



**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
**PROGRAMA OFICIAL DE POSGRADO**  
**MÁSTER UNIVERSITARIO EN ECONOMÍA DE LA CULTURA Y**  
**GESTIÓN CULTURAL**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**  
**DISEÑO DE UN CIRCUITO DE CIRCULACIÓN DE**  
**ESPECTÁCULOS TEATRALES PARA COSTA RICA**

**JOSE RAFAEL MONTERO PEÑA**

**FACULTAD DE COMERCIO**  
**VALLADOLID, JUNIO, 2025**

**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
**PROGRAMA OFICIAL DE POSGRADO**  
**MÁSTER UNIVERSITARIO EN ECONOMÍA DE LA CULTURA Y**  
**GESTIÓN CULTURAL**

**CURSO ACADÉMICO 2024/2025**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**  
**DISEÑO DE UN CIRCUITO DE CIRCULACIÓN DE**  
**ESPECTÁCULOS TEATRALES PARA COSTA RICA**

Trabajo presentado por:

Jose Rafael Montero Peña

Tutores:

María José del Barrio Tellado

Francisco Javier Gómez González

**FACULTAD DE COMERCIO**  
**Valladolid, 30 de Junio de 2025.**

# **TRABAJO FIN DE MÁSTER**

## **DISEÑO DE UN CIRCUITO DE CIRCULACIÓN DE ESPECTÁCULOS TEATRALES PARA COSTA RICA**

### **RESUMEN**

Esta investigación propone el diseño de un circuito de circulación de obras de teatro para Costa Rica con el objetivo de fortalecer el sector escénico local e impulsar al teatro como industria y como componente de la oferta turística del país. Propone la adecuación de la estructura institucional del Estado, la reformulación y aprovechamiento de leyes actuales y la creación de nueva jurisprudencia para fortalecer la circulación del teatro alrededor del país. Asimismo, formula una estructura de gobernanza basada en la democracia participativa. Finalmente, pretende reforzar la importancia de establecer alianzas entre el sector público y el privado que favorezcan y doten de recursos a la producción cultural.

**Palabras clave:** circuito, circulación, teatro, artes escénicas, Costa Rica

### **ABSTRACT**

This research proposes the design of a circulation circuit for theater plays in Costa Rica, aiming to strengthen the local theater sector and promote theater as both an industry and a component of the country's tourism offerings. It proposes adapting the state's institutional structure, reformulating and leveraging current laws, and creating new jurisprudence to strengthen circulation throughout the country. It also formulates a governance structure based on participatory democracy. Finally, it also seeks to reinforce the importance of establishing partnerships between the public and private sectors that support and provide resources to the cultural production.

**Key words:** touring, theater, theatrical performance, performing arts, Costa Rica.

## Tabla de contenidos

Agradecimientos .....	6
I. Introducción .....	7
I.1 La cultura como derecho humano .....	8
I.2 La cultura como factor de desarrollo económico .....	9
II. Marco conceptual .....	11
II.1 Cadena de valor .....	11
II.1 El mercado del teatro.....	17
III. Metodología .....	19
Capítulo 1. Contexto de Costa Rica .....	21
1.1 El teatro en Costa Rica.....	21
1.1.a Infraestructura.....	23
1.1.b Formación.....	26
1.1.c Aporte y empleo.....	27
1.1.d Medios de producción.....	27
1.1.e Enfermedad de los costes .....	29
1.2 Sector empresarial.....	30
1.3 Sector cooperativo.....	32
Capítulo 2. Modelos de circulación.....	35
2.1 Brasil. Palco Giratorio.....	36
2.2 México. Rutas Escénicas Teatrales.....	38
2.3 España. Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública.....	40
Capítulo 3. Propuesta de circuito de circulación para Costa Rica.....	46
3.1 Propuesta conceptual .....	47
3.2 División territorial .....	47
3.3 Composición .....	49
3.4 Gobernanza y administración.....	50
3.5 Financiamiento .....	55
3.5.a Ingresos y Gastos.....	56
3.5.b Plan de Renovación de Espacios de Exhibición.....	60
3.6 Puesta en marcha.....	64
3.6.a Actualización de la Política Nacional de Derechos Culturales .....	64
3.6.b Firma de convenios marco de colaboración entre el Ministerio de Cultura y Juventud y las instancias que agrupan a los actores clave del circuito.....	65

3.6.c Creación de la estructura legal con beneficios para las empresas y cooperativas .....	65
3.6.d Instrumentos necesarios para el funcionamiento del circuito. ....	66
3.6.e Otras acciones para robustecer el Circuito.....	67
3.7 Evaluación .....	67
Capítulo 4. Conclusiones y recomendaciones .....	71
Referencias bibliográficas .....	74
Anexos.....	77
Anexo 1: Espacios de exhibición en Costa Rica por provincia.....	77
Anexo 2: Total de empresas, según actividad económica a un dígito, 2024 (términos absolutos y porcentajes).....	79
Anexo 3: Listado de espectáculos por Estado que participan en el programa Palco Giratorio de Brasil durante el 2025. ....	80
Anexo 4: Listado de espectáculos que participaron en el programa Rutas Escénicas Teatrales de México en el 2024 por circuito y por Estado.....	80
Anexo 5: Proceso de inscripción general al proyecto Rutas Escénicas Estatales de México. ....	82
Anexo 6: Protocolo de entrevistas realizadas mediante vía telemáticas a representantes de algunas redes y circuitos de artes escénicas de España. ....	83
Anexo 7: Listado de redes y circuitos que forman parte de la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública. ....	84
Anexo 8. Presupuestos de los ayuntamientos de Costa Rica para el 2025.....	84

## Lista de tablas

Tabla 1. Cantidad y tipo de infraestructura cultural por provincia en Costa Rica.....	24
Tabla 2. Proporción de espacios escénicos por cada 100.000 habitantes en cada provincia de Costa Rica.....	25
Tabla 3. Cantidad de personas ocupadas en el Sector Artes Escénicas en Costa Rica .....	27
Tabla 4. Características de proyectos aprobados por Estado en México .....	39
Tabla 5. Resumen comparativo de las características de los tres modelos de circuitos de circulación.....	44
Tabla 6. Resumen de la estructura de gobernanza de Odós Escénico .....	54
Tabla 7. Presupuestos de PROARTES 2014 - 2021.....	56
Tabla 8. Proyección de costo promedio de una representación cada año (incluye aumento del 0,88% con base en el IPC) .....	58
Tabla 9. Propuesta de ingresos y gastos para cinco años.....	59
Tabla 10. Estimación de aportaciones y costes Proyecto de Intervención de Espacios de Exhibición .....	63

## **Agradecimientos**

A la Universidad de Valladolid y al Banco Santander, a través de su programa de becas Iberoamérica + Asia, por brindarme la oportunidad de ampliar mi horizonte de conocimientos y adentrarme en la economía de la cultura, un ámbito de acción apasionante y de gran ayuda para el desarrollo de la cultura.

A la coordinación y el cuerpo docente del Máster en Economía de la Cultura y Gestión cultural por los aportes y las enseñanzas.

A la Dra. María José del Barrio Tellado por sus reflexiones certeras y su motivación.

Al Dr. Francisco Javier Gómez González por su acompañamiento sensible y honesto. Por su empatía, su interés genuino, su calidez humana, su capacidad de compartir conocimientos de manera dadivosa y, principalmente, por su amistad.

A María José, por ser y, sobre todo, por estar, siempre, a pesar de la distancia.

## I. Introducción

*“La cultura es el campo de batalla en el que se decide cómo queremos vivir, y cómo entendemos el vivir bien”.*

*Zygmunt Bauman.  
La cultura en el mundo de la modernidad líquida.*

Disfrutar del teatro profesional en Costa Rica no es fácil, especialmente para quienes viven en una zona periférica, ya que las producciones más importantes se concentran en San José, la capital. Si una persona nace y crece fuera de esta región sabe que los grandes espectáculos teatrales no llegarán a la casa de la cultura del pueblo, y que tendrá que viajar hasta el centro del país para vivir esa experiencia artística.

La Encuesta Nacional de Cultura 2016 de Costa Rica indica que el 18% de la población urbana asistió a obras de teatro ese año. En contraposición, solo el 9% de la población rural participó en espectáculos teatrales. El 18% de las personas que no asistieron al teatro en las zonas periféricas plantearon como motivo principal el desconocimiento de esos eventos (Encuesta Nacional de Cultura de Costa Rica, 2016, p.82).

Esta imposibilidad de acceso al disfrute del teatro -y de otras artes- vulnera los derechos culturales esenciales, lo cual incide directamente en los índices de desarrollo social y económico de las poblaciones afectadas.

Para revertir la situación anterior, este trabajo plantea el diseño de un circuito de circulación de espectáculos, un instrumento útil para que las compañías de teatro profesional de Costa Rica puedan movilizarse por todo el país para mostrar sus obras y, con esto, continúen cumpliendo su papel de ser reflejo y motor de la sociedad; para que sigan difundiendo historias y construyendo mundos diversos por medio de la voz y el cuerpo en la escena, y para resguardar el acceso y el goce de la cultura como derecho fundamental.

Para ello es imprescindible que las puestas en escena se muestren al mayor número de personas posible, principalmente en las zonas rurales, así como dentro y fuera de los recintos de exhibición.

Esta propuesta se basa en información recopilada en fuentes primarias, como los testimonios de personas especialistas en teatro, e información producida por entidades gubernamentales sobre la situación de las artes escénicas en Costa Rica; también se

consideraron fuentes secundarias como manuales especializados en gestión cultural, gestión y administración de espacios escénicos y economía de la cultura.

La existencia de una plataforma que impulse la movilidad y la circulación podría mejorar las condiciones para procurar la sostenibilidad económica del sector teatral, y subsanar el vacío existente en términos de atención de los derechos culturales de la población.

### **I.1 La cultura como derecho humano**

La cultura es inherente a todo ser humano. El teatro, una de las más importantes manifestaciones artísticas que forman parte de la cultura, es una herramienta que históricamente ha desempeñado un papel relevante en la transmisión de valores, en la búsqueda de una reflexión colectiva sobre los problemas que nos aquejan como sociedad, y en la construcción social de sentidos y colectividades.

En sociedades fragmentadas y convulsas como las actuales, el teatro ofrece un espacio para que se establezca un encuentro horizontal entre las y los artistas y los públicos, para la gestión de la escucha atenta, la empatía, la transformación colectiva y la construcción de otros mundos posibles.

Numerosos instrumentos legales de carácter global reconocen, respaldan, promueven y resguardan la cultura. Por ejemplo, la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que en su artículo 27 anota que “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten” (Declaración Universal de los Derechos humanos, 1948, p.8).

Este derecho no sólo garantiza el goce de las artes -como el teatro-, sino que avala la participación en vida cultural en comunidad, y ubica a las personas como agentes activos en la generación de sus identidades y modos de estar en el mundo.

Por otra parte, la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural incluye un concepto fundamental e inherente a la cultura: la diversidad. En su artículo 1 establece:

Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones



presentes y futuras (Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, 2001, p. 67).

A la diversidad cultural se le suma el pluralismo cultural o “una interacción armoniosa y una voluntad de convivir de personas y grupos con identidades culturales a un tiempo plurales, variadas y dinámicas” (Declaración Universal de sobre la Diversidad Cultural, 2001, p.67). Al garantizar la integración y participación de todas las personas, se favorece la cohesión social y la paz, lo que convierte al pluralismo cultural en una respuesta política al derecho a la diversidad cultural.

Cabe destacar que la UNESCO también relaciona la diversidad cultural con la creatividad y reconoce a los bienes y servicios culturales como portadores de identidad, valores y sentido, y como elementos distintos de otras mercancías. En el artículo 8 de la declaración se señala la necesidad de prestar atención a la diversidad de la oferta creativa y al reconocimiento de los derechos de las personas autoras y artistas.

Por su parte, el artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales del Alto Comisionado de Derechos Humanos de las Naciones Unidas, también reconoce el derecho de toda persona a la participación en la vida cultural y a beneficiarse por la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por sus producciones científicas, literarias o artísticas. Asimismo, exige a los Estados firmantes adoptar las medidas necesarias para garantizar este derecho.

La cultura va más allá de algunas posturas que la reducen a la expresión de manifestaciones artísticas o folclóricas, o las que la ubican en el ámbito de lo decorativo e innecesario. La importancia de la cultura radica en su capacidad de transformar a los individuos y a las colectividades porque incentiva la creación, la innovación, la resiliencia y el pensamiento crítico y libre.

## **1.2 La cultura como factor de desarrollo económico**

Aunque algunas corrientes de pensamiento siguen mirando a la cultura y a las artes como elementos innecesarios y prescindibles puesto que consideran que su aporte a la generación de riqueza es reducido, hay que destacar que las actividades culturales y las vinculadas con la propiedad intelectual contribuyen a la economía de los países con un porcentaje nada despreciable y, además, comparable con otros ámbitos económicos.

Por ejemplo, entre el 2020 y el 2022 en España las actividades culturales contribuyeron con una media del 2,3% al VAB (valor añadido bruto) y 2,2% al PIB (producto interior bruto), mientras que las actividades relacionadas con la propiedad intelectual hicieron

un aporte del 3,4% y del 3,3% al VAB y al PIB, respectivamente (Cuenta Satélite de Cultura de España, 2024, p.5).

Si se comparan estos resultados con otros ámbitos de la economía española, la cultura tiene un alcance similar al VAB generado por la agricultura (2.9%), la industria de la alimentación, fabricación de bebidas y tabaco (2,3%), y superior a la industria química (0,9%) o las telecomunicaciones, (1,1%) (Cuenta Satélite de Cultura de España, 2024, p.8).

Por su parte, Costa Rica reportó, tanto para el VAB como para el PIB, una media del 1,43% en ambos tipos de actividades para el mismo periodo (2020-22). El aporte es similar al que hicieron dos actividades agrícolas tradicionales de la economía costarricense, el cultivo de banano y el cultivo y manufactura de café (1,5%), y las actividades de telecomunicaciones (1,6%) (Cuenta Satélite de Cultura de Costa Rica, 2023, S/N).

Es notorio que en Costa Rica el sector cultural realiza un aporte relevante a la economía, sin embargo el teatro no ha podido establecer una industria sólida, a pesar de su profesionalización y el entramado estatal que posee el país.

Como una posible respuesta a lo anterior, y sabiendo que el nivel de producción teatral costarricense es alto y de calidad, este Trabajo de Fin de Máster se propone los siguientes objetivos:

Objetivo general:

- Diseñar un circuito de circulación de espectáculos teatrales para Costa Rica.
- Proponer un modelo de circulación y de acceso al circuito.

Objetivos específicos:

- Analizar la oferta de infraestructura apta para la representación escénica existente.
- Analizar la viabilidad económica del circuito para beneficio de las agrupaciones y/o compañías teatrales locales.
- Analizar la sostenibilidad del circuito con base en la participación del sector público, el sector privado, y el sector cooperativo.

Para alcanzar estos objetivos, se ha estructurado el contenido de este documento de la siguiente manera.

El primer capítulo da cuenta de la realidad del sector teatral en Costa Rica mediante un breve recorrido histórico; el análisis de los actores que lo componen, las oportunidades de financiamiento y fuentes destinadas a las producción y circulación. Asimismo, se muestra el compendio de espacios de exhibición establecidos a lo largo del país y que pueden formar parte del circuito de circulación.

Por otro lado, se señala, brevemente, la realidad del sector empresarial privado y del sector cooperativista, ya que son actores sociales que pueden complementar el trabajo de las instituciones públicas relacionadas con la difusión del teatro y así, de manera conjunta, constituir un circuito de movilidad.

En el capítulo segundo, se comparan tres ejemplos de modelos de circulación: el mexicano, el brasileño y el español. Se ha seleccionado el modelo brasileño por su trayectoria, su impacto, su alcance y por ser gestionado por el sector privado. El modelo mexicano, por su parte, interesa porque se coordina desde la institucionalidad pública y tiene alcance nacional, lo que implica la interrelación e involucramiento de los gobiernos locales de los Estados participantes coordinados desde la capital. Finalmente, el modelo español es un referente importante porque mezcla diversas formas de gestión, administración y participación del sector público nacional, comunitario, provincial y local. De los tres modelos se busca extraer las buenas prácticas y dinámicas eficientes que se pueden trasladar y ajustar a la realidad costarricense.

El tercer capítulo concentra la propuesta del circuito de circulación de obras de teatro para Costa Rica, que se construye a partir del análisis del sector a nivel nacional, sus alcances, las posibilidades, los niveles de involucramiento del sector público regional, y las opciones de participación para las empresas privadas y las cooperativas.

Finalmente, el capítulo cuatro recoge las conclusiones y recomendaciones resultantes de la investigación.

## **II. Marco conceptual**

### **II.1 Cadena de valor**

El teatro, al igual que otras artes escénicas que tienen como rasgo esencial que sus productos finales son efímeros, posee una cadena de valor compleja compuesta por un conjunto actores, actividades y procesos interrelacionados que permiten crear los espectáculos y generar, a su vez, valor artístico, social y económico.

Los componentes de esta cadena de valor son:



Fuente: elaboración propia a partir de Bonet y Schargorodsky (2016) y Avellanas Ferraz (2018).

En la primera etapa, la de formación, se contempla la educación artística formal e informal, pública y privada para intérpretes y personas con interés en la dirección, la dramaturgia, el diseño escénico y la gestión. Es la fase necesaria para dotar a las y los profesionales de los insumos teóricos y técnicos necesarios para crear.

Para el momento de la creación y producción se considera que el punto de partida es la necesidad de expresión de una o varias personas, que, desde la lógica mercantil, puede verse como la respuesta a una demanda del público. La pieza partirá de un texto previamente escrito o desde la exploración sobre la escena con estímulos e ideas que plantee(n) la(s) persona(s) encargada(s) de la dirección del espectáculo; contempla también la producción de diseños y confección de los componentes escenotécnicos como la iluminación, el vestuario, el maquillaje, la escenografía, los recursos audiovisuales y sonoros entre otros.

Parafraseando a Varela y Carbonell (2017), esta etapa posee los siguientes componentes:

- Espectáculo: es la puesta en escena que será disfrutada por el público. También se le conoce como unidad artística de exhibición escénica. Es creada por un conjunto de profesionales que aportan su capital cultural y su mano de obra. Se asocia a una unidad de producción y a uno o varios contratistas y distribuidores.
- Unidad de producción: es el conjunto de recursos humanos y materiales, artísticos y técnicos, que ejecuta el espectáculo en el espacio escénico. Puede referirse a una compañía, o a una productora. En el caso costarricense, debido a la existencia de un mercado teatral formal poco sólido, las unidades de producción también pueden ser efímeras porque se componen de individuos que se unen para la creación de un espectáculo específico sin el objetivo de mantenerse en el tiempo.

En la etapa tercera, de distribución y circulación, se programan las representaciones, las giras y la participación en festivales, mediante acuerdos legales con los teatros u otro tipo de espacios según las necesidades del espectáculo; además, se definen las estrategias para lograr el mayor número de representaciones en lugares diferentes.

Para el economista de la cultura, Dr. Luis César Herrero Prieto, esta etapa se denomina *Programación Cultural* y corresponde al tercer componente de la oferta cultural escénica. Aquí se valoran aspectos como los mecanismos de contratación, la oferta de programación y la definición de cronogramas. Dichos cronogramas son inflexibles a corto y mediano plazo debido a la complejidad del fenómeno teatral y a la mezcla de agentes diversos en la ecuación, lo que reduce el margen de adaptación al cambio de condiciones inesperadas (Herrero Prieto, 2025, comunicación personal).

Asimismo, el Dr. Herrero plantea que el repertorio o la construcción de la oferta escénica, se orienta a partir de criterios como la novedad, la calidad y el prestigio, tanto de los artistas participantes como de la compañía y de las figuras que respaldan la producción. Dicho repertorio establece como su objetivo asegurar las audiencias mediante la oferta de una programación adecuada.

La definición de una temporada y su repertorio conlleva la -posible- fricción entre las personas o instituciones tomadoras de decisiones (tanto a nivel de políticas públicas como de decisiones privadas), también llamadas *policy makers*, y quienes se encargan de operativizar la programación, conocidos como agentes. El enfrentamiento puede darse por el choque de intereses político-ideológicos impulsados por los primeros, frente al conocimiento que tienen los segundos del contexto social donde se ubica el recinto de exhibición y de las audiencias.

Otro de los riesgos que plantea el diseño de una temporada y su repertorio, según Herrero Prieto, es incurrir un déficit artístico para enfrentar una crisis económica, o el momento en el que los teatros recortan el número de espectáculos contratados e intentan asegurarse la asistencia del público con títulos conocidos.

Como se puede observar, muchos son los agentes que intervienen en la distribución y circulación; algunos de ellos los mencionan Varela y Carbonell (2017), por ejemplo:

- Distribuidor: es el agente que planifica y coordina la exhibición de un espectáculo, intermediando entre la unidad de producción y el exhibidor. Puede conocerse también como agente o mánager.
- Programador: selecciona los espectáculos para la programación a solicitud y bajo el mandato del exhibidor. Puede coincidir con el propio exhibidor, o ser parte del equipo de este, desde su misma organización o de forma externa.
- Exhibidor: es la entidad jurídica que genera una programación, que dispone de un espacio escénico, y que contrata el espectáculo con el contratista de la unidad de producción.

- Espacio escénico: es la infraestructura en la que se ejecuta una actividad escénica, que puede contener una o varias salas, asociadas a uno o varios exhibidores. En él también pueden desarrollarse actividades no escénicas. Puede clasificarse como espacio estable convencional (auditorio, teatro, sala); como espacio no convencional (recintos históricos o patrimoniales), espacio no escénico del teatro (foyer, escenario), y calle.

Hay dos agentes más que intervienen en la distribución y la circulación, pero de forma adyacente: el contratante y el contratista. El primero se refiere a la personalidad jurídica (S.A., S.L.<sup>1</sup>, autónomo, cooperativa, asociación cultural) que contrata el espectáculo para el exhibidor y que firma el contrato; puede coincidir con el exhibidor o actuar bajo las indicaciones del mismo siendo externo. El segundo, el contratista, también posee una personalidad jurídica y contrata el espectáculo con el exhibidor. Es el agente que firma el contrato, y puede coincidir con la unidad de producción o con un distribuidor.

