

**DIAGNÓSTICO DEL
FESTIVAL IBEROAMERICANO DE
TEATRO DE CÁDIZ
(1986-2018)**

Gonzalo Sánchez Gardey
Desirée Ortega Cerpa
M^a Ángeles Robles Martínez

Universidad de Cádiz

ÍNDICE

1.	Introducción	Pág. 5
2.	Enfoque metodológico	Pág. 8
3.	Una reflexión sobre la evolución y la situación actual del FIT de Cádiz	Pág. 15
	- Antecedentes y preliminares	Pág. 15
	- Ubicación del FIT de Cádiz en el panorama de festivales de artes escénicas	Pág. 18
	- Desarrollo y evolución	Pág. 19
4.	Posicionamiento del FIT de Cádiz: propuesta y objetivos	Pág. 24
	- La propuesta del FIT	Pág. 24
	- Posicionamiento nacional e internacional del FIT	Pág. 28
	- Orientación de la programación	Pág. 30
	- Singularidad e importancia del FIT en el ámbito iberoamericano	Pág. 36
	- Valoración de los objetivos del FIT	Pág. 40
5.	Dimensión 1: análisis social y cultural	Pág. 54
	- El FIT y Andalucía	Pág. 54
	- Presencia del FIT en la ciudad de Cádiz	Pág. 59
	- El FIT y el público gaditano	Pág. 63
	- Valoración social del FIT	Pág. 65
6.	Dimensión 2: análisis mediático, difusión y conocimiento	Pág. 74
	- La oficina de prensa	Pág. 74
	- Análisis de acreditaciones y noticias aparecidas en medios de comunicación	Pág. 80
	- Sobre la página web del festival	Pág. 85
	- Publicidad	Pág. 86
	- Grado de conocimiento del festival	Pág. 90
7.	Dimensión 3: análisis económico	Pág. 96
	- Aspectos presupuestarios	Pág. 96
	- Determinación del impacto económico	Pág. 101
	- Condicionantes presupuestarios	Pág. 119

8.	Dimensión 4: modelo de gestión	Pág. 121
	- Orientación general	Pág. 121
	- Equipo de organización	Pág. 123
9.	Conclusiones	Pág. 128
	- Cinco conclusiones...	Pág. 130
	- ... y ocho propuestas de mejora	Pág. 136
10.	Referencias	Pág. 150
	- Bibliografía	Pág. 150
	- Referencias en prensa	Pág. 156
	- Otros documentos	Pág. 156
	- Documentación online	Pág. 156
	- Cuestionarios	Pág. 156
11.	Información metodológica	Pág. 158
12.	Agradecimientos	Pág. 160

1. Introducción

La celebración de un evento como el Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) de Cádiz durante más de 35 años consecutivos es, sin duda, un hecho significativo para la vida cultural de la ciudad. Durante estos años, el FIT se ha transformado como lo han hecho las políticas culturales que le dan sustento, al igual que los usos y hábitos culturales de la ciudadanía a la que va dirigido. En este contexto, la pervivencia de proyectos de la envergadura de este Festival requiere de un esfuerzo constante de valoración que permita interiorizar estas transformaciones y adaptar su propuesta a la realidad cultural.

De hecho, a lo largo de su historia, el FIT de Cádiz ha sido objeto de diferentes procesos de evaluación que han estimado su propuesta. De esta manera, ha sido posible plantear en cada momento del tiempo la redirección de determinados aspectos básicos de su proyecto, de su oferta teatral, o de sus mecanismos de financiación y organización. Destaca, en este sentido, la realizada en 2002 por un equipo interdisciplinar coordinado por la Universidad de Cádiz y publicada por esta entidad en 2003: *Diagnóstico de situación sobre el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*. Por ello, 15 años después de este último proceso de evaluación global, se ha planteado una nueva revisión que se ha desarrollado conforme a los planteamientos expuestos en esta introducción.

Como todo proceso de evaluación institucional, este estudio se presenta con un objetivo constructivo, diseñado de manera específica para identificar y proponer líneas de mejora para el desarrollo futuro del FIT. En su planteamiento se ha tratado de buscar un equilibrio entre el rigor académico y la aplicabilidad práctica de las conclusiones que se extraen del análisis. Así, se ha primado la adaptación de las herramientas e instrumentos utilizados a las necesidades e intereses de los agentes implicados en el desarrollo del festival. Se ha intentado, igualmente, que el mismo proceso de evaluación en sí, provocara la reflexión y alimentase el debate en torno al Festival de Cádiz, dentro de un proceso participativo y abierto.

Evaluar implica, necesariamente, una mirada hacia atrás, valorando los logros y fracasos, así como la consecución de los objetivos marcados, a través de una batería de indicadores tanto cuantitativos como cualitativos. Sin embargo, esta visión debe

combinarse, como el propio autor sigue explicando, con una mirada hacia delante que suponga una búsqueda explícita de los factores del proyecto o del proceso cultural, que puedan mejorarse. Por ello, de forma sintética e integrando ambas visiones, se puede describir el modelo de evaluación utilizado en este trabajo como «un proceso sistemático mediante el cual se obtiene la información necesaria sobre los resultados, previstos o no, y el funcionamiento de un proyecto cultural para saber en qué medida se logran los objetivos y se desarrolla la producción, y poder tomar así las decisiones oportunas para reconducir dicho proyecto mediante la modificación de cualquiera de sus aspectos» (Roselló, 2011: 2).

La celebración de una actividad como el FIT de Cádiz presenta múltiples dimensiones que no se circunscriben a aspectos estrictamente culturales, sino también a otros aspectos sociales y económicos. Por ello, su evaluación debe plantearse desde una perspectiva amplia. En este sentido, el análisis llevado a cabo, se ha desarrollado conforme a los siguientes **objetivos específicos**:

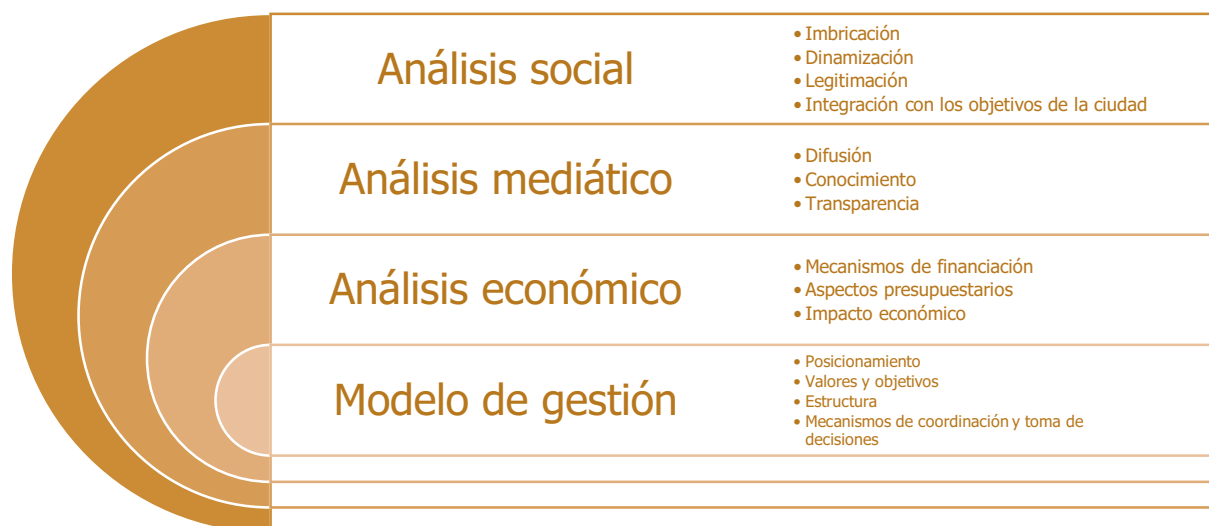
1. Valoración de la orientación estratégica del Festival, en aspectos relacionados con su integración en los objetivos de la política cultural de la ciudad; su posicionamiento en la oferta cultural nacional y autonómica; y la definición de su visión de futuro.
2. Valoración del modelo de gestión, analizando aspectos como la estructura del equipo encargado de su organización y ejecución; los mecanismos de toma de decisiones; su organización financiera y presupuestaria.
3. Determinación de su impacto social y económico, en cuestiones tales como la imbricación con la sociedad gaditana; su legitimación o aceptación; y el nivel de impacto económico que genera.
4. Diagnóstico de la situación actual del evento, incorporando las propuestas de mejora que se derivan del estudio realizado.

Como podrá observarse, este informe no ha pretendido valorar la calidad de la programación teatral del Festival, aunque ha tenido en cuenta su carácter de manera global, como elemento definitorio de la actividad. Se ha enfocado, en cambio, sobre otros

aspectos culturales, sociales y económicos, como su coherencia con la política cultural de la ciudad o su imbricación en el contexto social en el que se desarrolla. Para articular el análisis y facilitar la comprensión de los múltiples factores que rodean al FIT de Cádiz, se han diferenciado cuatro ámbitos de análisis interconectados. Así, comenzando por los aspectos más generales, se ha estimado la medida en la que la población siente el festival como suyo, como un elemento legítimo y relevante que configura el contexto cultural local. Igualmente, se ha profundizado en su capacidad para dinamizar la vida cultural de la ciudad donde tiene lugar. El análisis mediático desarrollado ha permitido diagnosticar, por otra parte, hasta qué punto son eficientes las estrategias de comunicación y difusión de esta actividad cultural, valorando dos aspectos: (1) el grado de conocimiento del festival y (2) la transparencia de sus mecanismos de gestión.

El tercero de los ámbitos estudiados, el económico, responde a aspectos de carácter interno. En este sentido, se han estudiado los aspectos presupuestarios y de financiación del FIT de Cádiz, prestando especial atención al impacto que las actividades desarrolladas presentan sobre la economía local y la medida en la que contribuyen a la generación de rentas. En un plano también interno, se concluye la evaluación con un análisis de aspectos relacionados con la propia gestión del festival, valorando las decisiones adoptadas en cuanto a su posicionamiento, los objetivos con los que se plantea o los mecanismos a través de los que se adoptan las decisiones de forma interna.

Figura 1.1: Dimensiones del análisis



2. Enfoque metodológico

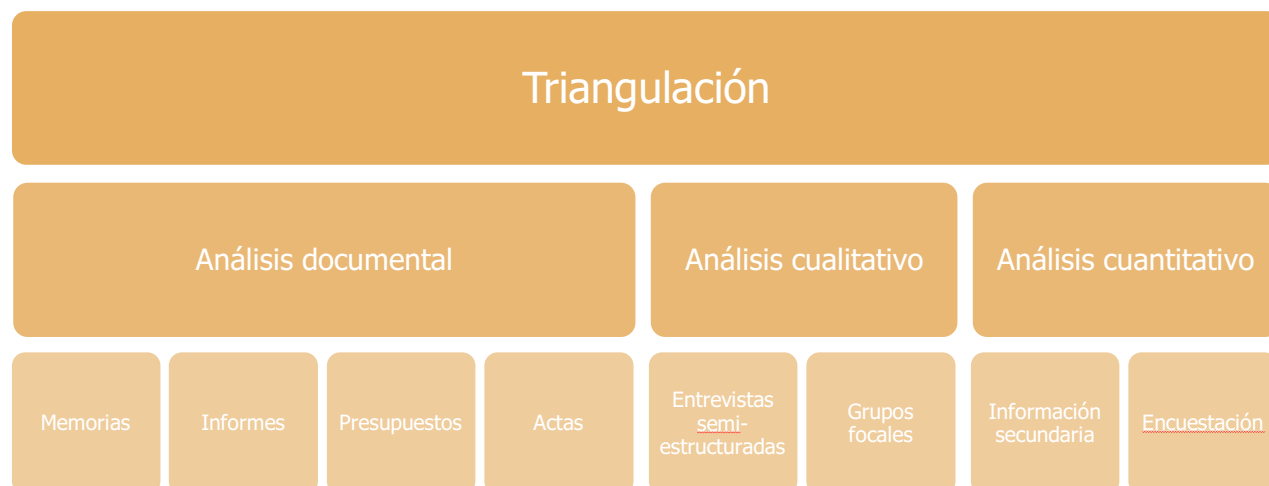
La complejidad de la realidad que se plantea evaluar requirió el diseño de una metodología propia, capaz de explorar de forma simultánea los cuatro ámbitos de análisis descritos con anterioridad. La celebración de un festival como el FIT de Cádiz es un proceso multifacético que ha de analizarse desde diferentes prismas. En este sentido, se ha intentado que el proceso fuera lo más participativo posible, integrando en este a las personas que podían aportar evidencias y valoraciones significativas en cada uno de los ámbitos de estudio. Por este motivo, de entre los cuatro tipos descritos por Roselló (2011) se ha optado por desarrollar una *evaluación de opinión*, basada en las valoraciones aportadas por personas expertas. Este método permite complementar la evaluación con el estudio de evidencias documentales, accediendo, de esta manera, a aquellos aspectos que las cifras y los datos objetivos no expresan.

Por otra parte, con el objetivo de plantear una evaluación lo más comprehensiva posible, se ha diseñado una metodología basada en la **triangulación** de la información. De esta forma, se han aplicado, de forma articulada, diferentes métodos de análisis y recursos que han aportado los diferentes prismas desde los que estudiar el Festival. Así, de forma específica, se han utilizado para el estudio tres fuentes complementarias. En primer lugar, información secundaria extraída de documentación generada por el propio festival, materializada a través de memorias, informes, presupuestos y actas de reuniones. Esta observación de datos se ha complementado con la recopilación de información primaria, generada por el propio equipo de evaluación. Para ello, se han aplicado técnicas de carácter tanto cualitativo, como entrevistas y grupos focales, así como cuantitativas, esto es el análisis de datos o evidencias extraídas de procesos de encuestación.

Con este planteamiento, se ha pretendido no basar las conclusiones únicamente en el análisis estadístico frío de los datos disponibles, ni tampoco ceñirlas a impresiones subjetivas recabadas de los agentes implicados en la actividad. Como explican Cohen, Manion y Morrison (2000), la triangulación permite «mapear de forma más plena la

riqueza y complejidad de las manifestaciones humanas, al estudiarlas desde más de un punto de vista.».

Figura 2.1: Enfoque metodológico



Entre las diferentes **fuentes de información** de distinta naturaleza que ha sido necesario emplear debido a la aplicación de este modelo de triangulación metodológica, destacan las siguientes:

- **Registros** que reflejan datos e informaciones ya elaboradas que aportan evidencias para la evaluación. En el caso de la evaluación del festival, se trata de información elaborada por el propio equipo de organización del FIT, en forma de memorias, actas y documentos de trabajo. Estos registros han aportado información relevante para establecer el punto de partida sobre el que plantear el análisis, aunque dado su carácter fragmentario ha sido necesario complementarlos con información externa de carácter primario, elaborada en el marco del propio proyecto de evaluación.
- **Mediciones:** integradas en ocasiones en los registros, se han utilizado también indicadores cuantitativos que valoran aspectos numéricos como el volumen de participantes; la venta de entradas; y los ingresos o gastos económicos. Estas variables aportan información de carácter cuantitativo,

precisa y fiable, aunque su comprensión requiere el desarrollo paralelo de técnicas cualitativas.

- **Encuesta:** con el objetivo de recabar la opinión de diferentes agentes culturales, sociales, y económicos, se han utilizado también técnicas de encuesta. En este caso, los ítems incorporados en estos instrumentos tenían un carácter eminentemente cualitativo pues se han basado en preguntas abiertas, diseñadas para extraer opiniones y valoraciones.
- **Grupos focales:** con la idea de profundizar en la comprensión de los datos secundarios, se establecieron grupos focales con determinados agentes implicados en la organización y desarrollo del FIT. Los grupos focales constituyen una técnica cualitativa, que permite el análisis de las opiniones o actitudes de las personas. Se basan en la constitución de un grupo artificial, constituido ad-hoc para el análisis, en el que se provoca la discusión sobre los factores a analizar, que es moderada por los propios investigadores. Las preguntas son, de esta forma, respondidas por la interacción entre los participantes, en una dinámica de construcción de significados compartidos (Sampieri et al., 2010).

Cada una de las anteriores herramientas ha aportado al proceso de evaluación información, evidencias y opiniones que han permitido extraer las conclusiones que se presentan en este informe. Para ello, se ha trabajado en todas ellas de manera simultánea, conforme a un **procedimiento** que puede describirse a través de las siguientes fases:

1. **FASE 1: Análisis documental.** El proyecto comenzó con la ordenación y revisión, por parte del equipo de investigación, de toda la información secundaria recabada de la organización del festival, esto es:
 - a. Liquidaciones presupuestarias (de 2003 a 2017).
 - b. Memorias de la actividad: generales, de gestión y de prensa (de 2003 a 2016).
 - c. Estudios previos sobre el encuentro teatral gaditano realizados y/o publicados entre 1986 y 2002.

- d. Artículos o noticias y entrevistas publicadas en prensa; publicaciones, volúmenes, ensayos, registros sonoros y videográficos diversos sobre el mismo, reseñados en la bibliografía y que abarcan desde 1986 hasta 2018.
- e. Catálogos del FIT de Cádiz (de 1986 a 2018).

El análisis de toda esta documentación permitió establecer las premisas de partida para la evaluación, y plantear la descripción de la evolución del festival. Igualmente, las evidencias extraídas de recursos documentales estudiada inspiraron el diseño de las siguientes fases, orientando la información a extraer de las encuestas y reuniones desarrolladas.

2. **FASE 2: Análisis cualitativo.** Sobre la base del análisis documental planteado, y con el objetivo de profundizar en las diferentes dimensiones del análisis, se organizaron dos grupos focales, constituidos por colectivos directamente implicados en la organización y desarrollo de la actividad:
 - a. Agentes vinculados a la Fundación Municipal de Cultura: 4 participantes. (Reunión celebrada el 3 de octubre de 2017.)
 - b. Participantes en la XXXIII Edición del FIT: 11 personas provenientes de diferentes ámbitos del teatro y participantes en la programación del FIT, así como en sus actividades complementarias. (Encuentro celebrado el 25 de octubre de 2018).
3. **FASE 2: Análisis cuantitativo.** Con el objetivo de triangular la información recabada, y ampliar la información, se diseñó una encuesta dirigida a tres colectivos diferentes:
 - a. Expertos/as del ámbito de las artes escénicas.
 - b. Expertos/as de otros ámbitos de la cultura.
 - c. Agentes representativos del contexto socio-económico local.

El diseño de la encuesta, que se recoge en los anexos del informe, incorpora preguntas relativas a los cuatro ámbitos de análisis. De esta manera, se ha recabado información de tipo cualitativo sobre el grado de conocimiento que los participantes en el sondeo tenían de los diferentes aspectos del festival,

así como de su valoración de estos. De forma explícita se les ha solicitado opinión acerca de aquellos factores que, a su juicio, podrían constituir puntos fuertes del FIT, sobre los que debería basarse su progreso, así como las debilidades que podrían afectar a su futuro. Dada la complejidad de la información solicitada, en la mayor parte de los casos, se optó por extraerla a través de entrevistas personales elaboradas por el propio equipo investigador. En aquellos casos en los que no fue posible, se solicitó que se contestara a la encuesta a través de un formulario online diseñado en la plataforma *Drive*.

Como resultado del proceso de sondeo, se obtuvo respuesta de 35 personas, que aceptaron participar y completaron el cuestionario en su totalidad. La siguiente figura muestra la distribución del grupo de expertos/as según su ámbito de procedencia. En su composición, se ha buscado una proporción equilibrada de los diferentes colectivos implicados, de manera más o menos directa, con la celebración del FIT. De esta manera, aparecen representada en el estudio tanto la opinión de académicos, como de agentes vinculados a la cultura y los medios de comunicación e igualmente, de empresarios y representantes de diferentes ámbitos de la sociedad.

Figura 2.2: Descripción de la muestra I



Como puede observarse, todos los participantes en la evaluación guardan algún tipo de relación con el Festival. La mayor parte se auto describen como usuarios/as o espectadores/as que asisten regularmente a sus actividades, aunque también destacan otras vinculaciones más específicas, como las relacionadas con la divulgación, la investigación, o la colaboración en la organización del evento. Para valorar adecuadamente la validez de sus aportaciones, se analizó, además, la regularidad de su contacto con el FIT, que alcanzó un valor promedio de 4,3 en una escala de 1 a 5, así como la antigüedad de esta vinculación. En relación con este último aspecto, las personas participantes manifestaron que, en promedio, habían mantenido relación con la muestra teatral durante al menos 12 ediciones, lo que parece confirmar su fiabilidad como panel de evaluación.

Figura 2.3: Descripción de la muestra II



Con carácter adicional, se diseñó una segunda encuesta, dirigida a los participantes en la última edición del Festival (XXXIII), con un objetivo de carácter más específico, centrado en valorar el nivel de impacto económico. Para ello, se introdujo una escala diseñada para determinar los grados y tipos de gasto realizados en los diferentes sectores económicos. Como se explica en el capítulo séptimo del informe, la información recabada de las 76 personas

que respondieron a este instrumento, permitió valorar el impacto directo de la celebración del Festival debido a su capacidad de atracción de participantes.

4. **FASE 2: Síntesis y discusión.** Una vez recabada la información extraída de las fases anteriores, el equipo de investigación desarrolló el análisis de las evidencias obtenidas. Considerando el volumen de información cualitativa de carácter textual, recogida de los grupos focales y las respuestas a la encuesta, se han aplicado técnicas de análisis semiótico, diseñadas para extraer significados compartidos de la interacción verbal y el discurso. Las figuras y tablas recogidas en este informe sintetizan estos significados, que permiten describir la opinión colectiva acerca de los cuatro ámbitos de análisis definidos. En algunos casos, para ilustrar estas opiniones, se incorporan citas textuales anónimas, que reflejan de forma literal manifestaciones de los/las participantes que ayudan a comprender la naturaleza de las conclusiones.

Para articular el informe, se ha seguido la estructura de ámbitos definida anteriormente. De esta forma, en el epígrafe siguiente, se ha planteado una valoración de la evolución seguida por el Festival de Cádiz, sus antecedentes históricos, así como sus circunstancias y cómo todos estos factores condicionan la situación en la que se encuentra en la actualidad. En el bloque cuarto, se profundiza en el análisis del posicionamiento actual del Festival, con el objetivo de valorar su orientación y los objetivos que se propone. Los cuatro bloques siguientes se han destinado a cada uno de los ámbitos de análisis definidos (social, mediático, económico y de gestión). La evidencia extraída de cada uno de ellos ha permitido extraer las conclusiones que se presentan en el último epígrafe del informe, que sintetiza la visión recabada del Festival. Finalmente, a partir de esta se plantean líneas de mejora que permitan contribuir a la consolidación del FIT y a la reorientación de algunos aspectos que pueden condicionar su desarrollo futuro.

3. Una reflexión sobre la evolución y la situación actual del FIT de Cádiz

El Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz comenzó su andadura en 1986. A través de la bibliografía que documenta su historia se puede extraer que su creación atendía a tres premisas fundamentales: celebrar una gran fiesta en torno a las artes escénicas; proyectar internacionalmente la ciudad mediante una actividad que sirviera de revulsivo cultural; y, finalmente, acortar, mediante el re-encuentro, las distancias entre el teatro español y latinoamericano.

Por otra parte, entre las razones esgrimidas para justificar la ciudad como sede de esta aventura cultural, se valoró su especial vinculación con las artes escénicas. Además de varios periodos históricos donde confluyó una intensa actividad teatral, se añadía la circunstancia de ser depositaria del Legado de La Tía Norica, la compañía de títeres de género popular más antigua de Europa. También se tuvo en cuenta, igualmente, su especial relación con Iberoamérica, reflejada en su fisonomía, cultura popular y acontecimientos históricos.

Antecedentes y preliminares

En general, se considera como primer modelo de encuentro teatral de ámbito iberoamericano al Festival de Manizales (Colombia), cuya primera edición tuvo lugar en 1968, con temática universitaria, aunque con intención internacional. En 1973 se transformó en un evento de mayores dimensiones, coincidiendo con la fundación de otro importante festival, el FITC de Caracas (Venezuela). Este último fue impulsado por Carlos Giménez, director de la compañía Rajatabla y el Ateneo de dicha capital. En este ambiente de gran efervescencia teatral y también política en América Latina, varias compañías españolas independientes fueron invitadas a participar en ambos festivales. De esta manera, consiguieron romper el aislamiento que estaba provocando el «repudio al régimen franquista por gran parte de la Comunidad Internacional en un contexto general de Guerra Fría de gran repercusión, tanto en Europa como en América» (Obregón, 2007: 17-18). Además de los grupos, también críticos, autores y estudiosos

españoles eran invitados constantemente a participar, pues varios de ellos estaban llevando a cabo una importante difusión de la producción escénica latinoamericana a través de revistas editadas en España, tales como *Primer Acto*, *Yorick* y *Pipirijaina*.

Tras una de estas citas, en concreto el I Encuentro de Investigadores de la Historia del Teatro —celebrado dentro del IV Festival de Caracas (1977)— el crítico español José Monleón impulsó el Centro Español para las Relaciones con el Teatro de América Latina (CERTAL). Se trataba de crear una institución paralela al Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), creado dos años antes como un instituto de artes escénicas para el desarrollo del teatro iberoamericano, por el también español Luis Molina, actor y dinamizador cultural afincado en Venezuela¹.

Estos dos organismos, con la colaboración de algunos ayuntamientos y diputaciones, organizaron tres muestras de carácter itinerante que presentaron en España a varios grupos latinoamericanos, en una docena de ciudades de 1980 a 1982. Paralelamente, gestionaron dos encuentros de especialistas de España y América Latina, entre 1980 y 1981, también con carácter ambulante². El primero de ellos, tuvo Cádiz como una de sus escalas más importantes. La sede de discusiones y debates fue la Iglesia de San Felipe Neri, precisamente donde se elaboró la Constitución de 1812. En esta cita se anunció, por primera vez, según publicó *Diario de Cádiz* (5-7-1980: 3), que en la ciudad tendría lugar una exhibición de teatro latinoamericano³.

De hecho, la Diputación Provincial de Cádiz organizó la II Muestra de Cultura Latinoamericana del CERTAL que se desarrolló del 30 de marzo al 5 de abril de 1981, en el salón de actos de la antigua Institución Valcárcel⁴. La programación consistió en un

¹ El CELCIT tiene sede en varios países y ha cumplido más de 40 años de existencia. En 2010 recibió el premio Max de Institución Teatral Hispanoamericana y el galardón Atahualpa del Cioppo del FIT (Ver <http://www.celcit.es/>).

² Monleón (1980: 2-20) y (1988: 114-119).

