOR DE ASIRIA

De Fernando Arrabal
Dirección: Corina Fiorillo

[N]
Naves del Español
MATADERO

23 SEP
1 NOV
TEMPORADA 2015

REPARTO POR ORDEN
DE INTERVENCIÓN
Fernando Albizu
Alberto Jiménez

SALA MAX AUB

**EL
ARQUITECTO Y
EL EMPERADOR
DE ASIRIA** DE FERNANDO ARRABAL
DIRECCIÓN CORINA FIORILLO

Una coproducción de

Del 23 de septiembre al 1 de noviembre

De martes a domingo 20.30h.
A partir del 1 de octubre, los domingos: 19.30h.

24. Escenas de la vida conyugal

Dirección: Norma Aleandro/Autor: Ingmar Bergman
Producción: coproducción española-argentina/Asociación Maipo, Empresa productora en Madrid, Teatros del Canal
Exhibición: Temporada Teatros del Canal **2015 – Madrid**



25. Pimiento Verdi

Dirección: Albert Boadella/Autor: Albert Boadella
Producción: producción asociada: Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatros del Canal
Exhibición: Temporada Teatro San Martín 2015 – Buenos Aires



TEATRO	INICIO
DANZA	
MÚSICA	
GRANDES Y CHICOS	LA OBRA EL AUTOR FICHA TÉCNICA
CINE	Elenco (por orden de aparición):
FOTOGRAFÍA	Sito Nacho Gadano Fidel/Pianista Damián Mahler Roberto/Tenor Nacho Mintz Leonor/Soprano Carolina Gómez Sigfrido/Tenor Santiago Sirur Brunilda/Soprano Mirta Arrúa Lichi Blas/Barítono Victor Hugo Díaz
RITUALES DE PASAJE	Intérpretes alternantes Miguel Drappo (Roberto) Flor Benítez (Leonor/Brunilda)
OTRAS ACTIVIDADES	Coordinación de producción (CTBA) Gustavo Schraier, Federico Lucini Asistencia de dirección (CTBA) Mina Battista, Horacio Larraza Asesoramiento de casting Norma Angeleri
PROGRAMACIÓN ANUAL	Adjuntos de dirección Martina Cabanas, Borja Mariño
	Iluminación Bernat Jansà Vestuario Isabel López Reposición de vestuario (CTBA) Anibal Duarte Escenografía Josune Cañas
	Dirección Albert Boadella