En lo que respecta a la circulación, consideramos pertinente rescatar algunos conceptos que se aplicarán en el diseño del circuito costarricense en el capítulo tres de esta investigación, y que Varela y Carbonell (2017) mencionan. Por ejemplo:

- Circuito: es el conjunto de exhibidores que pertenecen o no a una o varias redes y colaboran en la configuración del itinerario del exhibición de un espectáculo, compartiendo características comunes en las condiciones de exhibición.
- Itinerario de exhibición: es el recorrido efectuado por un espectáculo a lo largo de su vida activa por los diferentes espacios escénicos que visita.
- Gira: es el conjunto de representaciones de un espectáculo de una unidad de producción que se realiza en diferentes espacios escénicos, formando parte de su itinerario de exhibición. Por defecto, se refiere a las funciones realizadas sin regresar al origen de partida de la unidad de producción. La gira puede ser concertada (que ha sido pactada con más de una entidad exhibidora), consecutiva (en la que las funciones se realizan en fechas sucesivas en más de una entidad exhibidora), o en itinerancia (la que tiene periodos entre días sin funciones sin que se haya producido el regreso a origen).
- Bolo: es la función o las funciones únicas contabilizadas en un único desplazamiento, con salida desde el origen de la compañía y regreso al mismo sin más funciones consecutivas entre la ida y el regreso.

---

<sup>1</sup> S.A: Sociedad Anónima; S.L: Sociedad Limitada

Otro aspecto que se debe tomar en cuenta en la etapa de circulación y distribución es la eficiencia, ya que los recursos invertidos (humanos, económicos y técnicos) deben producir las representaciones necesarias para obtener un retorno de inversión positivo.

Para ser eficiente es necesario conocer las entidades a las cuales se les puede vender el producto escénico y los espacios en los que es posible realizar la representación. Ambos agentes -entidades y espacios-, para efectos de este trabajo, deben estar incluidos dentro de un circuito.

Por ser más preciso y útil para alcanzar los objetivos mencionados en la introducción de este trabajo, hemos seleccionado el concepto circuito y no red <sup>2</sup> porque el primero se remite exclusivamente a la creación de un recorrido de un espectáculo teatral dentro de su itinerario de exhibición, mientras que el segundo incluye otros ámbitos de la actividad teatral, también importantes, como la formación, la creación, la producción y el análisis, entre otros.

La existencia de una plataforma que impulse la movilidad y la circulación de los espectáculos teatrales por Costa Rica, podría repercutir en diversos ámbitos y permite ampliar la vida de los espectáculos. Esto último es fundamental para la sostenibilidad del sector teatral, ya que debido a la reducción de salas disponibles en la capital, las obras se presentan entre uno y dos fines de semana, lo que significa entre dos y seis funciones en promedio, situación que vuelve imposible la recuperación de la inversión realizada.

En este sentido, Tejeda (2023), parafraseando a Espinoza (2015), plantea cinco ámbitos en los que repercute la movilidad en las artes escénicas de la siguiente manera:

Social: se propicia la interacción entre personas de diferentes lugares del país, con la intención de comunicar y expandir nuevas ideas para ampliar la comprensión de la sociedad por medio del arte. Permite contrastar la realidad social a la que se enfrentan diferentes lugares y lograr la sensibilización hacia las diversas formas de expresión.

Económico: posibilita el acceso a nuevos mercados, o bien la ampliación de estos, para promocionar y dar a conocer los productos culturales, lo cual impacta de forma positiva en la economía y el crecimiento laboral de los

---

<sup>2</sup> Conjunto de entidades de exhibición (exhibidores) que comparten una voluntad manifiesta, formal o informalmente expresada, de colaborar en algún ámbito relevante de su actividad.

artistas, esto representa un medio para crear mecanismos de ayuda y financiación de proyectos artísticos.

Académico: promueve el aprendizaje de habilidades y técnicas artísticas, así como el descubrimiento de prácticas, tendencias y nuevos desarrollos artísticos y culturales de otros lugares. En este sentido, favorece la formación profesional de los artistas y de quienes tienen interés por aprender sobre el arte, además de que representa una fuente de inspiración y creatividad.

Cultural: amplía el conocimiento y la diversidad de criterios para fomentar desde la cultura el debate crítico, la innovación social y el cambio. Fomenta el desarrollo de la imagen de la cultura del país y de las identidades nacionales. También es crucial para la democratización cultural, entendida como el derecho de los ciudadanos al libre acceso de la producción cultural como elemento imprescindible para el libre desarrollo de su personalidad.

Profesional: promueve la creación y consolidación de redes creativas y productivas, para establecer contactos profesionales que puedan impulsar la promoción de obras propias o incluso colectivas (Tejeda, 2023, p.6).

Continuando con la descripción de los componentes de la cadena de valor de las artes escénicas, en la cuarta etapa, la de promoción y difusión, se diseñan y ejecutan las campañas de comunicación que incluyen acciones de marketing, relaciones públicas y gestión de prensa y uso de plataformas digitales para dar visibilidad a los espectáculos.

En la fase de exhibición y consumo se muestra la obra ante los públicos en los espacios previamente definidos en la distribución y circulación. Y, finalmente, en la evaluación se analizan los alcances que ha tenido el espectáculo a nivel artístico, social y económico, mediante la recopilación de opiniones del público y de la crítica especializada.

Como se puede observar la cadena de valor del teatro es un proceso colaborativo en el que intervienen múltiples agentes y actividades, y cuyo éxito depende de la articulación eficiente entre todas sus etapas para llevar el arte escénico desde la idea inicial hasta el público final.

En consonancia con el Dr. Luis César Herrero Prieto podemos resumir la oferta teatral en la siguiente función de producción:  $Y = f(K, L)$  donde Y corresponde a los *outputs*: cantidad de espectáculos, butacas, repertorio, entradas, espectadores, seguidores y visitas; K es el *factor capital* que corresponde al edificio (teatro, auditorio u otro espacio), el repertorio (las obras y los *royalties* que genera), y los instrumentos, decorados y

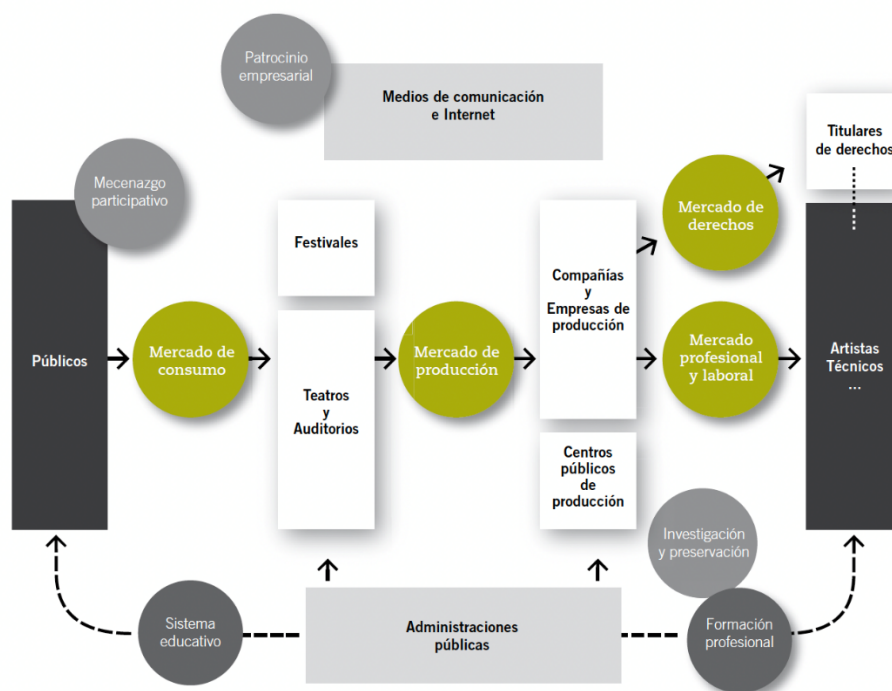


demás elementos creados y utilizados en el espectáculo; y L corresponde al factor trabajo que incluye el talento (artistas), organización (compañías u otras formas de organización), técnicos especializados y personas encargadas de la gestión.

## II.1 El mercado del teatro

Para Bonet y Schargorodsky (2016), el sistema escénico tiene un conjunto de componentes interconectados, dentro de los cuales son especialmente relevantes el mercado de la producción y el de la exhibición, y otros complementarios como el mercado de los derechos y el del trabajo.

En el mercado de la producción intervienen las compañías, las empresas, las cooperativas y los centros de producción, mientras que en el mercado de la exhibición participan los teatros y los festivales. Por otro lado, en el mercado de los derechos se ubica la remuneración a las personas autoras y titulares de los derechos de las obras, y el mercado del trabajo involucra a las y los artistas, especialistas técnicos y personal administrativo (Bonet y Schargorodsky , p. 31).



Fuente: Bonet, L. y Schargorodsky, H. (2016) *La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales*.

Otro componente de este sistema es el patrocinio empresarial que los autores no relacionan directamente con ningún mercado, sin embargo, consideramos que se

pueden vincular con la producción, la exhibición y la circulación porque en las tres etapas la inyección de capital que realicen los patrocinadores ayuda a alcanzar los objetivos del proyecto.

Los autores ubican a las administraciones públicas como un actor que relaciona y alimenta a los agentes del mercado de la producción y de la exhibición, pero que también genera las condiciones educativas para el público y la formación profesional a las personas artistas y técnicas.

Finalmente, los medios de comunicación e internet son ubicados como actores en la periferia del sistema y por encima de los mercados. Simbólicamente esta localización podría interpretarse como un lugar de privilegio y dominación, sin embargo, consideramos que esta no es la intención de los autores. Además de ser canales de difusión e información, los medios de comunicación son generadores de opinión y se convierten en plataformas gracias a las cuales se puede consolidar una obra o, por el contrario, puede ser la estocada definitiva que genera mala reputación al espectáculo y acaba con él.

En otros ámbitos, los medios de comunicación tradicionales como televisión, radio y prensa escrita, así como los digitales basados en internet, pueden servir al mercado profesional y laboral creando y consolidando el *star system*. El alto grado de popularidad de un actor, una actriz o de quien dirige la obra, así como de una compañía o casa productora, ayudará a incidir positivamente en el mercado de la producción logrando mejores condiciones con el patrocinio y con espacios de exhibición, así como con el mercado de la exhibición atrayendo a más público.

Haciendo énfasis en la etapa número tres de la cadena de valor de las artes escénicas -distribución y circulación-, y a efectos de este trabajo, entenderemos la circulación como sinónimo de movilidad, y a partir de la acepción de gira que establece el diccionario de la lengua española (2025): “serie de actuaciones sucesivas, en diferentes lugares, de una compañía teatral, de un artista, de un grupo musical, deportivo, etcétera”. Para completar la definición sumamos la que ofrecen Varela y Carbonell (2017):

conjunto de representaciones de un espectáculo por una unidad de producción que se realiza en diferentes espacios escénicos, formando parte de su itinerario de exhibición. Por defecto, se refiere a las funciones

realizadas sin regresar al origen de partida de la unidad de producción (Varela y Carbonell, 2017, p.42).

### **III. Metodología**

Esta investigación tiene como objetivo final diseñar una propuesta de circuito de circulación de obras de teatro para Costa Rica. Para lograrlo se buscó información en dos líneas: la primera de ellas corresponde al análisis de diferentes modelos de redes y circuitos para conocer las características más relevantes, su composición, los agentes que intervienen y los modos de relacionarse entre sí, y compararlos con las peculiaridades del sector teatral costarricense.

Para ello, se sostuvo una entrevista presencial con Elvira Gutiérrez, gerente de la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, el viernes 28 de marzo de 2025. En ella se obtuvo información más detallada sobre la composición y funcionamiento de la institución, al igual que datos acerca de las redes y circuitos que participan.

Asimismo, entre el 24 de abril y el 14 de mayo, se realizaron entrevistas por vía telemática a representantes de las siguientes redes y circuitos de España:

- Oficina de Difusión Artística (ODA) de la Diputación de Barcelona.
- Programa Sendaberry de la Red de Teatros de Navarra.
- Red de Teatros de Navarra.
- Red Andaluza de Teatros Públicos.
- Programa MARES del Instituto Canario de Desarrollo Cultural. Gobierno de Canarias.
- Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia.

Para estos encuentros virtuales se creó un protocolo de entrevista en el que buscaba confirmar la estructura y las funciones de cada red o circuito, así como conocer en profundidad sus particularidades. ([ver anexo 6](#)). Todas las entrevistas fueron posibles gracias a la gestión y acompañamiento del Dr. Francisco Javier Gómez González, tutor de este trabajo de fin de máster.

La segunda vía utilizada para obtener información se concentró en el análisis del teatro en Costa Rica, su estructura, modos de producción, alcances y posibilidades de expansión y crecimiento. Para ello, se llevaron a cabo entrevistas, también por vía

telemática, a representantes del sector público costarricense relacionado con el teatro, a saber:

- Pablo Piedra, director ejecutivo del Teatro Popular Melico Salazar (TPMS), entidad estatal que lidera la política pública de las artes escénicas;
- Silvia Quirós, directora de PROARTES, programa del TPMS encargado de la administración de los fondos concursables, y
- Laura Santamaría, directora de la Compañía Nacional de Teatro.

En el estudio de la realidad teatral tanto de España como de Costa Rica el tipo de información obtenida es de carácter cualitativo, ya describe situaciones, contextos, modelos y procesos que permiten la individualización del objeto de estudio.

Las fuentes consultadas son mixtas: las primarias corresponden a las entrevistas, y las secundarias se basan en bibliografía especializada en gestión y economía de las artes escénicas, también en modelos de circulación tanto de teatro como de otras artes del sector escénico, así como de economía de la cultura.

## Capítulo 1. Contexto de Costa Rica

### 1.1 El teatro en Costa Rica

Las más antiguas manifestaciones escénicas documentadas en Costa Rica datan de 1725 (Arroyo, 2024, p.15). En 1837 se construyó el primer teatro en San José que era “un galerón de paja donde los espectadores acudían con sus propias sillas a las funciones” (Rovinski, c.f, p.2). En 1846 se edificó otro teatro privado, y al año siguiente empezó la idea de crear un espacio escénico de carácter nacional de la mano de un grupo de accionistas privados ante la imposibilidad de Estado de asumir el costo de la construcción.

El consumo de teatro y el deseo de tener un lugar digno para disfrutar del arte estaban en manos de la pequeña clase acomodada de la época. Durante la segunda mitad del siglo XIX, hubo varios intentos de dotar a la joven capital <sup>3</sup> de un recinto en el cual pudieran presentarse las compañías extranjeras.

En marzo de 1890, un conjunto de comerciantes y cafetaleros adinerados propone al gobierno la creación de un impuesto de cinco centavos por arroba de café exportada para financiar la construcción del Teatro Nacional. Ese dinero no fue suficiente y el gobierno asumió dos créditos con el Banco de la Unión. El impuesto inicial fue sustituido por un arancel a todos los productos importados, lo que significa que “la construcción del Teatro Nacional se traspasó de los exportadores de café a toda la población” (Rovinski, c.f, p.6).

En lo que respecta a la producción escénica, los primeros pasos se dieron a principios del siglo XX con un grupo de dramaturgos que “escriben por y para ser representados por actores y actrices de compañías internacionales que no tienen contacto con los usos, gestos y ambientes cotidianos de los costarricenses” (Toruño, 2011, p.108).

La vía de la profesionalización inició con la llegada al país de la compañía española Lope de Vega en 1951 bajo la dirección de José Tamayo (Toruño, 2011, p.204). Sus miembros mostraron diversos espectáculos entre el 15 de mayo y el 21 de junio de ese año en el Teatro Nacional, y gracias al profesionalismo mostrado y a la buena acogida por parte del público, el gobierno de turno les solicitó extender su estancia para formar las primeras generaciones de actores y actrices profesionales del país.

---

<sup>3</sup> Costa Rica se independizó de España en 1821.

En la mitad del siglo XX Costa Rica vivía una época de transformación social que desembocó en la fundación de la casa de estudios pública más importante del país en 1949, la Universidad de Costa Rica (UCR). Uno año más tarde se creó el Teatro Universitario como un programa de la Universidad. Dos décadas después, en 1968, se funda la Escuela de Artes Dramáticas también en la UCR, y posteriormente, en 1971, el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y la Compañía Nacional de Teatro. La Universidad Nacional, otra institución pública de educación superior, abre la Escuela de Arte Escénico en 1974.

Con una estructura institucional universitaria que permitió la formación profesionalizante, el sector teatral comenzó a dar sus primeros pasos. Gracias a lo anterior, a lo largo del tiempo se han creado compañías de pequeño formato, agrupaciones con una producción más o menos estable y un importante número de proyectos escénicos.

Sin embargo, Costa Rica y su sector teatral carecen de una estructura formal que sostenga y fomente la producción y la circulación de los espectáculos, y que conecte la infraestructura existente a lo largo del país. Asimismo, no existe una cultura de movilidad de productos culturales, ni un ecosistema de empresas teatrales.

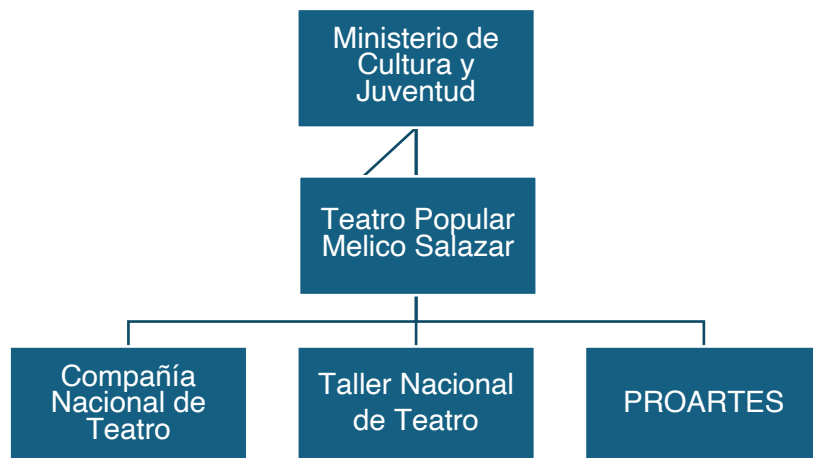
A nivel de instituciones gubernamentales, Costa Rica cuenta con el Ministerio de Cultura y Juventud (MCJ), que tiene entre sus objetivos permanentes “promover e incentivar la producción y difusión cultural y artística en sus diversas manifestaciones a nivel nacional, regional y comunal con la finalidad de estimular y apoyar a los creadores, grupos artísticos, organizaciones culturales y comunidad en general”<sup>4</sup>. Para alcanzar esta meta cuenta con el Teatro Popular Melico Salazar (TPMS) el que, además de ser un espacio de exhibición destinado a la música, la danza y el teatro, es la institución que lidera la política nacional sobre las artes escénicas.

La operativización de dicha política -específicamente para teatro- le corresponde a diferentes instituciones; por una parte, a la Compañía Nacional de Teatro, que se encarga de producir espectáculos y de brindar espacios de capacitación al sector independiente; al Taller Nacional de Teatro, que pone a disposición procesos formativos en promoción cultural y creación teatral, y, finalmente, el programa PROARTES, que funciona como oficina administradora de fondos para producción, circulación,

---

<sup>4</sup> Tomado de <https://www.mcj.go.cr/index.php/el-ministerio>

capacitación, investigación y fomento. También es la contraparte local del programa Iberescena.



Fuente: elaboración propia a partir de la información del MCJ.

Ante este panorama, analizar la circulación o movilidad de los productos teatrales en Costa Rica de manera crítica plantea muchos retos, fundamentalmente por la ausencia de información y diagnósticos al respecto.

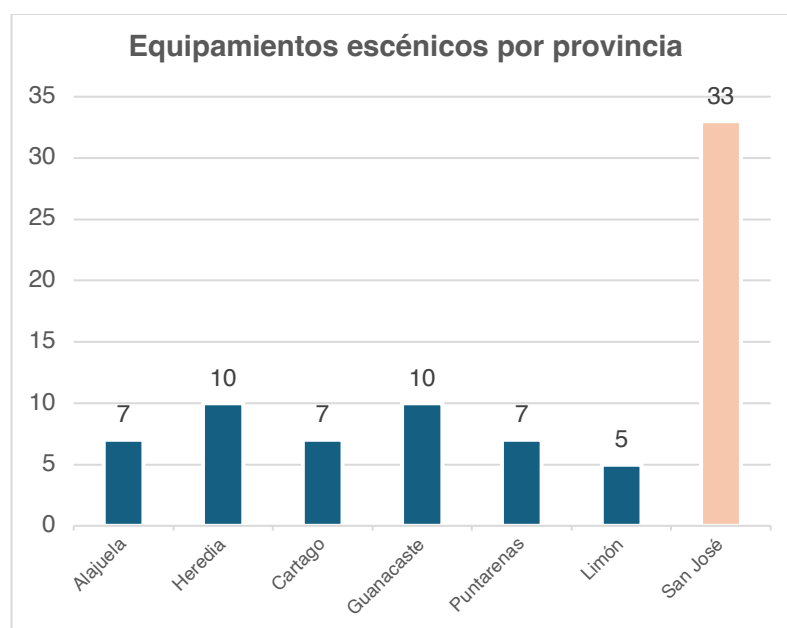
Aun cuando es en San José, la capital, donde se genera la mayor parte de la producción teatral del país, no existen datos concretos y fiables que permitan generar análisis comparativos ni responder preguntas como: ¿cuántos circuitos de movilidad existen?, ¿cómo se vinculan?, ¿cuáles son sus retos?, ¿cuántas funciones fuera de su lugar de producción tiene una obra de teatro? Para responder estas interrogantes es necesario detallar aún más el sector teatral costarricense, y así comprender sus particularidades y retos.

### 1.1.a Infraestructura

Según el Sistema de Información Cultural del Ministerio de Cultura y Juventud el país cuenta con 79 espacios aptos para la representación escénica a lo largo y ancho de su territorio ([ver anexo 1](#)). De estos, 33 (42,8%) se ubican en San José, la capital; 7 en Alajuela (9%), 10 en Heredia y Guanacaste (12,9%), 6 en Cartago y Puntarenas (7,7%) y 5 en Limón (6,4%). Costa Rica es un país que concentra los equipamientos en la capital y la Gran Área Metropolitana <sup>5</sup>, y mantiene a la periferia, principalmente las zonas costeras, desprovista de esta infraestructura.