³ Habría que señalar que se podría considerar un precedente del FIT a la Muestra Cinematográfica Alcances, creada en 1968 por el escritor gaditano Fernando Quiñones (1930-1998), diseñada con una clara vocación iberoamericana. En sus primeras ediciones incluía todo tipo de actividades culturales, como representaciones teatrales. De hecho, probablemente fuera a través de este festival cuando los gaditanos vieran por primera vez obras del chileno Jorge Díaz o del colombiano Enrique Buenaventura (Bayón, 1980).

⁴ El salón de actos del Colegio Valcárcel se utilizaría posteriormente como espacio para representaciones del festival durante varios años. Se encuentra dentro de un edificio neoclásico de grandes dimensiones, emblemático para la ciudad y declarado Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía. En 2003 fue vendido por la Diputación Provincial para la construcción de un hotel de lujo, pero la empresa abandonó el proyecto. Tras casi una década de abandono y, como consecuencia de un vacío legal, un grupo de ciudadanos ocupó el edificio en junio del 2011, dentro del movimiento de protestas de «indignados» que recibieron el nombre de «15M». Tras siete meses de febril actividad cultural de carácter voluntario y popular, el edificio fue desalojado por la policía el 11 de enero de 2012 y cerrado de nuevo (*Diario de Cádiz*, 12-1-2012: 8 y 9). En la actualidad, Diputación Provincial ha recuperado el edificio y lo ha cedido a la Universidad para ubicar allí la facultad de Ciencias de la Educación.

ciclo de cine, dos conferencias, un recital, una exposición de carteles y tres representaciones de teatro: *Santísima* de Sergio Magaña, por el grupo de la UNAM (México); *Los Caballos* de Mauricio Rosencof, a cargo de Teatro Sandino, conformado por un grupo de exiliados chilenos residentes en Suecia; y *La calle de Simpson*, por el Teatro Rodante Puertorriqueño con sede en Nueva York (EEUU)⁵.

Más adelante, la Oficina de Coordinación Artística (OCA) del Ministerio de Cultura asumiría la labor del CERTAL y organizaría con carácter itinerante la Muestra Iberoamericana de Teatro entre 1984 y 1985, que en su escala gaditana se denominó *Teatro Iberoamericano en Cádiz: un acercamiento cultural*. Celebrada los días 21 y 22 de noviembre de 1985 en el Gran Teatro Falla, contó con las representaciones de Taller Experimental de Teatro (Venezuela) con *Jacobo o la sumisión*, y Taller Teatro (Colombia) con *El jardín subterráneo*⁶. Estos antecedentes sirvieron como toma de conciencia en España sobre la existencia del teatro en Latinoamérica, aunque la posterior estructura del festival fuera muy diferente. Es precisamente en 1985 cuando empezó a configurarse la búsqueda de un proyecto cultural que pudiera promocionar Cádiz a escala internacional: su tradicional afición por el espectáculo teatral y su especial relación con las Américas se fundieron en la idea de un Festival Iberoamericano de Teatro, el FIT de Cádiz. El proyecto fue urdido por Enrique del Álamo, Director de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz y Juan José Gelos, Gerente del Patronato Provincial del V Centenario del Descubrimiento de América. Una vez elaborado, contó con el respaldo del Concejal de Cultura, Manuel González Piñero, del Alcalde, Carlos Díaz, y del Presidente de la Diputación, Alfonso Perales.

A continuación, fue presentado por González Piñero en la sesión de La Rábida (Huelva) de la I Conferencia Iberoamericana de Teatro. Bajo este nombre se estaban celebrando unas sesiones de trabajo en las que participaron responsables de la política teatral e instituciones relacionadas con las artes escénicas iberoamericanas. Con la perspectiva de la celebración del V Centenario del Descubrimiento, fueron convocadas por el Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM) del Ministerio de Cultura español con la colaboración del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Junta de Andalucía. Tuvieron lugar entre Madrid y Sevilla —con escalas en la población citada, además de Almagro (Ciudad Real) y Mérida (Badajoz)— del 8 al 18 de septiembre de 1985. El FIT

(<http://www.lavanguardia.com/politica/20160314/40425531616/edificio-valcarcel-de-cadiz-albergara-un-hotel-y-una-facultad.html>)

⁵ *Diario de Cádiz* (26-3-1981: 5).

⁶ *Diario de Cádiz* (15, 22 y 24-11-1985: snp).

no pudo plantearse en mejor ocasión. De hecho, fue apoyado de inmediato por José Manuel Garrido Guzmán y José Manuel Pérez Aguilar, que ocupaban respectivamente, los cargos de Director y Subdirector General del INAEM del Ministerio de Cultura de España; de igual forma, fue secundado por Jesús Cantero, entonces Director General de Teatro, Música y Cinematografía de la Junta de Andalucía. Finalmente, recibió también el beneplácito general de todas las instituciones y personas asistentes a dicha reunión (Equipo Ambigú, 1995: 13-15). Como Director del Festival se designó al actor y gestor teatral Juan Margallo, quien culminaría la elaboración del proyecto. Poco después, se incorporaría José Bablé que, entonces, coordinaba la revitalización de la Compañía de Títeres La Tía Norica de Cádiz con la cobertura de la Fundación Municipal de Cultura.

Ubicación del FIT de Cádiz en el panorama de festivales de artes escénicas

El FIT de Cádiz surgió en un momento de expansión de festivales por toda la geografía española, de los que se contabilizaban por aquel entonces más de cien. Unos, como los clásicos de Mérida y Almagro, eran ya de rancio abolengo. Otros, en cambio, la mayoría, veraniegos y/o sucedáneos de una inexistente programación teatral.

En Andalucía el panorama no era muy diferente: convivían veteranos festivales como el de Música, Teatro y Danza de Priego (Córdoba), que ha cumplido 71 ediciones, con otros más novedosos, como el Festival Internacional de Teatro de Granada, que ya no existe; festivales en grandes ciudades, como la Fiesta Internacional del Títere de Sevilla —que recientemente cumplió 38 años de existencia— junto con otros no menos interesantes en poblaciones pequeñas como el Festival de Teatro de El Ejido (Almería) que ha celebrado su XL edición en 2017; o la entonces Muestra de Teatro Andaluz — luego Feria de Teatro en el Sur— de Palma del Río (Córdoba) con 34 años de existencia. Pero tanto en esta comunidad como en el resto de España, ninguna muestra estaba dedicada exclusivamente al teatro latinoamericano y éste ni siquiera era una parte significativa en las programaciones de los festivales internacionales.

En América el panorama era distinto, aunque tampoco este tipo de festivales era tan abundante. Los más importantes en ese momento eran los de Córdoba (Argentina),

Caracas (Venezuela), el resurgido Manizales (Colombia) y la Muestra de Montevideo (Uruguay). En América del Norte destacaban el Shakespeare Festival de Nueva York de Teatro Hispano (EEUU) y el Festival de Théâtre des Ameriques de Montreal (Canadá).

Desarrollo y evolución

El FIT de Cádiz, a lo largo de su andadura, ha evolucionado tratando de no perder sus señas de identidad, adaptándose a los vaivenes de las políticas culturales. Es de destacar la imaginación con la que se han ido solucionando sus diferentes problemas, rentabilizando al máximo sus recursos. En especial, sobresalen las dificultades derivadas de la falta de infraestructuras en la ciudad, a pesar de que a lo largo de los años se ha experimentado una ligera mejoría en esta cuestión.

En su primera edición el FIT contó con un presupuesto de 40.300.412 millones de pesetas 242.210, (354 euros), de los cuales el mayor aporte provenía de la Fundación Municipal de Cultura de Cádiz. Como se describe en la sección que analiza los aspectos presupuestarios del festival, el FIT pudo empezar con fuerza gracias también a las aportaciones del INAEM, la Junta de Andalucía y la Diputación Provincial de Cádiz.

Como proyecto, el FIT no había nacido para la celebración del 92 pero, por su temática y por el contexto en que surgió, estaba claro que las efemérides del V Centenario del Descubrimiento de América iban a tener una influencia importante, para bien o para mal. De hecho, desde 1986 el presupuesto fue subiendo anualmente, como puede observarse en la información recogida en el capítulo 5 de este informe, hasta llegar a 1992, cuando recibió el mayor montante de toda su historia (Equipo Ambigú, 1995: 55).

En líneas generales, se puede concluir que en esta primera etapa del FIT (1986-1992) la programación fue de grandes dimensiones, con carácter acumulativo y maratoniano, dentro de una necesidad de mostrar una panorámica de la realidad iberoamericana. Se constataron grandes desniveles, pero ofreció la oportunidad de conocer a las compañías y profesionales de mayor trayectoria, aunque no todos sus productos coincidiesen con el gusto estético de todos los espectadores o participantes.

Para la edición correspondiente a 1992 se barajaron diversas ideas, como la realización de un espectáculo en que intervinieran todos los países de Iberoamérica. Por fin, se

concretó el programa *CELCIT-América Europa 92*, culminación de la estrategia generada en los dos Encuentros Iberoamericanos sobre Literatura y Teatro (Caracas, 83; Cádiz, 89). El proyecto consistió en ocho coproducciones basadas en obras de grandes autores de la narrativa latinoamericana, esto es, Asturias, Carpentier, Rulfo, Galeano, Uslar Pietri, Neruda, Sábato y Ramírez. Fueron financiadas por VII FIT-EXPO' 92, INAEM, Sociedad Estatal del V Centenario junto con CELCIT (Equipo Ambigú, 1995: 25).

El planteamiento y los resultados de este programa recibieron muchas críticas. No obstante, su puesta en marcha podría justificarse, en primer lugar, por la consideración de los latinoamericanos hacia el texto y la palabra en escena. En segundo lugar, en Latinoamérica nunca se había perdido de vista la narrativa y, partiendo de las tendencias teatrales más contemporáneas —caracterizadas por una mayor libertad en la estructura dramática— ya se habían puesto en escena algunas narraciones como *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez⁷. Por último, hay que destacar que ni la EXPO 92, ni el Madrid Cultural, ni la Olimpiada de Barcelona contemplaron el teatro latinoamericano como un apartado importante en sus programaciones. Quizás, desde Latinoamérica, contagiados por la parafernalia de los fastos, se pensó que la presencia de los más famosos representantes del *boom* literario, contribuiría a dar un mayor boato a las producciones teatrales. Al respecto, así reflexionó el director argentino, formado y radicado en Uruguay, Omar Grasso tras la VII edición del FIT:

Al querer trasladar novelas y cuentos a los escenarios, la narración tomó primer plano, en detrimento de la síntesis y de la acción dramática. Por eso, en muchos de nosotros sólo perdurarán algunos momentos conmovedores que nos recordarán nuestro trabajo de orfebres, de miniaturistas, de desveladores de esencias. [...]

Quizá esta muestra nos sirva a todos para aprender que con pocas palabras generadas de acciones, o con imágenes que hablen por sí mismas, se puede construir un espectáculo sencillo y hondo; y que los quinientos años o el desencuentro de dos culturas, son grandes temas, imposibles de abarcar desde nuestra frágil profesión, a la que cualquier ingrediente que le haga perder síntesis, claridad, misterio, destruye implacablemente (Grasso, 1992: 13).

Lo que sí es importante destacar es que, en el macro-festival de 1992, con una duración de tres semanas —celebrado del 18 de septiembre al 7 de octubre— participaron, prácticamente, todos los países de América Latina, con excepción de Ecuador y El Salvador. Así, Juan Margallo se despidió de la dirección del FIT con la satisfacción de ver casi realizada su aspiración de que en el 92 en Cádiz «no faltara ni un

⁷ De este texto en concreto presentaron en Cádiz (IV FIT-1989), dos puestas en escena diferentes a cargo del Teatro Circular de Montevideo (Uruguay) y del grupo Rajatabla, de Venezuela (*Catálogo del IV FIT*, 1989: snp).

solo país latinoamericano» (Equipo Ambigú, 1995: 26). Tras su dimisión se cerró una etapa y un modelo, tras el que había que reinventar el Festival Iberoamericano de Cádiz. Como afirma el investigador chileno, afincado en EEUU, Juan Villegas, «El FIT a partir del 92 —como el todo de España— se convirtió en el espacio intermediario entre culturas no europeas y Europa.» (Villegas, 1999; 212).

Entre los años 1993 y 1994 tuvo lugar una etapa de transición, bajo la dirección artística de José Sanchis Sinisterra, y técnica de Pepe Bablé. En este momento, el Festival decidió replantearse sus objetivos y su finalidad. En primer lugar, la organización se propuso conseguir una mayor presencia del festival en el tejido social y cultural de Cádiz, así como alcanzar una mayor difusión en el ámbito nacional e internacional. Por otra parte, en el aspecto económico, se comenzaron a buscar nuevas vías de financiación: por un lado, entre las instituciones de los países que conforman la programación y, por otro, desde la empresa privada.

Como apoyo al equipo que gestiona el festival, también se decidió impulsar el voluntariado cultural, así como suscribir acuerdos de con entidades formativas en turismo o gestión cultural, para que su alumnado realizase las prácticas correspondientes durante la celebración del FIT. Por ejemplo, en 2003, se estableció un convenio de cooperación con la Universidad Complutense de Madrid con respecto a la titulación del Máster en Gestión Cultural. Al mismo tiempo, de manera similar, han asistido becarios y alumnos de distintos países durante la realización de otros cursos profesionales relacionados con las artes escénicas.

Por otra parte, para asegurar su permanencia y estabilidad, las instituciones públicas que lo sostenían se organizaron en torno a un Patronato en 1993, además de propiciar la creación de un consejo asesor. Tanto en ese momento como en la actualidad conforman el Patronato del Festival el Ministerio de Cultura, la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento, la Diputación y la Universidad de Cádiz, incorporándose esta última entidad en 1994. Por su parte, el Consejo Asesor está conformado por la Red Latinoamericana de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe; la Coordinadora Nacional de Teatros del Instituto Nacional de Bellas Artes de México; el Centro Dramático Nacional de España y el Centro Andaluz de Teatro; Ramiro Osorio Fonseca (Colombia), Danilo Santos Miranda (Brasil) y Salvador Távora (España)⁸.

⁸ *Catálogo del XXXIII FIT* (2018: snp).

Como nueva propuesta en 1993, surgió la idea de organizar la programación en torno a bloques temáticos, con un ambicioso proyecto a tres años vista que no se pudo culminar. La idea primigenia era dedicar la edición de 1993 a *La América india*; la siguiente a *La América negra*, cerrándose esta trilogía con *La América mestiza*. Sin embargo, en la edición de 1993, el aporte económico al Festival descendió brutalmente con respecto a la edición anterior, en un 63%. El proyecto de Sanchis Sinisterra, que además sufrió la falta de apoyo de algunas instituciones latinoamericanas, pretendía, según explica Obregón, "mostrar otras facetas de la teatralidad latinoamericana, las que raramente aparecen en los escenarios y en los festivales". Para este investigador y profesor chileno, afincado en Francia, las dificultades dadas, que obligaron a rectificar la programación de 1993, fue "revelador de uno de los problemas cruciales de la 'identidad latinoamericana' al año siguiente del V Centenario Colombino", por más que el proyecto fuera "coherente, radical y generoso" (Obregón, 2007: 22-23). Estas circunstancias coincidieron con el nuevo relevo definitivo en la dirección que recayó en Pepe Bablé, en el doble puesto de director artístico y técnico, a partir de 1994, año en que se produce una nueva reducción en el montante destinado al Festival. Finalmente, la apuesta por estas líneas hubo de abandonarse definitivamente por las restricciones presupuestarias.

Se mantuvo, no obstante, la idea de centrarse en torno a una nación o área geográfica determinada en cada edición, con el apoyo del país o países pertinentes, al tiempo que se acompañaba la programación escénica con otras actividades complementarias de carácter artístico. De esta manera, la presentación de un mayor número de compañías de un determinado país iberoamericano, permitía visualizar una panorámica general del estado de su arte escénico. Así, se llevaron a cabo monográficos en torno a tres territorios: Colombia en 1996, México en 1997 y Cuba en 1998, coincidiendo con las efemérides en torno a los acontecimientos históricos de 1898. Sin embargo, las fluctuaciones económicas impedirían también la continuidad, tal y como fue concebida, de esta forma de programación. De hecho, tras el leve remonte de 1995, continuó el descenso de presupuesto en 1996. Posteriormente, el cambio del valor del dinero tuvo como consecuencia que apenas se apreciaran las subidas de aportaciones que tuvieron lugar a partir de 1997, más aún cuando se produjo en 2002 la entrada en vigor del euro con su consiguiente subida de precios.

A pesar de ello, desde 2004 se estuvo trabajando con la proyección de otra efemérides, esto es, la celebración del segundo centenario de la Constitución de 1812. Un acontecimiento también relacionado con Iberoamérica, ya que dicha Carta Magna

inspiró las constituciones de muchos de estos países. El programa a desarrollar esta vez se denominó *Teatro en Libertad: Muestra de Artes Escénicas y otras expresiones en la calle*. En esta línea, como complemento a la programación del festival, la presencia iberoamericana se reforzó en la programación cultural general de la ciudad. De esta manera, en 2012, el Festival no se limitó a una duración de doce días, según explicó su actual director, Pepe Bablé, sino que se extendió durante todo el año, de manera que Cádiz fue escenario de las mejores representaciones culturales de Iberoamérica con motivo tanto de ese Bicentenario y durante el año que ejerció la Capitalidad Iberoamericana de la Cultura” (Ortega, 2018: 84).

Pero a pesar de la financiación extraordinaria proporcionada por el Consorcio Cádiz 2012, el festival recibió menor presupuesto que en las ediciones comprendidas entre 2004 y 2011. Era el momento en que España empezaba a sufrir realmente las consecuencias de la crisis económica y financiera iniciada en 2008. Esta situación se produjo también en todos los festivales de todo el territorio nacional, donde en el 2013 tuvo lugar el mayor descenso presupuestario para eventos artísticos por parte de las instituciones, tal como se describe en Carreño Morales (2014: 191-206). Hay que tener en cuenta también, la subida del IVA cultural aplicado a los espectáculos teatrales que pasó del 7% al 8% en 2010 y del 8% al 21% en septiembre del 2012. De manera global, el FIT estuvo sufriendo desde 2008 la pérdida del 70% de su presupuesto⁹.

En las últimas ediciones estudiadas, el FIT ha trabajado en 2016 con un presupuesto de 439.949 euros (90.000 menos que en la edición anterior). En 2017 continuaría esta reducción, al no poderse contar con la ayuda del proyecto Iberescena, por el descanso perceptivo que contempla la normativa pues se otorga cada dos años, así como la reducción de los fondos aportados por el INAEM. Sin embargo, ha sabido mantenerse como un referente fundamental en el ámbito de las artes escénicas, articulando la programación en torno a un determinado discurso o concepto, como la innovación y el pensamiento crítico multidisciplinar con contenido reivindicativo en 2016; las crisis humanas y sociales junto con la cuestión de migraciones, fronteras así como identidades amenazadas, en 2017, para continuar, en la pasada edición de 2018, con la reflexión en torno a géneros híbridos y en tránsito, en todos los sentidos del término.

⁹ *La Voz de Cádiz* (19-10-2018: 16).

4. Posicionamiento del FIT de Cádiz: propuesta y objetivos

La propuesta del FIT

Con carácter previo a la creación del FIT, existían festivales latinoamericanos que ya se habían planteado hacía tiempo la necesidad de mostrar un hecho teatral de características afines, surgido de circunstancias similares, que partía de una vocación de renovación social y estética: un teatro independiente latinoamericano, alternativo, frente a otros modos institucionales o comerciales. El FIT de Cádiz vino a reforzar esta concepción: se trataba de ofrecer una visión lo más completa posible y representativa de las artes escénicas de Iberoamérica, donde tuvieran cabida los productos escénicos de la península y de los países americanos de habla hispana, además de Brasil, sin olvidar las comunidades residentes en EEUU o de exiliados en otros países.

Así, el eje de vertebración del festival fue la idea de constituirse en un foro de encuentro para el teatro de ambos lados del Atlántico, complementada con la intención de convertir la ciudad en la puerta teatral de Europa. De hecho, al término de la primera edición del FIT se disiparon todas las dudas, pues había cumplido todos los objetivos: se había constituido en un auténtico foro de intercambio artístico, indudablemente entre América y Europa. Pero también —y esta fue la gran sorpresa— entre los profesionales de la escena latinoamericanos entre sí, separados por distancias insalvables. No sólo geográficas, sino también políticas, económicas, sociales, culturales y en ciertos casos, incluso lingüísticas¹⁰.

Esta vocación de re-encuentro del Festival de Cádiz, no solamente ha quedado reflejada en las características ideológicas y temáticas de la programación, sino en el aspecto formal. No se ha limitado a convertirse en una muestra de espectáculos sino que

¹⁰ En esta última circunstancia debe destacarse la opinión de la crítica y periodista brasileña Carmelinda Guimaraes donde reconoce la importancia del FIT para su país: «Separado pelo idioma do resto do continente, o Brasil sempre ficou um pouco isolado. O FIT de Cadiz quebrou este isolamento.» (Ortega, 2018: 74, nota 74).

ha configurado una serie de actividades complementarias de diversa índole relacionadas con las artes escénicas. Así, tanto en estas, como en las representaciones, se conforma otro de sus rasgos definitorios: su carácter variado y acumulativo, con la pretensión de exponer un amplio panorama concentrando en pocos días estilos, temáticas, perspectivas, reflexiones, valoraciones y concepciones escénicas muy diferentes. En la primera etapa del Festival estas actividades recibieron la denominación de *Eventos Especiales* y —aunque se organizaban desde el propio festival— estuvieron a cargo del CELCIT. A partir de 1995 se englobaron bajo el epígrafe de *Actos Complementarios* y el festival decidió ofrecer la plataforma del festival a todas las instituciones, organismos, colectivos y personas que quisieran presentar, proyectar o dinamizar a través de él. En cualquier caso, la misión de estas actividades siempre ha sido la de completar la visión del mundo latinoamericano: matizar aspectos concretos, conciliar la praxis y la teoría teatral, exponer peculiaridades y denunciar las carencias existentes, de cara a mejorar la situación del sector teatral e impulsar la labor de los creadores en la sociedad. Además, no se han circunscrito a los participantes o público iniciado en la materia, sino que han tenido un carácter abierto, multidisciplinar e intercultural, aunque con frecuencia el público general no ha asistido en la medida que se hubiera deseado.

Entre el conjunto de actividades destaca, como rasgo definitorio del FIT, la celebración de *foros* con los grupos participantes, cuyo desarrollo ha ido evolucionando a la par que el propio festival. En las primeras ediciones, la asistencia era multitudinaria, produciéndose encendidos debates entre los asistentes. Luego, conforme pasaban los años fueron languideciendo y estuvieron a punto de desaparecer. Pero a partir de 1996 tomaron un nuevo rumbo más centrado la investigación, el análisis y la crítica teatral, gracias a la propuesta del profesor Juan Villegas y el Grupo de Investigación del Teatro Hispánico GESTOS, de la Universidad de California en Irving, bajo el título *Del escenario a la mesa de la crítica*. Además, a partir de esta perspectiva se han publicado ensayos sobre algunas de las ediciones del festival que en palabras del propio Villegas han demostrado la «representatividad del FIT de Cádiz en cuanto a poner de manifiesto las tendencias más importantes del teatro contemporáneo en España y América Latina.» (Villegas, 2005: 45).

A partir de 2005 se encargó de la organización de estos coloquios el teatrólogo cubano Eberto García Abreu. Ese año recibieron la denominación de *Foros: café y teatro*. García Abreu, además, impulsó la realización otra actividad los *Encuentros de Investigación*

Teatral «Cruce de Criterios», para completar la labor de los debates. En 2007 se fusionaron ambas actividades con la denominación *Foro-taller de Crítica Teatral «Cruce de criterios»*, pero a partir de 2008, volvieron a celebrarse por separado. En la actualidad las discusiones con los grupos participantes se denominan *Foro de Creadores*, mientras que para los encuentros de investigadores se ha mantenido el nombre de *Cruce de Criterios*¹¹. Generalmente, se imparten una serie de disertaciones organizadas en torno a varios paneles temáticos, con la oportunidad de debate con los asistentes al final de cada sesión. De cara a difundir los resultados de ambas actividades, a partir de la edición XXXII del FIT los contenidos se han puesto a disposición del público a través de la plataforma online Ivoox, tal como se indica en la bibliografía. A partir de 2018, de cara a su dinamización, las sesiones y encuentros de investigadores se enfocaron a través de mesas temáticas de debate, primando la confrontación de ideas frente a la exposición de contenidos.

Por otra parte, son de destacar, igualmente, los *Encuentros iberoamericanos de mujeres en las artes escénicas* que se iniciaron en 1997 y han cumplido más de veinte años dentro del Festival de Cádiz. El propio FIT está en la génesis de estas reuniones de trabajo, pues anteriormente, en 1990 (VFIT) tuvo lugar el foro *Presencia de la mujer en el teatro iberoamericano*; a continuación, en 1991(VI FIT), bajo ese mismo título se constituyó una comisión permanente; finalmente, en 1992 (VII FIT) se organizó la mesa redonda *La mujer en el teatro iberoamericano*. Posteriormente, tras el Simposio-Festival Cincinnati de 1994 y el I Encuentro de Dramaturgas de la Sala Beckett de Barcelona, nació la idea de crear un espacio de diálogo, estudio y reflexión que se concretó definitivamente en el *I Encuentro de autoras, corógrafas y directoras de escena iberoamericanas*, celebrado durante el XII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. El FIT se convirtió así en el primer festival de España en considerar la paridad como un criterio de programación. De cada edición, además, se editan las correspondientes actas, con el apoyo de la Fundación SGAE, que recoge la producción artística y/o crítica de las invitadas, de manera que queda documentado el trabajo desarrollado, por lo que queda asegurada su difusión (Proaño, 2005: 49-56)¹². Es de destacar, igualmente, el hecho de que dentro del XX Encuentro de Mujeres en 2016, el consistorio gaditano fuese la primera

¹¹ *Catálogos del Festival* (de 2005 a 2017).

¹² *Catálogo XII FIT* (2007: 125) y

<http://paginasdemujeremprendedora.net/mariana-gonzalez-roberts-veinte-anos-no-es-nada/>

institución en firmar la Carta Temática Igualdad MH en las artes escénicas promovido por la asociación Clásicas y Modernas¹³.

También definen la orientación del festival las presentaciones de publicaciones todo tipo; así como acciones de carácter formativo, como congresos, cursos, seminarios, talleres y conferencias; las presentaciones y proyecciones de audiovisuales; los homenajes y premios a figuras o instituciones destacadas en el ámbito escénico iberoamericano, tanto por parte del festival como de otras entidades; los acuerdos y hermanamientos con otros encuentros teatrales; las actividades de carácter expositivo, que cumplen una interesante labor divulgativa a la vez que artística. El FIT, además, se ha convertido en el marco idóneo para reuniones y asambleas entre los diferentes ámbitos del mundo teatral que han derivado en interesantes actuaciones y con lo que se le puede calificar como el «Gran Congreso Iberoamericano de las Artes Escénicas»¹⁴.

Sin embargo, además de todo lo descrito hasta el momento, el rasgo que le hizo definitivamente distinguirse fue su carácter convivencial, herencia de las primeras ediciones del Festival de Manizales. Así, desde el primer momento, el equipo de organización se planteó que la permanencia de los grupos en el mismo espacio durante todo el festival era fundamental para conseguir un auténtico clima de diálogo e intercambio y propiciar futuros proyectos. Como sede común fue elegida la Residencia de Tiempo Libre, entidad dependiente de la Junta de Andalucía, que ocupó hasta el 2005 un papel fundamental en la historia del festival, puesto que se convirtió durante veinte años también en la sede principal de los actos complementarios, en especial, de los foros. Desgraciadamente, en ese año se anunciaron supuestos problemas estructurales y técnicos en el edificio por lo que hubo de buscarse un nuevo espacio.

A partir de ese momento y durante varios años se empleó como alojamiento y sede de actos complementarios un hotel privado situado en un área comercial fuera del término municipal gaditano. Este hecho originó un cierto alejamiento de la ciudad en lo que se refiere a la participación en estas actividades. En la edición de 2017, recogiendo las demandas de la Mesa de Teatro —integrada por implicados en las artes escénicas en la ciudad de Cádiz— se volvió a alojar a las compañías participantes dentro de la ciudad.

¹³ Según se puede leer en *Diario de Cádiz* (22-10-2016:59) el objetivo del documento es «garantizar un equilibrio en cada uno de los campos en que interviene y afecta a la escena teatral, desde la producción de textos, la integración del criterio de igualdad en la constitución de los equipos técnicos, la igualdad salarial o el reparto de responsabilidades.».

¹⁴ Ver *Catálogos del Festival* (de 1986 a 2010) y Ortega Cerpa (coord.), 2005: 125-127.

Aunque supuso un aumento del montante económico dedicado al alojamiento, tanto el equipo de organización como el personal del hotel, así como los invitados, declararon sentirse muy satisfechos con el cambio¹⁵. De hecho, en la edición de 2018, se ha vuelto a alojar a los participantes en el mismo lugar.

Posicionamiento nacional e internacional del FIT

Debido, en parte, a las particularidades ya descritas con las que en 1986 arrancó el FIT de Cádiz, el festival consiguió rápidamente hacerse un hueco en el panorama nacional. Con sólo dos años de trayectoria llegó a ser considerado como uno de los siete más destacados de entre los que se celebraban por aquel entonces en el territorio nacional: los veteranos dedicados a los clásicos de Mérida y Almagro; los que entonces se celebraban en Granada y Valladolid dedicado a las expresiones más vanguardistas¹⁶; y las dos citas internacionales de Madrid —que en aquel momento se celebraban en otoño y primavera— como así destacó Juanjo Guerenabarrena (1988: 297):

Dos ediciones del festival han puesto de manifiesto que hay otras formas de reunir las manifestaciones culturales, que con poco dinero se puede trabajar (por muy al borde del infarto que se pueda estar), que un festival tiene otras lecturas (todos los participantes asisten a todas las funciones mientras dura la programación), que hay gente dispuesta a asistir pagándose su propio billete, que un festival es una forma de convivencia e intercambio.

Como prueba de su destacable papel en la «plena integración iberoamericana a través de las artes escénicas» —como describió en su día su actual director, Pepe Bablé— el Festival, a lo largo del tiempo, ha recibido el respaldo de los profesionales que han participado (Ortega, 2018: 78). Así, los libros y documentos editados sobre su historia recogen numerosos testimonios impregnados de una gran emoción e indicativos de una vivencia muy particular, donde se destaca la generosidad de un acontecimiento que abre las puertas tanto a consagrados como a nuevos valores y que trata a todos con la misma

¹⁵ *Diario de Cádiz* (25-10-2017: 50). En el mismo artículo se explica que para recortar gastos los invitados estaban alojados en régimen de media pensión y los almuerzos eran exclusivamente para participantes e invitados.

¹⁶ El festival de Valladolid tampoco existe ya en la actualidad, aunque en esta ciudad se celebra actualmente el TAC (Festival de Teatro y Artes de Calle) que en 2018 cumplió 19 ediciones. (<http://www.info.valladolid.es/tac>).

consideración, como así se puede leer en algunas de las valoraciones al cumplir tres décadas (Gil Zamora, 2015: 3):

Cádiz ha sido uno de los lugares donde confrontar todos los discursos, donde ver todos los logros, donde llorar todas las desapariciones, donde aplaudir todos los descubrimientos. Y debe seguir siendo. Sus características lo hacen único. Su vocación de festival convivencial, de encuentro más que de exhibición le confiere mayor enjundia y otro valor añadido. Para muchas compañías consolidadas, para grupos emergentes, para los que tienen más soporte institucional y para los q están desamparados, el FIT es una aspiración. Incluso para los artistas propios, Cádiz puede ser la puerta a Iberoamérica. Con esto sería suficiente, pero tiene, además, algo importante: todavía mantiene una media humana. Y eso hoy en día es un lujo.

En este clima de hospitalidad, quizás juega un papel fundamental la configuración e idiosincrasia de la ciudad andaluza de Cádiz, población pequeña y apacible, así como el carácter de sus habitantes, que los invitados han podido apreciar tanto en el equipo de organización, como entre el público. Todo ello ha propiciado una sensación de acogida que favorece el diálogo fructífero dentro de un escenario virtual forjado con cada festival y que puede denominarse «Comunidad Iberoamericana». Así, no es extraño que se aluda constantemente a su necesidad y utilidad en el desarrollo de las artes escénicas en este ámbito geográfico a la par que cultural, donde no han dejado de florecer otras muestras y festivales de todo género. Como bien afirma Eberto García Abreu, «En Cádiz los artistas se conocen y luego comienzan a desbrozar los caminos de un continente y el otro.» (Ortega, 2018: 79).

Por todas estas razones expuestas, varios premios y distinciones han avalado la labor del encuentro gaditano. Estos han sido concedidos tanto por parte de entidades locales, como de la comunidad autónoma de Andalucía, o de instituciones nacionales e internacionales: *Lorca* 1989, Diputación de Granada (España); *Ollantay* 1990, CELCIT; *Segismundo* 1990, Asociación de Directores de Escena de España; *Chamán* 1991, Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica de Barquisemeto (Venezuela); *Andalucía de Teatro* 1991, Junta de Andalucía; *Gallo de la Habana* 1992, Casa de las Américas de Cuba; *Patrocinio Especial de la Unesco* 1993-1994; *Máster Europeo* 1994, Club Internacional de Marketing; *Relaciones Públicas* 1995, Asociación Profesional Técnicos de Comunicación y Relaciones Públicas de la provincia de Cádiz; *Max Hispanoamericano de las Artes Escénicas* 2000, Sociedad General de Autores de España;

Kusillo de la Paz-Internacional 2002, Festival Internacional de Teatro de la Paz -FITAZ (Bolivia); *Dionisio* 2003, Festival Internacional de Teatro Latino de los Ángeles (EEUU); *Gaditano del Año* 2003, Onda Cero Radio (Cádiz); *Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes* 2003, Ministerio de Cultura de España; *La silla de Piedra* 2004, Festival de Manta (Ecuador); *Premio «La Gló»* del Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas y *Medalla Conmemorativa CELCIT*, ambos en 2010; *Quijote de madera* de la Casa de la Memoria Escénica y el Consejo de las Artes Escénicas de Matanzas (Cuba) en 2011; *Premio «Héctor Azar»* del Festival Internacional de Teatro de Puebla (México) 2012; *Premio «Lazos Hispánicos»* concedido en los 36 Premios Nacionales «Cultura Viva», Centro de Humanidades y Ciencias Sociales del CSIC Madrid, en 2017; y finalmente, en 2018, el Premio Internacional «Marco Antonio Etedgui» de la Fundación Rajatabla Caracas (Venezuela)¹⁷.

Orientación de la programación

Del análisis de la información documental revisada para la elaboración de este informe se desprende que una de las características básicas de la programación del FIT es su especialización. Este hecho, entre otros factores, le ha permitido sobrevivir, a pesar de las dificultades, frente a otros festivales que, a veces, han servido como cajón de sastre o para cubrir la falta de una programación teatral estable en un determinado territorio. Entre estos, existen encuentros de carácter muy general o bajo la denominación «internacional», e, incluso, «falsamente» latinoamericanos. Es decir, festivales con esta última denominación, pero donde se programan productos teatrales de todo el mundo y que tan sólo reciben ese nombre por el territorio donde se celebran (Ortega Cerpa, 2003: 63).

¹⁷ *Catálogo XXXIII FIT* (2018: 53)

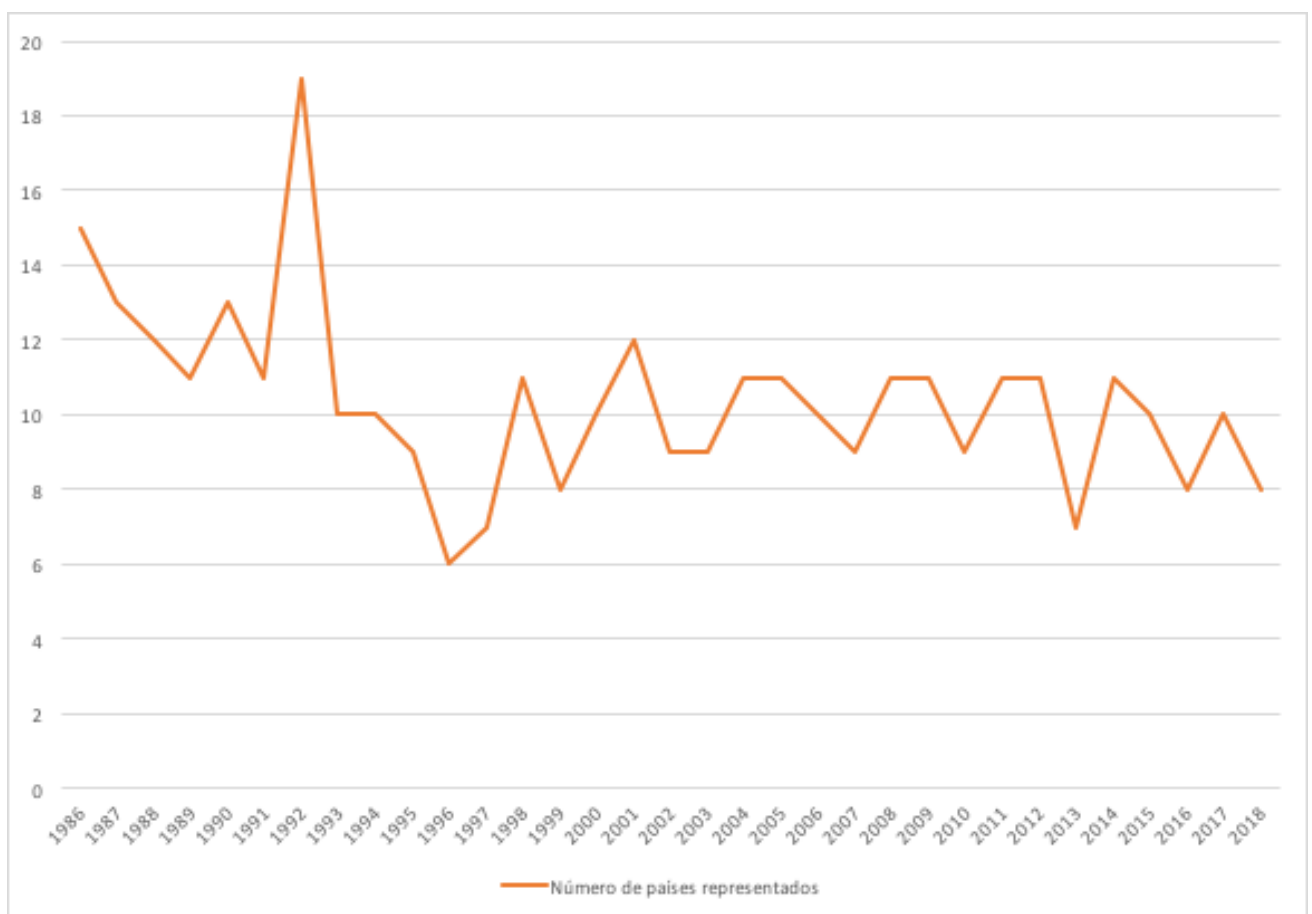
Tabla 4.1: Datos básicos sobre la programación oficial de espectáculos entre 1986 y 2018

Año	Número de países ¹⁸	Número de grupos	Número de funciones
1986	15	28	43
1987	13	28	40
1988	12	27	36
1989	11	19	40
1990	13	20	39
1991	11	20	48
1992	19	39	69
1993	10	23	55
1994	10	31	71
1995	9	27	59
1996	6	17	29
1997	7	19	38
1998	11	23	35
1999	8	21	45
2000	10	25	42
2001	12	27	46
2002	9	22	48
2003	9	23	40
2004	11	23	39
2005	11	31	49
2006	10	28	45
2007	9	31	51
2008	11	26	47
2009	11	28	46
2010	9	32	65
2011	11	32	58
2012	11	34	48
2013	7	23	38
2014	11	23	43

¹⁸ Si se tiene en cuenta también los actos complementarios, la presencia de los países del contexto iberoamericano es mucho mayor y variada.

Año	Número de países ¹⁸	Número de grupos	Número de funciones
2015	10	27	73
2016	8	24	43
2017	10	17	24
2018	8	23	33

Figura 4.1: Número de países participantes en la programación de espectáculos



En las tablas y gráficos recogidas puede apreciarse que, aunque con grandes fluctuaciones, según las programaciones elaboradas cada año, el número de países representados ha experimentado una tendencia ligeramente decreciente

Figura 4.2: Países participantes entre 1986 y 2018

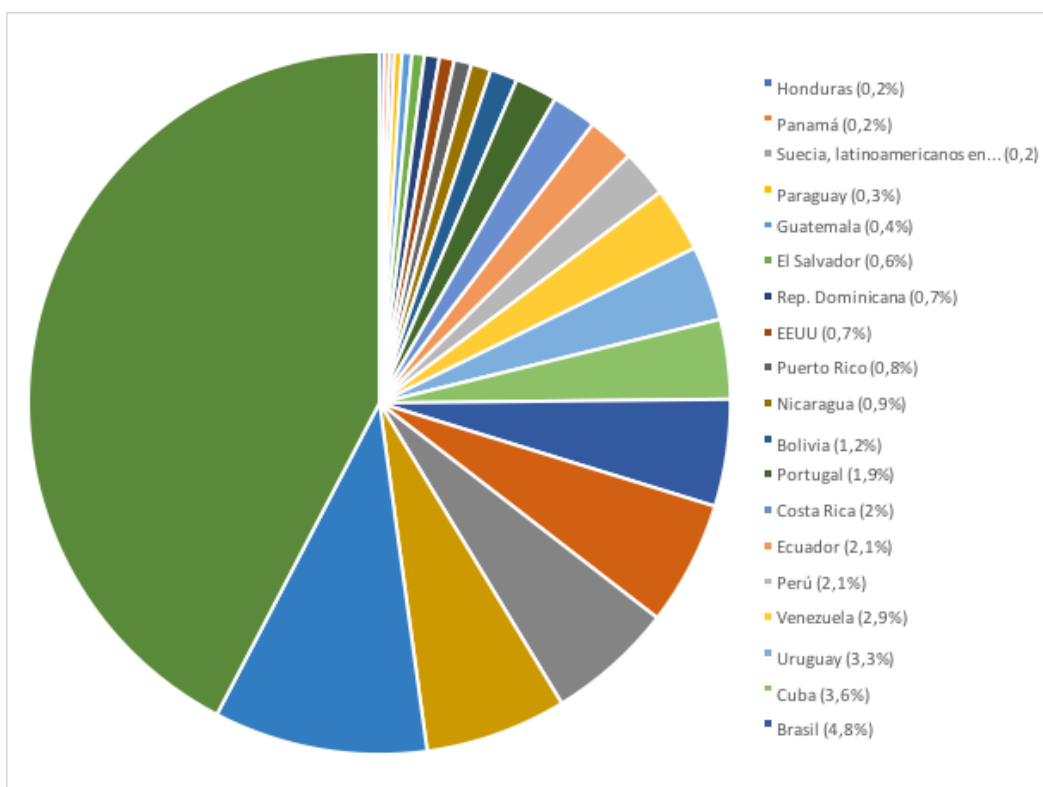
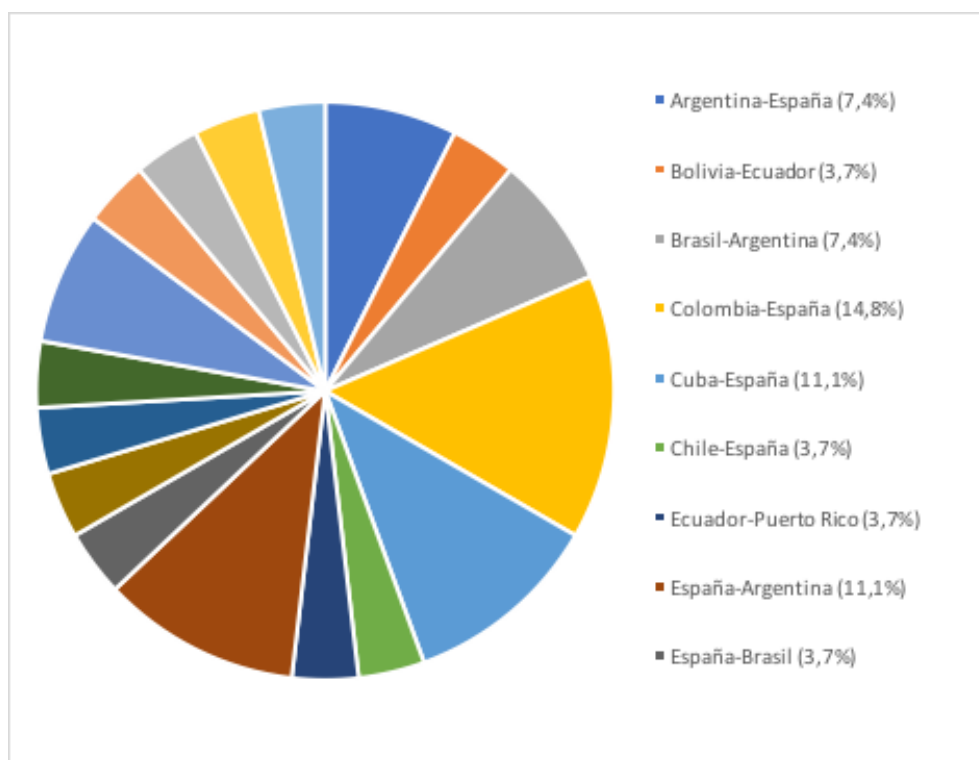


Figura 4.3: Co-producciones entre 1986 y 2018



En primer lugar, en la observación de los programas de las 33 ediciones del FIT, se constata que han estado presentes todos los países del ámbito iberoamericano. Se observa, sin embargo, que destaca en sobremanera el número de compañías españolas que han participado, esto es, 370. Esta fuerte presencia del país anfitrión hay que vincularla con un deseo de algunos *teatristas* latinoamericanos de conocer propuestas y referentes de carácter europeo. También es necesario tener en cuenta que buena parte de las compañías españolas han ofrecido espectáculos de calle, frente a una mayor presencia en salas de los grupos latinoamericanos. En términos generales, España representa el 55,7% del total frente al 42,33% de la presencia de la producción latinoamericana, mientras que Portugal ha quedado casi relegado de la programación con tan sólo el 1,94% de participación¹⁹. En cuanto a los países latinoamericanos, la menor presencia de ciertos países se debe, por un lado, a un menor desarrollo de las artes escénicas en ciertos territorios, pero, sobre todo, a las circunstancias económicas. Se han dado casos, como en la edición del 2004, —tal y como refleja la memoria de gestión— en que el propio Festival tuvo que asumir los gastos de viajes internacionales de varios de los grupos, al no encontrar fuentes de financiación en organismos e instituciones de origen.

Observando las tablas, se puede comprobar que los países de mayor tradición y producción escénica son los que han participado con mayor frecuencia. Sin embargo, el FIT, ha dado también la oportunidad a aquellos grupos anclados en territorios de menor desarrollo teatral para que presenten sus trabajos, aunque sus producciones no alcancen el suficiente *grado de excelencia* —dentro de los parámetros del gusto europeo—, y para que puedan conocer otros referentes²⁰. Igualmente, ha combinado la presencia de profesionales consagrados con valores jóvenes, propiciando incluso el nacimiento o desarrollo de nuevas compañías. No hay que olvidar, tampoco, su vocación de riesgo con la programación de estrenos absolutos, proyectos escénicos entre varios países y producciones del propio festival.

¹⁹ Se puede observar que ha habido un aumento de la participación española en los últimos años. Hasta 2005 la participación de España, junto con Portugal, había sido del 41%, mientras que de los países latinoamericanos el 59% (Ver Ortega, 2005: 21). Debe señalarse, igualmente, que se han contabilizado como grupos españoles a aquellos compuestos por latinoamericanos residentes en España, como Primer Estudio (Latinoamericanos en España) que participó en el II FIT (1987) y Teatro del Reencuentro: España-Las Américas en el III FIT (1988) tal como se refleja en los catálogos correspondientes.

²⁰ A veces se producen paradojas matemáticas como en el caso de Uruguay, país «chiquito» como sus propios habitantes lo definen, pero con una potencia teatral extraordinaria y cuyos productos por regla general siempre han obtenido el aplauso de la crítica y del público en el FIT. Se da además la circunstancia de que precisamente una compañía uruguaya, Teatro Circular de Montevideo, ha batido el *record* de asistencia al Festival de Cádiz entre los grupos latinoamericanos, en nueve ocasiones.

En este sentido, se puede decir que la programación del FIT ha tratado de ser representativa y coherente respecto a la diversidad de su contexto, equilibrando distintos factores y criterios, teniendo en cuenta su temática y ámbito geográfico, conciliando además diferentes puntos de vista sobre el concepto de «teatro», desde la perspectiva práctica y teórica, con carácter multidisciplinar e introduciendo, en la medida de lo posible todos los géneros, modalidades, disciplinas, estilos, discursos o corrientes, constituyendo un auténtico festival de artes escénicas, en el sentido más amplio del término, como bien refrenda Carlos Bernal (Bernal, 2011: 64):

Creo que entre los empeños del festival está, a la hora de diseñar la programación, contar con obras que sean el resultado artístico de observar los hechos que nos rodean, pendientes de los vientos que corren, con propuestas arriesgadas de diferentes «carpinterías» teatrales.

De manera conjunta —aunque cada uno de sus tres directores ha volcado su propia personalidad en el proyecto— se mantuvo el estilo común de no elegir por catálogo, sino de tomar contacto con la realidad, viajando por los diferentes países, asistiendo a sus festivales y con el asesoramiento de profesionales de cada país o región, como quedó reflejado en el documento «Entrevista a tres directores del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz» (Villegas, 1999:33-40). Igualmente, los tres directores coincidían en sus declaraciones en cómo las limitaciones presupuestarias han condicionado la programación y en la necesidad de una mayor aportación por parte de las instituciones, tanto en el aspecto monetario, como en su responsabilidad e implicación. Con estas circunstancias, un criterio de selección importante, como describió Juan Margallo, en el documento citado era la trayectoria de los grupos. Por su parte, Sanchis Sinisterra apuntó hacia la autocrítica en su reflexión:

En cada dirección los criterios han sido, por una parte, análogos y por otra, diferenciales. Todos tratamos que las obras tengan calidad y sean representativas, que reflejen las problemáticas y las soluciones estéticas de los países y que sean a la vez inteligibles en un contexto cultural distinto. Ha existido también, como dije, el criterio paternalista porque hay países que, si bien no tienen la misma calidad de producción que otros, es necesario darlos a conocer y ofrecerles un estímulo, como incentivo de desarrollo de la propia realidad teatral (Villegas, 1999:36).

Pepe Bablé, por su parte, insistía en esta última idea: «Considero importante también el apoyar y mostrar el teatro de algunos países que no tienen una consolidada tradición teatral, pero que tienen fuerza y presencia». Pero, sobre todo, quiso destacar los

múltiples factores que condicionan la elección: «Este festival tiene que atender a muchísimos sectores, está el factor público al que hay que cautivar para que defienda el evento. También está el factor político, el factor latinoamericano. [...] Cada grupo que está aquí, es porque tiene que estar. No hay ningún espectáculo que esté porque sí, porque haya un hueco en la programación» (Ortega, 2018: 86).

Por todo ello, no es extraño que el FIT —«espacio de confluencia y retroalimentación», en palabras de la investigadora y profesora cubana, Vivian Martínez Tabares (Martínez Tabares, 2005: 86)— se haya convertido en un referente no solamente para el conocimiento del ámbito teatral iberoamericano, sino también para observar las tendencias escénicas del mundo actual, y atalaya ideal para reflexionar sobre el presente y futuro del arte escénico (Villegas, 2005: 39-46).

Singularidad e importancia del FIT en el ámbito iberoamericano

El éxito y utilidad del festival queda de manifiesto en el resumen del comunicador especializado en gestión cultural, Gonzalo Andino, al reflexionar sobre la importancia del FIT en el intercambio iberoamericano:

En cultura probablemente ha sido el proyecto más sólido enfocado hacia la disposición de un canal de comunicación real abierto en ambas direcciones. Probablemente en otros terrenos de la realidad haya muy pocos ejemplos que se puedan comparar al FIT, y menos aún en términos de rentabilidad y de resultados contrastables en cuanto al flujo de ideas, proyectos y personas hacia uno y otro sentido (Ortega, 2018: 90).

Sin embargo, a pesar de su reconocimiento, el Festival no dispone de todos los recursos que necesitaría para cumplir su cometido. Como se ha señalado anteriormente, a partir de 1993 ha visto reducidos sus presupuestos de año en año. En esta situación influyó en su día, según concluye Juan Villegas, la reordenación de las políticas exteriores y culturales tras el 92, así como la integración plena de España en la Unión Europea:

Creemos que hay dos aspectos de las nuevas políticas culturales que tienen consecuencias directas o indirectas para el FIT. Por una parte, España se autodefinió como intermediaria entre los países árabes y Europa y como perteneciente al concierto de los países del Mediterráneo. Esto explica, por ejemplo, la aparición de varios festivales de teatro en los lugares "románicos" de España, la importancia que se ha dado en revistas y festivales al teatro de los países árabes u otros países del Mediterráneo. La consecuencia más directa es la disminución de apoyos presupuestarios al Festival de Cádiz (Villegas, 1999:211-212).