---

<sup>5</sup> Zona geográfica que abarca los centros neurálgicos de San José, Alajuela, Heredia y Cartago. Ver más en [https://es.wikipedia.org/wiki/Gran\\_%C3%81rea\\_Metropolitana\\_\(Costa\\_Rica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Gran_%C3%81rea_Metropolitana_(Costa_Rica))



Fuente: Elaboración propia a partir de la información de SI Cultura, datos suministrados por la Unidad de Producción Escénica del Teatro Popular Melico Salazar, el Centro de Producción Artística y Cultural (CPAC) del MCJ y la Cuenta Satélite de Cultura del MCJ.

Si separamos los 79 espacios según su tipología encontramos que 27 son casas de cultura, 19 son centros culturales y 33 son teatros. La diferencia entre los primeros y los segundos puede ser mínima y corresponde más a una percepción local que a características específicas.

Como era de esperar en un país pequeño que concentra su riqueza y modos de producción en la capital y sus alrededores cercanos, San José cuenta con la mayor cantidad de teatros, mientras que la provincia de Limón que se ubica en la costa caribe, no posee este tipo de infraestructura. La ausencia de equipamientos especializados en la mayor parte del país evidencia la falta de una política que establezca que el desarrollo cultural local necesita de espacios que brinden las condiciones adecuadas para el ejercicio de las artes escénicas.

Tabla 1. Cantidad y tipo de infraestructura cultural por provincia en Costa Rica

	Teatro	Centro Cultural	Casa de la Cultura	Total
Alajuela	3	3	1	7
Cartago	1	3	3	7
Guanacaste	1	2	7	10
Heredia	2	2	6	10



Limón	0	1	4	5
Puntarenas	1	2	4	7
San José	25	6	2	33
Total	33	19	27	79

Fuente: Elaboración propia a partir de la información de SI Cultura, datos suministrados por la Unidad de Producción Escénica del Teatro Popular Melico Salazar y la Cuenta Satélite de Cultura del MCJ.

Según datos de la Estimación de Población y Vivienda 2022 del Instituto de Estadística y Censos (INEC), en ese año, Alajuela contaba con 1.035.464 personas, Cartago con 545.092 habitantes, Guanacaste con 412.808, mientras que en Heredia vivían 479,117, en Limón 470.383, en Puntarenas 500.166, y San José presentaba un población de 1.601.167 habitantes. Con estos datos podemos determinar la proporción de teatros, casas de la cultura y centros culturales que hay en todas las provincias por cada cien mil habitantes:

Tabla 2. Proporción de espacios escénicos por cada 100.000 habitantes en cada provincia de Costa Rica

	Teatro	Centro Cultural	Casa de la Cultura
Alajuela	0,28972519	0,289725186	0,096575062
Cartago	0,18345527	0,55036581	0,55036581
Guanacaste	0,24224337	0,484486735	1,695703572
Heredia	0,41743457	0,417434572	1,252303717
Limón	0	0,212592717	0,850370868
Puntarenas	0,19993362	0,399867244	0,799734488
San José	1,56136118	0,374726684	0,124908895

Fuente: elaboración propia.

Aunque San José aglutina el mayor número de equipamientos teatrales, se observa que, con relación a la población, sólo hay 1.5 teatros por cada cien mil habitantes. Es una proporción reducida que dificulta el acceso a esta manifestación artística y, por ende, al goce efectivo de los derechos culturales. Si bien es cierto que la proporción es poco alentadora, es una de las mejores del país solo superada por la proporción de casas de la cultura en Guanacaste (1.69).

Como se mencionó anteriormente, la escasa dotación de infraestructuras culturales es el resultado de muchos años de ausencia de políticas públicas que respalden la cultura

como un sector que aporta al desarrollo humano, social, económico y productivo del país. La necesidad de revertir esta situación es evidente y se plantea como un reto país a mediano plazo.

### **1.1.b Formación**

En el ámbito educativo para el teatro, Costa Rica posee grados universitarios (bachillerato y licenciatura) en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica <sup>6</sup>, y en la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional <sup>7</sup>, ambas instituciones son públicas que también ofrecen posgrados (maestrías) en arte con énfasis en teatro. A esto se le une la oferta pre universitaria del Taller Nacional de Teatro. Como complemento existen algunas academias privadas que brindan cursos cortos de actuación para la escena y para la cámara.

En los que respecta al sector profesional, a pesar de la cantidad de gente que se gradúa año tras año de las universidades y del talento que poseen las y los profesionales del teatro costarricense, la producción es uno de los componentes más débiles de toda la cadena de valor, principalmente por no contar con una industria estable compuesta por empresas teatrales. El sector se conforma por agrupaciones de duración intermitente y, de ellas, casi ninguna posee una figura jurídica formal.

Actualmente poco menos de 20 agrupaciones <sup>8</sup> mantienen una producción constante con un nuevo espectáculo al año, en promedio. Todas ellas tienen su núcleo de producción en San José y, las que se han logrado consolidar, han elegido la asociación cultural como figura legal en lugar de sociedades anónimas o de responsabilidad limitada. Dos casos son destacables, Luciérnaga Producciones, una empresa dedicada, principalmente, a la producción de espectáculos de teatro musical, y el Teatro Espressivo, una sala privada ubicada dentro de un centro comercial administrada por la Fundación Espressivo. Esta fundación, junto a la Fundación IB-Compass, que trabaja en el ámbito de la educación, y ProParques, dedicada al sector ambiental, conforman la Fundación Demain.

---

<sup>6</sup> <https://teatro.ucr.ac.cr/node/252>

<sup>7</sup> <https://www.artescenico.una.ac.cr/index.php/admision>

<sup>8</sup> Estas agrupaciones son Teatro Abya Yala, Teatro Ubú, Luciérnaga Producciones, Núcleo de Experimentación Teatral, Crisol Teatro, Raíz Teatro, Luminarias Teatro, Teatro Universitario de la UCR, Arte Insomne, Colectivo Escénico Atañá, Las Verbenas Teatro, Ex-ánima, TNT teatro de muñecos, Telón teatro de Títeres, La bicicleta, Teatro Alquimistas, Bonus Teatro, Teatro Contraluz e Impromptu Teatro.

### 1.1.c Aporte y empleo

En términos económicos, la Cuenta Satélite de Cultura del país indica que entre el año 2010 y el 2019, el sector cultural<sup>9</sup> aportó un promedio del 2.2% al Producto Interior Bruto (PIB) del país. Para el 2020 esa cifra disminuyó al 1.7%, y en el 2021 y 2022 al 1.3%, sin embargo, para este último año el Ministerio de Cultura y Juventud no cuenta con la información de todos los sectores.

La misma fuente anota que en el 2021 se registraron 715 personas ocupadas en actividades creativas, artísticas y de entretenimiento. Cabe destacar que en ese año la crisis ocasionada por la COVID-19 impactó al país y al sector teatral. Sin embargo, en el cuadro siguiente se muestra la evolución del volumen de personas empleadas por el sector de artes escénicas entre el 2010 y el 2021. Sobresalen las más de 2000 personas empleadas en el 2011 y en el 2018.

Tabla 3. Cantidad de personas ocupadas en el Sector Artes Escénicas en Costa Rica

Actividad económica	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
Actividades creativas, artísticas y de entretenimiento	1.825	2.074	1.633	1.607	1.511	1.671	1.850	1.645	2.042	1.796	862	715

Fuente: Cuenta Satélite de Cultura de Costa Rica.

### 1.1.d Medios de producción

Producir obras de teatro para movilizarlas por el país es cada vez más complicado debido a la falta de ayudas estatales destinadas a tal fin. El programa PROARTES es el único fondo concursable del sector público que se encuentra activo, pero que se ha debilitado con el pasar de los años. Nació en el seno del Teatro Popular Melico Salazar con el objetivo de fortalecer al sector independiente de las artes escénicas costarricenses.

El Decreto Ejecutivo 33925-C del 2007 que da sustento legal a PROARTES, apunta dos considerandos que justifican la creación de este fondo concursable y que aún se mantienen vigentes:

---

<sup>9</sup> Compuesto por los sectores Publicidad, Educación Cultural y Artística, Audiovisual, Diseño, Artes Visuales, Editorial, Música y Artes Escénicas.

I.-Que existe una creciente demanda de colaboración estatal, del sector artístico independiente, para llevar a cabo proyectos relacionados con las artes escénicas, dentro y fuera de la Gran Área Metropolitana.

(...)

III.-Que en el Presupuesto del Teatro Popular Melico Salazar - 2007 se incluyó un fondo destinado al apoyo de proyectos de creación y producción artística del sector artístico independiente y que, anualmente, se procurará designar recursos para ese mismo fin, de acuerdo con los objetivos institucionales. Por ello, se considera importante la creación de un programa institucional especializado que se encargue de la debida ejecución esos recursos en los fines previstos; hasta tanto no exista otra disposición que fije el modo en que se deben operar esos fondos de manera permanente.

El artículo 2 de su reglamento menciona las modalidades de participación de las propuestas: 1- proyectos artísticos totalmente independientes, a los cuales se destinará un apoyo económico, y 2- proyectos artísticos independientes, pero que realicen una coproducción con algún órgano del MCJ (Decreto Ejecutivo 33925-C de 2007 [Ministerio de Cultura y Juventud] por el cual se establecen los parámetros y procedimientos para la creación del Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas. 22 de agosto de 2007).

También en el ámbito público y durante 20 ediciones, el Teatro Nacional ha desarrollado en Concurso Nacional de Dramaturgia Inédita, el cual tiene como objetivo “fomentar la creación de obras y potenciar la visibilización de la dramaturgia nacional” (Bases del Concurso Público XX Concurso Nacional de Dramaturgia Inédita, 2025, p.1). Fue establecido mediante el Decreto Ejecutivo No.40716-MCJ.

De manera paralela la institución también desarrolla el Concurso Puesta en escena de la obra ganadora del Concurso Nacional de Dramaturgia Inédita, es decir, la producción del texto ganador en la Sala Vargas Calvo, teatro de cámara anexo al Teatro Nacional. Para el 2025 el presupuesto disponible fue de poco menos de 36.000 euros (20,8 millones de colones) para una temporada de 12 funciones.

La única entidad que no forma parte del sector público costarricense y que brinda apoyo económico para la producción teatral es el Centro Cultural de España (CCECR). Esta dependencia de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación ha creado

líneas de apoyo a la creación y exhibición de espectáculos de teatro y danza. El proyecto denominado FUERA DE... incentiva la producción y se define como un laboratorio dinamizador, un lugar de juego de las posibles expresiones escénicas, un análisis de la ruptura con la dramaturgia del pasado, una exploración del contenido, la transformación de los cuerpos y los espacios y la creación de estéticas y lenguajes acordes con la realidad <sup>10</sup>.

Con un aporte económico que ronda los 5000 euros, las agrupaciones o colectivos presentan sus propuestas y un jurado elige la que más se ajuste a los objetivos de la iniciativa. El dinero se destina a cubrir las necesidades del espectáculo y el pago de las personas artistas involucradas. La obra ganadora se presenta en las instalaciones del CCECR durante 3 fines de semana, con funciones los viernes y sábados, gratuitas para el público según la política institucional.

En el caso de la exhibición, el CCECR creó el proyecto llamado esCCEna en el 2024, el cual está destinado a agrupaciones independientes de artes escénicas que trabajan en Costa Rica, y plantea los siguientes objetivos: ser una plataforma que visibiliza propuestas escénicas innovadoras; complementar el circuito de espacios dedicados a las artes escénicas, y ofrecer una cartelera gratuita y permanente al público <sup>11</sup>.

Tanto para la convocatoria 2024 como la del 2025, las agrupaciones presentan sus propuestas de espectáculos aún sin estrenar o bien que lo hayan hecho, como máximo, el año anterior. La institución selecciona un total 8 obras (4 de teatro y 4 de danza), programa una por mes, únicamente dos funciones en sus instalaciones, y paga 1.500 euros por concepto de caché.

Ante un panorama en el que los fondos públicos destinados a la creación y la exhibición son prácticamente nulos, la producción escénica se realiza con muy pocos recursos, situación que afecta la calidad de los espectáculos, y que los hace poco atractivos para la inversión de la empresa privada.

### **1.1.e Enfermedad de los costes**

Esta particularidad no es exclusiva del sector teatral costarricense, sino que es un elemento distintivo de las artes escénicas en general. En 1966, William J. Baumol y William G. Bowen definieron la enfermedad de los costes como los desafíos que enfrentan las artes escénicas por el estancamiento en la productividad y el aumento de

---

<sup>10</sup> Tomado de <https://ccecr.org/evento/fuera-de/>

<sup>11</sup> Tomado de <https://ccecr.org/evento/escena/>

los costos laborales por ser una actividad trabajo intensiva <sup>12</sup>. Parafraseando a David Throsby (2001) podemos decir que la enfermedad de los costes surge porque el crecimiento de la productividad en las artes escénicas es mucho menor que en el resto de la economía.

Por ejemplo, el número de artistas y el tiempo que necesitan para producir y mostrar al público una obra no han cambiado significativamente con los años, eso quiere decir que su nivel de productividad se ha mantenido igual, caso contrario sucede con los costos de producción -principalmente los salarios- los cuales aumentan de manera constante, por lo cual el costo relativo de cada función en vivo crece con el tiempo. Lo opuesto sucede en otros sectores económicos donde ha aumentado la productividad al incluir cambios tecnológicos rápidos que generan ahorros en mano de obra y hacen más eficiente la producción.

La otra condición que afecta directamente al teatro y a las artes escénicas son los costes hundidos, aquellos gastos que se realizan para producir los espectáculos y que no se recuperan si la obra se cancela o fracasa ante el público. En el teatro estos costos son altos porque corresponden a la escenografía, el vestuario, el pago de ensayos y los derechos de autoría.

Si el teatro desea tomar acciones para enfrentar este panorama tiene como opción reducir sus costos e invertir menos en su producción, pero esto redundaría en una menor calidad de las obras, menor asistencia del público y daño a la reputación de la organización. También puede aumentar el precio de las entradas, pero esto reduciría el número de asistentes a solo aquellos con alto poder adquisitivo. Una alternativa es la búsqueda de subvenciones y apoyos, lo que justifica la intervención pública en esta actividad.

Con base en lo anterior, el circuito que se plantea en el capítulo 3 de este trabajo, pretende aunar los esfuerzos y recursos del sector público, el Estado y los Ayuntamientos, así como incentivar la participación privada -empresas y cooperativas- de forma permanente y sostenida.

## **1.2 Sector empresarial**

Dos son las prácticas más comunes con las que el sector empresarial se relaciona con el teatral: el mecenazgo y el patrocinio. Bonet y Schargorodsky (2016) definen el

---

<sup>12</sup> Que fundamentan su productividad en la mano de obra.

mecenazgo como “la contribución privada sin exigencia de contraprestación directa más allá del reconocimiento social y del algún beneficio simbólico” (Bonet y Schargorodsky, 2016, p.156), y señalan que esta práctica suele ser más habitual en países donde existe una tradición de filantropía arraigada y una cierta fiscalidad favorable. Podríamos decir que esto es lo que, tradicionalmente, han hecho los comercios de proximidad con los espectáculos de teatro locales.

En el caso del patrocinio, los autores anteriores mencionan:

Las empresas (...) buscan un retorno explícito de su inversión, centrado en general en imagen y comunicación (y acompañado de beneficios de orden fiscal). También valoran el conjunto de servicios que el teatro puede ofrecerles. Estos pueden incluir localidades para las funciones, la oferta de algún espectáculo exclusivo para clientes, proveedores y trabajadores, uso de las instalaciones, encuentros y comidas con el personal artístico, entre muchas otras (Bonet y Schargorodsky, 2016, p.157).

Ambas prácticas de relación entre el sector empresarial y el cultural suceden en Costa Rica, sin embargo, son más comunes en el ámbito musical, específicamente, en los eventos con artistas que provienen de fuera del país. Es común ver que entidades bancarias y empresas aseguradoras o telefónicas, participan como patrocinadores de estos eventos. No ha sucedido lo mismo con el teatro y la razón es obvia, los réditos que le puede generar una puesta en escena a una empresa son mínimos en comparación con los que produce un concierto de grandes dimensiones.

Si los espacios de exhibición que se encuentran en la capital tienen un gran reto para atraer patrocinadores, aún mayor es para los teatros ubicados en la periferia, los que “deben esforzarse para encontrar su nicho respectivo: empresas cercanas o intercambio de servicios con medios de comunicación o profesionales afines, fundamentalmente” (Bonet y Schargorodsky, 2016, p.157).

Costa Rica cuenta con un parque empresarial con recursos que pueden poner al servicio del teatro, sin embargo, los profesionales del sector carecen de herramientas para convertir su obra en un producto interesante para las empresas. Este es otro de los vacíos que tiene el teatro costarricense que le dificulta convertirse en una industria.

Según el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), en el 2024 en Costa Rica se registran 30.275 empresas, de las cuales 11.563 se encuentran en San José, 6.679 en Alajuela, 4.817 en Heredia, 2.666 en Cartago, 1.411 en Guanacaste, 1.872 en Puntarenas y 1.250 en Limón. (Directorio de Empresas y Establecimientos, 2024, S/D) ([ver anexo 2](#)). En todo el país existe la posibilidad de establecer relaciones comerciales entre los espacios escénicos de cada región y los negocios locales.

El régimen de zonas francas cuenta con una importante presencia en el país, principalmente, fuera de la Gran Área Metropolitana, lo que significa beneficios para las comunidades periféricas, por ejemplo, en el 2023 generaron más de 250.000 puestos de trabajo y una contribución absoluta de \$12.276 millones, o el 14% del Producto Interior Bruto (PIB), según datos de la Promotora del Comercio Exterior (PROCOMER, 2023, p.12).

A pesar de la importante presencia y del aporte de este sector, Costa Rica no cuenta con un cuerpo normativo que incentive la inversión privada en productos culturales como el teatro. Las marcas comerciales deciden apoyar proyectos puntuales gracias a los réditos, principalmente simbólicos o de imagen, que pueden recibir. A cambio solicitan presencia de marca en toda la estrategia de comunicación y algunos boletos para repartir entre las personas trabajadoras o para rifarlos por medio de sus canales de comunicación digital.

Otro tipo de aporte de mucho menor impacto al presupuesto de los proyectos teatrales lo suelen hacer las empresas que se ubican cerca de los espacios de exhibición, motivados por un sentido de pertenencia al entorno y por deseo de brindar apoyo a la cultura local. En muchos casos esta es una práctica esporádica y que se concreta en un aporte en especie y no dinero.

Los modelos tradicionales de patrocinio y mecenazgo imperan en la relación entre el teatro y el sector empresarial, principalmente, por medio de la responsabilidad social empresarial o corporativa.

### **1.3 Sector cooperativo**

No solo el sector privado puede ser un aliado importante para la producción y circulación teatral. Esta investigación incluye a las cooperativas por el protagonismo que poseen en zonas alejadas de la capital, y porque muchas de ellas fueron creadas con capital económico y humano local, lo que puede servir para apelar al sentido de pertenencia.



En Costa Rica existen 594 cooperativas, según la síntesis del IV Censo Nacional Cooperativo 2012. De ellas, 376 son cooperativas de adultos y 218 son escolares y estudiantiles, y tienen presencia en sectores de la economía como el de ahorro y crédito, la autogestión, el agrícola-industrial, la cogestión, la comercialización, el escolar, el juvenil, en los servicios múltiples, los suministros, la producción, el transporte y la vivienda (Estado de la Nación, INFOCOOP, 2012, 5).

Además, poseen una importante presencia en todo el país, sobre todo en las zonas periféricas. Ahí funcionan como una fuente de riqueza y empleo y, por esto, presentan un alto potencial de convertirse en aliados relevantes para el circuito de circulación que se plantea más adelante. Para el caso de las cooperativas de adultos, el 35% se concentran en la provincia de San José, seguido por Alajuela con un 23%, Puntarenas con 16%, Guanacaste y Cartago con 7%, y Limón y Heredia 6%. (Programa ACI-UE, 2012, p.15).

Aunque Costa Rica no cuenta con datos exactos sobre la contribución de este sector al PIB nacional, el censo indica que en el 2012 las cooperativas para adultos facturaron 728 mil millones de colones por productos y servicios, aproximadamente 1.1 mil millones de euros (Programa ACI-UE, 2012, p.5).

La conjunción de esfuerzos entre las entidades públicas, privadas y las cooperativas puede significar un escenario ideal para la construcción del circuito de circulación de obras de teatro.

Es viable lograr lo anterior si se coloca a la ciudadanía en el centro de la ecuación y se toman como punto de partida asuntos fundamentales como la promoción, protección y tutela de diferentes derechos que el Ministerio de Cultura y Juventud ha establecido en la Política Nacional de Derechos Culturales 2014-2023.

Entre esos derechos destacan el derecho de las personas, grupos y comunidades a acceder, contribuir y participar de manera activa en la vida cultural; el derecho de protección de los intereses morales y materiales de personas, grupos y comunidades productoras o creadoras, y el derecho de las personas, grupos y comunidades de crear manifestaciones, expresiones, bienes y servicios culturales y que sean valorados, reconocidos, apoyados y estimulados, entre otros (Política Nacional de Derechos Culturales 2014-2023, p.14).

Otro aspecto importante a considerar es que las empresas privadas y las cooperativas tienen la responsabilidad de contribuir al desarrollo humano de la comunidad donde desarrollan su actividad comercial.

La vinculación del sector público con el privado y el cooperativo puede ser una respuesta a los dos retos que afrontan las artes escénicas: superar la enfermedad de los costes y los costes hundidos.

## Capítulo 2. Modelos de circulación

El intercambio de bienes culturales dentro de un territorio es una práctica inherente al ser humano. Las tradiciones, platillos, canciones, narraciones o leyendas viajan de un lugar a otro gracias a la movilización que las personas han realizado desde hace mucho tiempo.

La circulación de otros bienes como las obras profesionales de teatro enfrentan una mayor dificultad, porque requieren de condiciones específicas y poco convencionales para llevarse a cabo.