El Festival, además, se ha encontrado constantemente con la exigencia de ser responsable de la promoción del teatro iberoamericano en el resto de España.²¹ Durante varios años, de 1987 a 1993, se gestionó un programa de extensiones, gestionado directamente desde la organización del FIT, que luego hubo de abandonarse por falta de medios. Desde entonces, la reivindicación —no conseguida— del encuentro gaditano ha sido que los productos escénicos latinoamericanos se integren oficialmente en las redes de teatros y auditorios dependientes de las instituciones culturales del país. De hecho, Pepe Bablé, en declaraciones a la revista *ARTEZ* en 2010 señalaba como un éxito del FIT que «se ha logrado que este teatro tenga su pequeño hueco» y que «ya no esté bajo sospecha». Aunque reconocía que aún no es suficiente, el teatro iberoamericano ha pasado de ser «extraño» para convertirse en «habitual y respetado»²². Desde luego, a pesar de que, paradójicamente, Europa nos lleva ventaja en la visión y difusión del arte escénico latinoamericano, debe reconocerse, como sigue describiendo el director del encuentro gaditano que: «Se va despertando el interés de algunos programadores y vemos como determinados espectáculos se ven en otros lugares de España y como algunos creadores son reconocidos.»²³.

De hecho, durante algunos años el FIT —entre 2003 y 2013, en concreto— ha llevado a cabo el seguimiento del número de funciones que los grupos latinoamericanos presentes en el festival efectuaron en otros lugares de España. En los diez años reseñados se observa un aumento gradual de representaciones, aunque con altibajos, hasta 2012,

²¹ Una pretensión que jamás se ha demandado a otros encuentros internacionales. Por ejemplo, nunca se ha exigido que las compañías que acuden al Festival de Otoño de Madrid giren por el resto del país, sino que esa cita resulta ser un aliciente más para acudir a la capital.

²² Suplemento al nº 162 de octubre 2010: 3.

²³ En el foro de reflexión celebrado el 24-10-2002, dentro de los actos complementarios de la XVII edición, en el que participaron miembros del Consejo Asesor del Festival, representantes de varias instituciones, investigadores y críticos, se constató el desconocimiento que aún existía en torno al teatro latinoamericano. Por ejemplo, tras la edición de los cuatro volúmenes de *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, editados a partir de 1988 por el Centro de Documentación Teatral, ninguna institución ha continuado el seguimiento de la realidad teatral latinoamericana.

donde cae al nivel de los primeros años cotejados y vuelve a incrementarse considerablemente en 2013, a pesar de la crisis²⁴.

Figura 4.2: Presencia de grupos participantes en el FIT en otros lugares de España

	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Grupos	7	9	10	8	7	8	7	9	15	5	7
Funciones	25	49	65	87	97	89	93	86	94	49	108

El encuentro gaditano, consciente de su condición de bisagra entre ambas orillas, decidió entablar desde sus comienzos una relación intensa con los festivales internacionales, en particular con los de América Latina y con aquellos que —fuera del ámbito iberoamericano— promocionan la cultura hispana. Desde esta intención se pueden señalar, como ejemplo, la reunión de directores de festivales de 1987, donde los asistentes mostraron su adhesión incondicional al FIT. Entre las recomendaciones propuestas se reiteró la necesidad de coordinación entre los diferentes festivales. Cádiz lo llevó a la práctica firmando en 1989 un protocolo de hermanamiento con el Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales. Anualmente, al FIT suelen asistir un buen número de representantes de muestras y festivales, organismos y organizaciones varias relacionadas con las artes escénicas, además de programadores, productores, distribuidores, agentes artísticos. De hecho, entre 2003 y 2014, se constata una media de unos 50 profesionales de este ámbito asistentes por edición, con lo que el festival funciona también como feria y mercado escénico.

Por otra parte, en su línea de facilitar la relación entre América y Europa, en 1993 se organizó un encuentro entre la Red Latinoamericana de Productores Independientes y la Informal European Theatre Meeting (IETM), a partir del cual se creó una plataforma para la promoción internacional de artistas independientes en Latinoamérica y Europa.

²⁴ Es necesario señalar también que durante tres años consecutivos un grupo latinoamericano programado en el FIT ganó el Premio al mejor espectáculo en la Feria internacional de Teatro de Huesca: Teatro de los Andes de Bolivia en 2004; Malayerba de Ecuador en 2005 y L'Explose de Colombia en 2006, según se refleja en la memoria del FIT de ese último año.

También en Cádiz, fue construido el proyecto de los Encuentros Intercontinentales desarrollados en Bellagio (Italia), en 1995, con el apoyo de la Fundación Rockefeller. Ese mismo año, durante la X edición, se celebró la Reunión de Directores de Festivales Internacionales Latinoamericanos y de Habla Hispana, con la participación de 29 festivales de 16 países y 11 instituciones de 7 países. Así mismo, el Festival de Cádiz se hermanó con el Festival Internacional de Teatro de su ciudad gemela, La Habana (Cuba). Al año siguiente, en 1996, se ratificó el suscrito anteriormente con Manizales y por ello la XI edición del FIT estuvo dedicada a Colombia. Posteriormente, el FIT rindió homenaje a este festival, entregándole el premio Atahualpa del Cioppo 2001. En la edición de 2002, el Festival de Cádiz firmó un nuevo hermanamiento, esta vez con el Festival Internacional de Teatro de la Paz, (FITAZ). En 2008, con el Festival de las Artes de Costa Rica. Finalmente, en 2009, con el proyecto Mirada: "Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas" de Santos, en Brasil.

De igual manera, en la preocupación constante de contribuir a la distribución y difusión del teatro latinoamericano se han organizado diversas actividades. Así en 2002 tuvo lugar un Foro de Reflexión sobre el Teatro Iberoamericano al que asistieron 34 representantes de instituciones, redes, productoras y teatros públicos de 11 países. Entre otros ejemplos se pueden citar los I y II Encuentros PLATEA (Plataforma De Autores Teatrales de España y América) en 2003 y 2004; el Encuentro del Centro Español del Instituto Internacional el Teatro bajo el tema *Espacio común para el Teatro en Lengua Castellana* de 2006; así como diversos encuentros de las asociaciones iberoamericanas para la infancia y la juventud, entre 2007 y 2010, entre otras muchas actividades.

Por su parte, un acto significativo para la consolidación de plataformas activas y prácticas entre España y Latinoamérica fue la reunión mantenida en el XIII FIT (1998), por iniciativa del INAEM —dependiente del entonces Ministerio de Cultura, Educación y Deporte— y del propio festival, bajo el nombre de «Mesa Iberoamericana», donde se elaboró un amplio temario de propuestas. De ella surgió la necesidad de organizar en Madrid una II Mesa Iberoamericana (1999) que reunió a responsables de política y gestión teatral de trece países, así como a directores de teatros públicos y de festivales internacionales. En esta reunión se asentaron las bases de la creación de la Red Iberoamericana de Teatros y Salas de Conciertos Fondo IberEscena —tomando como base el programa Ibermedia para la cinematografía— desde la perspectiva de distintas áreas de trabajo: formación y documentación; redes y circuitos de distribución de

espectáculos; festivales y muestras; coproducciones e intercambios. Posteriormente, siguieron otras reuniones en distintos países como Brasil, Colombia y Chile para seguir concediendo continuidad a este ambicioso proyecto. Por fin, el programa Iberescena fue aprobado en la XVI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y Gobierno de 2006 celebrada en Montevideo (Uruguay), conformado por Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, México, Perú, República Dominicana y Uruguay²⁵.

Como conclusión, sería necesario que todas estas iniciativas, surgidas con el objetivo de consolidar redes de programación y producción, aumentaran su relevancia dentro del Festival, para evitar que pierda capacidad para dar cobertura a uno de los objetivos con los que comenzó su andadura: servir de puerta de entrada en España y Europa, para el teatro iberoamericano.

Valoración de los objetivos del FIT

Al ser preguntados por su valoración acerca de los objetivos del festival, un 50% de los/as expertos/as encuestados/as manifestaron una opinión favorable. De entre ellos, un porcentaje significativo (19%), justifican esta valoración por la importancia que presentan para crear vínculos con Iberoamérica. Esta opinión contrasta con la de otro grupo de personas expertas que advierten la necesidad de plantear una revisión en profundidad de los objetivos del FIT y que requieren, a su modo de ver, una actualización. En tercer lugar, un 10% de los participantes en el estudio respondieron no conocer los objetivos con los que se plantea el festival, argumentando la existencia de cierta opacidad en el planteamiento general del FIT.

²⁵ <http://www.iberescena.org/noticias/Generales/acta-de-la-decima-reunion-ordinaria-del-comit-226>

Figura 4.4: Valoración de los objetivos (I)



Figura 4.5: Valoración de los objetivos (II)

Evidencia cualitativa: Algunas valoraciones significativas acerca de los objetivos del festival

«Para mí, los objetivos del FIT son acertados. Quizás convendría revisarlos e incidir en algunos más específicos.»

«Creación de tejido iberoamericano en artes escénicas. Difusión de la creación en artes escénicas latinoamericana.»

«Los objetivos del FIT deberían actualizarse, han pasado 30 años desde su primera edición, y prácticamente no se han modificado.»

Si diferenciamos las valoraciones que los participantes en la evaluación hacen de los objetivos con los que se plantea el FIT, en función de sus ámbitos de procedencia, podemos particularizar el análisis y afinar en las conclusiones que se derivan de este. En términos generales, se observa que los participantes más vinculados a la actividad teatral presentan una valoración más positiva de los objetivos del FIT, a diferencia de los agentes provenientes de otros ámbitos, que se muestran mucho más críticos, especialmente, los relacionados con otras expresiones culturales. Destaca igualmente el elevado grado desconocimiento que, en este sentido, muestran tener los participantes de los sectores sociales y económicos representados en el estudio. Parece confirmarse que los objetivos con los que se plantea el festival no trascienden fuera de los ámbitos directamente vinculados con el teatro y la cultura en la ciudad.

Figura 4.6: Valoración de los objetivos (III)



Figura 4.7: Valoración de los objetivos (IV)



Figura 4.8: Valoración de los objetivos (V)



En el proceso de investigación, se requirió de los expertos participantes una valoración de la orientación general del Festival, más allá de los objetivos, con el propósito de estudiar cómo percibían las líneas de acción propuestas. En este sentido, resulta significativo observar que más de un cuarto de las personas participantes advirtieron cierta opacidad en la orientación que, como algunos de los/as entrevistados/as expresaron, hace «que la ciudad de Cádiz no comprenda el sentido que el FIT quiere darse a sí mismo».

En términos generales, la valoración de estos aspectos es muy similar a la planteada en torno a los objetivos del festival. No obstante, un análisis más profundo de la evidencia extraída de las entrevistas y el cuestionario a expertos/as permitió identificar valoraciones muy significativas. Destaca así, por ejemplo, una proporción relevante de agentes sociales y culturales que opinan que el FIT está excesivamente centrado en un público especializado, iniciado en el conocimiento del teatro, algo que dificulta un impacto más generalizado, y que lo aleja del entorno social en el que se desarrolla.

Figura 4.9: Valoración de la orientación (I)



Como ocurría con la valoración de los objetivos, la opinión de los participantes en la evaluación acerca de la orientación del festival también difiere en función de su procedencia. De nuevo, las personas más vinculadas al ámbito del teatro presentan una opinión más favorable, con más de un 50% de los participantes valorándola como adecuada. En las gráficas que se muestran, se observa cómo las referencias a una orientación demasiado especializada provienen de agentes culturales, sociales y económicos no directamente relacionados con la actividad teatral. De sus respuestas al cuestionario y las opiniones vertidas en las entrevistas se desprende una impresión en estos grupos de que resulta necesario reorientar algunos aspectos del FIT, acercando el festival a un público más amplio. Resulta significativa, también, la proporción de respondientes que llaman la atención acerca de la necesidad de divulgar mejor la orientación del festival, para hacerla más conocida y favorecer su aceptación social.

Figura 4.10: Valoración de la orientación (II)



Figura 4.11: Valoración de la orientación (III)



Figura 4.12: Valoración de la orientación (IV)



Figura 4.13: Valoración de la orientación (V)

Evidencia cualitativa: Algunas valoraciones significativas acerca de la orientación del festival

«El festival está dirigido especialmente a un público profesional, o ya interesado en artes escénicas.»

«Creo que debe incidir en su faceta formativa.»

«La orientación del festival debería actualizarse en consonancia con un cambio en sus objetivos.»

«Está pensado para un público iniciado y para los participantes en el festival.»

Al ser preguntados por la programación, los participantes en la evaluación respondieron aportando argumentos que fueron categorizados en los cuatro aspectos que se muestran en la gráfica. En línea con la opinión de que el festival muestra una orientación demasiado especializada, algunos de los expertos (21%) opinaron que la programación estaba excesivamente centrada en un cuerpo cerrado de compañías y circuitos artísticos, con lo que se había perdido parte del carácter abierto que caracterizó a las primeras ediciones. En cuanto a la calidad de las representaciones programadas se aprecia división de opiniones, con un porcentaje similar de participantes mostrando valoraciones positivas y negativas. Por otra parte, las respuestas también reconocen que la calidad de la programación está, en buena medida, condicionada por los recursos de que dispone el festival, que se han ido reduciendo significativamente en las últimas ediciones.

Figura 4.14: Valoración de la programación (I)



Figura 4.15: Valoración de la programación (II)

Evidencia cualitativa: Algunas valoraciones significativas acerca de la programación de espectáculos en el festival

«Supongo que es lo mejor que puede hacerse con los recursos que hay.»

«Mi impresión sobre la programación es que está centrada más en ciertos grupos y circuitos que en mostrar la diversidad y actualidad del teatro iberoamericano.»

«Irregular, sin una línea definida.»

«Buena, demasiada apuesta social y demasiada danza para lo que empezó siendo un festival de teatro. Se agradecen las obras premiadas de otros festivales y de países iberoamericano con larga y reconocida tradición teatral. Ya es difícil encontrar obras espectaculares que tuvimos hace muchos años cuando existía mejor presupuesto.»

Un análisis más detallado de los datos extraídos muestra cómo son los agentes no vinculados al ámbito de la cultura los que muestran una opinión más desfavorable acerca de la calidad de los espectáculos programados en el marco del FIT. Este resultado podría ir en consonancia con su impresión acerca de la orientación especializada a la que se hacía referencia con anterioridad. El público general, no iniciado en el ámbito del teatro, valora de forma mucho más negativa la programación, probablemente por el tipo de representaciones. Fuera del ámbito del teatro, la programación se percibe como algo cerrado, poco accesible para el gran público.

Por otra parte, son los agentes del ámbito de la cultura los que critican con mayor intensidad el carácter cerrado de la programación, argumentando la necesidad de abrir los círculos en los que se seleccionan las obras que se incorporan en cada edición.

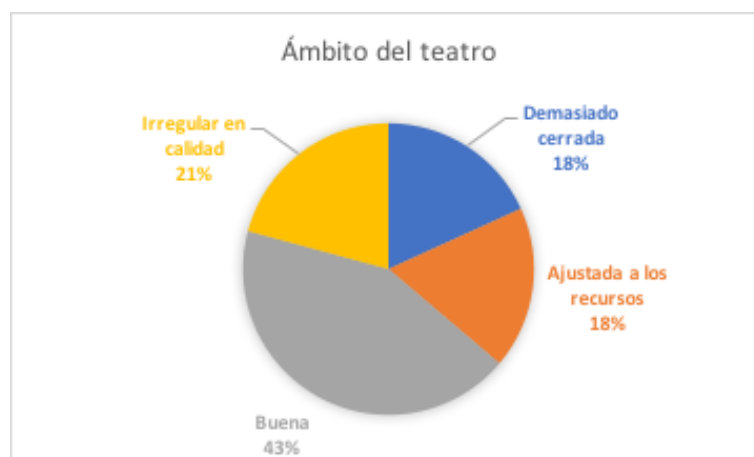
Figura 4.16: Valoración de la programación (III)



Figura 4.17: Valoración de la programación (IV)



Figura 4.18: Valoración de la programación (V)



La valoración de las actividades complementarias desarrolladas en el marco del FIT de Cádiz resulta, en términos generales, paralela a la planteada en cuanto a la programación de espectáculos. También en este ámbito se aprecian carencias significativas (23%), así como un carácter excesivamente cerrado, orientado al «consumo interno» de los participantes en el festival, como un 21% de los expertos hacen ver. La proporción de entrevistados que muestran una valoración positiva asciende, por su parte, hasta el 34%. Por último, algunos de los expertos entrevistados, manifestaron no conocer las actividades complementarias, haciendo ver que, en relación con ellas, existe cierta falta de comunicación, que dificulta la participación de personas ajenas al propio festival.

Figura 4.19: Valoración de los actos complementarios (I)



Los datos cuantitativos extraídos confirman la satisfacción mayoritaria de las personas más vinculadas al ámbito de las artes escénicas con las actividades complementarias organizadas (63%). Sin embargo, este porcentaje se reduce significativamente en la valoración del resto de agentes culturales (15%) o procedentes de otros ámbitos sociales y económicos (24%). Este resultado parece confirmar que estas actividades se orientan a un público iniciado, fundamentalmente participante en el festival, y que no se percibe que tengan un impacto relevante en el contexto local. De hecho, se observa como las actividades complementarias no son suficiente divulgadas fuera del ámbito del teatro y del propio FIT. En este sentido, un 45% de los expertos no directamente vinculados al ámbito de la cultura, manifestaron no conocer suficientemente la naturaleza de las actividades propuestas.

Figura 4.20: Valoración de los actos complementarios (II)



Figura 4.21: Valoración de los actos complementarios (III)

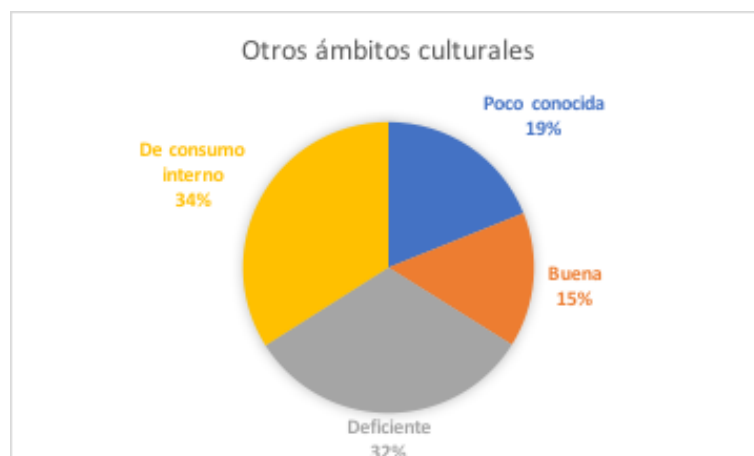


Figura 4.22: Valoración de los actos complementarios (IV)



Figura 4.23: Valoración de los actos complementarios (V)

Evidencia cualitativa: Algunas valoraciones significativas acerca de la programación de actividades complementarias en el festival

«La programación de actos complementarios es buena, muy adecuada para profundizar en distintos aspectos tratados en el festival.»

«Me gustaría que fuera más amplia y abierta en cuanto a tratar las relaciones existentes con otras disciplinas y públicos, pero entiendo que está supeditada al presupuesto.»

«De consumo interno, poco atractiva para el público general.»

«De poca calidad, y miras muy cortas.»

«Poco transmitida a la ciudadanía.»

Figura 4.24: Referencias para el análisis DAFO del posicionamiento del festival

Fortalezas

1. «Los actos complementarios.»
2. «Su mera existencia, su diversidad de propuestas, los actos en calle o en espacios públicos.»
3. «La profesionalidad y calidad en los espectáculos.»
4. «Su historia.»
5. «La importancia del *feedback* latinoamericano que proporciona.
6. Su tradición.»
7. «Sus 33 años, el prestigio internacional.»
8. «Su persistencia en el tiempo, su estabilidad.»
9. «El hecho de que sea conocido fuera de Cádiz, y valorado.»
10. «El espacio de reflexión y debate que suponen los encuentros entre *teatristas*, dramaturgos y productores.»
11. «El FIT es una ventana para el teatro latinoamericano, fundamental para el desarrollo cultural en Europa.»
12. «El Festival representa un símbolo de la unión cultural entre España y Latinoamérica, que no puede perderse»
13. «El Festival tiene un carácter inclusivo, que favorece la interacción entre los participantes.»

Debilidades

1. «Carencia de espectáculos llamativos para un público no muy asiduo.»

Oportunidades

1. «La posibilidad de desarrollar una programación paralela con un FIT escolar, o aficionado.»
2. «La posibilidad de conexión con el carnaval, que también nos une a ambos lados del Atlántico.»
3. «La posibilidad de aprovechar el valor de la "marca" del FIT.»
4. «El FIT genera conocimiento, que puede ser utilizado por la academia de la Universidad de Cádiz.»
5. «Es necesario reforzar la conexión del festival con compañías locales.»
6. «Cádiz ocupa un 'sitio estratégico' para servir como nexo latinoamericano.»

Amenazas

1. «El énfasis en basar su supervivencia en una temática en lugar de en la diversidad.»
2. «El hecho de que, hoy en día exista mayor actividad teatral durante todo el año, algo que puede afectar al desarrollo del Festival.»
3. « La población de Cádiz no es consciente de la dimensión social y cultural del FIT de Cádiz.»

Del análisis DAFO colectivo realizado con los expertos participantes, se desprende una valoración positiva del posicionamiento del FIT. Se estima de forma especialmente positiva su imagen, que representa una marca consolidada en el panorama de las artes escénicas, así como su importancia para la cohesión cultural con Iberoamérica. No obstante, los/as expertos/as también advierten que esta relevancia no siempre es conocida en el entorno local gaditano, por lo que mayores esfuerzos de difusión parecen necesarios para consolidar la posición del festival. Igualmente, se identifican vías para el desarrollo futuro de los objetivos del FIT, que deben pasar por su conexión con otras instituciones, como la Universidad, en el plano académico, el tejido artístico local, o incluso el carnaval, que representa una manifestación cultural que también conecta las dos orillas del atlántico.

5. Dimensión 1: análisis social y cultural

El FIT y Andalucía

Un festival, sea de ámbito local, regional, nacional o internacional debería servir de revulsivo cultural para el ámbito donde se desarrolla. Gonzalo Andino, antes citado, considera que «cualquier gaditano ha de sentirse un privilegiado porque ha tenido la ocasión de conocer la escena iberoamericana de una forma muy cercana y directa.» (Ortega, 2018: 95). De hecho, el FIT ha tenido siempre en cuenta no sólo la ciudad donde se ubica, sino toda la comunidad autónoma andaluza, que resulta ser la región que mayor promoción consigue dentro del festival.

En su relación con Andalucía, ha tenido especial importancia la selección de artistas encargados de la imagen del festival, a través del diseño artístico de la cartelería. En múltiples ocasiones se ha contado con artistas nacidos en Andalucía o afincados en ella, lo que ha reforzado la imagen, y la vinculación regional del Festival de Cádiz. Así se puede citar a Enrique Santana, VII FIT (1992); José Luis Tirado, XIII FIT (1998); Buly, XIV FIT (1999); José Tamayo, XIX FIT (2004); Javier Leal Moreno, XXI FIT (2007); Juan Ángel González de la Calle, XXV FIT (2010); Hassan Bensiamar, XXIX FIT (2014); y Cecilio Chaves, XXX FIT (2015); Miguel Ángel Moreno Carretero, XXXI FIT (2016) y en la de 2017, Sofía Rosende, venezolana afincada en Cádiz. Debe mencionarse de forma especial al autor del primer cartel, el cubano Tony Carbonel, que realizó también el de la XX edición ya como «gaditano», pues decidió afincarse en la ciudad prácticamente desde su primera estancia en 1986.

Igualmente, en cuanto a los espectáculos ofertados, el FIT ha pretendido desde el principio mantener la proporción entre la promoción de los productos que trae de fuera y los de la comunidad donde se celebra. De hecho, Andalucía es la comunidad de mayor presencia en la programación. Por una parte, en cada edición han participado grupos andaluces. Por otro, de manera general, entre 1986 y 2005, según se desprende de las

estadísticas publicadas en el libro *La ventana de América*, sobre los veinte años del FIT, comprendieron el 38% de la programación, con la participación de 74 compañías. En total, según fuentes del propio Festival, a lo largo de los más de treinta años de historia la presencia de grupos de Andalucía ronda aproximadamente el 50% (Ortega, 2005: 124; Ortega, 2018: 96).

Por otro lado, si se contabilizan las diez compañías de mayor presencia en el FIT en sus primeros 20 años, encontramos cinco compañías andaluzas: La Zaranda, que participó en ocho ocasiones durante las dos primeras décadas del festival; Axioma, el CAT y La Cuadra en seis; mientras que Producciones Imperdibles lo hizo en cinco ocasiones²⁶. Por otra parte, hay que señalar también que, aunque no se ha realizado ninguna estadística ni recuento o estudio, también ha participado un buen número de profesionales andaluces que trabajan en compañías con sede en otras comunidades, a veces también creadas por ellos mismos. Además, la promoción de la región no debe considerarse sólo en el sentido del número de compañías andaluzas que participan de la programación, sino en otro sentido de mayor trascendencia, como señala el director de la *Revista galega de teatro*, Antón Lamapereira, que considera que el FIT ha logrado «convertir a Andalucía en la Comunidad Autónoma de España pionera en el conocimiento, diálogo y difusión del trabajo artístico latinoamericano, en concreto de su teatro: dramaturg@s, actrices, actores, estéticas, formas de trabajo» (Ortega, 2018: 96).

El FIT, asimismo, en su labor de reconocimiento a profesionales de la Comunidad Iberoamericana, también ha destacado a miembros o colectivos relacionados con Andalucía. En primer lugar, en 2001, durante la celebración de la XVI edición, tuvo lugar el homenaje a Antonio Gala. Por otra parte, el galardón premio FIT de Cádiz «Atahualpa del Cioppo», creado en 1999, se ha otorgado en 2002 a la Fundación Rafael Alberti²⁷; a La Cuadra de Sevilla, en 2003; y a La Zaranda, Teatro Inestable de Andalucía La Baja, en 2008.

En cuanto a la presencia de las artes escénicas andaluzas —como expresión propia y diferenciada dentro del contexto español— en los actos complementarios pueden

²⁶ Estas resultan ser, además, las compañías mejor conocidas por los teatristas latinoamericanos (Ortega, 2018: 96, nota 118)

²⁷ La mencionada fundación fue disuelta, por falta de fondos en octubre de 2010. Todos sus bienes tanto inmuebles como muebles, han pasado a pertenecer al Ayuntamiento del Puerto de Santa María (Cádiz), donde todos estos años ha tenido su sede. (<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/28/andalucia/1288279852.html>)

señalarse las exposiciones *50 años de Teatro Andaluz*, organizada por el Centro Andaluz de Teatro en 1992; en 2009, *Años 60-70. Teatro Independiente en Andalucía. El origen del presente*, del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. También la trayectoria de algunas compañías andaluzas ha sido objeto de exhibición, con las muestras *Salvador Távora* y *La Cuadra de Sevilla. Más de 20 años de Teatro Andaluz; El paisaje de la memoria* de La Zaranda (1994); *25 años de Axioma* (1999); y *La Zaranda, rastros del olvido*, con fotografías de José Tamayo (2003). Otras actividades de interés relacionadas con el teatro en Andalucía fueron la presentación del Directorio de las Artes Escénicas de Andalucía (2002); también, entre los años 2006 y 2007, el encuentro-debate *Los Festivales de Teatro en Andalucía* de la Plataforma Cultural Andaluza y la presentación, junto con el encuentro, de la Asociación de Compañías de Teatro y Danza de Andalucía (ACTA); finalmente, es de destacar que en la edición XXXII del FIT se celebró el Primer Plenario 2018 del programa *Enrédate*, de la Consejería de Cultura, en el que se reunieron más de 40 representantes de teatros andaluces.

A su vez, el festival ha estado presente en diversos actos celebrados en Andalucía como el Congreso Mundial de IETM celebrado en Sevilla (1997), el I Congreso de Empresas de Teatro Andaluzas que tuvo lugar en la misma ciudad en 2000 y, entre otras actividades, en el Encuentro de Teatro Iberoamericano: La Rábida (Huelva) o el Foro Internacional *El Teatro en el paisaje cultural del Sur de Europa* de Jerez de la Frontera (Cádiz), en 2002.

El encaje institucional del FIT en Andalucía no siempre ha sido fácil. La Junta de Andalucía formó parte de las instituciones que en su día propiciaron la creación del FIT y es miembro del Patronato desde su creación en 1993. En la primera época participó muy activamente, con unos presupuestos bastante generosos, pero desde ese año aportó siempre la misma cantidad, 72.000€, que equivaldrían a 12 millones de las antiguas pesetas. Para el XXV festival, a consecuencia de la crisis, hubo una reducción de 20% sobre esa cantidad, con lo que la suma se redujo a unos 57.000€. En 2012, volvió a reducir su aportación y el total aportado fue de poca más de 42.000€. En una de sus últimas ediciones, la de 2016, únicamente contribuyó con 10.000€. Esta falta de apoyo podría hacernos pensar que la Junta de Andalucía no ha sabido aprovechar el camino

andado por el FIT para proyectarse hacia el ámbito iberoamericano, como sí hace a través de su apoyo a otras plataformas, como el Festival de Música Española²⁸.

Por otro lado, tampoco se observa un interés de parte de las instituciones culturales andaluzas por aprovechar la presencia de los grupos latinoamericanos para nutrir los circuitos y teatros de nuestra comunidad. De esta manera, según explica Pepe Bablé, la poca presencia que tienen esas compañías en nuestro territorio se debe a iniciativas de carácter particular. Como ejemplo de entidades que sí programan grupos latinoamericanos a través del FIT, en este sentido, es de destacar el festival *La otra mirada* de Alcalá de Guadaíra, dirigido por Mariana González Robles; la sala TNT, bajo dirección de Ricardo Iniesta; y La Rábida, como complemento a sus cursos de formación dramática, actividades muy conocidas en la comunidad iberoamericana (Ortega, 2018: 101).

En cuanto a las compañías andaluzas que han recorrido el territorio latinoamericano gracias al festival, la palma se la lleva el grupo La Zaranda, que es el grupo no sólo andaluz, sino español, que más giras ha realizado por tierras americanas. Le siguen La Cuadra de Sevilla, que ya era conocida allí antes de la creación del FIT, y Atalaya. En esta coyuntura debe destacarse la línea de hermanamientos del FIT que tuvo en alguna ocasión consecuencia directa para la comunidad autónoma andaluza, pues fue protagonista de un monográfico en el Festival Latinoamericano de Manizales (Colombia) en 1997. Así, con la financiación de la Junta de Andalucía, se presentaron tres compañías andaluzas, La Zaranda, La Vei e Bel y Los Ulen. Además, se incluyeron otras actividades como muestras de vídeos, exposiciones de carteles, presentaciones de publicaciones del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, así como conferencias a cargo de las investigadoras M^a Jesús Bajo Martínez y Désirée Ortega Cerpa. Destacaron las lecturas con acento colombiano a cargo del director malagueño Rafael Torán de textos de los dramaturgos Álamó, Larrondo y Onetti, que sorprendieron por una puesta en escena alejada del tradicional teatro leído. El éxito del monográfico, bajo la denominación *Andalucía en Manizales*, quedó patente en la prensa, donde se pudieron leer titulares como «Andalucía innova en la puesta en escena» o «El teatro andaluz ha sido el plato fuerte del festival de Manizales» (Ortega, 1998: 118), que llevan a preguntarse por qué no se ha repetido experiencias de este tipo. Bablé opina que «el festival cumple su misión», en el sentido de que expande, proyecta y promociona el teatro español y

²⁸ *Diario de Cádiz* (28-10-2017: 59); y (9-11-2017: snp).

andaluz, presenta lo que aquí se propone y pueda llevarse a otros lugares si se considera oportuno, pero que luego que «eso se traduzca en que haya una mayor participación de grupos andaluces en Latinoamérica en eventos similares, depende de muchísimos factores» (Ortega, 2018: 102).

En cuanto a la contribución del festival a un mayor y mejor conocimiento o acercamiento entre Andalucía e Iberoamérica, Pepe Bablé considera que se ha beneficiado mucho más el *teatrista* iberoamericano que el andaluz, con el que se muestra bastante crítico en este terreno. Parece, a su entender, que las compañías andaluzas que acuden al festival buscan más una proyección nacional que internacional, y que el profesional parece estar más volcado en «su propia proyección artística» que «en su propio enriquecimiento», pues no parece interesado en ese «gran corpus teórico» con sus «núcleos de investigación y discusión» ofrecido por el festival (Ortega, 2018: 102).

Pero quizás ha llegado el momento de que el teatro andaluz cambie sus perspectivas y comience a reflexionar, en el contexto de la crisis global. El informe *Análisis del sector de las artes escénicas de Andalucía* publicado por ACTA en 2011, refleja un panorama bastante inquietante de la actual situación. Según las conclusiones de este estudio ha desaparecido el 30% del tejido empresarial teatral andaluz y el número de representaciones se ha reducido un 67%, mientras que las ayudas que provenían del sector público han disminuido en un 20%. El estudio refleja además que «el sector privado se empobrece y envejece», y denuncia, además, la excesiva «dependencia de las administraciones» de un amplio porcentaje de empresas, lo que provoca además una percepción negativa de la profesión por parte de la sociedad. Desde esta asociación profesional se viene demandando la necesidad de afrontar cambios estructurales que redujeran dicha subordinación de lo público para convertirse en un «sector sostenible y no sostenido».²⁹ Así la participación plena, en todas sus posibilidades, en el FIT de Cádiz, puede proporcionar al sector un amplio muestrario sobre otras formas de producción y gestión autónoma, así como herramientas eficaces que generan la creación inteligente y, sobre todo, libre.

²⁹ Ver Nines Carrascal (dir.): *ACTA: Análisis del sector de las artes escénicas de Andalucía* [ed. digital], Sevilla, ACTA-Junta de Andalucía, 2011, p. 26.

Presencia del FIT en la ciudad de Cádiz

Desde sus primeras ediciones, el FIT ha tenido una intensa presencia en Cádiz, aprovechando los limitados equipamientos culturales de la ciudad. Para las representaciones programadas en el FIT se empleó en primer lugar, el Teatro Andalucía, de carácter privado, de 1986 a 1989, cuando estuvo en remodelación el Gran Teatro Falla, de titularidad municipal. Desde 1990 y hasta 1992 ambos espacios acogieron espectáculos del festival. El Andalucía fue derribado en 1994 y el Falla, que cumplió 100 años en 2010, continúa en activo para los espectáculos de gran formato.

Otros espacios empleados han sido: el salón de actos del Colegio Valcárcel, mencionado anteriormente; el de la antigua Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía, edificio derribado donde en su lugar se construyó la actual Delegación de Gobernación; el Cine Imperial, que ya no existe; la sala Tabacalera, habilitada en la antigua Fábrica de Tabacos, hoy Palacio de Congresos. Entre los equipamientos empleados de forma esporádica puede citarse el salón de actos de la Casa de la Juventud, que fue derribada y construida de nueva planta, pero eliminándose el teatro; el patio del colegio San Felipe Neri (intramuros) y el polideportivo del colegio del mismo nombre en extramuros. A veces, también se ha habilitado el patio del Aulario La Bomba (Universidad de Cádiz) y del antiguo Gobierno Militar, hoy Centro Cultural Municipal «Reina Sofía».

En la actualidad, los espectáculos de pequeño formato se programan en la Sala Central Lechera, de titularidad municipal, en uso desde 1990. Para otras propuestas se usa otro equipamiento también del ayuntamiento, esto es, en Baluarte de Candelaria, donde se han utilizado los patios y casamatas. Además, ese espacio, en concreto para algunos espectáculos, se instalaron dos salas. A estas últimas se les dio los nombres, respectivamente, de «La Tía Norica» y «Batillo», como homenaje a la actual compañía de títeres gaditanos, ya que estuvo muchos años ubicada allí. A partir de 2012 se incorporó el nuevo Teatro de La Tía Norica en la calle San Miguel, que comparte la misma función con la mencionada Lechera, mientras que los de gran formato continúan programándose en el Gran Teatro Falla. De forma ocasional, también algunos espacios expositivos se han convertido en escenarios en las últimas ediciones como el Museo del Títere inaugurado en 2013 o el Espacio de Creación Contemporánea ECCO. En 2018, se incorporó el escenario del Pay-pay, espacio cultural de gestión privada, donde se

programaron dos espectáculos del festival, así como una muestra de la creación escénica gaditana bajo el nombre de *FITetú*.

Además de estar presente físicamente en la ciudad, a través de la utilización de espacios públicos y escénicos, el FIT ha contribuido a la difusión de la ciudad, y a la consolidación de su vinculación con la cultura en general, y las artes escénicas en particular. En este sentido, el propio festival ha desarrollado múltiples exposiciones y actos sobre su historia, conforme se iban cumpliendo ediciones, en las que convertía a la ciudad de Cádiz en doble protagonista. Así en 1992, se presentó la exposición *6 años de Iberoamérica en Cádiz. 1986-1991*; en 1995, *Cádiz, la Casa Común del Teatro Iberoamericano*, junto con el libro *FIT de Cádiz, crónica de un hecho insólito*; en 2005 el volumen *FIT de Cádiz: la ventana de América*, junto con la exposición de igual título; en 2007, la productora cinematográfica Tres Monstruos rodó el largometraje-documental *Ruido con la boca. Discursos teatrales del Festival iberoamericano de Teatro de Cádiz*, que abordaba espectáculos, actos y peculiaridades de la cita gaditana y que fue estrenado en la Muestra Cinematográfica Alcances de 2008. Finalmente, en 2010 se organizó la exposición *El FIT en cartel* y la actividad «Cartas para Cádiz por sus 25 años», publicadas en *Diario de Cádiz*.

Cádiz ha estado presente, además, a lo largo del festival de varias formas. Por ejemplo, a través de la programación de compañías de la ciudad y la provincia, como La Zaranda o Chirigóticas; con la presencia de autores o intérpretes nacidos en este entorno en homenajes o en el repertorio de los espectáculos, como ejemplifican el montaje sobre poemas de Carlos Edmundo de Ory (1989) o el espectáculo protagonizado por el actor Manuel Morón (1991); en los actos complementarios, como demuestra la conferencia en 1986 sobre el autor gaditano José Antonio Rial, exiliado en Venezuela; la celebración de la Muestra Iberoamericana de Narración Oral Escénica *Contar con Cádiz* en 1992, que demostró la importancia de esta forma latinoamericana de contar en escena que caló hondo en la ciudad, junto con el llamado Teatro de los Sentidos³⁰; o la exposición *El Teatro en Cádiz, hoy* en 1994; la presentación de varias publicaciones del autor gaditano Juan Larrondo: en 2003, *Teatro de la memoria* y en 2015, *Agosto en Buenos Aires* y

³⁰ En cuanto a la influencia de los estilos citados, en el espectáculo *El hilo de Ariadna* —que se mostró en 1993 y fue uno de los más aclamados por el público gaditano en la historia del festival— participaron, a modo de figurantes, varios gaditanos. A partir de esa experiencia, se creó la compañía gaditana Cuélebre, que llevó a escena un par de espectáculos en la misma línea. Por otro lado, surgió en la ciudad un grupo de narradores a raíz del taller impartido por Francisco Garzón Céspedes que han evolucionado desarrollando un estilo muy particular. Asociados bajo el nombre de La Calleja, organizaron cinco ediciones de una muestra sobre Narración Oral Escénica, entre 1999 y 2003.

Antífona a Santa Rita del colon irascible, en colaboración con la asociación local Amigos de Fernando Quiñones; y finalmente, en 2017, la del espectáculo *Lysístrata* de La Niñas de Cádiz, en el marco del XXXII FIT (2017).

La Universidad de Cádiz también ha estado presente en el festival, aunque a pesar del carácter académico que el Festival ha querido darse a sí mismo, su participación no ha sido muy profusa. Prácticamente se circunscribe en toda su historia a la colaboración en tres congresos celebrados en el festival. En primer lugar, *Pedagogía Teatral: conceptos y métodos* (1994); a continuación, *América y el Teatro Español del Siglo de Oro* (1996); finalmente, *Las miradas del 98* (1998). Así mismo, en la actividad ofertada por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria con el nombre *Escuela de Formación Teatral*, se han llevado a cabo varios cursos impartidos dentro del festival en diversas ediciones. Por otra parte, durante el XXVI FIT tuvo lugar la actividad *Círculo FIT de Cádiz* con una serie de actividades especialmente seleccionadas para los alumnos de la asignatura de Literatura Hispanoamericana —a cargo de la profesora Concepción Reverte— en colaboración con la Facultad de Filosofía y Letras. En los últimos años, el alejamiento entre el FIT y la Universidad de Cádiz se hace más patente, al haberse dejado de realizar los cursos y actividades citadas. Destaca también la falta de participación de la Universidad gaditana en el programa académico actual del FIT, lo que sorprende a muchos investigadores extranjeros asistentes.

En cuanto a la participación de agentes artísticos y culturales de la ciudad, destaca la inclusión de varios colectivos locales en 2003, en una jornada de teatro gaditano para los asistentes al festival, así como en los actos de inauguración de las exposiciones. A lo largo de varios años, se han ofrecido cursos y encuentros con profesionales asistentes al FIT en escuelas de formación artística gaditana, como EME Teatro y Albalcalí. Igualmente, en la XXXI edición del FIT se llevó a cabo un gran pasacalle de inauguración del Festival, organizado por el colectivo *La Revolución de las Mariposas. Arte participativo contra la violencia de género*, compuesto artistas gaditanas en distintas disciplinas, bajo el título *Yo también soy Frida*. Finalmente, también en 2016, se presentó la performance *Todo lo que está a mi lado* del director argentino Fernando Rubio, que fue interpretada por actrices gaditanas.

Debe señalarse, además, que en general, se ofrece un porcentaje de entradas gratuitas al tejido asociativo para asistir a los espectáculos, pero se echa de menos un

plan de dinamización completo y continuado que acerque definitivamente el Festival con el tejido teatral local. En la edición de 2018, recogiendo una vez más las propuestas de la Mesa de Teatro, la Asociación de Actores y Actrices de Cádiz llevó a cabo el programa *FITeatro en las escuelas* donde participaron trece centros educativos de la ciudad — incluyendo los conservatorios de música y danza—, además de la citada muestra de teatro gaditano *FITetú* en el Paypay.

Los elementos de la cultura local también han estado presentes en algunas propuestas, destacando las representaciones, exposiciones y actividades relacionadas con el teatro de títeres de La Tía Norica de Cádiz, que ha contribuido al interés por el género de marionetas en la Comunidad Iberoamericana. A su vez, parece que se ha producido el enriquecimiento de una expresión tan arraigada en la ciudad, como el carnaval. Así, según describe Pepe Bablé, por ejemplo, se da la circunstancia de que los mismos artesanos que trabajan en la fiesta, lo hacen también construyendo las escenografías de las compañías que participan en el festival, con el consiguiente aprendizaje e influencia que luego vuelcan en sus creaciones para las agrupaciones carnavalescas (Ortega, 2018: 100).

Pero tal parece que la ciudad, sumida en una crisis profunda y azotada por el desempleo, no es consciente de su sentido y contribución al otro lado del Atlántico. Decía la actriz paraguaya Edda de los Ríos en 1992 que: «En Latinoamérica, Cádiz es palabra mágica, Cádiz es meta, Cádiz es teatro, Cádiz es la rúbrica del éxito» (Equipo Ambigú, 1995:66). Tras el 2012, en que llevó a cabo la celebración del Bicentenario de la Constitución de Cádiz, comenzó a reconocerse a su festival de teatro como «el mejor embajador» en cualquier país de América Latina (Ortega, 2018: 100). Tras verse la ciudad convertida en Capital Iberoamericana de Cultura, debería haber decidido aprovechar, de una vez, su doble condición de puerta de América y de Europa.

El FIT y el público gaditano

Por su propia concepción, el FIT se dirige a un triple público objetivo. En primer lugar, un grupo muy significativo de destinatarios está compuesto por profesionales integrantes de las compañías que conforman la programación, así como periodistas e investigadores invitados. Otra parte la constituyen (o deberían constituir) los profesionales del teatro español, independientemente de que hayan sido invitados o no. En tercer lugar (por orden de enumeración, pero no por importancia), hay que considerar a los aficionados al teatro en Cádiz y provincia que asisten a la programación que oferta la ciudad a lo largo de todo el año, y que forman parte de las compañías locales, en su mayor parte de carácter no profesional.

La orientación de muchas de las acciones del FIT a los dos primeros tipos de asistentes ha podido suponer, en ocasiones, un alejamiento del público general y, en particular, de los espectadores locales. Esta situación se agrava con el hecho de que las artes escénicas, en un contexto general, no son las principales actividades elegidas durante el disfrute del ocio. Varios ejemplos de fuentes de referencia aportan información para comprender el comportamiento de ambos tipos de audiencia en paralelo a la historia del FIT. Por ejemplo, el *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural* (2000), concluía que 8 de cada 10 andaluces no iban nunca al teatro. Por su parte, la encuesta realizada en su día por la delegación municipal de Asuntos Sociales publicada en *Diario de Cádiz* (5-1-2003), señalaba la baja asistencia de los jóvenes a actividades culturales, en especial de los gaditanos, que se situaban por debajo de la media nacional: 28%. Pero en ningún caso, se analizaban las causas de esta situación, con lo que no se podía valorar si debía a la falta de interés o de ofertas.

Volviendo a los datos recogidos por la SGAE, durante el 2006 se registró un repunte en España del número de espectadores en espectáculos teatrales, aunque quedaba por detrás del cine, la música y la lectura. En el Informe publicado en 2010, (correspondiente a los datos de 2009), se registró un descenso del número de espectadores en un 5,6%, rompiendo la tendencia de años anteriores. Más adelante, en 2016, se valoró la tendencia de asistencia al teatro entre 2006 y 2015, de entre los cuales fue en 2008 cuando se registró una mayor asistencia al teatro, tras una tendencia descendente; a partir de aquí comenzó a bajar de nuevo, registrándose en 2013, el número más bajo de asistentes, lo que demuestra una vez más el efecto de la crisis y de subida del IVA cultural al 21%. En

2014 empezó a revertir la tendencia y a subir la asistencia, manteniéndose estable, aunque con altibajos, hasta 2017.

En cuanto a la asistencia del público a los festivales de tipo cultural, según los datos recogidos por Carreño Morales, se registró un aumento medio del 2,31% entre 2008 y 2011, a pesar del descenso en la cantidad de espectáculos programados. Sin embargo, entre 2012 y 2013, tuvo lugar una bajada del 7,9% tanto en la asistencia global a los eventos en sí, como por cada uno de los espectáculos programados, lo que se traduciría como una merma en la fidelización del público (Carreño Morales, 2014: 223).

Por otro lado, según el estudio realizado por el Observatorio Social de la Caixa bajo el título *El consumo cultural: ¿cuestión de gusto o de precio?*, en 2017, la falta de interés es la primera barrera a la participación en actos culturales en España³¹. En Latinoamérica, sin embargo, según se describió en varias de las intervenciones de *Cruce de Criterios* del mismo año, la disminución de asistencia a los espectáculos teatrales se achaca a la crisis y la subida desmedida del precio de los servicios básicos³².

Se ha observado, a grandes rasgos, de forma general, el fenómeno de una mayor afluencia e interés hacia los espectáculos de pequeño formato que ofrecen propuestas alternativas. En cambio, por el contrario, está teniendo lugar un abandono de los grandes teatros que sólo cubren el aforo en su totalidad con grandes espectáculos como musicales o con compañías encabezadas por artistas de renombre o que provienen del medio televisivo. Esta tendencia no se tiene en cuenta y suele señalarse de manera negativa en las valoraciones generales acerca del FIT en su relación con la sociedad gaditana. En ocasiones, se ha señalado el importe de las entradas como un factor que podía incidir negativamente en su encaje con la sociedad gaditana, con un poder adquisitivo medio-bajo³³. Sin embargo, las valoraciones que sobre esta cuestión recoge este informe contradicen esta presunción. Los precios del FIT resultan, comparativamente, más económicos que los de otros festivales, así como de la oferta cultural general de la ciudad. En este sentido, José Antonio López apuntaba: «En Cádiz, seamos sinceros, no se llenan con facilidad salas ni teatros, y estos festivales son una muestra palpable de esta afirmación». El periodista se refiere tanto al FIT como a otras muestras que se celebran

³¹ *Diario de Cádiz*, 10-1-2018: 15.

³² Todos los informes pueden consultarse en las direcciones web <http://www.anuariossgae.com/home.html> y http://www.ivoox.com/podcast-fit-cadiz-actos-complementarios_sq_f1468182_1.html.

³³ Véase a modo de ejemplo el artículo dedicado a la XIX edición en *Diario de Cádiz* (30-10-2004: 60).

en la ciudad y esta vez apunta otra causa: «[...] se echa en falta algo más de frescura en unas parrillas que insisten en repetir fórmulas en apariencia agotadas y que no despiertan interés más allá de los propios colectivos que participan en cada festival».³⁴

Sin embargo, no se trata solamente de una circunstancia del evento gaditano, sino de un fenómeno de carácter mundial y que tiene su reflejo en el festival. Es de destacar también el hecho de que la organización ha tratado de equilibrar la asistencia de los participantes y el acceso del público general a los espectáculos, probando diversas alternativas a lo largo del tiempo. Sin embargo, no ha sido capaz de comunicar de forma clara a la ciudadanía que los participantes tienen acceso restringido a los espectáculos y que la mayor parte del aforo está disponible para su venta, según se refleja en las memorias.

Por otra parte, no debería medirse el éxito de una actividad solamente con relación a la afluencia de espectadores locales, sino también en la capacidad de convocatoria entre los profesionales del medio. En el ámbito latinoamericano, no hay duda en esta cuestión. Sin embargo, se trata de un objetivo que, en palabras de Sanchis Sinisterra «no se ha cumplido suficientemente por la desidia de los *teatristas* españoles [...] Para todos los que hemos dirigido [...] era importante que la gente del teatro español asistiera, aunque no estuviera participando en las obras.» (Villegas, 1997: 35).

Valoración social del FIT

En términos generales, la percepción de las personas participantes en la evaluación es que el festival ha perdido buena parte de su impacto sobre el entorno social y cultural de la ciudad de Cádiz. De hecho, un 51% de las personas expertas calificaron este impacto como «reducido». Esta opinión contrasta con la de otro 31%, que mantiene una valoración más positiva. Aunque minoritario, resulta significativa la valoración de un tercer grupo, que reconoce el impacto del FIT, aunque refleja que se concentra en sectores culturales y sociales muy específicos, fundamentalmente aquellos vinculados de forma más directa al ámbito de las artes escénicas y el teatro.

³⁴ *Diario de Cádiz* (17-12-2011: 62 y 63).

Figura 5.1: Valoración social y cultural (I)



Diferenciando las respuestas por ámbitos, se observa que la opinión acerca de la reducción del impacto social y cultural del FIT es mayoritaria en agentes ajenos a la actividad teatral, especialmente en el grupo de personas expertas proveniente de otras disciplinas artísticas, o de diferentes ámbitos de la gestión cultural. Son estos grupos, además, los que advierten acerca de la concentración de este impacto en sectores muy específicos, vinculados al teatro.

La situación, de nuevo, es distinta al preguntar a personas especializadas en artes escénicas, que sí que mantienen la opinión de que el FIT presenta un impacto social y cultural relevante en su contexto local. Más de la mitad de este colectivo valora el impacto como «muy favorable», si bien es cierto que, como reflejan los datos, esta opinión no es unánime.