Que el teatro pueda circular por una región dota a la población de, al menos, tres valores: el simbólico, el económico y el social. Da valor simbólico porque actúa como espejo de la sociedad, permite la transmisión, cuestionamiento y resignificación de valores, creencias y símbolos culturales. También ayuda a la creación o ampliación de su “capital simbólico” y contribuye a la construcción de un “depósito de sentido” en la cultura de las sociedades contemporáneas (Bourdieu en Cajade, 2009, p.5).

Por otro lado, desde el punto de vista del valor económico, la circulación de obras de teatro genera beneficios para las compañías, los festivales, las personas creadoras y las especialistas en aspectos técnicos, así como los derechos de autoría. Además, fomenta el empleo, estimula el turismo cultural y el consumo en las comunidades que acogen la actividad. La circulación también permite que las obras accedan a nuevos públicos y mercados, lo que significa una ampliación de su impacto económico y su sostenibilidad.

El valor social del teatro y de su circulación por distintos territorios radica en el impacto que genera en la formación de identidades, la cohesión social y la creación de emociones colectivas. Las obras de teatro pueden promover la empatía, el diálogo intercultural y el pensamiento crítico al llevar a escena realidades diversas y cuestionar las normas establecidas. No es cuestión únicamente de reflejar la realidad, sino de contribuir a la transformación social y la construcción de ciudadanía.

En Centroamérica no existe un circuito formal de movilidad de espectáculos teatrales, por lo que, para efectos de esta investigación, se toman como referencia un modelo de Brasil, otro de México y otro de España.

## **2.1 Brasil. Palco Giratorio.**

El Servicio Social del Comercio (Sesc) es una organización privada, sin fines de lucro, creada en 1946 por empresarios de comercio y servicios de todo Brasil. Desde su fundación ha instalado diversas unidades en varios estados brasileños, enfocadas en la promoción de la educación, la cultura, la recreación y la salud.

Con los Centros de Actividades y Centros de Turismo y Ocio, el Sesc facilita a las y los trabajadores del comercio minorista acceso a opciones de esparcimiento con una propuesta educativa, inclusiva, accesible, diversa y plural. Para ello invierte en proyectos dedicados al teatro, el cine, las artes visuales, la música y la literatura, difundiendo y resaltando el valor del arte y la cultura alternativa producida en Brasil para “fomentar el debate y la reflexión, valorar a los artistas y promover y difundir las expresiones artísticas y culturales (...)” <sup>13</sup>. De igual manera, incentiva la producción artística, la preservación de la memoria y apoya la formación mediante el intercambio de saberes, expresiones y experiencias.

Para promover el teatro específicamente, el Sesc creó el proyecto Palco Giratorio en 1998.

Además de presentaciones para todos los públicos, se realiza un vasto programa de talleres, festivales, mesas redondas y conferencias con la participación activa de la comunidad, artistas locales e invitados, promoviendo el intercambio de experiencias enriquecedoras, dando a conocer el trabajo de profesionales de todo el país y generando empleo para los innumerables trabajadores que trabajan en el circuito <sup>14</sup>.

La selección de los espectáculos de circo, danza, teatro, intervención urbana y performance que giran por todo el territorio se realiza por medio de una curaduría colectiva en la que participan los gestores/curadores de cada Sesc alrededor del país. Esta persona postula un máximo de cinco propuestas por año.

Para evitar la concentración, cada estado brasileño podrá ser representado anualmente con un máximo de tres espectáculos. En las ediciones más recientes se han elegido 19 propuestas en total.

---

<sup>13</sup> Tomado de: <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/>

<sup>14</sup> Idem.

Palco Giratorio es reconocido como el mayor proyecto de circulación e intercambio de artes escénicas del país, porque promueve la descentralización cultural y la formación de públicos a través de la itinerancia de espectáculos de por todo el territorio brasileño.

Esta iniciativa impulsa la circulación de espectáculos locales dentro de cada estado donde el Sesc tiene presencia. Sin embargo, el espectáculo también puede lograr la movilidad interestatal si es recomendado por los curadores. Normalmente, cada obra realiza entre dos y tres funciones los fines de semana que serán pagadas por caché, no por taquilla. Algunas de las representaciones pueden ser gratuitas para las personas afiliadas al Sesc. En el caso de que se cobre la entrada, el precio ronda entre los 30 reales (4.7 euros) para público general y los 15 reales (2.36 euros) para estudiantes o personas adultas mayores. Junto a las representaciones se programan mesas redondas y talleres relacionados con la temática de la pieza y que se dirigen al público general.

El Sesc con su programa Palco Giratorio satisface una necesidad no cubierta por el gobierno y se convierte en una fuente de empleo para las y los artistas. En el 2025, 16 grupos de 15 estados participarán en el circuito que llegará a 96 ciudades de todo el país ([ver anexo 3](#)).

Desde su lanzamiento, Palco Giratorio ha contado con la participación de 412 agrupaciones de todas las regiones brasileñas, y ha ofrecido cerca de 10 mil presentaciones a más de 5 millones de espectadores.<sup>15</sup>

El aspecto más relevante de Palco Giratorio es pertenecer a una iniciativa privada que se financia mediante una contribución parafiscal obligatoria del 1,5% sobre la nómina salarial bruta de los establecimientos comerciales afiliados a los sindicatos subordinados a la Confederación Nacional de Comercio. El dinero recaudado se destina al mejoramiento de la calidad de vida de sus asociados, en primer lugar, y también de toda la población de referencia.

Con base en el concepto de circuito planteado por Varela y Carbonell (2017), podemos decir que Palco Giratorio posee todas las características que indican los autores: reúne un conjunto de exhibidores; a nivel de itinerario de exhibición, las obras se muestran solo un fin de semana en un espacio de la ciudad/estado al que pertenecen y, finalmente, los espacios escénicos de representación comparten aspectos comunes

---

<sup>15</sup> Tomado de <https://revistacontinente.com.br/secoes/agenda/recife-sedia-abertura-do-palco-giratorio-nesta-sexta-feira-25>

para la exhibición, situación que respalda la selección de las obras y garantiza el buen desarrollo de las mismas.

## **2.2 México. Rutas Escénicas Teatrales.**

Al contrario de lo que sucede en Brasil, en México el apoyo a la circulación de espectáculos por toda la República recae en manos del Gobierno, específicamente de la Secretaría de Cultura, el equivalente al Ministerio de Cultura de España, por medio del Centro Cultural Helénico, institución fundada en 1990 mediante un convenio entre el Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes y el Instituto Cultural Helénico A.C.

(...) el Helénico se ha convertido en un parteaguas en la descentralización de los recursos culturales, ya que su labor no se limita únicamente a sus fronteras arquitectónicas, pues se ha encargado de gestionar, dirigir y dar pie a encuentros, festivales y ciclos colaborativos que llevan su programación a los diferentes estados del país, mediante articulaciones interinstitucionales que fomentan la diversidad y la multidisciplina.<sup>16</sup>

Para apoyar la descentralización, el Centro Cultural Helénico realiza el proyecto Rutas Escénicas Teatrales que une esfuerzos y recursos con el Complejo Cultural Los Pinos, el Instituto Cultural de Aguascalientes, el Centro Cultural Tijuana, el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, el Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit, el Instituto Sinaloense de Cultura y la Secretaría de Cultura de Tlaxcala, y tiene por objetivos:

Generar rutas de encuentro, exhibición y circulación para artistas escénicos profesionales de México, dedicados a la realización de puestas en escena previamente producidas y estrenadas, aptas para diversos públicos.

Fomentar la vinculación entre los estados y agentes culturales.

Diversificar, ampliar y visibilizar la oferta escénica de la República mexicana (Convocatoria Rutas Escénicas Teatrales, 2024, p.1).

La convocatoria 2024 se dirigió a Equipos de Trabajo Artístico (ETA), es decir, compañías constituidas, grupos de trabajo, colectivos de artes o artistas escénicos

---

<sup>16</sup> Tomado de <https://helenico.gob.mx/conocenos>

independientes. En cada circuito participaron únicamente artistas del Estado al que representan, excepto en el caso del circuito en la Ciudad de México que consideró la participación de artistas de todo el país. El total de proyectos apoyados por este circuito durante el 2024 llegó a sesenta y dos ([ver anexo 4](#)).

Este proyecto cuenta con dos líneas de programación, una enfocada en obras para la infancia, y la otra en piezas para adolescentes y adultos, e incluye espectáculos de teatro, circo, danza e interdisciplinarios, de temática libre, con una duración no menor de 40 minutos ni mayor de 90 que deben adaptarse tanto a espacios al aire libre como a sitios cerrados con condiciones técnicas más favorables.

Para participar, la Persona Responsable del Proyecto (PRP), que representa al ETA postulante, debe realizar una pre inscripción en un formulario en línea y, posteriormente, enviar la documentación solicitada por correo electrónico. ([ver anexo 5](#)). La selección de los ETA está a cargo de un comité integrado por especialistas en las artes escénicas de reconocido prestigio y trayectoria, y su decisión es inapelable.

Los criterios de evaluación planteados son la calidad del texto o partitura escénica, la solidez del equipo creativo, la particularidad y pertinencia de la propuesta artística, la congruencia entre los elementos de la propuesta escénica y de producción, y la viabilidad de movilidad escénica.

El número de proyectos que se apoyan depende de la disponibilidad presupuestaria de cada estado. Cada ETA recibe 28.000 pesos mexicanos (1.280 €) por concepto de caché por función realizada, y debe presentar diferentes requisitos a la dependencia encargada del pago, entre ellas factura electrónica y documentación fiscal diversa. Todas las facturas están exentas de impuestos.

En el siguiente cuadro se resumen las particularidades de cada lugar.

Tabla 4. Características de proyectos aprobados por Estado en México

Circuito	Funciones	Proyectos	Pago
Aguas calientes	2	10	5 Centro Cultural Helénico (Gobierno Central) y 5 el Instituto Cultural de Aguascalientes (gobierno local)
Baja California	2	4	2 Centro Cultural Helénico (Gobierno Central) y 2 el Centro Cultural Tijuana (gobierno local)
Chiapas	2	8	6 Centro Cultural Helénico (Gobierno Central) y 2 el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas (gobierno local)
Ciudad de México	2	20	10 Centro Cultural Helénico y 10 Complejo Cultural Los Pinos

Guanajuato	2	4	2 Centro Cultural Helénico (Gobierno Central) y 2 el Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato (gobierno local).
Nayarit	2	4	2 Centro Cultural Helénico (Gobierno Central) y 2 el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit (gobierno local).
Sinaloa	2	6	2 Centro Cultural Helénico (Gobierno Central) y 4 el Instituto Sinaloense de Cultura (gobierno local).
Tlaxcala	2	6	3 Centro Cultural Helénico (Gobierno Central) y 4 la Secretaría de Cultura de Tlaxcala (gobierno local).

En resumen, en el 2024 sesenta y dos proyectos fueron mostrados a una buena parte del territorio nacional por medio de ciento veinticuatro funciones. En algunos casos, entre los requisitos establecidos figuraba la necesidad de que al menos el ochenta por ciento del ETA hubiera nacido en el Estado o bien que pudiera demostrar haber vivido en el lugar por un mínimo de cuatro años.

Esta iniciativa cumple con algunas otras características establecidas en el concepto de Circuito definidos por Varela y Carbonell (2017): reúne un conjunto de exhibidores, y se configura un itinerario de exhibición de un espectáculo de dos funciones. Sin embargo, la tercera característica no se alcanza, o sea, los espacios escénicos de representación no comparten características comunes en las condiciones de exhibición, puesto que los espectáculos deben adaptarse tanto a espacios al aire libre como a sitios cerrados de distinta índole.

Como se puede notar, Rutas Escénicas Teatrales es una iniciativa positiva para los creadores y creadoras escénicas de México, pero no se constituye como una fuente de trabajo a largo plazo y sostenida en el tiempo; tampoco se traduce en un ingreso económico constante para los y las artistas. Por el contrario, es una contratación puntual y finita. Más que un circuito es un fondo concursable que impulsa las giras de los espectáculos.

En otros aspectos, la total dependencia de fondos públicos, tanto nacionales como locales, vulnera la sostenibilidad de la iniciativa y la pone al servicio del vaivén político de turno, así como de la disponibilidad de recursos públicos.

### **2.3 España. Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública.**

El caso español es particular por ser el único que posee una estructura organizativa de cobertura nacional, formal y bien administrada, tanto para las redes como para los circuitos de circulación de las artes escénicas.



La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública (en adelante La Red) es una asociación cultural sin ánimo de lucro constituida en el año 2000 gracias a un convenio de colaboración con el Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM) y el Ministerio de Educación Cultura y Deportes. Es una entidad privada que recibe y administra fondos públicos y cumple una función de gestión cultural con el teatro, la danza, la música y el circo que no pueden asumir directamente ni la administración nacional ni las autonómicas.

Conformada por 192 entidades asociadas (16 redes y circuitos - [ver anexo 6](#)-, 156 espacios escénicos y 25 festivales) La Red se define como “(...) la principal plataforma asociativa del sector público de exhibición de las artes en vivo (...)” (Red de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, 2025, Sección Quiénes Somos).

La Red también trabaja en la consolidación de las estructuras públicas de exhibición y producción, garantizando una oferta escénica de calidad, plural y diversa. Entre sus objetivos destacan:

- garantizar la calidad y estabilidad en la programación de los teatros y auditorios de titularidad pública, potenciando la cooperación y colaboración entre ellos, así como con los circuitos de las Comunidades Autónomas.
- impulsar y promover una estrecha, permanente y enriquecedora cooperación entre los diferentes teatros, auditorios, circuitos y redes (públicos y privados), tanto nacionales como internacionales.
- establecer vías de comunicación entre los diferentes agentes que intervienen en el desarrollo de las políticas sectoriales del teatro, la música y la danza (creadores, productores, distribuidores y gestores culturales) en la perspectiva del mantenimiento y consolidación del sector (Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, 2025, Sección Quiénes Somos).

Como su nombre lo indica, La Red incluye redes, circuitos y festivales; para efectos de esta investigación hemos elegido tres circuitos como referencia: el Circuit Cultural Valencià, el Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya (SPEEM) y el Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia. Cada uno fue seleccionado por criterios diferentes pero asimilables a Costa Rica. Por ejemplo el circuito valenciano se eligió por un criterio demográfico, ya que la población de la

Comunidad Valenciana y la de Costa Rica son similares <sup>17</sup>. El circuito catalán fue elegido por el protagonismo que tiene los gobiernos regional y local, un rol similar al que asumirán el Ministerio de Cultura y Juventud y los Ayuntamientos de Costa Rica en la propuesta del circuito. Finalmente, la similitud en el número de equipamientos escénicos entre Costa Rica y el circuito de Murcia, fue el motivo central para su selección.

### **Circuit Cultural Valencià (CCV)**

(...) es el programa de circulación de espectáculos de artes escénicas, musicales y audiovisuales entre los municipios de la Comunidad Valenciana, organizado por el IVC [Instituto Valenciano de Cultura] en colaboración con la Federación Valenciana de Municipios y Provincias (FVMP). <sup>18</sup>

Creado en 1988 este circuito agrupa a ochenta y nueve municipios que cuentan con, al menos, un espacio escénico de gestión pública, una persona profesional en gestión cultural encargada del circuito y un prepuesto que, cubra, como mínimo, el cincuenta por ciento del costo total de los cachés. El pago se ejecuta una vez que la compañía ha presentado la factura correspondiente tanto al IVC como a La Red.

Para definir la programación el circuito crea una catálogo a partir de dos convocatorias anuales, del cual son elegidos los espectáculos. También ofrecen oportunidades de formación profesional a las compañías locales y apoyo a los espacios en la captación de públicos.

### **Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya (SPEEM)**

Esta entidad pública depende del Departamento de Cultura, de la Dirección General de Promoción Cultural y Bibliotecas y de la Subdirección General de Promoción Cultural de la Generalitat de Catalunya, y fue creada en el año 2009.

Dentro de las principales funciones que tiene destacan la programación profesional de artes escénicas y música, la dinamización comunitaria o acciones planificadas para acercar las artes en vivo a la comunidad, la comunicación y promoción de los públicos, las funciones territoriales, y el diseño y ejecución de estrategias para el desarrollo de

---

<sup>17</sup> En el 2024 la Comunidad Valenciana reportó 5.319.285 habitantes, mientras que Costa Rica contó con 5.327.387 personas.

<sup>18</sup> Tomado de: <https://ivc.gva.es/val/ivc-val/circuit-cultural-valencia-val/circuit-cultural-valencia-val-2025>

las políticas de igualdad de mujeres y hombres en el ámbito de las artes escénicas y musicales.

Lo integran teatros y auditorios con el objetivo de consolidar la actividad cultural en los municipios catalanes y distribuirla de forma homogénea. Forman parte del sistema los municipios y las otras entidades locales de Cataluña, y las entidades sin ánimo de lucro que posean equipamientos, que reciban financiamiento del Gobierno Comunitario y que en sus órganos de gobernanza haya representación de la administración pública.

Los teatros y auditorios que participan en el SPEEM son los:

- 1- equipamientos escénicos y musicales que deben estar en las cabeceras de provincia y acoger proyectos artísticos de medio o gran formato con un alto nivel de especialización.
- 2- locales multifuncionales que son del ámbito local o supralocal y deben ubicarse en municipios de más de 50.000 habitantes o en capitales de comarca de más de 15.000 habitantes.
- 3- locales básicos que pertenecen al ámbito local y se ubican en municipios con población entre los 15.000 y los 50.000 habitantes, o capitales comarca de entre 5.000 y 15.000 habitantes.
- 4- otros espacios escénicos y musicales que también pertenecen al ámbito local, se puede ubicar dentro de equipamientos polivalentes, y en municipios de menos de 15.000 habitantes o capitales de comarca de menos de 5.000 personas.

La programación se crea gracias a la convocatoria anual de subvenciones para los equipamientos y multifuncionales, y plurianuales para los equipamientos básicos. Las piezas que se muestran al público son elegidas por las comisiones según los criterios del Programa.cat, un “sistema de ayudas que permite que el Departamento de Cultura y las diputaciones catalanas (...) apoyen las programaciones estables de artes escénicas y música municipales financiando una parte de la contratación” <sup>19</sup>

Este sistema destaca por varios motivos: 1- por enfocarse en la infraestructura y en su equipamiento técnico, su análisis y soporte, lo que puede asegurar las condiciones técnicas necesarias para cada tipo de espectáculo; 2- por ser gestionado por la administración pública y unir esfuerzo entre el gobierno autonómico y los municipios, y 3- por formar parte de una red de esfuerzos públicos para estandarizar los procedimientos y criterios de selección, así como los pagos correspondientes.

---

<sup>19</sup> Tomado de: <https://cultura.gencat.cat/ca/programacat/que-es/>

### **Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia.**

Este circuito es un programa administrado por una Entidad Pública Empresarial del Instituto de las Industrias Culturales y las Artes que depende de la Consejería de Turismo, Cultura, Juventud y Deportes de Murcia. Involucra a 17 ayuntamientos y 24 espacios escénicos, los que deben estar bien equipados y contar con una persona responsable de la programación y otra de la operación técnica.

Mediante dos convocatorias al año, el circuito elabora un catálogo de espectáculos de compañías locales. Aquellas agrupaciones de otras comunidades autónomas negocian su contratación directamente con los espacios escénicos.

Las obras se seleccionan según la modalidad del espacio: los de la categoría A son los que programan, al menos, veinte espectáculos al año, de los cuales el cincuenta por ciento deben ser compañías profesionales de la Comunidad Autónoma para que sean financiados por el circuito. La categoría B corresponde a los espacios escénicos complementarios que programan, al menos, diez espectáculos anuales. Estos deben cumplir el mismo parámetro que los de la categoría A con respecto a la cantidad de artistas locales para acceder al financiamiento.

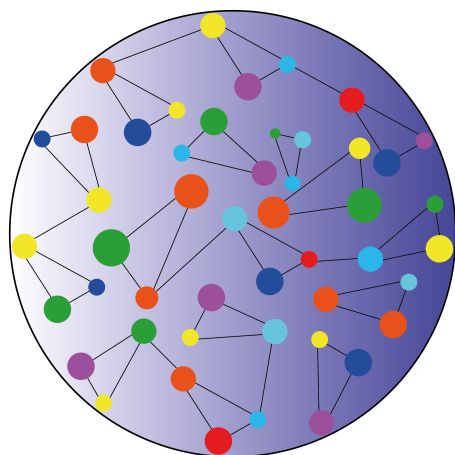
Tabla 5. Resumen comparativo de las características de los tres modelos de circuitos de circulación

<b>Circuito</b>	<b>Cobertura</b>	<b>Postulación</b>	<b>Selección</b>	<b>Administración</b>	<b>Espacios</b>	<b>Condiciones</b>
Brasil	Todo el país	En línea	Curador	Privada	Teatros y centros culturales propios	Pago caché. 2 o 3 funciones
México	8 Estados	En línea	Comisión	Estatat	Teatros y espacios abiertos	Pago caché. 2 funciones
Valencia	Toda la región	En línea	Comisión	Autonómica y municipal	Teatros	50% del caché
Cataluña	Toda la región	En línea	Comisión	Autonómica y municipal	Teatros y auditorios	S/D
Murcia	Toda la región	En línea	Comisión	Autonómica y municipal	Teatros	S/D

Después de repasar los diversos modelos de circuitos de circulación presentados en este apartado, podemos inferir que es difícil y poco útil definir un modelo “ideal” de circuito, ya que todos los ejemplos responden a las particularidades territoriales, presupuestarias, de volumen de producción, de gobernanza y de cantidad de espacios disponibles, por mencionar solo algunas, que caracterizan al territorio en el que se desarrollan.

La propuesta que se presenta en el siguiente capítulo pretende seguir esa línea, adecuándose a un país con mucho potencial de producción, pero con pocos recursos económicos para el fortalecimiento del teatro, y con una infraestructura reducida en tamaño y con carencias a nivel tecnológico.

### Capítulo 3. Propuesta de circuito de circulación para Costa Rica



**ODÓS**  
E s c é n i c o

**Circuito de Circulación  
de Teatro de Costa Rica**

Costa Rica es un país con un importante nivel artístico que merece aprovechar ese recurso para favorecer a las personas creadoras, para promover los derechos culturales y para ampliar la oferta turística que lo caracteriza e incluir el turismo cultural.

Con base en los objetivos generales propuestos en la introducción de este documento, a continuación explicaremos la propuesta del circuito de circulación de teatro para Costa Rica, herramienta que permitirá que toda la población pueda acceder al teatro en su entorno más cercano.

La institucionalidad pública costarricense tiene la responsabilidad de crear la política necesaria en materia de artes escénicas y de derechos culturales, y debe responder a su función natural de articular alianzas entre los actores sociales. Para conocer las posiciones oficiales de las instituciones públicas que gestionan las artes escénicas en Costa Rica, entrevistamos a Pablo Piedra, director del Teatro Popular Melico Salazar (TPMS), principal entidad estatal que lidera las acciones en esta materia; Silvia Quirós, directora del programa PROARTES, programa del TPMS encargado de la administración de los fondos concursables, y Laura Santamaría, directora de la Compañía Nacional de Teatro.

Las tres personas coinciden en que el teatro y el país necesitan un circuito de circulación, reconocen el potencial que posee el sector teatral, y los beneficios sociales, económicos y artísticos que puede producir.

### 3.1 Propuesta conceptual

**Οδός (Odós)** en griego significa camino o viaje, tanto en sentido físico como simbólico. Por ser la cultura griega el punto de partida del teatro occidental, hemos tomado esta palabra para definir el nombre del circuito: **Odós Escénico**, Circuito de Circulación de Teatro de Costa Rica.

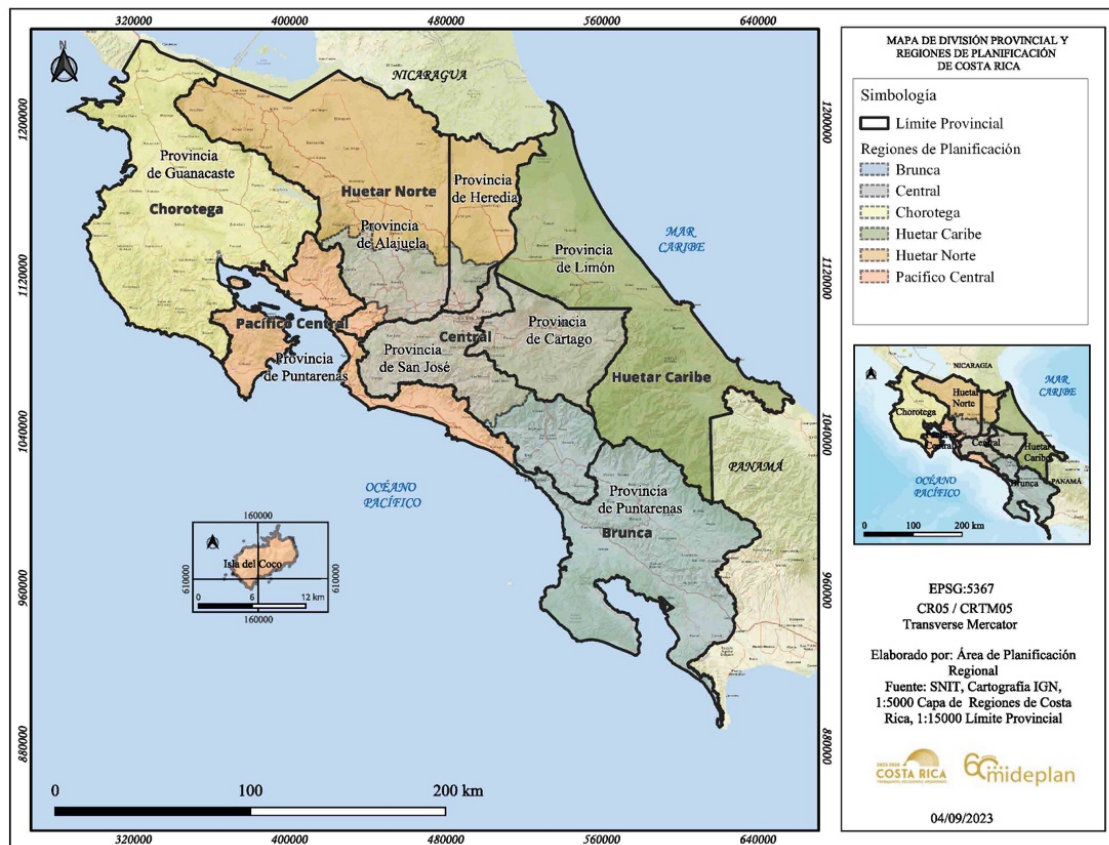
Entre sus objetivos se encuentran:

1. Establecer una estructura que conecte los recintos de exhibición ubicados alrededor del país.
2. Facilitar la movilidad y exhibición de los espectáculos profesionales de teatro.
3. Potenciar la cooperación y colaboración entre la administración pública nacional y local, las empresas, las cooperativas y las compañías de teatro para ofrecer una programación estable a lo largo del año.
4. Motivar la optimización de los recursos de infraestructura, económicos, técnicos y humanos, mediante la coordinación de las programaciones, la organización de giras, intercambios y otras actividades paralelas.
5. Generar información de mercado que sirva de fundamento para el impulso de políticas públicas que beneficien al sector.

El circuito albergará todo tipo espectáculo teatral sin distinción alguna. Podrán participar aquellos que se realizan tanto en una sala como en la calle; de cualquier género (comedia, drama, performance, etc.); con cualquier número de integrantes; y que están pensados para público adulto, adolescente, infantil o familiar.

### 3.2 División territorial

Odós Escénico desea abarcar las 7 provincias y los 84 cantones del país, sin embargo, la presencia del circuito dependerá de la existencia de un espacio de exhibición. Para facilitar el diseño de itinerarios de circulación, se divide el país en 6 regiones que coinciden con la división socioeconómica actual que utiliza el gobierno:



Fuente: Ministerio de Planificación y Política Económica. 2023.

1. Central: compuesta por los cantones de la provincia de San José: San José, Escazú, Desamparados, Puriscal, Aserri, Mora, Tarrazú, Goicoechea, Santa Ana, Alajuelita, Vázquez de Coronado, Acosta, Moravia, Tibás, Montes de Oca, Dota, Curridabat, León Cortés Castro y Turrubares. De Alajuela: Alajuela, San Ramón (excepto el distrito Peñas Blancas), Grecia, Atenas, Naranjo, Palmares, Poás, Zarcero y Sarchí. De Cartago: Cartago, Paraíso, La Unión, Jiménez, Turrialba, Alvarado, Oreamuno y El Guarco. Y de Heredia: Heredia, Barva, Santo Domingo, Santa Bárbara, San Rafael, San Isidro, Belén, Flores y San Pablo.
2. Chorotega: formada por los cantones de la provincia de Guanacaste: Liberia, Nicoya, Santa Cruz, Bagaces, Carrillo, Cañas. Abangares, Tilarán, Nandayure, La Cruz y Hojancha.
3. Pacífico Central: comprende los cantones de la provincia de Puntarenas: Puntarenas, Esparza, Montes de Oro, Quepos, Parrita, Garabito y Monteverde, y de la provincia de Alajuela: San Mateo y Orotina.
4. Huetar Norte: conformada por los cantones de San Carlos, Los Chiles, Guatuso, Río Cuarto y el distrito San Isidro de Peñas Blancas del cantón de San Ramón;



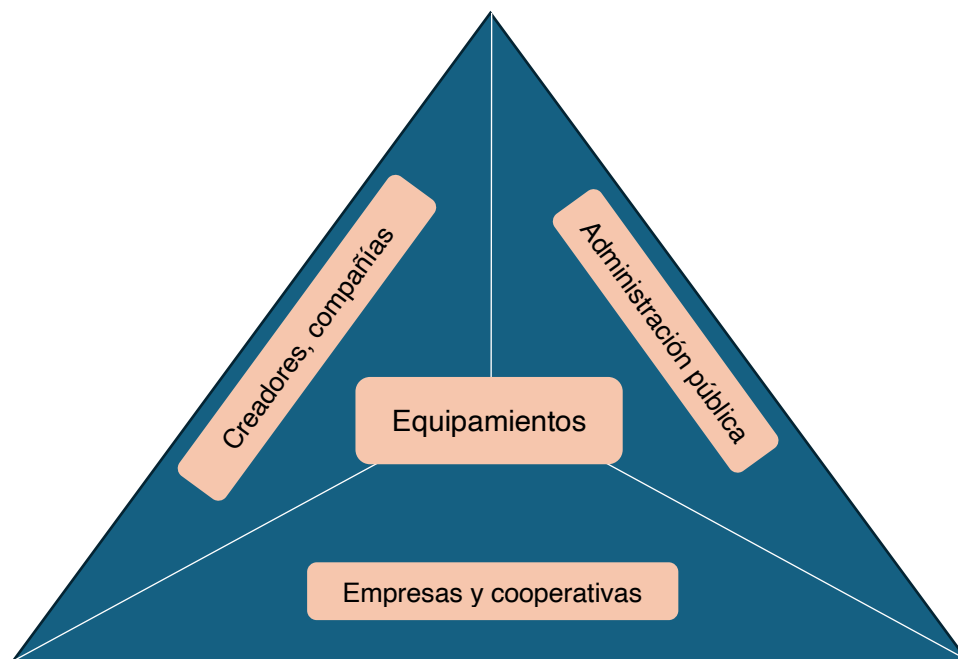
todos de la provincia de Alajuela. De la provincia de Heredia incluye los distritos de Puerto Viejo, La Virgen, Cureña y Llanuras del Gaspar del cantón de Sarapiquí.

5. Huetar Atlántica: incluye los cantones de la provincia de Limón: Limón, Pococí, Siquirres, Talamanca, Matina y Guácimo, y de la provincia de Heredia el Distrito Horquetas del Cantón de Sarapiquí.
6. Brunca: formada por los cantones de Osa, Golfito, Corredores, Coto Brus, Buenos Aires y Puerto Jiménez en la provincia de Puntarenas, y Pérez Zeledón en la provincia de San José.

Esta segmentación permitirá generar itinerarios de circulación con base en la infraestructura existente y las características técnicas que posean para que se ajusten a las necesidades de los espectáculos.

### 3.3 Composición

El eje que vertebra la totalidad del circuito es el conjunto de recintos para la representación teatral que hay alrededor del país; de forma adyacente, orbitarán tres componentes.



El primero de ellos son las compañías o proyectos artísticos que crean las obras. Todas deben formar parte de la Asociación de Grupos Independientes de Teatro Profesional (AGITEP), entidad que tendrá representación en el órgano de gobierno del circuito. La

obligatoriedad de pertenencia a este organismo tiene como fin fortalecer la organización gremial del sector.

En segunda instancia se encuentra la administración pública representada por el Ministerio de Cultura y Juventud (MCJ) y sus instituciones dedicadas a la gestión del teatro (Teatro Popular Melico Salazar, Compañía Nacional de Teatro y Programa PROARTES). El MCJ será el ente rector del circuito y tendrá funciones administrativas, de gestión y de coordinación.

Por otra parte, los Ayuntamientos también representan al ámbito público debido a su impacto territorial, a su potestad de crear política local y, en algunos casos, por administrar el recinto de exhibición que forma parte del circuito.

Es responsabilidad de las administraciones públicas favorecer las condiciones para que la población pueda ejercer sus derechos culturales. La cultura ha demostrado ser una fuente de ingresos y un motor de desarrollo, tal y como lo menciona Herrero Prieto:

La cultura constituye un ámbito por excelencia para la intervención pública, no sólo justificado por la condición de bienes públicos de muchos de sus productos; sino también porque, cada vez más, el factor cultural se utiliza como instrumento de identificación o transformación de los “lugares” y, por lo tanto, forma parte de las estrategias de desarrollo económico local y/o regional (Herrero, 2002, p.152).

El tercer componente son las empresas y las cooperativas las cuales circunscriben su participación a la región en la que desarrollan su actividad comercial, y cuyo aporte se registrará en calidad de patrocinio.

### **3.4 Gobernanza y administración**

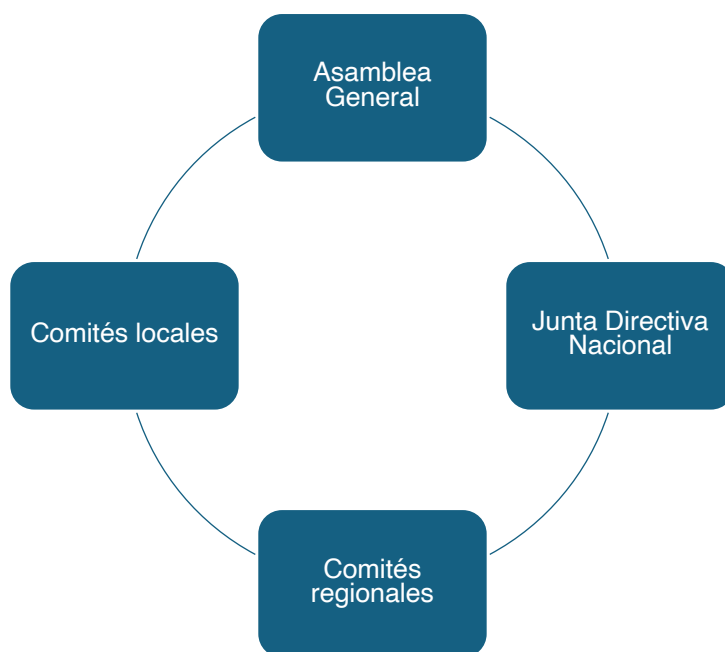
Odós Escénico busca regirse bajo un modelo de gobernanza basado en la democracia participativa porque reparte el protagonismo entre diversos actores: gobierno central, gobiernos locales y artistas, principalmente, aunque también involucra a las empresas y cooperativas de manera tangencial.

Asimismo, busca cubrir un alto porcentaje del territorio nacional para alcanzar la mayor cantidad de habitantes posible, y desea colaborar en la lucha a favor de los derechos culturales.

Para estos efectos entenderemos la democracia participativa como:

el modelo en el cual la gestión pública se pone en manos de los ciudadanos (quienes pasan a ser los gobernantes) estableciendo canales de participación: desde iniciativas promulgadas por las instituciones, hasta aquellas promovidas por el protagonismo colectivo (Calle, 2011, en Calbet, 2012, p. 112).

Para hacer efectivo este modelo, se propone una estructura de gobierno multinivel que reconoce distintos grados de participación ciudadana, para lo que se crearán diferentes instancias encargadas de tomar las decisiones con respecto a la distribución presupuestaria y la selección y circulación de los espectáculos.



Fuente: elaboración propia

El órgano superior del circuito es la Asamblea General que reúne a representantes del Ministerio de Cultura y Juventud junto a los alcaldes o alcaldesas de los cantones <sup>20</sup> donde haya espacios de exhibición (o a quien designen), las personas a cargo de cada uno de los espacios escénicos que participan, y las y los artistas representantes de las compañías registradas en el catálogo.

Esta Asamblea General tiene la responsabilidad de analizar el desempeño del circuito y de ser el espacio destinado al diálogo horizontal y democrático a favor del sector

---

20 Entidad de segundo nivel política en la que se dividen las provincias.

teatral. También se encargará de potenciar la cooperación y colaboración entre la administración pública nacional y local, las empresas, las cooperativas y las compañías de teatro para ofrecer una programación estable a lo largo del año, y establecer una estructura que conecte los recintos de exhibición ubicados alrededor del país.

Todas las decisiones de la Asamblea deberán tomarse por mayoría calificada, o las dos terceras partes de los miembros que la componen.

En un segundo nivel de administración se encuentra la Junta Directiva compuesta por:

- dos representantes del Ministerio de Cultura y Juventud (la persona designada como viceministra de cultura y quien dirija el Teatro Popular Melico Salazar o sus representantes).
- dos personas de los gobiernos locales que se serán electas en el seno de la Unión Nacional de Gobiernos Locales (UNGL)<sup>21</sup>, entidad de derecho público conformada por Municipalidades y Federaciones Municipales del país.
- y, seis representantes del sector artístico, uno por cada región que compone el circuito.

Las diez personas, seleccionadas en la Asamblea General, conformarán el órgano colegiado y ocuparán cargos como la Presidencia, la Vicepresidencia, la Secretaría, la Tesorería, la Fiscalía y cinco Direcciones. La elección de cada puesto se realizará de forma independiente, y para que una persona sea electa deberá obtener, al menos, ocho votos. Cada nombramiento será por un periodo de dos años, renovables por dos años más.

Las decisiones tomadas por la Junta Directiva quedarán en firme con las dos terceras partes de la totalidad de los miembros, y esa misma cantidad de asistentes son los necesarios para que haya el quórum para sesionar.

Entre sus responsabilidades están impulsar reformas legales y/o administrativas que beneficien al circuito y garanticen su eficiencia y transparencia, mantener un diálogo con los sectores que lo componen, y establecer los parámetros adhesión y expulsión de los recintos de exhibición, analizar los presupuestos, y generar información valiosa que sirva de fundamento para el impulso de políticas públicas que beneficien al sector.

---

<sup>21</sup> La institución ya cuenta con representación en diversas instancias públicas.

(...) promueve y desarrolla acciones de apoyo tendientes a lograr una mejor gestión municipal de creciente equidad, eficiencia y transparencia por medio de sus diferentes proyectos y actividades. Tomado de <https://www.ungl.or.cr/index.php/conozcanos/ungl/que-es-la-ungl>

Para la aceptación de nuevos espacios, se tomará en cuenta:

- las condiciones estructurales y tecnológicas del espacio,
- la proyección hacia la comunidad inmediata,
- la presencia de, al menos, una persona dedicada a la gestión cultural con conocimientos en teatro,
- la capacidad de sostener una programación anual.

El siguiente nivel de gobernanza corresponde a los Comités Regionales, que se componen de los representantes de los ayuntamientos de la región, tres representantes de las cooperativas y de las empresas locales, y seis personas que representen a los y las artistas.

Estos comités tendrán por funciones: analizar el desempeño del circuito en su región, sistematizar la información relacionada con la cantidad de representaciones realizadas, el número de personas espectadoras que participaron y los ingresos obtenidos por cada espacio de representación, así como analizar, determinar y establecer las necesidades y prioridades de la región para cada una de las convocatorias que se realizan al año.

Finalmente, el último nivel de gobernanza corresponde a los Comités Locales que se crearán en cada lugar donde haya espacios de representación. Lo componen los representantes del ayuntamiento, de las empresas y cooperativas locales, y de las y los artistas. Entre sus responsabilidades destacan el análisis constante del comportamiento de los espectáculos y la respuesta de los públicos, la sistematización de información de cada espacio de exhibición, y la selección de la persona que representará el Comité Local en el Comité Regional.

A nivel operativo, se conformará una Comisión Seleccionadora encargada de revisar, aprobar y/o rechazar las postulaciones de los espectáculos, así como facilitar su movilidad y exhibición alrededor del país.

Entre los criterios de selección de los espectáculos están:

- la trayectoria y solidez de la compañía o del equipo proponente,
- la calidad del texto o partitura escénica,
- la pertinencia de la propuesta artística,
- la congruencia entre los elementos de la propuesta escénica y de producción,
- la viabilidad de movilidad escénica,
- la viabilidad económica, y
- la adecuación estética y de lenguaje al público objetivo.

La comisión estará compuesta por siete personas, seis de ellas representan a las regiones, y la última forma parte de la Junta Directiva. Esta órgano comenzará a funcionar a partir del segundo año de trabajo del circuito.

Tabla 6. Resumen de la estructura de gobernanza de Odós Escénico

Nivel	Órgano	Composición	Funciones
Nacional	Asamblea General	Representantes del Ministerio de Cultura y Juventud,  Alcaldes o alcaldesas de los ochenta y cuatro cantones del país  Representantes de los espacios escénicos.	Analizar el desempeño del circuito.  Fomentar el diálogo a favor del sector teatral.  Potenciar la cooperación y colaboración entre la administración pública nacional y local, las empresas, las cooperativas y las compañías de teatro.  Definir una estructura que conecte los recintos de exhibición ubicados alrededor del país.
Nacional	Junta Directiva	2 representantes del Ministerio de Cultura y Juventud.  2 personas de los gobiernos locales electas por la Unión Nacional de Gobiernos Locales (UNGL).  6 representantes del sector artístico, uno por cada región del circuito.	Impulsar reformas legales y/o administrativas que beneficien al circuito.  Mantener un diálogo con los sectores que componen el circuito.  Establecer los parámetros de adhesión y expulsión de los recintos de exhibición y de las compañías de teatro.  Analizar los presupuestos, y generar información útil para el impulso de políticas públicas que beneficien al sector.
Regional	Comités	Representantes de los ayuntamientos de la región  3 representantes de las cooperativas y de las empresas locales  6 personas que representen a los y las artistas.	Analizar el desempeño del circuito. Sistematizar la información cuantitativa recopilada.  Analizar, determinar y establecer las necesidades y prioridades de la región para cada una de las convocatorias que se realizan al año.
Local	Comités	Representantes del ayuntamiento.	Analizar el comportamiento de los espectáculos y la respuesta de los públicos.

		Representante de las empresas.  Representante de las cooperativas.  Artistas.	Sistematizar la información de cada espacio de exhibición.  Seleccionar la persona representante ante Comité Regional.
--	--	---	--

### 3.5 Financiamiento

Como parte de la visión para impulsar una industria teatral, se propone que todos los espectáculos supongan el pago de una entrada cuyo costo se adaptará a la realidad del cantón con base en el Índice de Desarrollo Humano Cantonal del país. El costo de la entrada puede llegar a ser simbólico. No se contempla la gratuidad en la programación, excepto en aquellos casos en los que la obra se realice en un espacio abierto.

Esta postura busca reconocer y posicionar al teatro como un bien de mercado y como parte de la oferta de turismo cultural del país. Asimismo, desea educar a la población para que vea el teatro como una profesión y, por ende, que sus productos tienen un costo y que su consumo requiere de una inversión, al igual que sucede con el cine o con algunos conciertos de música.

En este sentido, Bonet y Schargorodsky (2016) recomiendan:

Para maximizar el ingreso, y al mismo tiempo la audiencia, es importante segmentar los precios. Estos pueden diferenciarse en función de los días y horarios de función, la ubicación de la butaca en la sala, y los distintos grupos de pertenencia del público, o una combinación de los tres criterios. Asimismo, los espectáculos pueden tener precios distintos en función del género o tipo de obra, de su costo y del público a quien van dirigidos (Bonet y Schargorodsky, 2016, p.155).