Figura 5.2: Valoración social y cultural (II)

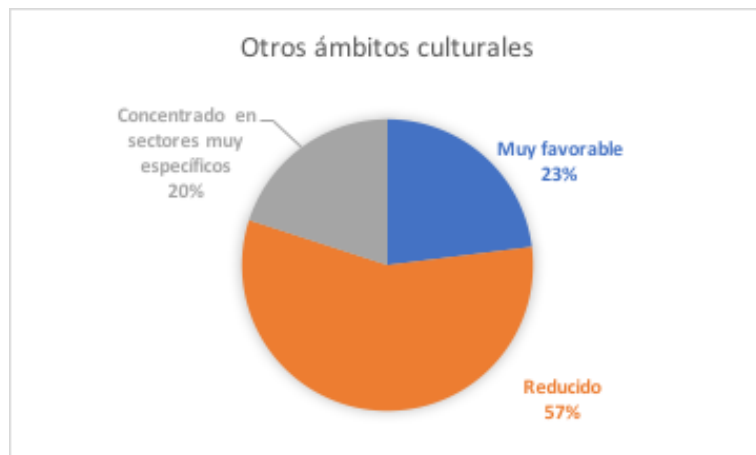


Figura 5.3: Valoración social y cultural (III)



Figura 5.4: Valoración social y cultural (IV)

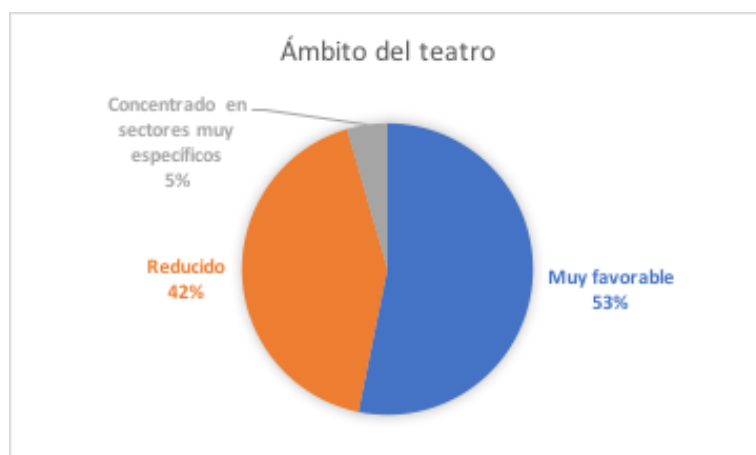


Figura 5.5: Valoración social y cultural (V)

Evidencia cualitativa: Algunas valoraciones significativas acerca del impacto social y cultural del festival

«El impacto del festival se concreta en sectores de interés muy determinados.»

«Veo a la ciudadanía, en general, cada vez más alejada del FIT.»

«El impacto social es bajo, no acaba de cuajar del todo en la ciudadanía.»

«Actualmente no creo que tenga demasiado impacto, quizás necesite un nuevo marketing.»

«Para mí siempre ha sido lo más destacable... hay que hacer un esfuerzo por mantenerlo como sea. He crecido en una ciudad con FIT y me gustaría que mis hijos también lo hicieran.»

Como puede observarse, la valoración de la política establecida para fijar los precios y distribuir las entradas a los espectáculos es uno de los aspectos del festival que recibe una valoración más positiva. De hecho, considerando de forma conjunta los tres sectores de expertos incorporados en el estudio, la proporción de participantes que la perciben como adecuada asciende a más del 50%.

Aquellas personas que realizan una valoración más crítica, particularizaron sus respuestas haciendo ver dos aspectos puntuales: determinados problemas de aforo, que dificultan el acceso a ciertas representaciones (22%), y la necesidad de ofrecer abonos que faciliten la asistencia a múltiples espectáculos de la programación del festival (23%).

Figura 5.6: Valoración de la política de precios y entradas (I)



La evidencia cuantitativa extraída confirma que la valoración positiva de la política de precios y entradas del festival se mantiene en todos los grupos entrevistados, con porcentajes muy relevantes en todos los casos, especialmente en el grupo de expertos en el ámbito del teatro (72%).

Se observa, igualmente, que los problemas de aforo comentados con anterioridad fueron puestos de manifiesto, de forma mayoritaria, por agentes culturales, en una proporción superior a un 30%. En las explicaciones que ofrecieron a esta valoración, los expertos entrevistados argumentaron que, en algunos espectáculos, resulta difícil adquirir entradas por la ocupación del aforo por los propios participantes en el festival. Por su parte, la necesidad de dotar al festival de un abono fue puesta de manifiesto por las personas expertas representantes del entorno social y económico de la ciudad.

Figura 5.7: Valoración de la política de precios y entradas (II)

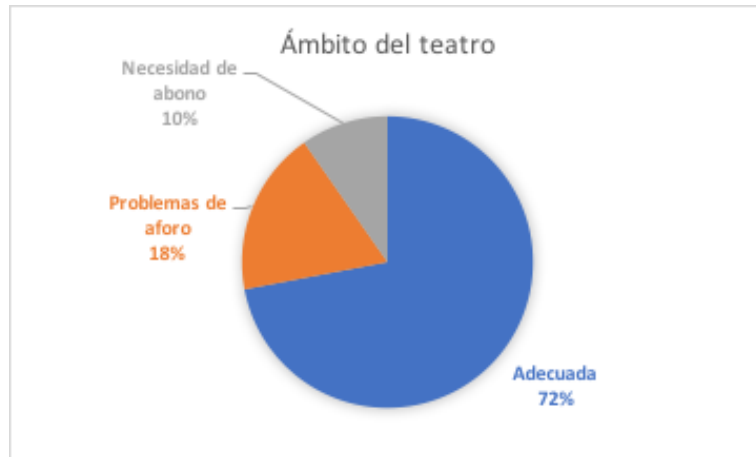


Figura 5.8: Valoración de la política de precios y entradas (III)



Figura 5.9: Valoración de la política de precios y entradas (IV)



Figura 5.10: Valoración de la política de precios y entradas (V)

Evidencia cualitativa: Algunas valoraciones significativas acerca de la política de precios y entradas del festival.

«Acertada, precios baratos»

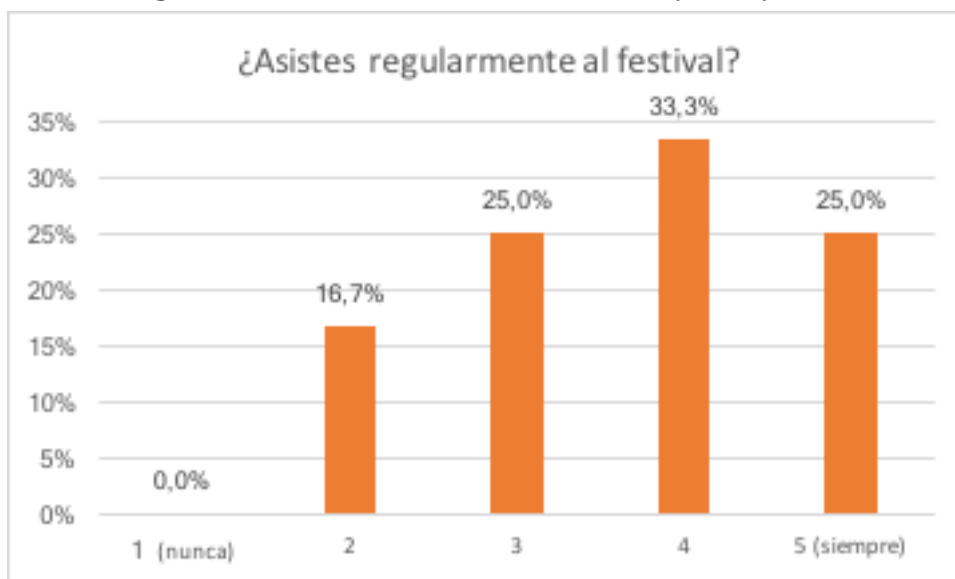
«En muchos espectáculos es difícil conseguir entradas debido a la cantidad de aforo que ocupan los propios participantes.»

«Los precios de las entradas de las obras teatrales son bastante asequibles. Este tipo de precios hace que la gente se conciente de que el teatro es un trabajo y hay que pagar por él.»

«Aceptables si vas a pocos espectáculos, un abono no vendría mal.»

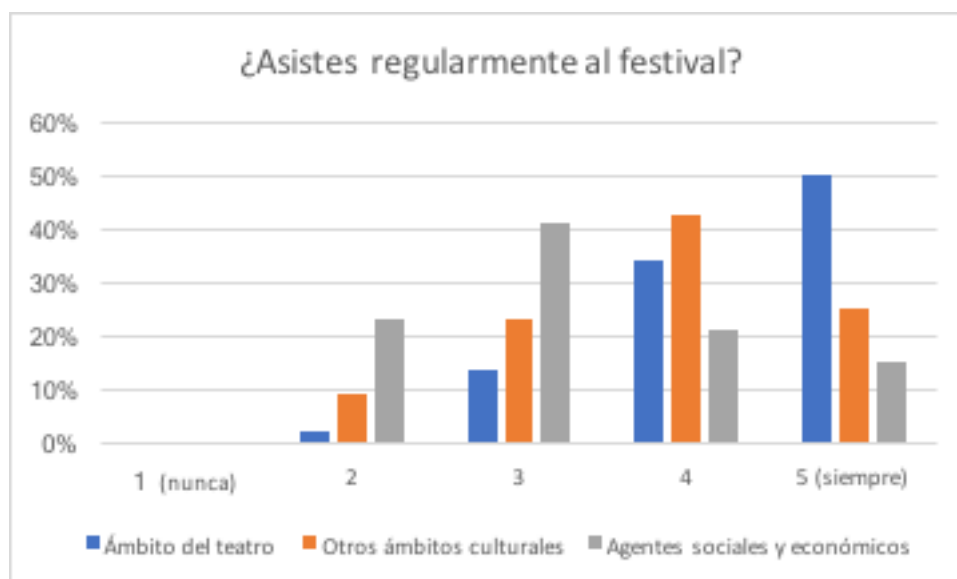
Como puede observarse, la mayoría de las personas participantes asisten regularmente a los espectáculos programados en el festival. Más de dos tercios de los agentes culturales, sociales y económicos a los que se remitió el cuestionario afirmaron acudir frecuentemente a los espectáculos programados.

Figura 5.11: Nivel de asistencia de los participantes



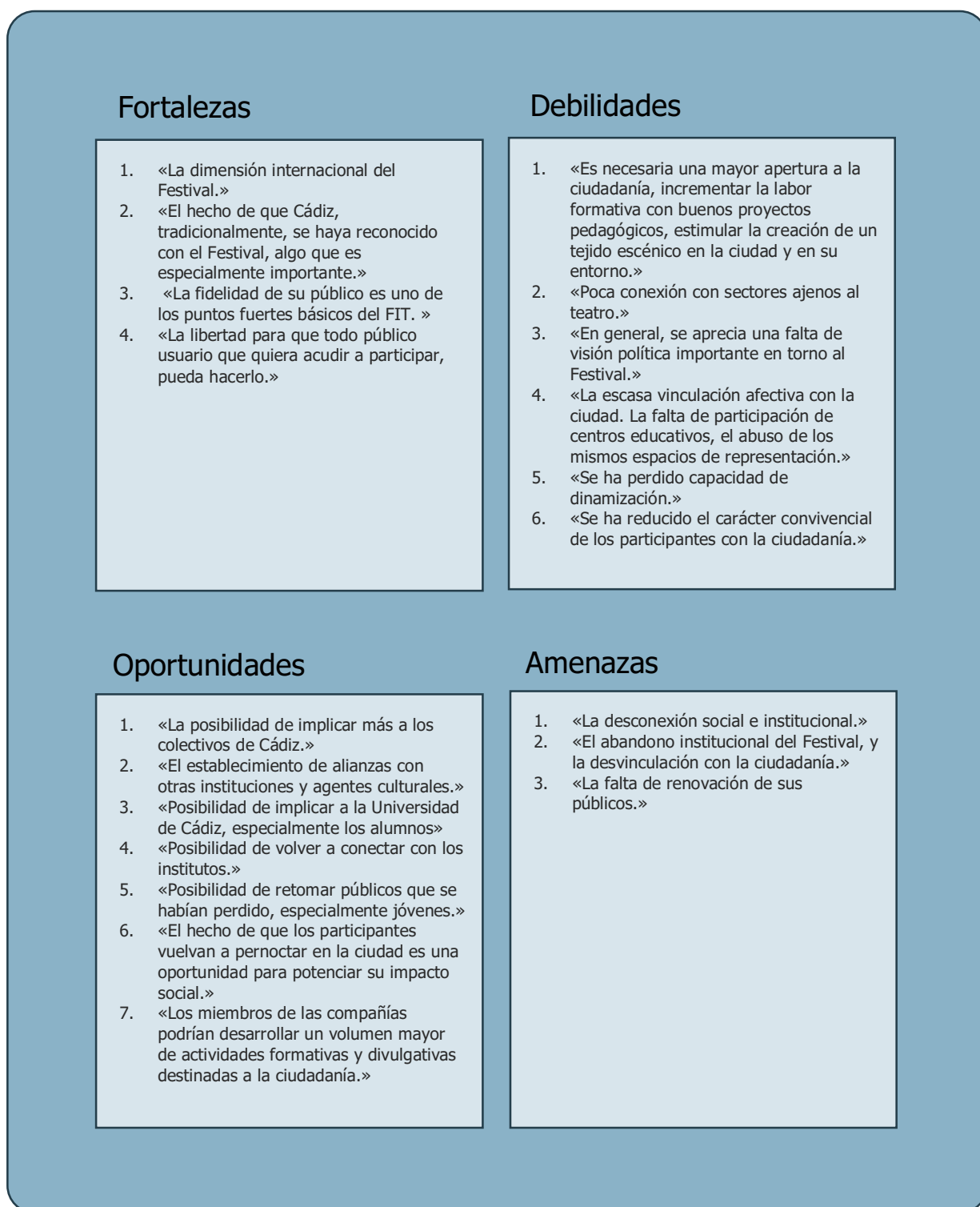
Si diferenciamos por los ámbitos de los que proceden los/as participantes, observamos que las personas vinculadas a la actividad teatral son los que concentran la mayor parte de la asistencia. La frecuencia disminuye notablemente cuando segregamos la respuesta únicamente para expertos/as culturales de otros ámbitos, especialmente cuando centramos el análisis en agentes sociales y económicos.

Figura 5.12: Nivel de asistencia de los participantes por ámbitos de procedencia



Como se desprende de la relación de referencias incorporadas en la siguiente figura, el grupo de personas expertas entrevistadas mantienen que el FIT desempeña un papel importante en el contexto cultural local de la ciudad. Sin embargo, también se identifican una serie de limitaciones importantes, que tienen que ver, en la mayor parte de los casos, con la desconexión del Festival con su entorno. Se reclama mayor apertura a la ciudadanía, así como una mejor conexión con el entorno artístico local. A medida que nos alejamos del ámbito estrictamente relacionado con las artes escénicas, el conocimiento y la aceptación del festival decaen notablemente. Sería necesario, por tanto, abrirlo a nuevos públicos y desarrollar actividades que apoyen la dinamización del entorno cultural local.

Figura 5.13: Referencias para el análisis DAFO de la dimensión social del FIT



6. Dimensión 2: análisis mediático, difusión y conocimiento

El Festival Iberoamericano de Cádiz es un evento cultural de primer orden y como tal ha sido, a lo largo de toda su trayectoria, un elemento indispensable de la oferta cultural de la ciudad de Cádiz. Pero más allá de las fronteras provinciales, el FIT se conforma como una pieza clave para entender y difundir la evolución del teatro iberoamericano. Por lo tanto, su repercusión se extiende a nivel nacional y cruza el Atlántico para convertirse en un acontecimiento de referencia en los países de habla hispana. Además, desde su nacimiento, el Festival ha tenido una clara vocación como plataforma de lanzamiento de nuevas propuestas teatrales, pero también de espacio de investigación y debate.

Desde su creación, la organización ha dado una importancia crucial a la comunicación y la difusión mediática con el doble objetivo de dar a conocer el Festival –tanto en su dimensión de escaparate de propuestas escénicas como en su conformación como foro de debate y reflexión– y de ir creando un público estable que diera razón de ser a la continuidad del evento más allá de la voluntad política de los diferentes responsables institucionales que forman parte su patronato.

La labor de la Oficina de Prensa ha sido crucial durante todos estos años. Su trabajo sistemático ha supuesto el principal instrumento en la difusión, conocimiento y repercusión del festival. Igualmente, ha sido fundamental para crear y mantener vínculos entre el Festival y los medios de comunicación, tanto generalistas como especializados.

La Oficina de Prensa

La Oficina de Prensa del FIT trabaja de manera independiente, aunque en constante coordinación con el Gabinete de Prensa y Comunicación del Ayuntamiento de Cádiz. Está integrada de manera permanente por la responsable, Carmen Segura, que es también la

coordinadora de comunicación de la Fundación Municipal de Cultura, y, de forma variable, por auxiliares administrativos, periodistas de apoyo, un fotógrafo así como personas voluntarias destinadas a las labores de comunicación.

En las últimas ediciones estudiadas el Festival ha contratado los servicios de periodistas externos que se encargan, principalmente, de las acreditaciones y del envío de notas de prensa sobre los espectáculos programados. Se ha buscado, para ello, una agencia con profesionales que respondan a un perfil muy determinado, fundamentalmente que tengan una buena agenda relacionadas con las artes escénicas. Así, en 2016 se contó con la colaboración de Ángela Gentil y, en 2017, con Julia Córdoba.

El FIT tiene igualmente perfiles abiertos en las principales redes sociales que se han ido incorporando, progresivamente, como medios válidos de difusión de la programación y actividades relacionadas. En este sentido, son de destacar dos aspectos concretos. Por un lado, que estas redes sociales se actualizan únicamente durante el periodo de vigencias del Festival y no se vuelven a modificar a no ser que, ocasionalmente, se produzca una noticia específica relacionada con él. Sin embargo, se utilizan como meros « escaparates » para noticias y vídeos, en ningún caso cumplen su función de crear una « comunidad » alrededor del Festival. Por otro lado, es de reseñar que la gestión de las redes sociales no recae en manos de profesionales: los encargados de gestionar las publicaciones en redes son los propios miembros de la organización, que no cuentan con un perfil especializado en estas tareas.

El trabajo de la oficina de prensa del FIT se puede describir en dos fases:

1. La primera fase se activa antes de que comience el festival con la difusión de este evento cultural entre los medios de comunicación nacionales e internacionales, tanto en prensa y revistas de información general, de información especializada en temas culturales y de artes escénicas, emisoras de radio, televisiones y agencias de noticias. Por vía telefónica, correo normalizado y electrónico, se prepara la fase previa del FIT, enviando información de carácter general así como material gráfico, al mismo tiempo que se van estableciendo contactos o entrevistas que quedan concertadas durante el desarrollo del Festival.

En esta primera etapa también se establecen contactos personales y en casos excepcionales (medios extra-provinciales) por teléfono con los responsables de los medios de comunicación que ya en anteriores ediciones del FIT habían hecho un seguimiento de este acontecimiento teatral. Así desde la Oficina de Prensa del Festival se establecen las distintas pautas a seguir con los medios de comunicación. Para ello se realizan entrevistas con los directores y delegados para acordar el tipo de seguimiento informativo que se realizará del evento, al mismo tiempo se tiene un conocimiento directo de las necesidades de los mismos durante los días de desarrollo del Festival (horas de ensayo, ubicaciones en las salas, tomas de sonido, alojamiento, etcétera).

La primera fase no se limita únicamente a los medios locales, sino que se extiende a los medios provinciales, autonómicos y nacionales. Con todos los medios se mantiene al menos un contacto telefónico. De igual modo, desde la Oficina de Prensa se contacta con los responsables de los medios de comunicación autonómicos, nacionales e internacionales acreditados en España, para conocer las posibles necesidades y conseguir la presencia de los corresponsales en Cádiz durante los días en que se desarrolla el Festival. Finalmente, dado el carácter iberoamericano que posee el FIT, se mantiene también relación con los medios informativos de Portugal y América Latina, especialmente a través de los corresponsales en España y por medio de las agencias de noticias.

Por otra parte, se establecen, además, las normas de acceso de los medios de comunicación a los distintos espacios en las que se celebra el festival. En algunas de ellos, por su pequeño aforo, el acceso es restringido para ocasionar las mínimas molestias a los espectadores, actores y los propios compañeros. En los últimos años, las credenciales únicamente facilitan el acceso al Gran Teatro Falla. En la Sala Central Lechera, Teatro La Tía Norica y otros lugares de pequeño formato con aforo limitado, únicamente se puede acceder con una estrada que cada medio debe solicitar previamente para los periodistas que va a acudir a cada sesión. Los reporteros gráficos, por su parte, pueden acceder a todas las salas con la credencial, al igual que los equipos de TV. Los periodistas de televisión deben indicar a la Oficina de

Prensa con antelación qué espectáculo quieren grabar y, en el caso que sea posible, si desean grabar el ensayo del mismo. Una vez que se acceda a la sala y comienza la función, no se puede salir del recinto. De igual manera, tampoco se permite la entrada una vez comenzado el espectáculo. En el Gran Teatro Falla están habilitados dos palcos para la prensa (nº 11 y 13 de platea). Para los periodistas de televisión se dispone el palco delantero de la cabina de sonido, en el caso que la función así lo requiera, al igual que los tornavoces, que también pueden ser ocupados.

2. La segunda fase comprende toda la labor realizada durante el desarrollo del FIT por la Oficina de Prensa del Festival. El Gabinete de Prensa del Ayuntamiento de Cádiz está permanentemente informado de las actividades que desarrolla la Oficina a través de un contacto telefónico, o vía correo electrónico, diario con el jefe de prensa del ayuntamiento o/y sus colaboradores. Esta segunda fase suele comenzar con la celebración de una rueda de prensa de presentación que se desarrolla normalmente en el Ayuntamiento de Cádiz, a la que la Oficina de Prensa del FIT convoca a todos los medios de comunicación de Cádiz y provincia e incluso regionales.

Iniciado el FIT, comienza a funcionar la infraestructura de prensa del Festival atendiendo a todos los medios de comunicación, tanto a los que se desplazan a Cádiz, como a los que solicitan información vía correo electrónico, telefónicamente o por correo desde otras provincias españolas u otros países.

Además de la rueda de prensa de presentación del Festival, los medios de comunicación también son convocados a otros actos relacionados con el FIT:

- Presentación del espectáculo de inauguración.
- Presentación e inauguración del Encuentro de Mujeres de las Artes Escénicas.
- Inauguración de las Exposiciones en diversos espacios.
- Otros espectáculos y actividades paralelas.

La oficina de Prensa del Festival se ha encargado también de la presentación del FIT en el Ministerio de Cultura en Madrid, entre 1995 y 2014, siguiendo la misma línea de la época anterior en que se llevó a cabo de 1986 a 1993. Igualmente, también, durante varios años, a partir de 2003, se estuvo presentando el Festival de Cádiz en instituciones relacionadas con la Junta de Andalucía en Sevilla, como el Centro Andaluz de Teatro o la propia sede de la Consejería en el Palacio de Altamira. Ninguna de estas actividades se realiza actualmente, por lo que el FIT ha perdido la visibilidad que le daban estas acciones. En cambio, en las últimas ediciones se han realizado presentaciones del Festival a la ciudadanía de Cádiz en espacios culturales del Ayuntamiento de Cádiz, como el Centro Reina Sofía o Casa de Iberoamérica, con representación de todas las instituciones que conforman el Patronato.

Dentro de las actividades de la oficina de prensa en esta fase, se conciertan diariamente entrevistas con los grupos y personalidades requeridas por los medios de comunicación. La Oficina de Prensa también se encarga de enviar la información sobre el Festival Iberoamericano de Teatro para los diferentes portales de Internet, a los que se les facilita material gráfico.

Diariamente se envían a los medios de comunicación notas de prensa y otras informaciones de interés sobre el desarrollo del FIT, proporcionándoles, del mismo modo, conclusiones sobre los actos complementarios que se desarrollan en el marco del Festival. A los medios locales, provinciales, autonómicos y nacionales se les manda la nota vía correo electrónico. A los medios internacionales desplazados a Cádiz se les entrega en mano.

La organización cuenta normalmente con los servicios profesionales de un fotógrafo de prensa que facilita material gráfico de cada uno de los actos y representaciones del FIT. Igualmente, dispone también de todo el material gráfico digitalizado. También desde la Oficina de Prensa se trabaja en paralelo con la web. Igualmente, se suelen elaborar alrededor de ciento cincuenta dossiers de prensa que contienen todo el material aparecido en los periódicos, revistas y semanarios durante todo el Festival. Estos dossiers se

entregan a todas las personas que lo solicitan: periodistas, directores de grupos, directores de festivales y programadores.

Algunas emisoras de carácter provincial, al no poder desplazarse, requieren diariamente la intervención en directo de alguno de los protagonistas (actores y directores) e incluso de la Coordinadora de Prensa. De esta manera también se facilita todo tipo de información y se asegura presencia del Festival en esas cadenas. Asimismo, desde la Oficina de Prensa se conciertan todo tipo de entrevistas con los actores, directores de los grupos participantes, dramaturgos, directores de Festivales Internacionales y personalidades políticas que están en Cádiz durante los días del Festival.

La Oficina de Prensa también se encarga de invitar a los medios de comunicación, tanto nacionales como internacionales, que la organización considera que son imprescindibles y beneficiosos para el Festival. También se habilita una sala de prensa con ordenadores para que los periodistas desplazados puedan trabajar. En 2016, la sala de prensa estuvo provista de dos ordenadores para los periodistas y participantes del festival, así como de dos ordenadores para el personal propio de la oficina, con conexión a Internet, una impresora en red y dos líneas de módem, material que en esta edición ha contribuido a que la Sala de Prensa haya ayudado a los periodistas a realizar su labor.

El mayor problema detectado por la Oficina de Prensa se plantea en las salas de aforo reducido, aunque se ha habilitado un sistema de retirada de entradas, que previamente se solicitan, para que los medios de comunicación que quieran puedan cubrir los diferentes espectáculos sin problemas. Este sistema ha paliado en gran medida el problema.

Análisis de acreditaciones y noticias aparecidas en medios de comunicación

Para valorar la efectividad de la política de comunicación del Festival, se ha desarrollado un análisis de las acreditaciones concedidas, así como de las apariciones y menciones en prensa. Para ello, se ha analizado la información proporcionada por las Memorias de Prensa del FIT, para cuya elaboración, la organización cuenta con la asistencia de empresas externas. En este sentido, es necesario advertir que no se realiza seguimiento alguno de las noticias aparecidas en medios radiofónicos

2003	Número de credenciales:	225
	Número de noticias (Sofres):	225 en el período comprendido entre el 25 de septiembre y el 30 de octubre.
2004	Número de credenciales:	187
	Número de noticias (Sofres):	154 en el período comprendido entre el 25 de septiembre y el 31 de octubre.
2005	Número de credenciales:	187
	Número de noticias (Prensa y televisión TNS):	304 del 3 de octubre al tres de noviembre.
2006	Número de credenciales:	No aparecen datos de este año en el dossier correspondiente.
	Número de noticas:	223 durante un mes.
2007	Número de credenciales:	260
	Número de noticas:	155 durante un mes.

2008 Número de credenciales: 300

Número de noticias: No se conoce.

En este año se comienzan a cuantificar datos del sitio web del festival, aumentando el número de suscriptores de 600 a 1.130. Igualmente, esta es la primera edición en la que el FIT cuenta con un canal propio en Youtube, cuyas imágenes eran proporcionadas por el equipo de video de la organización, que se encargaba de editarlos y subirlos a la red.

2009 Número de credenciales: 150

Número de noticias: No se conoce.