El circuito motivará a los recintos de exhibición a asumir las políticas de precios que consideren pertinentes a partir de conocimiento de sus audiencias.

### 3.5.a Ingresos y Gastos

La financiación de Odós Escénico se compone, principalmente, de tres fuentes de ingresos divididas en dos categorías: el dinero público, que proviene del Ministerio de Cultura y Juventud (MCJ) y de los ayuntamientos; y el dinero privado que podrían aportar las empresas y las cooperativas.

Para realizar una estimación viable del presupuesto que podría tener el circuito en el año uno de funcionamiento, se analizaron los montos que PROARTES destinó entre el 2014 y el 2021, ambos incluidos. Se ha extraído el promedio de dinero otorgado a cada categoría y se seleccionó como referencia el monto más alto que corresponde al año 2021.

Tabla 7. Presupuestos de PROARTES 2014 - 2021

Año	Presupuesto total	Presupuesto en € (*)	Proyectos beneficiados	Prom. por categoría	Prom. por categoría en € (*)
2014	₡200.716.100	340.197 €	34	₡33.452.683	56.699 €
2015	₡204.885.815	347.264 €	40	₡34.147.636	57.877 €
2016	₡178.930.005	303.271 €	25	₡29.821.668	50.545 €
2017	₡186.000.000	315.254 €	26	₡31.000.000	52.542 €
2018	₡111.020.166	188.170 €	15	₡15.860.024	26.881 €
2019	₡123.000.000	208.475 €	18	₡17.571.429	29.782 €
2020	₡133.500.000	226.271 €	117	₡19.071.429	32.324 €
2021	₡242.500.000	411.017 €	95	₡48.500.000	<b>82.203 €</b>

Fuente: elaboración propia a partir de los informes de gestión de las direcciones ejecutivas del TPMS de los periodos 2014 - 2018 y 2018 - 2022.

(\*) este cálculo se realizó con base en el tipo de cambio entre euros y colones al 15 de junio de 2025, según el Banco Nacional de Costa Rica: 1€ = ₡590

Los 82.203 € se proponen como la base presupuestaria que incrementará un 0,5% anualmente.

A nivel de funcionamiento, para que tenga coincidencia con el circuito, PROARTES modificará su procedimiento actual de convocatorias y pasará de tener una a ofrecer dos cada año. Todas las compañías deben inscribirse en el catálogo digital para ser consideradas para este fondo.



Por su parte, para calcular el aporte inicial de los ayuntamientos, se analizaron los presupuestos aprobados por la Contraloría General de la República de Costa Rica para el año en curso. De cada monto se calculó el 0,01% que en total suman 151.090 €. Este aporte incrementará un 0,1% anualmente ([ver anexo 8](#)).

En lo que respecta a las empresas y las cooperativas, se propone incentivar la figura de patrocinio que se corresponde con la responsabilidad social empresarial (corporativa). Para ello, los ayuntamientos presentarán el circuito al parque empresarial y al sector cooperativo de su región y le invitarán a cubrir el costo de veinte representaciones anuales de forma conjunta. Esta cantidad podrá aumentar o disminuir según el interés y participación de los comercios. A cambio del aporte, y dependiendo del monto invertido, el ayuntamiento le brindará un beneficio fiscal, y asegurará la presencia de su marca en el recinto de exhibición y en las estrategias de comunicación que se desarrollen para promocionar las obras de teatro.

Al plantearse Odós Escénico como una herramienta que ayuda a dinamizar la economía local, que amplía la oferta turística de la zona y que promueve la cultura local, se buscará integrar estos parámetros en las operaciones de las empresas y de las cooperativas y su interacción con la población.

De igual manera, el circuito pretende crear valor social de manera compartida, ayudar a que las empresas y cooperativas fortalezcan o mejoren su reputación ante las personas mediante el apoyo a la cultural local, reducir posibles impactos negativos que hayan ocasionado, y contribuir al desarrollo local.

Con respecto a los gastos del circuito podemos mencionar que el rubro más importante corresponde al pago del caché de cada una de las representaciones que se hagan. El mismo será cubierto en un sesenta por ciento por el Estado a través del programa PROARTES y el cuarenta por ciento restante correrá por cuenta de cada ayuntamiento. Las funciones que sean pagadas por las empresas y las cooperativas se sumarán al cómputo final.

A manera de guía se establece el costo promedio de una función en 1.500 € para los años 1 y 2, y un aumento del 0,88% cada año a partir del tercero, con base en el Índice de Precios al Consumidor establecido por el Banco Central de Costa Rica.

Tabla 8. Proyección de costo promedio de una representación cada año (incluye aumento del 0,88% con base en el IPC)

	Costo promedio del caché (IVAI) por representación	
Año 1 (2026)	1.500 €	Ø885.000
Año 2 (2027)	1.500 €	Ø885.000
Año 3 (2028)	1.513 €	Ø892.788
Año 4 (2029)	1.527 €	Ø900.645
Año 5 (2030)	1.540 €	Ø908.570

Fuente: elaboración propia.

Otros gastos que se deben incluir son el pago de los servicios de comunicación, que corresponden a la construcción y mantenimiento de la plataforma digital donde se hospedará el catálogo, y las actividades del circuito, o la cobertura de los gastos de las asambleas generales y de las reuniones de la junta directiva y de la comisión de selección.

En la siguiente tabla se puede ver una proyección presupuestaria para cinco años:

Tabla 9. Propuesta de ingresos y gastos para cinco años

**INGRESOS**

T.C= ¢590 x 1€

Tipo	Año 1 (2026)		Año 2 (2027)		Año 3 (2028)		Año 4 (2029)		Año 5 (2030)		TOTAL	
	€	¢	€	¢	€	¢	€	¢	€	¢	€	¢
Aporte del MCJ (*)	82.203	48.500.000	82.614	48.742.500	83.027	48.986.213	83.443	49.231.144	83.860	49.477.299	415.147	244.936.730
Aporte de ayuntamientos (**)	151.090	89.142.888	151.241	89.232.031	151.392	89.321.263	151.543	89.410.584	151.695	89.499.995	756.961	446.606.990
Sub total	233.293	137.642.870	233.855	137.974.450	234.419	138.307.210	234.986	138.641.740	235.555	138.977.450	1.172.108	691.543.720

(\*) este dinero será destinado al programa PROARTES. Aumentará un 0,5% anual a partir del año 2.

(\*\*) se propone un 0,01% del presupuesto total de cada ayuntamiento para el año 1, y un aumento de 0,1% anual hasta el año 5

**GASTOS**

Servicio de comunicación	1.000	590.000	1.100	649.000	1.200	708.000	1.300	767.000	1.400	826.000	6.000	3.540.000
Actividades del circuito	3.000	1.770.000	3.200	1.888.000	3.400	2.006.000	3.600	2.124.000	3.800	2.242.000	17.000	10.030.000
Sub total	4.000	2.360.000	4.300	2.537.000	4.600	2.714.000	4.900	2.891.000	5.200	3.068.000	23.000	13.570.000
Ingresos	233.293	137.642.870	233.855	137.974.450	234.419	138.307.210	234.986	138.641.740	235.555	138.977.450	1.172.108	691.543.720
Gastos	4.000 €	2.360.000	4.300	2.537.000 €	4.600	2.714.000 €	4.900	2.891.000 €	5.200	3.068.000	23.000	13.570.000
Disponible para pago de cachés	229.293	135.282.870	229.555	135.437.450	229.819	135.593.210	230.086	135.750.740	230.355	135.909.450	1.149.108	677.973.720
Cantidad de funciones	153		153		152		151		150		758	

### 3.5.b Plan de Renovación de Espacios de Exhibición

Como una acción complementaria e igualmente importante para alcanzar el éxito de Odós Escénico, se propone la creación de un Plan de Renovación de Espacios de Exhibición que mejore las condiciones de los espacios y localizaciones escénicas que participan en el circuito.

Este plan enfatiza dos aspectos distintos, el primero relacionado con la optimización energética, y el segundo con la accesibilidad universal en concordancia con la ley costarricense número 7600, Ley de igualdad de oportunidades para personas con discapacidad, del 25 de mayo de 1996.

La selección de los proyectos para ambas categorías se hará mediante un proceso concursal en el que cada espacio escénico presenta un proyecto que justifique la intervención solicitada. Año a año se beneficiarán entre dos y tres espacios para cada una de las líneas del plan, es decir, se intervendrán cinco proyectos en promedio anualmente, y veinticinco al finalizar el quinto año, lo que representa una cobertura del 31,64% del total de espacios ([ver anexo 1](#)) que posee el circuito.

En la línea de optimización energética se contemplarán asuntos como:

1. Diagnóstico energético inicial para conocer el consumo en iluminación, sonido, climatización, etc.; la medición de las cargas y la identificación de las fuentes de pérdida de energía.
2. La iluminación para sustituir las luminarias y lograr la eficiencia energética.
3. La ventilación que pasa por revisar los sistemas actuales, las puertas, ventanas y techos.
4. El sistema escénico y electromecánico relacionado con la tramoya automatizada (si existe) y el consumo de energía por las consolas de sonido e iluminación.
5. La infraestructura para alcanzar el aislamiento acústico y aprovechar la ventilación natural.
6. La implementación de energías renovables como fuente principal.
7. El monitoreo en tiempo real unido a campañas de concientización para el personal, los proveedores, las compañías y los públicos.
8. La evaluación financiera para relacionar el coste inicial con el ahorro proyectado, priorizando las medidas de retorno rápido y de alto impacto.

En la línea de accesibilidad universal, se deben seguir las directrices establecidas en la Ley 7600, Ley de igualdad de oportunidades para personas con discapacidad, del 25 de mayo de 1996 en lo que respecta a “(...) garantizar la igualdad de oportunidades para la población costarricense en ámbitos como: salud, educación, trabajo, vida familiar, recreación, deportes, cultura y todos los demás ámbitos establecidos” (Asamblea Legislativa de Costa Rica, 1996, p.1).

Para ello se abordarán líneas de acción como:

1. Eliminación de barreras: adecuación de limitaciones estructurales que impidan el ingreso y la movilidad de las personas con discapacidad a cualquier espacio del recinto.
2. Eliminación de barreras: mejoramiento de las condiciones de los espacios laborales dedicados al personal técnico. Esto incluye lo relacionado con la salud y seguridad laboral.
3. Accesibilidad cognitiva y señalética: análisis, diseño e implementación de recursos gráficos adecuados para el entendimiento de las directrices del espacio por parte de personas con discapacidad cognitiva, y recursos aptos para quien vive con ceguera parcial o total.
4. Dispositivos de audio: mejoras técnicas necesarias y adquisición de equipo para que las personas con baja audición puedan disfrutar del sonido a través de su implante coclear. También chalecos vibrantes para las personas sordas.
5. Sistemas de subtítulo y audiodescripción: cambios tecnológicos y compra de equipo que le permita a las personas sordas seguir la trama de la obra mediante el subtítulo, y a la personas ciegas mediante la audiodescripción.

La selección de proyectos en ambas líneas recaerá sobre diversas entidades estatales según su competencia: el Ministerio de Cultura y Juventud (MCJ) como rector del circuito, el Ministerio de Ambiente y Energía (MINAE) como líder del Plan Nacional de Descarbonización y ente rector en políticas energéticas, el Consejo Nacional de Personas con Discapacidad (CONAPDIS) como líder en todo lo relacionado con la gestión de apoyos a esta población, el Instituto Costarricense de Electricidad (ICE) como empresa pública especialista en materia de energía, el Instituto Tecnológico (TEC) como universidad pública especializada en tecnología, y el ayuntamiento al que pertenezca el espacio propuesto para ser intervenido.

De igual manera, cada gobierno local incentivará la participación de las empresas y las cooperativas locales como patrocinadores de la intervención. A cambio ofrecerá

beneficios fiscales acorde con la inversión y visibilidad de la marca comercial en el teatro, la casa de la cultura o el centro cultural.

Con base en lo anterior, se puede estimar que la responsabilidad presupuestaria se distribuirá de la siguiente manera: MCJ 10%, MINAE 20%, CONAPDIS 5%, ICE 10%, Ayuntamiento 35%, empresas y cooperativas 20%.

No es posible conocer con exactitud cuánto dinero podría destinar Costa Rica para esta propuesta debido a que involucra a diversas instituciones y acarrea una alta complejidad presupuestaria. Sin embargo, a manera de ejercicio para esta investigación, se propone una estimación de costes y financiamiento.

El punto de partida será una inversión de 150.000 € anuales, para un total de 750.000 € después de cinco años. Este monto se define con base en la realidad económica actual del país. El aporte total y los desembolsos anuales por cada entidad involucrada serían los siguientes: el MCJ y el ICE aportarán 15.000 € año tras año y 75.000 € en total; el MINAE aportaría 30.000 € cada año para un total de 150.000 €; el CONAPDIS dotaría a la iniciativa de 7.500 € anuales, lo que significa 37.500 € al finalizar el proyecto.

En lo que respecta a los ayuntamientos, las empresas y las cooperativas, se propone que sus aportes varíen en dos ocasiones a lo largo de los cinco años: los ayuntamientos darán un 35% de total del presupuesto en los años 1 y 2, un 30% en los años 3 y 4, y un 25% en el año 5. Una situación contraria vivirán las empresas y las cooperativas ya que está previsto que incrementen su aporte, pasando del 20% en los dos primeros años, a un 25% en el año 3 y en el año 4 y, finalmente, a un 30% al cierre del proyecto.

A pesar de la disminución su aporte a lo largo del periodo, los ayuntamientos serán los mayores financiadores del proyecto con 232.500 € del total, dividido en 52.500 € los dos primeros años, 45.000 € los dos siguientes, y 37.500 € el último año. Por su parte, las empresas y las cooperativas se ubican en el segundo lugar de aportaciones con un total del 180.000 € que se distribuyen de la siguiente manera: 30.000 € en los años 1 y 2, 37.500 € en los años 3 y 4, y 45.000 € en el año 5.

En lo que respecta a los gastos se contemplan dos rubros importantes: la gestión administrativa, con 15.000 € anuales, y la comunicación con 7.500 € cada año, lo que representa un 15% del presupuesto. Es decir, los gastos suman un total de 22.500 € anuales o 112.500 € para todo el proyecto.

Tabla 10. Estimación de aportaciones y costes Proyecto de Intervención de Espacios de Exhibición

### Financiamiento

Fuente	%	Año 1	Año 2	%	Año 3	Año 4	%	Año 5	Total
MCJ	10%	15.000 €	15.000 €	10%	15.000 €	15.000 €	10%	15.000 €	75.000 €
MINAE	20%	30.000 €	30.000 €	20%	30.000 €	30.000 €	20%	30.000 €	150.000 €
CONAPDIS	5%	7.500 €	7.500 €	5%	7.500 €	7.500 €	5%	7.500 €	37.500 €
ICE	10%	15.000 €	15.000 €	10%	15.000 €	15.000 €	10%	15.000 €	75.000 €
Ayuntamientos	35%	52.500 €	52.500 €	30%	45.000 €	45.000 €	25%	37.500 €	232.500 €
Empresas y cooperativas	20%	30.000 €	30.000 €	25%	37.500 €	37.500 €	30%	45.000 €	180.000 €
		150.000 €	150.000 €		150.000 €	150.000 €		150.000 €	750.000 €

### Gastos

Gestión administrativa	10%	15.000 €	15.000 €	10%	15.000 €	15.000 €	10%	15.000 €	75.000 €
Comunicación	5%	7.500 €	7.500 €	5%	7.500 €	7.500 €	5%	7.500 €	37.500 €
		22.500 €	22.500 €		22.500 €	22.500 €		22.500 €	112.500 €

	Año 1	Año 2	Año 3	Año 4	Año 5	Total
Ingresos	150.000 €	150.000 €	150.000 €	150.000 €	150.000 €	750.000 €
Gastos	22.500 €	22.500 €	22.500 €	22.500 €	22.500 €	112.500 €
<b>Total disponible</b>	<b>127.500 €</b>	<b>127.500 €</b>	<b>127.500 €</b>	<b>127.500 €</b>	<b>127.500 €</b>	<b>637.500 €</b>

Como se puede observar, el total disponible para la ejecución del proyecto es de 127.500 € por año y 637.500 € para los 5 años. Esto representa una inversión promedio anual de 25.500 € para cada espacio de exhibición que se desee intervenir.

Este Plan de Renovación de Espacios de Exhibición puede incluirse en las iniciativas que actualmente desarrolla Costa Rica con organismos internacionales y que proveen de fondos “verdes”. Por ejemplo, el Proyecto de Eficiencia Energética desarrollado gracias al apoyo del Banco Centroamericano de Integración Económica (BCIE) y el Proyecto de Transición Energética apoyado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).

### 3.6 Puesta en marcha

La creación de **Odós Escénico** Circuito de Circulación de Teatro de Costa Rica conlleva la revisión, modificación y creación de herramientas legales y técnicas que faciliten su gestión y puesta en marcha. A continuación se proponen diferentes acciones necesarias:

#### 3.6.a Actualización de la Política Nacional de Derechos Culturales

Costa Rica creó la Política Nacional de Derechos Culturales en el 2013, con una vigencia de diez años. Este instrumento es la base para la acción del Ministerio de Cultura y Juventud como ente rector del área, pero también de otras entidades gubernamentales que intervienen en la cultura.

Actualizar la Política Nacional de Derechos Culturales no sólo brindará al país de una herramienta propulsora de cambios en materia cultural, sino que también es la puerta de entrada para la inserción de iniciativas como el Circuito de Circulación de Teatro, que se puede ver reflejado en tres de los cinco ejes estratégicos y en algunos temas que componen la política actual, por ejemplo:

Ejes estratégicos	Temas
Eje estratégico 1: Participación efectiva y disfrute de los derechos culturales,	Tema 1: disfrute de los derechos culturales Tema 2: diversidad e interculturalidad Tema 4: democracia y participación efectiva en la vida cultural
Eje estratégico 2: Dinamización económica de la cultura	Tema 1: relación entre cultura y desarrollo Tema 2: economía creativa Tema 3: economía social solidaria y cultura
Eje estratégico 4: Fortalecimiento institucional para la promoción y protección de los derechos culturales	Tema 1: organización y fortalecimiento del sector cultura Tema 3: desarrollo territorial, municipalidades, redes y organizaciones locales



### **3.6.b Firma de convenios marco de colaboración entre el Ministerio de Cultura y Juventud y las instancias que agrupan a los actores clave del circuito.**

Se harán acuerdos formales con la Asociación de Grupos Independientes de Teatro Profesional (AGITEP) y con la Unión Nacional de Gobiernos Locales los que permitirán agilizar la colaboración para posibilitar el desarrollo de las acciones necesarias para el funcionamiento del circuito. Asimismo, puede ser un aporte importante para la actualización o creación de políticas municipales del cultura que lo incluyan.

### **3.6.c Creación de la estructura legal con beneficios para las empresas y cooperativas.**

Es necesario crear la legislación que brinde beneficios fiscales a las empresas y cooperativas que inviertan dinero en él. Se puede tomar como referencia la Ley 27/2014, de 27 de noviembre, del Impuesto sobre Sociedades de España <sup>22</sup>, e incluir artículos importantes como el número 36 del Capítulo IV relacionado con la deducción por inversiones en producciones cinematográficas, series audiovisuales y espectáculos en vivo de artes escénicas y musicales. La ley resultante, a su vez, facultará a los ayuntamientos para creación beneficios y exenciones a las empresas de su ámbito geográfico.

Esta nueva norma hará referencia a la Ley N° 10044 Fomento de la economía creativa y cultural creada en Costa Rica el 12 de noviembre de 2021, que se encuentra vigente, y la que anota sus fines en el artículo cinco, los cuales son coincidentes con el circuito:

- a) Generar un entorno institucional y regulatorio que impulse las condiciones para la creación, formalización, operación, crecimiento e innovación de las industrias creativas y culturales.
- b) Fomentar y reconocer la cultura emprendedora entre los participantes de los diferentes procesos artísticos y culturales que se desarrollan en el ecosistema.
- (...)
- d) Promover el establecimiento de instrumentos financieros que comprendan las características del sector creativo y cultural para facilitar el acceso a recursos económicos que impulsen sus iniciativas productivas.

---

<sup>22</sup> Ver la ley en <https://www.boe.es/eli/es/l/2014/11/27/27/con>

(...)

f) Fortalecer la inserción de las empresas creativas y culturales en los mercados nacionales e internacionales, mediante la participación competitiva en las cadenas de valor.

g) Articular y fomentar las alianzas público-privadas que favorezcan el desarrollo de industrias creativas y culturales (Ministerio de Cultura y Juventud, 2021, p.3).

### **3.6.d Instrumentos necesarios para el funcionamiento del circuito.**

El Teatro Popular Melico Salazar creará una plataforma digital o catálogo en el cual se inscribirán las compañías o proyectos teatrales y los espacios de exhibición. Estar dado de alta en este catálogo es el requisito principal para formar parte del circuito.

Anualmente se realizarán dos convocatorias destinadas tanto a las compañías como a los recintos de exhibición. Ambas seguirán el siguiente cronograma:

- Convocatoria 1: para realizarse entre julio y diciembre
  - Inicio: 01 de febrero.
  - Cierre: 15 de marzo.
  - Revisión y selección por parte de la comisión: del 16 al 31 de marzo.
  - Recepción de subsanaciones: del 01 al 07 de abril.
  - Revisión por parte la comisión: del 08 al 15 de abril.
  - Comunicación de seleccionados: 16 de abril.
- Convocatoria 2: para desarrollarse entre febrero y junio
  - Inicio: 01 de julio.
  - Cierre: 15 de agosto.
  - Revisión y selección por parte de la comisión: del 16 al 31 agosto.
  - Recepción de subsanes: del 01 al 07 de setiembre.
  - Revisión por parte la comisión: del 08 al 15 de setiembre.
  - Comunicación de seleccionados: 16 de setiembre.

Estas convocatorias marcarán el inicio de las temporadas en las que se compone el circuito: la primera de febrero hasta junio y la segunda de julio hasta la segunda semana de diciembre. En la última se debe tomar en cuenta la situación climática propia de Costa Rica en la que el aumento de lluvia es importante, sobre todo en el mes de octubre.

### **3.6.e Otras acciones para robustecer el Circuito.**

La firma de convenio marco entre el Ministerio de Cultura y Juventud y la carrera de gestión cultural de la Universidad de Costa Rica puede ofrecer oportunidades laborales en el circuito a las personas graduadas de esa disciplina.