En la edición de 2009, por primera vez, se analizó el seguimiento de las redes sociales y desde la Oficina de Prensa, y con el enlace del festival en Facebook, se difundieron noticias, así como las fotografías realizadas tanto por la organización como por otros fotógrafos presentes en el festival. La página web, en este periodo, contaba con limitaciones importantes, que dieron lugar a numerosas quejas, por sus deficiencias de funcionamiento.

2010 Número de credenciales: 170

Número de noticias (Kantarmedia): 125 del 1 de octubre al 1 de noviembre.

2011 Número de credenciales: 189

Número de noticias (Kantarmedia): 117 del 1 de octubre al 1 de noviembre.

Para facilitar y agilizar la difusión de la programación, se implementa en esta edición una aplicación móvil.

2012 Número de credenciales: 170

Número de noticias: 882, incluyendo las apariciones en redes sociales.

En esta edición se alcanzó un nivel de 920 seguidores en Twitter durante los días de celebración del FIT. En Facebook, por su parte se alcanzaron 199 visitas en determinados días de la programación y 3.759 perfiles realizaron comentarios sobre el festival.

Los recortes presupuestarios afectaron especialmente a la política de comunicación en esta edición. Como consecuencia de esta situación, no se dispuso de equipo de grabación propio para la realización de un vídeo promocional que se venía encargando en años anteriores para realizar la memoria audiovisual de los grupos participantes. Por este motivo, hubo de suspenderse el canal del Festival dentro de la red de videos YouTube, a pesar del buen seguimiento con el que contaba.

2013	Número de credenciales:	159
	Número de noticias:	1.495, incluyendo las apariciones en redes sociales.

Con respecto a otras ediciones, en 2013 desciende el número de noticias en prensa. Por el contrario, se produce un repunte de noticias, así como el flujo de información a través de las redes sociales. La página de Facebook incrementó el número de visitas durante el festival, mientras que el Twitter del festival terminó con un total de 352 seguidores. Como nueva iniciativa, se incorporó el perfil Instagram del Festival, que permite, durante los días de celebración, compartir videos de toda la actividad para que durante el resto del año se pueda visualizar y compartir.

Son de valorar, en esta edición, el número de noticias aparecidas en televisión, así como la continuidad de seguimiento de las noticias en Prensa e Internet y de las redes sociales. Igualmente, se volvió a disponer de equipo de grabación, por lo que tanto la oficina de prensa como el festival contaron de nuevo con memoria audiovisual a través de su canal Youtube.

2014 Número de credenciales: 120

Número de noticas: 1.332, incluyendo las inserciones en redes sociales.

En la edición de 2014 se completa la modificación de la página web, lo que permitió que el número de nuevos visitantes aumentase en un 61,7%. Igualmente, la página de Facebook incrementó el número de visitas durante el festival, así como el perfil en Twitter. El canal Youtube, por su parte, consolidó su posición y se mantiene como referencia junto a la página Facebook para el visionado de las obras que pasan por el festival. Las redes sociales se mueven, sobre todo, durante los días de celebración del festival, con la subida de los videos de toda la actividad del FIT para que durante el resto del año se pueda visualizar y compartir.

2015 Número de credenciales: 90

Número de noticas en medios convencionales: 76

Número de noticias en redes sociales: 455

Se mantiene la política de difusión a través de redes sociales y medios audiovisuales online.

2016 Número de credenciales: faltan datos

Número de noticas (Kantarmedia): 1.475

La nueva página web se consolida como un medio básico de información acerca de la programación del festival, alcanzando durante la celebración del evento en esta edición un total de 20.539 visitas.

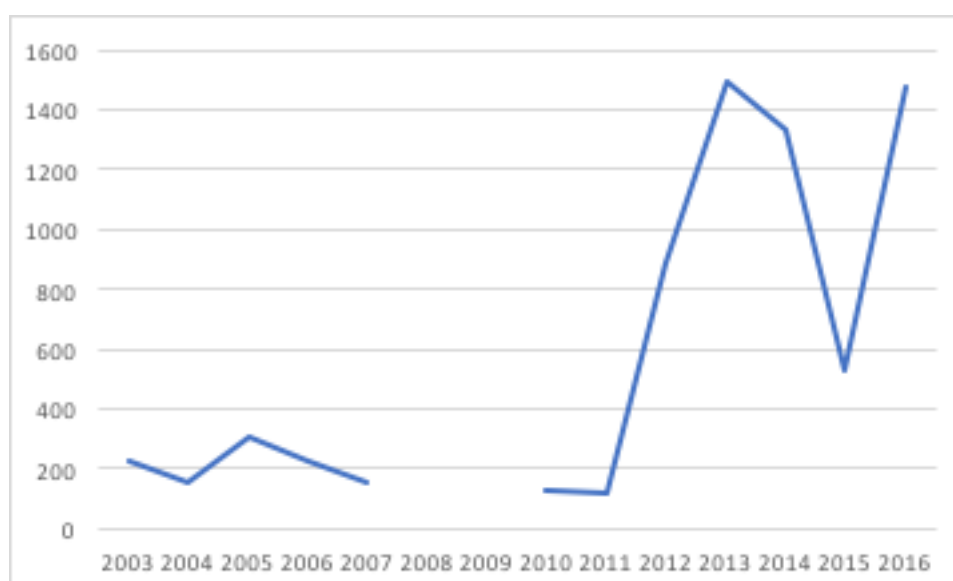
Los datos contenidos en la figura 6.1 muestran que, en las últimas ediciones, se ha producido un descenso importante en la presencia de medios de comunicación en el festival. La difusión a través de medios tradicionales parece sustituirse, a partir de la edición de 2012, por la comunicación en redes sociales, fundamentalmente Twitter, Facebook, Instagram y Youtube. En el último apartado de este capítulo del informe, se realiza un análisis con información primaria sobre el grado de conocimiento del festival, que apunta, como veremos, que este cambio en la política de divulgación no está teniendo los resultados esperados, si atendemos a los reducidos niveles de conocimiento reportado fuera de los ámbitos más cercanos a las artes escénicas.

Figura 6.1: Número de credenciales concedidas



Si tenemos en cuenta los datos aportados por el gráfico anterior, comprobaremos como el número de credenciales alcanzó su máximo en 2008, con 300 credenciales concedidas a medios locales, provinciales, nacionales e internacionales. Desde ese momento se aprecia un acusado descenso en el número de credenciales, que repunta ligeramente en 2011 para iniciar un periodo de tendencia descendente hasta 2015, último año del que tenemos datos disponibles.

Figura 6.2: Número de noticias sobre el FIT de Cádiz³⁵



En cuanto al recuento de noticias sobre el festival en sus diferentes ediciones, como observamos en el gráfico anterior, se ha producido un notable incremento desde 2010 hasta 2016. El máximo de apariciones de noticias sobre el FIT se detecta en 2013, año en el que se reduce el número de noticias en prensa y se incrementa notablemente la aparición de noticias sobre el festival en redes sociales. La tendencia cambia ligeramente a la baja en los años siguientes y en 2016 se recupera el nivel máximo hasta el momento alcanzado en 2013.

Sobre la página web del festival

La página web del FIT ha desempeñado un papel muy importante como herramienta de difusión y también como recurso de prensa, así como escaparate de las propuestas de los diferentes grupos que pasan por Cádiz cada mes de octubre. Desde 2008, la memoria de comunicación del FIT incluye un apartado concreto para recoger los datos más significativos de la página web en cada año, aunque la continuidad de esta sección específica se ha visto interrumpida en alguna edición. Desde la organización, se reconoce

³⁵ Incluye inserciones en redes sociales a partir de 2012.

la importancia creciente de Internet para llegar con más facilidad a un mayor número de personas.

No obstante, a partir de 2009 se hace presente la necesidad de mejorar algunos aspectos de la página. De hecho, su deficiente funcionamiento es una de las quejas más frecuentes a las que se ha enfrentado la Oficina de Prensa del Festival. Estas quejas de los usuarios se basan, principalmente, en los problemas de actualización de la página y la necesidad de incrementar la información que contiene.

En 2011 se implementa la página «con la nueva tecnología móvil» (según consta en el dossier correspondiente) y se incluye en todos los formatos de publicidad un sistema de códigos para que éstos se conecten rápidamente a la web del festival y conseguir información actualizada. Por su parte, en 2012 se vuelve a insistir en la importancia de la web como herramienta de difusión y se hace constar que se «queda atrasada tanto en imágenes del Festival como en comunicaciones del mismo, para lo que este año han sido fundamentales las redes sociales como Facebook y Twitter». No obstante, no se incluye un apartado concreto para la web en el que se valore su funcionamiento y se ofrezcan estadísticas del sitio.

En 2013, por fin se acomete la reivindicada mejora de la web que «comienza una nueva fase en su andadura con un nuevo enfoque, así como con una nueva gestión, para dar esa información que demanda el público en general, así como la prensa», según consta en la memoria correspondiente a ese año. El nuevo diseño y formato de la web se encargó a la empresa Be-fresh, mientras que la Oficina de Prensa, desde ese momento, se ha encargado de trabajar en paralelo con los encargados de gestionar la web para mejorar la actualización de la página, que cuenta con recursos fotográficos y enlaces a las principales redes sociales.

Publicidad

La partida destinada a publicidad por la organización del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz ha sufrido en los últimos años un claro descenso. Si tomamos como

referencia las partidas publicitarias de 2003 y 2016, vemos como la evolución del presupuesto publicitario, que se detalla en el cuadro siguiente, se ha reducido prácticamente a la mitad y casi un tercio si nos fijamos en el montante asignado a este concepto en el año de presupuesto más alto (2009).

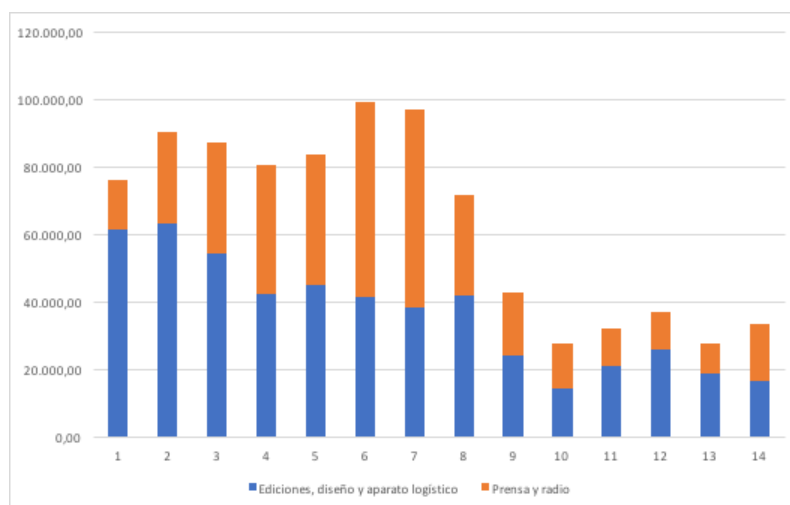
Si analizamos la evolución del presupuesto publicitario, podemos observar cómo éste decae claramente coincidiendo con el inicio de la crisis económica y cómo va reduciéndose a medida que ésta avanza. Pese al anunciado repunte de la situación económica del país, no se percibe ninguna mejoría en la inversión en este capítulo presupuestario del Festival.

No obstante, es necesario señalar que la partida calificada como «publicidad» en los presupuestos del festival incluye tanto la producción de material de difusión como la inserción publicitaria, estrictamente hablando, en prensa y radio. Ambos conceptos aparecen desglosados, por lo que es fácil observar como la partida asignada a publicidad en los medios es muy escasa, sobre todo si tenemos en cuenta el alto coste que supone la publicidad en medios escritos, que hasta ahora se ha mantenido.

Tabla 6.1: Evolución de las inversiones en publicidad

Año	Ediciones, diseño y aparato logístico	Prensa y radio	Total
2003	61.476,89	14.793,22	76.270,11
2004	63.399,01	26.904,04	90.303,05
2005	54.412,51	32.761,56	87.174,07
2006	42.249,10	38.324,67	80.573,77
2007	45.113,58	38.602,51	83.716,09
2008	41.637,27	57.625,29	99.262,56
2009	38.346,48	58.524,53	96.871,01
2010	41.763,86	29.971,22	71.735,08
2011	24.272,84	18.388,00	42.660,84
2012	14.456,37	13.226,62	27.682,99
2013	21.160,28	10.970,44	32.130,72
2014	25.798,67	11.013,68	36.812,35
2015	19.023,79	8.478,82	27.502,61
2016	16.737,88	16.615,72	33.353,60

Figura 6.3: Evolución de las inversiones en publicidad



Resulta complicado establecer una relación entre la inversión publicitaria y el número de noticias generadas por el Festival. En el cuadro siguiente se muestra, a modo ilustrativo, la correlación entre los dos conceptos, si bien no es posible extraer conclusiones exactas de esta evolución porque en algunos casos no contamos con datos concretos (2008) y porque a partir de 2012 se incluyen en el conteo de noticias las referencias aparecidas en las redes sociales que, en principio, no tienen por qué ser noticias distintas ni considerarse como tales.

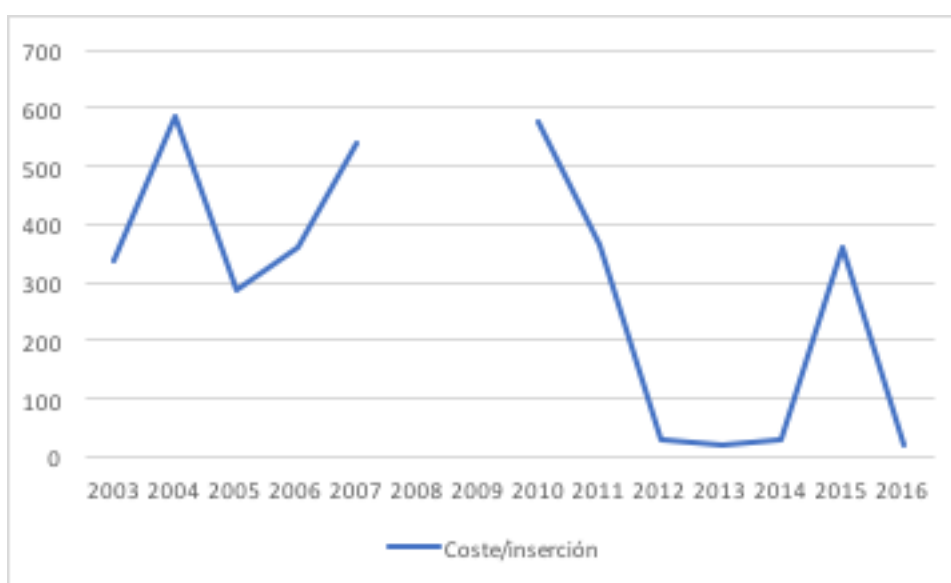
Tabla 6.2: Comparativa entre las inversiones en publicidad y las noticias

Año	Total	Noticias
2003	76.270,11 €	225
2004	90.303,05 €	154
2005	87.174,07 €	304
2006	80.573,77 €	223
2007	83.716,09 €	155
2008	99.262,56 €	Sin datos
2009	96.871,01 €	Sin datos
2010	71.735,08 €	125
2011	42.660,84 €	117

Año	Total	Noticias
2012	27.682,99 €	882
2013	32.130,72 €	1495
2014	36.812,35 €	1332
2015	27.502,61 €	76
2016	33.353,60 €	1.475

El análisis del coste medio que las inserciones publicitarias han tenido para la organización del FIT revela una tendencia errática, con variaciones muy notables, que pueden explicarse por dos motivos. En primer lugar, por las deficiencias de la información contenida en las memorias, que no es siempre homogénea. Aparecen años para los que no existen datos que permitan valorar la eficiencia del esfuerzo publicitario, mientras que en otros, los datos aparecen agregados. Al sumarse las inserciones en medios tradicionales con las entradas en redes sociales, la información resulta confusa. Se trata de entornos de difusión de naturaleza muy distinta, que han de ser medidos y gestionados atendiendo a sus particularidades. Por otra parte, se observa también que no existe una política publicitaria y de difusión definida, con objetivos y líneas de acción predefinidas, que inspiren las acciones de la oficina de prensa, algo que podría igualmente afectar a la capacidad del FIT para difundir su oferta.

Figura 6.4: Coste medio por inserción publicitaria



Grado de conocimiento del festival

Para valorar la medida en la que la política de comunicación del festival estaba contribuyendo a su difusión y al conocimiento por parte de la sociedad gaditana de sus elementos básicos, se incluyó en las entrevistas realizadas un bloque de preguntas relativo a esta cuestión. Según nos revelan los datos extraídos de la investigación realizada en el contexto de este informe de evaluación, los agentes sociales y culturales de la ciudad conocen, en términos generales, la programación del FIT de Cádiz, especialmente aquellas personas vinculadas de forma directa con la actividad teatral (el 80%) o a otras manifestaciones culturales, aunque en este caso no alcanza el 60%. El nivel es algo menor entre las personas expertas relacionadas con otros sectores sociales y económicos (ligeramente por encima del 20%), aunque manifiestan un conocimiento de la programación del festival medio-alto.

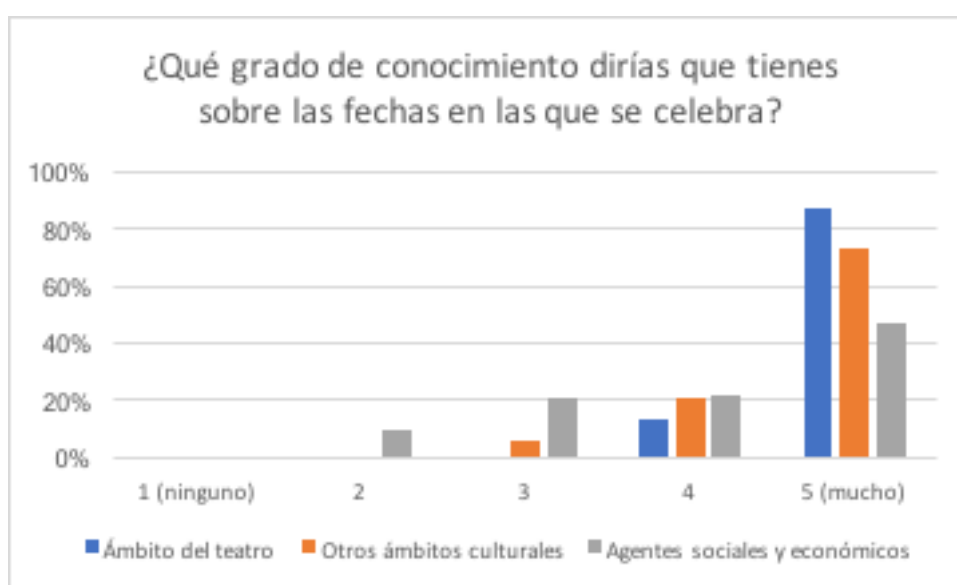
Figura 6.5: Grado de conocimiento (I)



Las fechas de celebración del FIT son conocidas por la mayoría de las personas participantes en esta investigación. La labor de difusión que se realiza en este sentido parece ser suficiente no solo entre los agentes culturales de la ciudad sino entre la población en general. Las inserciones en los medios en fechas anteriores a la celebración del festival se han mantenido a pesar de las restricciones. Esto, unido al hecho de que

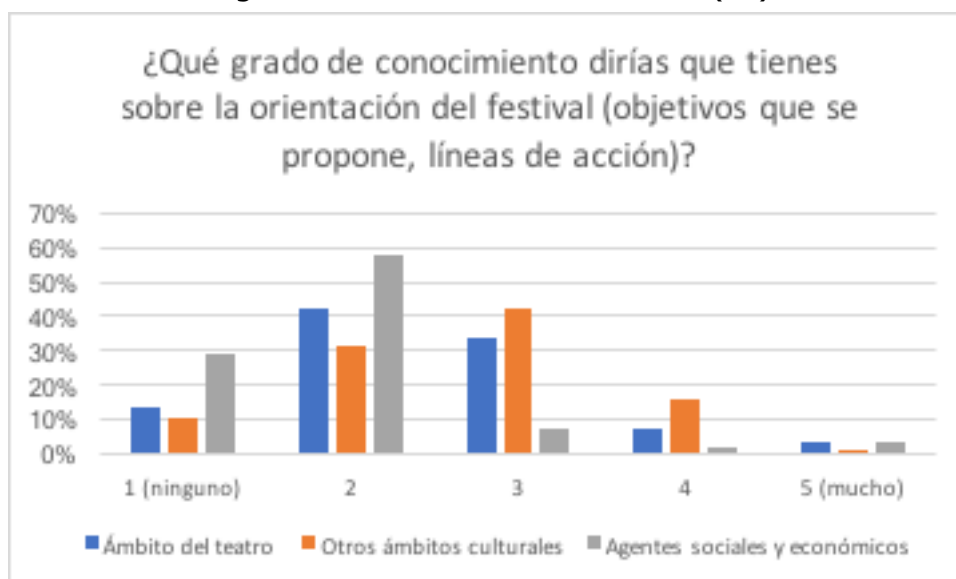
su celebración se mantenga en torno a las mismas fechas, contribuye a que los gaditanos consideren «octubre» como «el mes del FIT». En el caso de los agentes culturales relacionados con el teatro, el grado de conocimiento sobre las fechas del Festival sobrepasa el 80%, mientras que las personas que se mueven en el ámbito de la cultura no estrictamente teatral declaran conocer bien estas fechas en un porcentaje cercano al 80%. Este porcentaje queda ligeramente por encima del 40% en el caso de los agentes sociales y económicos consultados.

Figura 6.6: Grado de conocimiento (II)



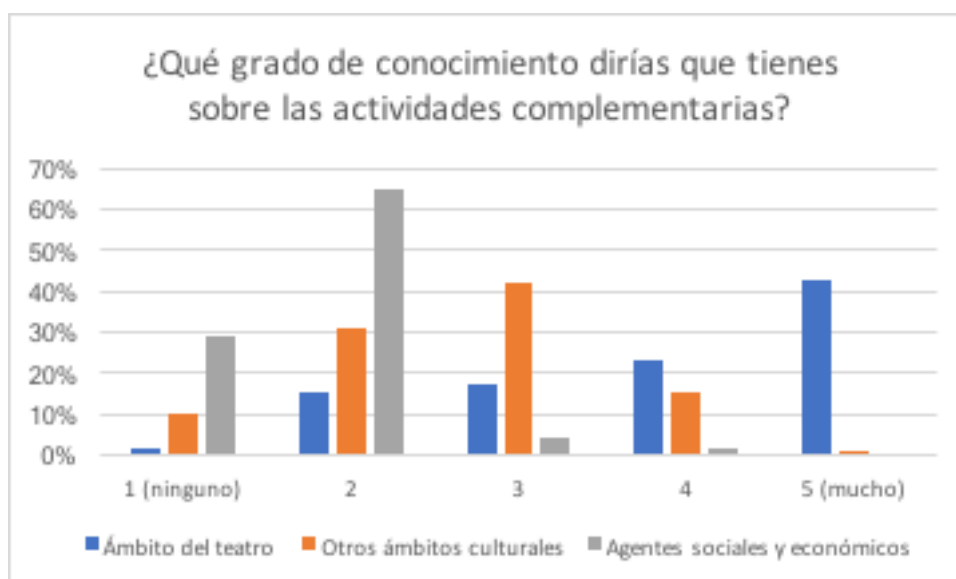
Si bien las personas expertas participantes en el proceso de evaluación conocen el FIT de Cádiz y su programación, no ocurre lo mismo con los elementos básicos de la orientación del Festival. En este caso, admiten su desconocimiento, sobre todo aquellos que no están vinculados de forma directa al ámbito teatral. Del mismo modo, no se conocen suficientemente los objetivos del FIT y cómo influyen en la elaboración de la programación o en la definición de las actividades complementarias que tienen lugar en el ámbito del festival. Ninguno de los sectores consultados sobrepasa el 10% en cuanto a buen conocimiento sobre la orientación y objetivos del festival.

Figura 6.7: Grado de conocimiento (III)



Los resultados del cuestionario remitido a los/as expertos/as participantes en la evaluación confirman que, a diferencia de la programación de espectáculos, las actividades complementarias organizadas por el FIT de Cádiz no son conocidas fuera del ámbito exclusivamente teatral. La difusión de estos encuentros resulta, por tanto, más deficiente en términos comparativos y parece no llegar a los agentes culturales y sociales de la ciudad.

Figura 6.8: Grado de conocimiento (IV)



Igualmente, los datos apuntan un desconocimiento importante de la forma de organización de FIT de Cádiz. Las personas expertas participantes en el proceso de evaluación, especialmente aquellos no vinculados a la actividad teatral, manifestaron desconocer de qué forma se configuran los objetivos de festival y cómo se adoptan decisiones en materia de orientación o de programación de espectáculos y de actividades complementarias (cerca del 60%).