Como se puede observar, Odós Escénico no solo afectará positivamente al sector teatral, a la circulación de los espectáculos, al desarrollo de una industria teatral, a la ampliación de la oferta del turismo cultural y a los derechos culturales, sino que también se convertirá en un motor de transformaciones legales y administrativas necesarias para que la cultura costarricense responda de manera efectiva a las demandas de la actualidad, de los públicos y de las compañías.

### **3.7 Evaluación**

Siguiendo la cadena de valor del teatro al llegar a la última etapa del proceso, la evaluación, es fundamental hacerse tres preguntas: ¿cómo evaluar el circuito?, ¿qué evaluar? y ¿para qué evaluarlo?

Existen diversos abordajes para valorar un proyecto o una política cultural. Personas especialistas en el tema coinciden en la necesidad de definir indicadores que permitan extraer la información necesaria para conocer el impacto que el proyecto ha causado a nivel simbólico y a nivel práctico.

Entenderemos el concepto indicador como la “herramienta o instrumento que nos proporciona información lógica, y que es comprendida e interpretada de forma simple, clara, verídica y útil, debido a que su uso es permanente sobre cualquier evento de la vida cotidiana” (Ortega Sánchez en Mariscal Orozco y Rucker, 2019, p.190) Deben ser medibles, cuantificables, válidos, confiables, comparables y verificables, claros, oportunos y pertinentes.

Como paso previo a la puesta en marcha del proyecto, nos parece pertinente conocer la cantidad de obras de teatro que se han mostrado en cada recinto de exhibición en los últimos cinco años, la asistencia a esas representaciones y la percepción de los públicos locales.

¿Cómo evaluar el circuito?

Para iniciar se definirán unos objetivos que sean claros, realistas y medibles y, con indicadores de características similares, tales como la cantidad de asistentes a cada representación, los tipos de públicos atendidos, el número de empleos generados, el

volumen de ingresos económicos, la satisfacción de los públicos (que se obtiene por medio de encuestas), el tipo de actividades complementarias desarrolladas y el porcentaje del presupuesto ejecutado, entre otros.

“(…) el reto consiste en construir indicadores que tomen en consideración la garantía de los derechos culturales; que incidan también, pero no de manera preponderante, sobre el carácter económico de la cultura; que revitalicen el papel y la responsabilidad de la gestión cultural pública y privada medida por el resultado de su desempeño” (Ortega Sánchez en Mariscal Orozco y Rucker, 2019, p. 200).

Para conocer y evaluar el impacto que Odós Escénico puede tener, consideramos pertinente que se realice un estudio de tipo relativo. Siguiendo a Álvaro Fierro (2020) esta clase de estudios:

“ (..) se hacen en comparación a nuestro entorno socioeconómico. Es decir, se puede indagar en lo relevante que es nuestro proyecto para el ecosistema de alrededor analizando qué posición ocupamos en el sector y en el territorio. Para ello, es interesante realizar la medición comparando el antes, el durante y el después de la actividad (Fierro, 2020, p. 229).

Fierro propone un conjunto de preguntas clave que se pueden plantear antes de iniciar la evaluación y que consideramos pueden ser útiles para nuestro proyecto.

Las interrogantes son: ¿Qué ofrece mi proyecto cultural a quien no lo conoce?, ¿Qué ofrece mi proyecto a quien sí lo conoce?, ¿Qué aporta mi proyecto al sector cultural del territorio donde se realiza?, ¿Qué genera mi proyecto en el sector cultural en general?, ¿Qué ofrece al resto de sectores de la sociedad?, ¿Qué depara mi proyecto a la Administración? ¿Qué nos ofrece el proyecto a nosotros mismos? (Fierro, 2020, p.231 y 232).

A estas interrogantes podemos agregar: ¿Qué ofrece mi proyecto al sector empresarial y el sector cooperativo?, ¿Qué produce mi proyecto al sector teatral costarricense?, ¿Qué ofrece mi proyecto a nivel económico?, ¿Cuáles carencias del sector teatral pueden ser subsanadas con mi proyecto?, entre otras.

¿Qué evaluar y para qué evaluar?

Al plantearse como un proyecto cobertura nacional, Odós Escénico requiere conocer diversos tipos de información, entre las que podemos citar:

- Desempeño de cada espacio de exhibición: en este caso es importante tomar en cuenta las particularidades de cada sitio y del entorno en el que se ubica. Por lo tanto, no es posible estandarizar los grados de éxito, pero si es posible utilizar los mismos indicadores. Se analizará la:
  - Cantidad de espectáculos programados por género.
  - Cantidad de producciones y coproducciones.
  - Número de funciones ofrecidas por tipo de espectáculo y público (general, familiar, escolar, colectivos específicos...)
  - Cantidad de actividades complementarias.
  - Tiempo ocioso de la sala.
  - Tiempo de ensayos.

En el caso del análisis de los públicos, se hace necesario conocer:

- La cantidad de asistentes por tipología de espectador y actividad (infantil, estudiantil, turistas, mujeres, personas con capacidades diferentes, con bajo nivel de renta...)
- La cantidad de participantes en actividades complementarias.
- El grado de satisfacción de las audiencias.
- La cantidad y el tipo de quejas del público y el tiempo de resolución de las mismas.
- La constitución de las comunidades digitales en los diversos canales: redes sociales, boletín informativo, etc.

Un aspecto importante de cada espacio miembro del circuito es su reputación, porque ella se constituye como un elemento fundamental en la relación entre el espacio y la ciudadanía. Para evaluarla se debe conocer la percepción de los públicos, del ayuntamiento, de las y los creadores, de las empresas y de las cooperativas locales.

En otros temas, a nivel de sostenibilidad económica es importante conocer de cada espacio:

- La cantidad de localidades por espectáculo y temporada.
- La cantidad y el precio de las entradas vendidas.
- Los ingresos totales, por taquilla, patrocinio, subvenciones, derechos y cualquier otra fuente de ingresos.

- Los gastos según su tipo (personal, logística, suministros, mantenimiento, etc.)
- Los costos de exhibición por espectáculo y por temporada (caché, derechos de autoría, difusión y comunicación, etc.)
- Las inversiones realizadas (en producción, derechos, equipamiento técnico, edificio, entre otras.)

Finalmente, a nivel de recursos humanos, es necesario conocer:

- La cantidad y tipo de profesionales contratados, su nivel de satisfacción, compromiso y productividad.
  - Las características del personal: artistas, técnicos, administrativos, con capacidades especiales, origen geográfico, edad y género.
  - La cantidad de horas trabajadas y las contratadas.
  - La escala de pagos.
  - El nivel de formación básica y de capacitación permanente.
  - El nivel de permanencia de los y las profesionales clave.
  - La cantidad de conflictos laborales y el tiempo de resolución.
- Evaluación del impacto del aporte de PROARTES y de los ayuntamientos, para ello es necesario evaluar:
- La cantidad de proyectos apoyados tanto en la categoría de circulación de espectáculos como la de apoyo a los espacios de exhibición.
  - El número de representaciones realizadas por las compañías y en cada espacio de exhibición.
  - La relación entre el presupuesto invertido y el número de proyectos apoyados.
  - La relación entre el presupuesto invertido y la cantidad de funciones cubiertas para conocer el costo por función.
  - El número de funciones realizadas por cada una de las seis zonas en las que se divide el circuito.

El financiamiento de esta etapa de evaluación correrá por cuenta del Ministerio de Planificación y Política Económica, ente rector de la materia, con la colaboración del Programación Estado de la Nación, dirigido por el Consejo Nacional de Rectores.

## **Capítulo 4. Conclusiones y recomendaciones**

Transformar los paradigmas culturales de una sociedad es una tarea titánica que puede tomar una o varias vidas. Implementar pequeños cambios dentro de esas estructuras colectivas es igualmente complejo, pero realizable en un periodo más corto si se logran aunar las voluntades necesarias para llevarlo a cabo.

Costa Rica cuenta con un entramado teatral con gran potencial de convertirse en un referente: instituciones estatales, espacios formativos de alto nivel, una masa crítica creadora y creativa, y públicos que gustan de las diversas manifestaciones.

Entonces, ¿por qué el teatro costarricense no es hoy un referente para Centroamérica y para América Latina? Dos son los motivos principales: ausencia de voluntad política y falta de recursos económicos. El primer motivo puede resultar contradictorio ya que el país cuenta con el Ministerio de Cultura y Juventud (MCJ), el Teatro Popular Melico Salazar, la Compañía Nacional de Teatro y el Programa PROARTES, entre otros, pero esas instituciones han visto perjudicado su desempeño desde los últimos diez años debido a decisiones políticas. El MCJ se ha transformado en una suerte de agencia productora de eventos del Gobierno de turno, y se ha saturado de un exceso de burocracia disfrazada de deseo de transparencia.

El segundo motivo no solo afecta al teatro, sino que ha mermado la producción cultural y artística en general. Sin embargo, la música, principalmente los conciertos con artistas no costarricenses, así como unas pocas bandas locales, continúan llenando los recintos. Hay que destacar que el gremio musical costarricense está bastante más organizado que el teatral, se mantiene más unido y tiene la noción de que su producto forma parte de un negocio. Además, se puede asegurar que con la música se sienten más a gusto las marcas comerciales porque su alcance es masivo y porque no genera problemas con sus contenidos.

Odós Escénico no pretende ser la salvación del teatro de Costa Rica, sino un aporte que puede mover diversos hilos de este entramado para impulsar su evolución

La propuesta modifica la realidad actual del país con los siguientes aportes:

- Propone la creación de un circuito de circulación de obras de teatro. Una herramienta que, por primera vez, enlazará a todos los espacios de exhibición del país.
- Plantea una segmentación territorial que permite la circulación de manera eficiente.

- Involucra a los ayuntamientos y les da mayor responsabilidad a nivel de política de cultura local.
- Propone reactivar y mejorar la Política Nacional de Derechos Culturales.
- Fortalece la categoría de circulación de PROARTES, la que, en algunas convocatorias, ha sido eliminada.
- Puede dotar de información cuantitativa útil para las políticas culturales estatales y regionales, y también puede ser un aporte a la Cuenta Satélite de Cultural del país.
- Incentiva el mejoramiento de las condiciones de los espacios de exhibición para que sean adecuados para las personas con discapacidades diversas.
- Motiva la participación de empresas y cooperativas en el pago de funciones y en la mejora de los espacios. Aunque esto se basa en la figura de patrocinio, promueve un acercamiento al sector comercial y cooperativista a favor de la cultura.
- Trabaja a favor de las y los artistas, así como de los públicos, principalmente los de las zonas rurales.
- Promueve la calidad en los espectáculos para ofrecer a los públicos lo mejor del teatro nacional.
- Motiva y promueve la unión gremial, acción necesaria para fortalecer cualquier sector.
- Busca incentivar las alianzas público-privadas.
- Genera una nueva fuente de ingresos para las compañías teatrales.
- Se presenta como un ejemplo que pueden repetir las otras artes escénicas.
- Involucra activamente a las y los artistas en la toma de decisiones que les atañen directamente, apostando por la democracia representativa.
- Apoya el trabajo a favor de los derechos culturales.
- Ayuda a ampliar la oferta turística mediante el turismo cultural.

Cuando se entrevistó a las autoridades costarricenses para este trabajo (Pablo Piedra, director ejecutivo del Teatro Popular Melico Salazar (TPMS), Silvia Quirós, directora de PROARTES, y Laura Santamaría, directora de la Compañía Nacional de Teatro), mostraron interés en la propuesta, por lo que se presentará al Ministerio de Cultura y Juventud. Somos conscientes de que hay algunos cambios que pueden tomar mucho tiempo en realizarse, sobre todo a nivel legal, pero hay otros que son alcanzables con la voluntad política, y estas autoridades han ofrecido su respaldo.



Asimismo, el diseño de Odós Escénico se compartirá con las personas del sector teatral costarricense para informarles sobre la existencia de la propuesta, para conocer sus opiniones, y para buscar el respaldo necesario en el caso de que sea necesario ejercer presión ante el Ministerio.

En una etapa posterior, se desea plantear un ajuste en el financiamiento del circuito e incrementar la participación de las empresas y cooperativas para que sea fija y estable. Esto realmente sería una transformación financiera para todo el sector cultural del país de la cual el teatro se vería beneficiado. Se puede lograr si se aprueba una ley que, por un lado, destine una pequeña fracción del impuesto a las utilidades que pagan las empresas y las cooperativas al Estado, y, por el otro, que ofrezca beneficios fiscales a las compañías que inviertan directamente en proyectos culturales. Es decir, se buscará abandonar, paulatinamente, la dependencia de los fondos públicos, y virar hacia una mayor intervención del sector privado en la producción cultural, algo similar al modelo de los países anglosajones.

En otros aspectos, Odós Escénico puede convertirse en un modelo de inspiración para los sectores teatrales de Centroamérica con quienes comparte algunas similitudes. Si bien es cierto que la inestabilidad política de estos países puede ser un factor que dificulte su implementación, la cultura en general y el teatro en particular son las herramientas adecuadas para luchar contra esa situación.

Finalmente, luego de revisar los modelos de circulación de Brasil, España y México, y conociendo lo que sucede en el teatro en Colombia, en Guatemala, en El Salvador y en Honduras, podemos decir que la investigación sobre la conceptualización de una red o un circuito de teatro, su composición, estructura, gobernanza y funcionamiento práctico es un ámbito que no se ha agotado y que, por el contrario, abre cada vez más opciones debido a las vertiginosas transformaciones que viven nuestras sociedades, a la cuales se debe adaptar el teatro.

Como mencionamos en la introducción de este documento, si una persona nace y crece, hoy día, fuera de la capital de Costa Rica sabe que los grandes espectáculos teatrales no llegarán a la casa de la cultura del pueblo, y que tendrá que viajar hasta el centro del país para vivir esa experiencia artística. Con Odós Escénico estas personas podrán disfrutar del teatro profesional, esos espectáculos que pueden marcar su vida, que entretienen, que mueven las fibras emocionales y que impulsan a actuar en conjunto y a favor de colectividad.

## Referencias bibliográficas

### Libros

- Antoine, C. et al. (2009). *La economía del espectáculo: una comparación internacional*. Bissap Consulting S.L, Fundación Romea y Universidad de Barcelona.
- Arroyo Pérez, J. (2024). *Albores y pioneros del teatro en Costa Rica: oficios escénicos en unas fiestas barrocas del siglo XVIII*. Editorial Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Baumol, W y William G. Bowen (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma*, The Twentieth Century Fund.
- Bonet, L. y Schargorodsky, H. (2016). *La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales*. Bissap Consulting.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte*, Anagrama.
- Fierro, A. (2020). La evaluación y el impacto. En B. Burgos (Coord.), *Pensar y hacer en el medio rural prácticas culturales en contexto* (pp. 225-246). Ministerio de Cultura y Deporte de España.
- Heras, G. (2012). *Pensar la gestión de las artes escénicas. Escritos de un gestor*. RGC Libros.
- Mariscal Orozco, J. L. y Rucker, U. (2019). *Conceptos clave de la Gestión Cultural Vol. II. Enfoques desde Latinoamérica*. Ariadna Ediciones.
- Selas, J. y Colomer, J. (2009). *Marketing de las artes escénicas. Creación y desarrollo de públicos*. Bissap Consulting S.L.
- Throsby, D. (2001). *Economics and Culture*. Cambridge University Press.
- Verdugo Santos, J y Juan Blánquez Pérez (2018) Economía de la cultura y «enfermedad de los costes». Hacia una sostenibilidad del Patrimonio Cultural. En J. Blánquez Pérez, A. Lejavitser Lapoujade, L. Roldán Gómez y S. Celestino Pérez, S.(eds.), *Más de veinte miradas al paisaje Cultural de la ciudad portuaria de Montevideo (Uruguay)* (pp. 51-87). Universidad Autónoma de Madrid y Universidad Católica del Uruguay.

## Artículos

Calbet, N. (2012). Democracia Participativa. *Comunicación, cultura y política*, 3 (2)107-126.

Cajade Frías, S. (2009). Teatro y valores en la cultura contemporánea. Un análisis desde la Antropología Social y Cultural. *Prisma Social*, (3).

Herrero Prieto, L.C. (2002). *La economía de la cultura en España: una disciplina incipiente*. Revista asturiana de Economía - RAE (23) 147-175.

Rovinski, Y. (c.f) *El Teatro Nacional de Costa Rica. Su Historia*. Teatro Nacional de Costa Rica.

Tejeda Villarreal, G. (2023). Retos y estrategias para la movilidad teatral en México. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 8(14).  
<https://doi.org/10.32870/cor.a8n14.7421>

Varela, M. y Carbonell, C. (2017). *La circulación de espectáculos en España: un acercamiento a los modelos de giras desde su definición terminológica*. Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública.

## Tesis

Espinosa, J. L. (2015) *Guía para la movilidad internacional de artes escénicas y musicales* (trabajo de maestría). Universidad de Chile.  
<https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/132162/guia-para-la-movilidad.pdf?sequence=1>

Sancho, P. (2019). Evaluación del diseño del Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas: cumplimiento de objetivos para el sector de la danza independiente en Costa Rica. Universidad de Costa Rica.  
<https://www.kerwa.ucr.ac.cr/server/api/core/bitstreams/afc42c98-53b4-4b32-887d-c3097135193c/content>

Toruño, M. (2011). *Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica como Formadora de Identidad Teatral en Costa Rica*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona.  
<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/51486/mts1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Otros

Teatro Nacional de Costa Rica. *Bases del Concurso Público XX Concurso Nacional de Dramaturgia Inédita para Teatro de Cámara Teatro Vargas Calvo*, 2025. Tomado de:

[https://www.teatronacional.go.cr/repositorio/detail/29-8865\\_basesconvocatoria\\_concursonacionaldramaturgiainedita\\_2025.pdf](https://www.teatronacional.go.cr/repositorio/detail/29-8865_basesconvocatoria_concursonacionaldramaturgiainedita_2025.pdf)

Cuenta Satélite de la Cultura de Costa Rica. Resumen de indicadores 2010 - 2022.

Fonseca, M. (2018.) *Informe Final de Gestión*. Teatro Popular Melico Salazar.

Herrero Prieto, L. C. (2025). *Apuntes de la asignatura Economía y Gestión de las Artes Escénicas y Musicales. Taller y Aplicaciones* (no publicado), Universidad de Valladolid.

INEC-Costa Rica. Directorio de Empresas y Establecimientos, 2024.

Ministerio de Cultura y Deporte de España. Cuenta Satélite de la Cultura en España. Avance de resultados 2020 – 2022 (Revisión 2024).

Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica. *Política Nacional de Derechos Culturales 2014-2023*.

Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica. Resumen de indicadores 2010 – 2022, Cuenta Satélite de Cultura.

Programa ACI-UE (2012). *Mapeo cooperativo: datos estadísticos informe nacional: Costa Rica*.

Promotora de Comercio Exterior (PROCOMER) (2023). *Zona Franca: un motor de competitividad y crecimiento económico en Costa Rica*.

Real Academia Española. (2023) *Diccionario de la lengua española* (23.<sup>a</sup> ed.).

Rodríguez, F. (2022). *Informe Fin de Gestión*. Teatro Popular Melico Salazar.

Secretaría de Cultura de México. (2024) *Convocatoria Rutas Escénicas Teatrales*. Secretaría de Cultura de México.

## Anexos

### Anexo 1: Espacios de exhibición en Costa Rica por provincia

Nombre	Cantón	Provincia	Tipo
Casa de la Cultura	La Cruz	Guanacaste	Casa de la Cultura
Casa de la Cultura	Liberia	Guanacaste	Casa de la Cultura
Casa de la Cultura	Carrillo	Guanacaste	Casa de la Cultura
Casa de la Cultura	Bagaces	Guanacaste	Casa de la Cultura
Casa de la Cultura	Nandayure	Guanacaste	Casa de la Cultura
Casa de la Cultura Municipal	Nicoya	Guanacaste	Casa de la Cultura
Centro Cultural Comunitario	Las Juntas de Abangares	Guanacaste	Centro Cultural
Centro Cívico por la paz	Santa Cruz	Guanacaste	Centro Cultural
Casa de la Cultura	Tilarán	Guanacaste	Casa de la Cultura
Anfiteatro	Hojancha	Guanacaste	Teatro
Casa de la Cultura	Puntarenas	Puntarenas	Casa de la Cultura
Casa de la Cultura Popular	Esparza	Puntarenas	Casa de la Cultura
La Combustina	Esparza	Puntarenas	Teatro
Complejo Cultural COPAZA	Quepos	Puntarenas	Centro Cultural
Casa de la Cultura	Osa	Puntarenas	Casa de la Cultura
Centro Cívico por la paz	Garabito	Puntarenas	Centro Cultural
Casa de la Cultura	San Vito de Cotobrús	Puntarenas	Casa de la Cultura
Teatro Municipal	Alajuela	Alajuela	Teatro
Sala Teatro Occidente	San Ramón	Alajuela	Teatro
Casa de la Cultura	Naranjo	Alajuela	Casa de la Cultura
Centro de la Cultura	Grecia	Alajuela	Centro Cultural
Complejo Cultural	San Carlos	Alajuela	Centro Cultural
Teatro La Palestra	Orotina	Alajuela	Teatro
Centro Cívico por la paz	Aguas Zarcas	Alajuela	Centro Cultural
Casa de la Cultura	Sarapiquí	Heredia	Casa de la Cultura
Casa de la Cultura La Virgen	Sarapiquí	Heredia	Casa de la Cultura
Casa de la Cultura	Belén	Heredia	Casa de la Cultura
Casa Domingueña de la Cultura	Santo Domingo	Heredia	Casa de la Cultura
Centro Cultural	San Pablo	Heredia	Centro Cultural
Teatro Atahualpa del Cioppo	Heredia	Heredia	Teatro
Teatro Centro para las Artes	Heredia	Heredia	Teatro
Casa de la Cultura	San Rafael	Heredia	Casa de la Cultura
Casa de la Cultura	Barva	Heredia	Casa de la Cultura
Centro Cívico por la paz	Guararí	Heredia	Centro Cultural

Centro de la Cultura Cartaginesa	Cartago	Cartago	Centro Cultural
Centro para las Artes	Cartago	Cartago	Centro Cultural
Centro Cívico por la paz	Cartago	Cartago	Centro Cultural
Casa de la Cultura	Agua Caliente	Cartago	Casa de la Cultura
Casa de la Cultura Jorge Debravo	Turrialba	Cartago	Casa de la Cultura
Teatro Municipal	Turrialba	Cartago	Teatro
Casa de la Cultura	La Unión	Cartago	Casa de la Cultura
Casa de la Cultura Marcus Garvey	Puerto Viejo	Limón	Casa de la Cultura
Casa de la Cultura	Limón	Limón	Casa de la Cultura
Centro Cívico por la paz	Pococí	Limón	Centro Cultural
Casa de la Cultura	Siquirres	Limón	Casa de la Cultura
Casa de la Cultura	Guápiles	Limón	Casa de la Cultura
Teatro El Tabanco	Pérez Zeledón	San José	Teatro
Complejo Cultural	Pérez Zeledón	San José	Centro Cultural
Teatro Expresivo	Curridabat	San José	Teatro
Teatro Municipal La Villa	Desamparados	San José	Teatro
Centro Cívico por la paz	Desamparados	San José	Centro Cultural
Teatro de la Facultad de Artes	Montes de Oca	San José	Teatro
Teatro Universitario	Montes de Oca	San José	Teatro
Teatro de Bolsillo	Montes de Oca	San José	Teatro
Instituto Cultural de México	Montes de Oca	San José	Centro Cultural
Teatro Eugene Oneill	Montes de Oca	San José	Teatro
Casa de la Cultura de Ipís	Guadalupe	San José	Casa de la Cultura
Centro Cultural del Este / Casa del Artista	Guadalupe	San José	Centro Cultural
Centro Cultural de España	San José	San José	Centro Cultural
Teatro de la Aduana Alberto Cañas Escalante	San José	San José	Teatro
Teatro 1887	San José	San José	Teatro
Teatro Reventón	San José	San José	Teatro
Gráfica Génesis	San José	San José	Teatro
Teatro El Triciclo	San José	San José	Teatro
Teatro Torres	San José	San José	Teatro
Teatro Lucho Barahona	San José	San José	Teatro
Teatro Arlequín	San José	San José	Teatro
Teatro Moliere	San José	San José	Teatro
Teatro Vargas Calvo	San José	San José	Teatro
Teatro Nacional	San José	San José	Teatro

Casa de la Cultura Amón	San José	San José	Teatro
Teatro Popular Melico Salazar	San José	San José	Teatro
Teatro Hamartia	San José	San José	Teatro
Teatro Auditorio Nacional	San José	San José	Teatro
Teatro La Máscara	San José	San José	Teatro
Teatro El Triciclo	Escazú	San José	Teatro
Centro Cultural Escazucoño	Escazú	San José	Centro Cultural
Casa de la Cultura	Mora	San José	Casa de la Cultura
Teatro La Palestra	Mora	San José	Teatro

Fuente: Elaboración propia a partir de la información de SI Cultura, datos suministrados por la Unidad de Producción Escénica del Teatro Popular Melico Salazar y la Cuenta Satélite de Cultura del MCJ.

**Anexo 2: Total de empresas, según actividad económica a un dígito, 2024 (términos absolutos y porcentajes).**

Actividad económica <sup>1/</sup>	Total <sup>2/</sup>	Porcentajes
Total	30.275	100,0
Agricultura, ganadería, silvicultura y pesca	1.977	6,5
Explotación de minas y canteras	56	0,2
Industrias manufactureras	2.890	9,5
Suministro de electricidad, gas, vapor y aire acondicionado	56	0,2
Suministro de agua; evacuación de agua residuales, gestión de desechos y descontaminación	214	0,7
Construcción	1.086	3,6
Comercio al por mayor y al por menor; reparación de vehículos de motores y motocicletas	10.564	34,9
Transporte y almacenamiento	1.015	3,4
Actividades de alojamiento y servicio de comidas	3.551	11,7
Información y comunicaciones	484	1,6
Actividades financieras y de seguros	465	1,5
Actividades inmobiliarias	575	1,9
Actividades profesionales, científicas y técnicas	1.920	6,3
Actividades de servicios administrativos y de apoyo	1.184	3,9
Enseñanza	704	2,3

Actividades de atención de la salud humana y de asistencia social	1.617	5,3
Actividades artísticas, de entretenimiento y recreativas	371	1,2
Otras actividades de servicios	1.445	4,8
No definido	101	0,3

Notas: 1/ Según la Clasificación Industrial Internacional Uniforme de todas las actividades económicas (CIIU-Rev. 4).  
2/ El DEE no tiene cobertura total del territorio nacional ya que es el resultado de su conformación en el 2008 y su actualización anual que utiliza como mecanismo de cobertura los registros administrativos.  
Fuente: INEC-Costa Rica. Directorio de Empresas y Establecimientos, 2024.

**Anexo 3: Listado de espectáculos por Estado que participan en el programa Palco Giratorio de Brasil durante el 2025.**

Estado	Grupo	Género
Acre	Colectivo Iluminar	Monólogo híbrido experimental
Alagoas	Ozinformais	Danza
Bahía	Dimenti Produções Culturais	Danza/Performance
Ceará	Colectiva Flecha Lançada Arte	Teatro performático
Ceará	Pavilhão da Magnólia	Teatro Documental
Goiás	Ateliê do Gesto	Danza
Mato Grosso	Du Cafundó	Circo
Mato Grosso do Sul	Grupo Fulano di Tal	Teatro/Poesía
Minas Gerais	Esparramal	Danza-Teatro
Pará	Las Cabaças	Comedia/Payasadas
Paraná	Grupo Baquetá	Teatro musical / Afroindígena / Teatro para niños
Pernambuco	Trupe Circus (Escola Pernambucana de Circo)	Circo
Piauí	Original Bomber Crew	Danza contemporánea
Rio de Janeiro	Trupe do Experimento	Teatro Infantil
Rio Grande do Sul	Coletivo Água Redonda e Comprida	Danza
São Paulo	Aysha Nascimento, Naruna Costa e Jhonny Salaberg	Teatro

**Anexo 4: Listado de espectáculos que participaron en el programa Rutas Escénicas Teatrales de México en el 2024 por circuito y por Estado.**

Circuito de artes escénicas en Aguascalientes

Efecto burbuja	Machetes
Ensayos sobre la pérdida	Niñas araña
Freak Show	Re-sonar
La ruta del cuento	Sin cordón

Circuito de artes escénicas en Baja California

Algo raro le pasa a mamá
--------------------------



Deshilar
Iridiscencia
Leche

#### Circuito de artes escénicas en Chiapas

Actiax contra el hombre perfecto	Las que se quedan
Casting para un hermano	Los cuervos no se peinan, partitura escénica para niños con plumas en la cabeza
Destino	Mi nombre es Bobby
Juvi, una radiografía de mi corazón	Receta de cocina

#### Circuito de artes escénicas en Ciudad de México (Helénico en Los Pinos)

Ayer un cencale	Puebla
Blanco atardecer	Querétaro
Cabeza rota	Oaxaca
Cosa	Ciudad de México
Cuentos sin fronteras	Ciudad de México
El viaje de la ciruela (o rescatando a la abuela)	Ciudad de México
El viaje de Tadeo, relatos en torno a las nuevas masculinidades para niños y jóvenes	Ciudad de México
Fuenteovejuna. Breve tratado sobre las ovejas	Querétaro
Horizonte olvidado	Ciudad de México
La curiosa búsqueda de Marcel de Petrasant	Estado de México
Los hombres de maíz	Ciudad de México
Microplásticos o cuando muté a polímero	Estado de México
Musicantes	Ciudad de México
Nenemi	Ciudad de México
Novia de rancho	Ciudad de México
Nuevo zoologique mexicano (performance)	Ciudad de México
Ohtli	Ciudad de México
Respirar y caer	Ciudad de México
Voces de madera	Ciudad de México
¿Ya viste el agua que está llorando AI?	Sonora

#### Circuito de artes escénicas en Guanajuato

Atrapar un tren
El planeta Bumara, una aventura interespecial
Lulú, terriblemente fabulosa
Manada

#### Circuito de artes escénicas en Nayarit

Historia apócrifa del danz.on (sic)
Natural y diez temas más
Nayarit: o de cómo no soy pez, soy ave

#### Circuito de artes escénicas en Sinaloa

Chalino Sánchez... La leyenda
-------------------------------

La penumbra suspendida
Notas...para esta cosa que ha perdido el nombre
Petite Varieté
Restos
Un, dos, tres, por Sol

Circuito de artes escénicas en Tlaxcala (Tlaxcalteatro)

El soñario: nada está perdido
Ícare en los sueños
Tlaloque, historia breve sobre un servidor de Tláloc

### **Anexo 5: Proceso de inscripción general al proyecto Rutas Escénicas Estatales de México.**

Los ETA interesados deberán realizar el registro de su inscripción mediante un formulario en línea. Posteriormente se integrarán documentos digitales en formato PDF, fuente Arial a 12 puntos, interlineado a 1.5, que deberán enviar por correo electrónico [rutasescenicas.helenico@cultura.gob.mx](mailto:rutasescenicas.helenico@cultura.gob.mx). Dicho documento debe incluir todos los requisitos que se señalan a continuación y en el mismo estricto orden:

- Archivo descargado o captura de pantalla del prerregistro
- Datos generales del proyecto:
  - Nombre de la puesta en escena (idéntico a como está escrito en el Certificado del Registro Público del Derecho de Autor, Indautor y a la carta de autorización del autor)
  - Procedencia (estado y municipio)
  - Línea de programación:
    - Obras para infancias (indicar el rango de edad)
    - Obras para adolescentes y adultos (indicar el rango de edad)
  - Sinopsis de la puesta en escena
  - Descripción del concepto de la puesta en escena
  - Créditos generales del ETA
  - Síntesis curricular de la PRP e integrantes del ETA en donde se exponga su trayectoria profesional
  - Texto o partitura escénica
  - Material comprobatorio que sustente la trayectoria del ETA postulante (fotos, programas de mano, constancias, etc.), el cual no debe exceder de 3 (tres) páginas
  - Certificado del Registro Público del Derecho de Autor (Indautor) y carta de autorización del autor (a) -vigente durante 2024- para el uso de la obra bajo las condiciones de esta convocatoria. De ser el caso, carta en la que se manifieste que la obra es de dominio público
  - Enlace del video de la obra completa en las plataformas Vimeo o YouTube (incluir contraseña si se trata de un video privado). El envío es obligatorio y no se tomarán en cuenta postulaciones con videos incompletos o en los que no se aprecie con claridad y en su totalidad la puesta en escena. Es responsabilidad del ETA postulante que el material pueda verse y reproducirse a través del enlace proporcionado. No se aceptarán videos en enlaces de Drive
  - Enviar 3 (tres) fotografías de la puesta en escena en un solo PDF (cuya resolución mínima sea de 150 DPI)
- Datos generales de la PRP:
  - Nombre completo (tal como aparece en su identificación oficial)
  - Datos de contacto: domicilio, correo electrónico, teléfono fijo y móvil
  - Identificación oficial vigente con fotografía (credencial de elector, cédula profesional o pasaporte). En caso de presentar la credencial de elector, debe contar con la dirección del estado por el que postula

- Constancia de situación fiscal emitida en el mes y año de la postulación. Únicamente con alguno de los siguientes regímenes: Régimen simplificado de confianza, Régimen de las Personas Físicas con Actividades Empresariales y Profesionales o Régimen de incorporación fiscal. Asimismo, la actividad económica deberá estar estrictamente relacionada con las actividades artísticas que se realizarán. La constancia de situación fiscal debe contar con la dirección del estado por el que postula
- Carta de aceptación de los términos de la presente convocatoria, reconociendo a la PRP, firmada por cada una de las personas integrantes del ETA, en la que se deberá incluir la identificación oficial vigente de cada persona.
- Carta firmada “CERO TOLERANCIA AL ACOSO Y HOSTIGAMIENTO SEXUAL”, después de haber leído la circular del mismo nombre.
- Carta firmada “NO VIOLENCIA”.

Los archivos deberán identificarse de acuerdo con el nombre del proyecto y de su contenido. Por ejemplo:

Antígona\_Prerregistro.pdf

Antígona\_DatosGeneralesDelProyecto.pdf

Antígona\_DatosPRP.pdf

- El peso de los documentos no deberá ser mayor a 20 MB. No se aceptarán documentos en enlaces de Drive.

2. Marco conceptual. Se trata de recoger los principales fundamentos teóricos del ámbito o el caso objeto de estudio. En muchas ocasiones puede ser oportuno desarrollar un apartado de casos comparados, que pueden servir de referente para el tema de estudio o la propuesta que se vaya a realizar.

3. Análisis aplicado. En este apartado se desarrolla la parte fundamental del TFM y, por tanto, puede incluir varios subapartados, o bien puede ampliarse la estructura del TFM en alguna sección más. En todo caso, deben abordarse las cuestiones siguientes: objeto de estudio, diagnóstico de la situación, programación de actividades/plan de viabilidad/estudio del caso, análisis económico financiero, análisis institucional, plan de difusión/comercialización<sup>1</sup>.

4. Conclusiones. Se trata de recoger las aportaciones fundamentales del estudio, que puede ser conveniente numerarlas.

5. Bibliografía. Relación en orden alfabético de citas bibliográficas, censos, información estadística y otros materiales de consulta que se hayan producido a lo largo del estudio. No se trata de recoger lo relevante para el trabajo, sino las consultas efectivamente realizadas. La relación bibliográfica debe seguir las normas de citación de revistas científicas. Ver Anexo 1.

6. Anexo. En el caso de que se acompañe información estadística o material complementario al estudio realizado.

#### **Anexo 6: Protocolo de entrevistas realizadas mediante vía telemáticas a representantes de algunas redes y circuitos de artes escénicas de España.**

Para cada entrevista realizada se siguió este modelo:

- Confirmación de nombre y puesto de la(s) persona(s) entrevistada(s).
- Confirmación del perfil de esta persona: técnicos o funcionarios públicos con trayectoria.
- Repaso de la historia de la red o circuito.
- Aclaración de aspectos fundacionales o de funcionamiento que no quedan claros a partir de la revisión de su sitio web y de las normas correspondientes.
- Consulta sobre las funciones que realmente realiza la red o el circuito. Diferencias (si las hay) entre lo que expresado en la norma y la realidad.
- Mecanismos de evaluación de sus acciones.
- Disección del proceso de financiación con énfasis en las fuentes, los criterios de selección y distribución, modelos de pago y tiempos de entrega del dinero.
- Valoración personal de la red o del circuito. Juicio técnico sobre hacia a dónde evoluciona su quehacer, los puntos críticos y oportunidades de mejora.

- Valoración sobre la Red Española de Teatros, Auditorios y Festivales de Titularidad Pública.
- Análisis de las demandas del sector y las posibles respuestas desde la red o circuito.

**Anexo 7: Listado de redes y circuitos que forman parte de la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública.**

Comunidad Autónoma	Red / Circuito
Andalucía	Red Andaluza de Teatros Públicos
Canarias	Circuito de teatro y danza de Tenerife
	Programa MARES
Castilla-La Mancha	Red de Artes Escénicas y Música de Castilla-La Mancha
	Consorcio Cultural Albacete
Castilla y León	Red de Teatros de Castilla y León
Cataluña	Diputació de Barcelona (Oficina Difusió Artística - ODA)
	Circuit de la xarxa d'espais escènics municipals
	Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya (SPEEM)
Comunidad Valenciana	Circuit Cultural Valencià
Extremadura	Red de Teatros y otros espacios escénicos de Extremadura
Galicia	Rede Galega de Teatros e Auditorios
Comunidad de Madrid	Red de teatros de la Comunidad de Madrid
Región de Murcia	Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia
Comunidad Foral de Navarra	Red de Teatros de Navarra
	Sendaberri de la Red de Teatros de Navarra
País Vasco	Sarea (Red Vasca de Teatros)

**Anexo 8. Presupuestos de los ayuntamientos de Costa Rica para el 2025**

	Ayuntamiento	Presupuesto 2025		0,01%
1	San José	₡90.000.840.000	152.543.797 €	15.254 €
2	Escazú	₡35.181.430.000	59.629.542 €	5.963 €
3	Desamparados	₡14.300.900.000	24.238.814 €	2.424 €
4	Puriscal	₡4.874.310.000	8.261.542 €	826 €
5	Tarrazú	₡2.441.290.000	4.137.780 €	414 €
6	Aserri	₡4.661.560.000	7.900.949 €	790 €
7	Mora	₡4.497.410.000	7.622.729 €	762 €
8	Goicoechea	₡13.403.120.000	22.717.153 €	2.272 €
9	Santa Ana	₡16.851.100.000	28.561.186 €	2.856 €
10	Alajuelita	₡4.415.810.000	7.484.424 €	748 €
11	Vázquez de Coronado	₡4.776.170.000	8.095.203 €	810 €
12	Acosta	₡2.601.150.000	4.408.729 €	441 €
13	Tibás	₡9.945.340.000	16.856.508 €	1.686 €
14	Moravia	₡6.924.290.000	11.736.085 €	1.174 €
15	Montes de Oca	₡11.915.720.000	20.196.136 €	2.020 €
16	Turubares	₡1.906.290.000	3.231.000 €	323 €

17		Dota	€2.009.140.000	3.405.322 €	341 €
18		Curridabat	€17.576.110.000	29.790.017 €	2.979 €
19		Pérez Zeledón	€13.742.500.000	23.292.373 €	2.329 €
20		León Cortés Castro	€1.922.830.000	3.259.034 €	326 €
21	Alajuela	Alajuela	€65.186.300.000	110.485.254 €	11.049 €
22		San Ramón	€87.160.400.000	147.729.492 €	14.773 €
23		Grecia	€9.169.110.000	15.540.864 €	1.554 €
24		San Mateo	€1.878.200.000	3.183.390 €	318 €
25		Atenas	€3.063.070.000	5.191.644 €	519 €
26		Naranjo	€4.946.670.000	8.384.186 €	838 €
27		Palmares	€3.357.100.000	5.690.000 €	569 €
28		Poás	€3.052.060.000	5.172.983 €	517 €
29		Orotina	€4.637.800.000	7.860.678 €	786 €
30		San Carlos	€19.794.000.000	33.549.153 €	3.355 €
31		Zarcero	€2.060.770.000	3.492.831 €	349 €
32		Sarchí	€2.696.250.000	4.569.915 €	457 €
33		Upala	€7.374.010.000	12.498.322 €	1.250 €
34		Los Chiles	€3.486.250.000	5.908.898 €	591 €
35		Guatuso	€2.406.210.000	4.078.322 €	408 €
36		Río Cuarto	€2.807.650.000	4.758.729 €	476 €
37	Cartago	Cartago	€26.134.770.000	44.296.220 €	4.430 €
38		Paraíso	€6.695.210.000	11.347.814 €	1.135 €
39		La Unión	€15.495.540.000	26.263.627 €	2.626 €
40		Jiménez	€2.077.170.000	3.520.627 €	352 €
41		Turrialba	€5.836.630.000	9.892.593 €	989 €
42		Alvarado	€3.596.110.000	6.095.102 €	610 €
43		Oreamuno	€3.958.720.000	6.709.695 €	671 €
44		El Guarco	€4.603.270.000	7.802.153 €	780 €
45	Heredia	Heredia	€28.681.750.000	48.613.136 €	4.861 €
46		Barva	€5.626.860.000	9.537.051 €	954 €
47		Santo Domingo	€11.364.100.000	19.261.186 €	1.926 €
48		Santa Bárbara	€4.623.940.000	7.837.186 €	784 €
49		San Rafael	€6.443.970.000	10.921.983 €	1.092 €
50		San Isidro	€3.417.010.000	5.791.542 €	579 €
51		Belén	€15.089.660.000	25.575.695 €	2.558 €
52		Flores	€3.346.350.000	5.671.780 €	567 €
53		San Pablo	€5.298.250.000	8.980.085 €	898 €
54		Sarapiquí	€6.362.950.000	10.784.661 €	1.078 €
55	Guanacaste	Liberia	€10.367.410.000	17.571.881 €	1.757 €
56		Nicoya	€9.175.390.000	15.551.508 €	1.555 €
57		Santa Cruz	€16.585.710.000	28.111.373 €	2.811 €
58		Bagaces	€3.769.680.000	6.389.288 €	639 €
59		Carrillo	€17.550.110.000	29.745.949 €	2.975 €
60		Cañas	€4.096.360.000	6.942.983 €	694 €
61		Abangares	€4.448.710.000	7.540.186 €	754 €

62		Tilarán	Ø3.822.210.000	6.478.322 €	648 €
63		Nandayure	Ø3.101.340.000	5.256.508 €	526 €
64		La Cruz	Ø4.636.090.000	7.857.780 €	786 €
65		Hojancha	Ø1.942.000.000	3.291.525 €	329 €
66	Puntarenas	Puntarenas	Ø16.139.770.000	27.355.542 €	2.736 €
67		Esparza	Ø6.034.460.000	10.227.898 €	1.023 €
68		Buenos Aires	Ø5.501.640.000	9.324.814 €	932 €
69		Montes de Oro	Ø2.288.270.000	3.878.424 €	388 €
70		Osa	Ø8.095.750.000	13.721.610 €	1.372 €
71		Quepos	Ø6.051.210.000	10.256.288 €	1.026 €
72		Golfito	Ø4.134.900.000	7.008.305 €	701 €
73		Coto Brus	Ø4.359.730.000	7.389.373 €	739 €
74		Parrita	Ø38.980.500.000	66.068.644 €	6.607 €
75		Corredores	Ø5.114.900.000	8.669.322 €	867 €
76		Garabito	Ø8.221.950.000	13.935.508 €	1.394 €
77		Monteverde	Ø1.401.210.000	2.374.932 €	237 €
78	Limón	Limón	Ø12.285.530.000	20.822.932 €	2.082 €
79		Pococí	Ø18.025.510.000	30.551.712 €	3.055 €
80		Siquirres	Ø5.827.090.000	9.876.424 €	988 €
81		Talamanca	Ø5.755.420.000	9.754.949 €	975 €
82		Matina	Ø6.767.610.000	11.470.525 €	1.147 €
83		Guácimo	Ø9.156.700.000	15.519.831 €	1.552 €
84		Puerto Jiménez	Ø2.116.300.000	3.586.949 €	359 €
					151.090 €