Figura 6.9: Grado de conocimiento (V)



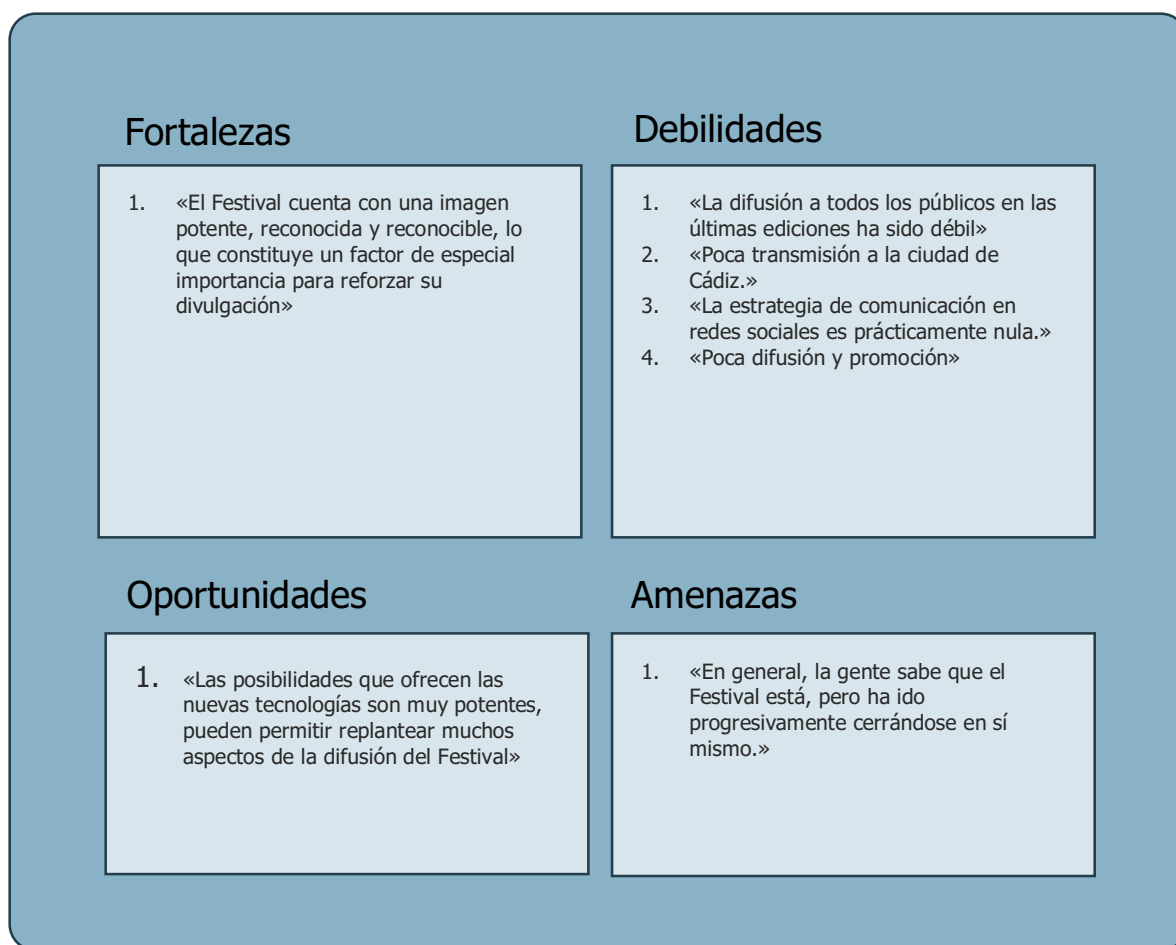
Aunque las personas expertas implicadas en la investigación señalan como fortaleza de la dimensión mediática del FIT que el «el Festival cuenta con una imagen potente, reconocida y reconocible», lo que constituye un factor de especial importancia para reforzar su divulgación, apuntan como debilidades algunos aspectos que conviene tener en cuenta como la necesidad de reforzar la difusión «para todos los públicos», que «en las últimas ediciones ha sido débil» o la falta de una estrategia de comunicación en redes sociales que consideran «prácticamente nula».

Las posibilidades del FIT como evento crucial de la programación cultural de la ciudad resultan claves. Los expertos participantes señalan como una oportunidad «las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías» para «replantear muchos aspectos de la difusión del festival». Por el contrario, estos expertos consideran como principal amenaza la escasa conexión del festival con la ciudadanía, ya que, a su entender, «la gente sabe que el Festival está, pero ha ido progresivamente cerrándose en sí mismo».

Los datos que arroja la investigación resultan significativos en cuanto al grado de conocimiento de los aspectos internos del festival. Un 10% de los participantes en el estudio respondieron no conocer los objetivos del FIT y argumentan la existencia de «cierta opacidad» en el planteamiento general del festival e incluso algunos entrevistados señalaron que esta escasa transparencia implica «que la ciudad de Cádiz no comprenda el sentido que el FIT quiere darse a sí mismo».

Por último, algunos de los expertos entrevistados, manifestaron no conocer las actividades complementarias. Es su opinión, existe falta de difusión de estas actividades lo que, a su entender, dificulta la participación de personas que no están directamente implicadas en el festival. Se acusa la percepción de que estos actos paralelos se orientan, fundamentalmente, a un público iniciado, sobre todo a los participantes en el FIT, y que no tiene un impacto relevante en el contexto local. De hecho, se pone de manifiesto que las actividades complementarias no son suficiente divulgadas fuera del ámbito del teatro y del propio Festival. En este sentido, un 45% de los expertos no directamente vinculados al ámbito de la cultura, manifestaron no conocer suficientemente la naturaleza de las actividades propuestas.

Figura 6.10: Referencias para el análisis DAFO de la dimensión mediática del festival



7. Dimensión 3: análisis económico

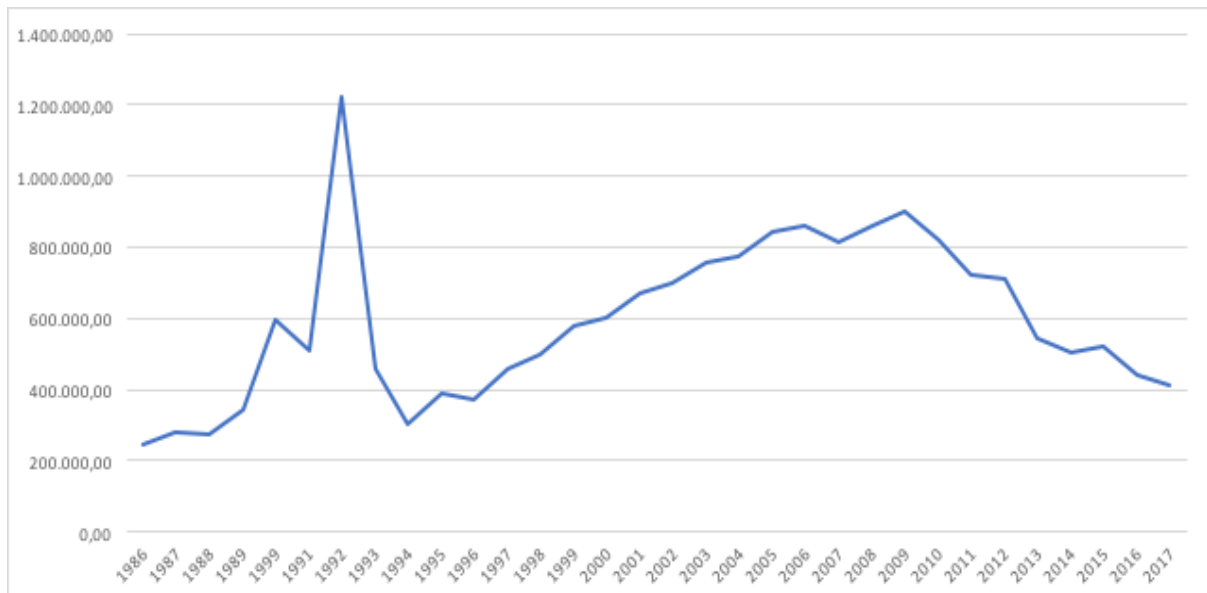
Aspectos presupuestarios

Como hemos tenido ocasión de observar, al analizar su evolución, la orientación y la capacidad de programación del festival ha estado condicionada, en buena medida, por los presupuestos de que ha dispuesto en cada edición. La organización de un evento de la entidad del FIT de Cádiz implica, necesariamente, la movilización de una cantidad importante de recursos económicos, que en buena medida proceden de aportaciones institucionales. La capacidad de autofinanciación de festivales como este es relativamente reducida, por lo que su mantenimiento depende de instituciones y entidades que apoyan presupuestariamente objetivos de desarrollo cultural local. En la evolución presupuestaria del FIT se observan fundamentalmente tres periodos diferenciados:

- 1986 – 1994:** El primero, en torno a las primeras ediciones, se caracteriza por las dotaciones extraordinarias recibidas con motivo de la celebración del V Centenario en 1992, que hicieron que, en la edición de ese año, el festival contase con un presupuesto superior al millón de euros.
- 1995 – 2009:** Con la normalización presupuestaria, a partir de 1994, se inicia un periodo de ascenso en las dotaciones, que permitieron la consolidación del FIT, recuperándose en 2009 buena parte de su dimensión.
- 2010 – 2017:** A partir de ese momento, comienza una tercera etapa de declive presupuestario, en la que los presupuestos del FIT reflejan una reducción de las dotaciones recibidas tanto de administraciones públicas como de empresas e instituciones privadas. Este proceso, que continua en la actualidad, ha provocado que el presupuesto con el que

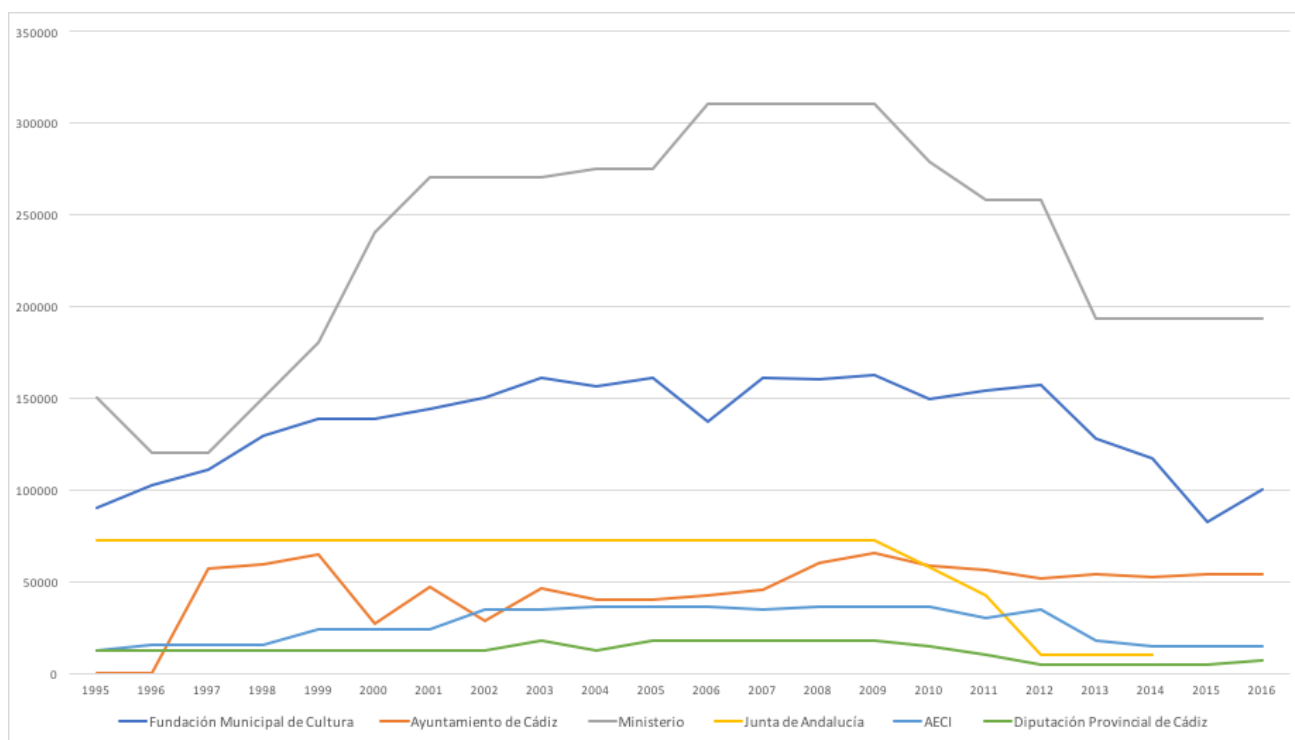
cuenta el festival para su organización vuelva a niveles comparables a los de las ediciones celebradas en los años ochenta.

Figura 7.1: Evolución del presupuesto liquidado del FIT



Para comprender esta evolución, es necesario analizar los mecanismos de financiación del festival, y la forma en la que han ido cambiando con el paso del tiempo. El análisis de la documentación presupuestaria proporcionada confirma que, en todas las ediciones, las fuentes básicas de financiación han sido los fondos dispuestos por el Ministerio con competencias en materia de cultural, y por la Fundación Municipal de Cultura. Como puede observarse en la figura 7.2, la primera de estas fuentes ha sido especialmente cambiante, condicionando el presupuesto total en buena medida. De hecho, es una de las partidas de ingresos que más se ha reducido en el periodo de recesión presupuestaria, a partir de la edición de 2009. En este último periodo, también se observa un descenso en las dotaciones provenientes de la Fundación Municipal de Cultura, de la Junta de Andalucía, y la AECI. Únicamente se mantienen constantes los ingresos provenientes de la Diputación Provincial y el Ayuntamiento aunque, por su reducida dimensión, estas partidas no permiten sostener el descenso presupuestario total.

Figura 7.2: Dotaciones de instituciones públicas



Las dotaciones públicas no son la única fuente de financiación del FIT, que completa anualmente sus presupuestos con cantidades aportadas por otras instituciones privada. Destaca, en este sentido, la aportación realizada por empresas, en especial la realizada, hasta la edición de 2014, por Unicaja. En estas partidas de ingreso, no obstante, se observa un decremento notable a partir de 2008, que manifiesta el efecto que la crisis económica ha tenido sobre todas las actividades de patrocinio y mecenazgo cultural.

Con carácter extraordinario, destaca el impulso que, para los presupuestos del FIT tuvieron las dotaciones proporcionadas por el consorcio para la celebración del Bicentenario de la Constitución de 1812 (Cádiz 2012), especialmente en las ediciones previas a esta efemérides, en las que recibió un impulso equiparable al experimentado en 1992.

Como consecuencia de la evolución descrita, el FIT ha cambiado en buena medida sus mecanismos de financiación, que configuran relaciones de dependencia institucional diferentes. Las figuras 7.3, 7.4 y 7.5 muestran cómo ha cambiado la proporción que cada aportación supone sobre el total del presupuesto, comparando tres ediciones

significativas en la evolución del FIT (1995, 2009 y 2016). Como puede observarse, en la actualidad el festival es mucho más dependiente de la financiación pública, al haberse reducido, en comparación con las ediciones de 1995 y 2009, las aportaciones de empresas e instituciones. La proporción que supone la financiación municipal, a través de la dotación del Ayuntamiento, o de la Fundación Municipal de Cultura, se ha incrementado, así como el peso relativo de los fondos que provienen del Ministerio. Por el contrario, la financiación autonómica se ha ido reduciendo progresivamente, hasta desaparecer en las últimas ediciones.

Figura 7.3: Distribución de ingresos en la edición de 1995

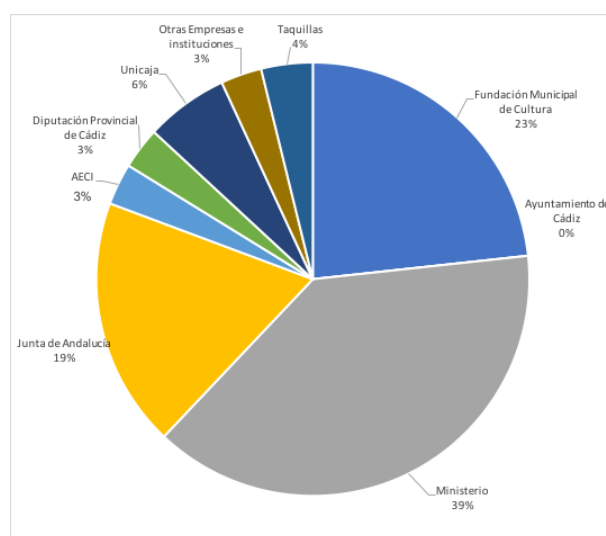


Figura 7.4: Distribución de ingresos en la edición de 2009

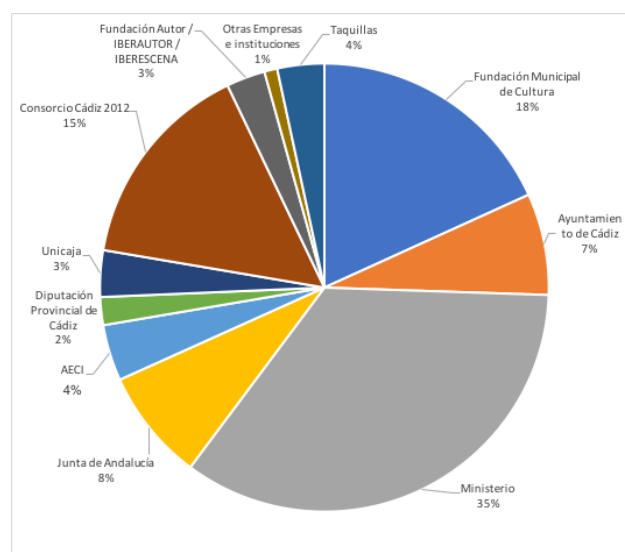
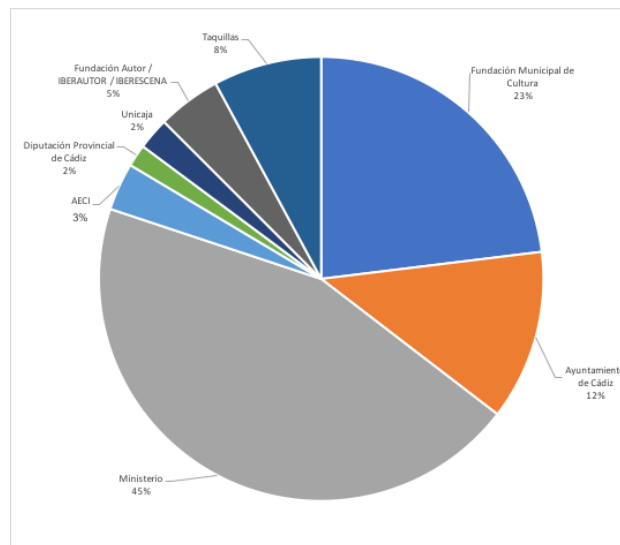
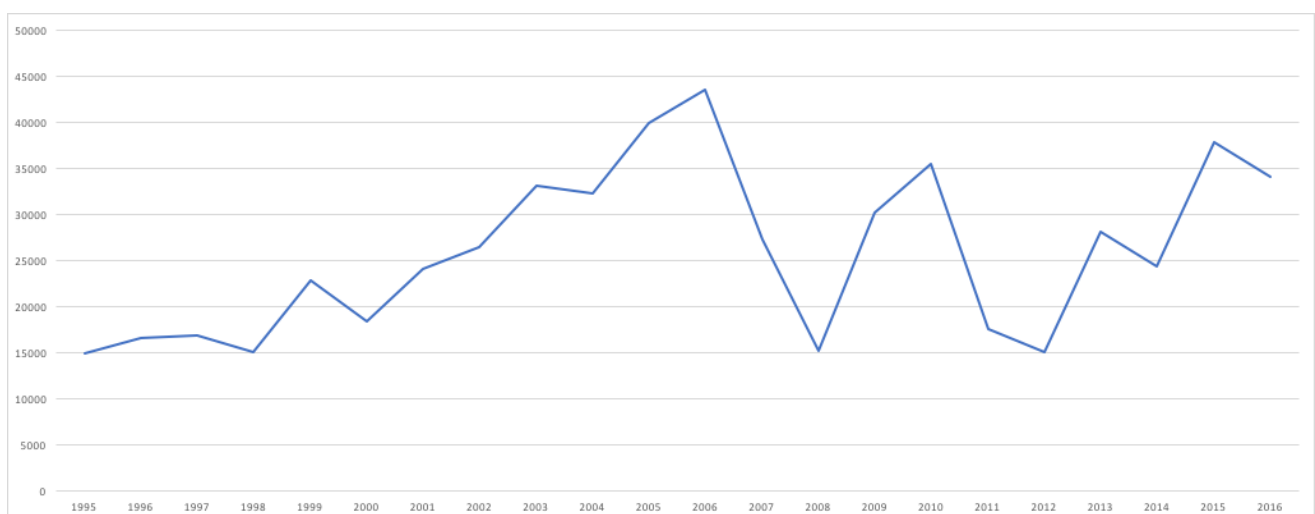


Figura 7.5: Distribución de ingresos en la edición de 2016



Aunque su peso relativo en el total de ingresos del festival es reducido, la partida que cuantifica los ingresos por venta de entradas es especialmente relevante. Su evolución, que presenta una muy elevada variabilidad, ha experimentado un crecimiento significativo en las últimas ediciones, permitiendo mantener parte del presupuesto. No obstante, la política de precios mantenida por el festival, que se sostiene en niveles relativamente moderados, hace que el efecto de esta partida, y las posibilidades de autofinanciación del festival, sean igualmente limitadas.

Figura 7.6: Capacidad de autofinanciación (ingresos por taquilla).



Determinación del impacto económico

La organización y celebración del FIT de Cádiz, como la de cualquier actividad que suponga la movilización de recursos financieros, implicará un determinado impacto económico. Su desarrollo supondrá la aplicación de parte de su presupuesto, que actuará, en una determinada medida, como un elemento dinamizador de la actividad económica local. Pero, al mismo tiempo, es esperable que la celebración de esta actividad impacte también por el incremento en la demanda que supone la llegada a Cádiz del contingente de participantes. Como hemos podido ver, el Festival reúne cada año en Cádiz a más de 700 personas, que participan en los foros y actividades propuestas, y que asisten a los espectáculos programados.

La generación de actividad económica no es, ni mucho menos, uno de los objetivos con los que se desarrolla el FIT de Cádiz, ni es algo que se deba demandar de la organización de actividades culturales. No obstante, se trata de una realidad que es necesario conocer, por las repercusiones que supone. En términos generales, de las reuniones de los grupos focales, así como del análisis de la opinión de las personas expertas encuestadas, se desprende la impresión de que el evento teatral tiene un impacto significativo sobre la economía local, aunque éste se haya reducido en las últimas ediciones. No obstante, existe un sentimiento prácticamente unánime al considerar que el impacto económico es uno de sus efectos más desconocidos.

El análisis de las respuestas a esta cuestión lleva a concluir que los/as expertos/as participantes en la evaluación desconocen, en buena medida, el impacto que la organización y celebración del FIT presenta sobre el entorno local. Un 48% afirma que los datos de que se disponen al respecto son muy escasos, y están insuficientemente divulgados. El resto de opiniones se reparten entre quienes valoran este impacto como reducido (35%), y un tercer grupo que consideran el dato como poco relevante (17%), argumentando que no se trata de un criterio que deba ser tenido en cuenta para la gestión, ni para la asignación presupuestaria, dada la naturaleza pública del evento, y los objetivos planteados en el festival.

Figura 7.7: Evidencia cuantitativa



El único análisis que se ha propuesto la cuantificación del impacto económico del FIT de Cádiz fue desarrollado en 2002, en el marco del diagnóstico de situación realizado por la Universidad de Cádiz por encargo del Patronato del festival. En ese momento, se estimó una cifra de impacto total que evidenció una repercusión significativa. No obstante, 15 años más tarde, se hace necesario revisar esta cuantificación, considerando los cambios que se han dado en el festival en la última década, tanto en su organización, como en los aspectos relativos a sus mecanismos de financiación. Por este motivo, en el marco del presente proyecto de evaluación, se ha realizado una nueva valoración del impacto económico del festival, utilizando la misma metodología que la empleada en aquel entonces, con el objetivo de que los resultados fuesen consistentes, y comparables.

Siguiendo modelos clásicos para la estimación del impacto económico, como los propuestos por Thomson y Wagenhals (2002), diferenciaremos entre tres bloques de posible impacto del FIT de Cádiz:

- 1. Impacto Directo:** valora el gasto que la organización del Festival implica en los diferentes sectores económicos locales. En el caso de un

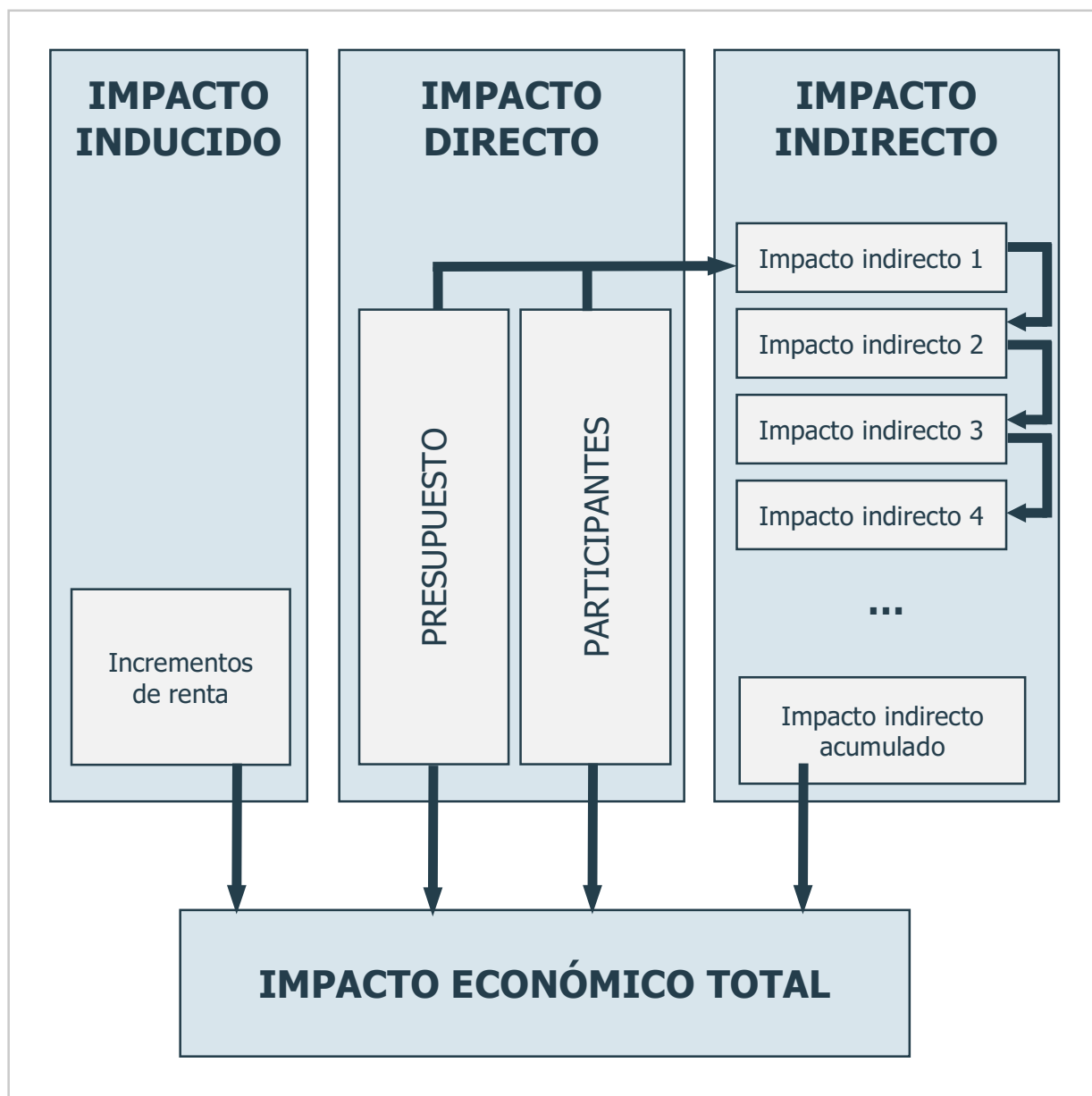
evento de las características del FIT, este impacto puede provenir de dos fuentes diferenciadas:

- La aplicación de parte del presupuesto del evento en la economía local.
- El gasto realizado en la economía local por los diferentes colectivos participantes en el Festival (compañías, investigadores, promotores o medios de comunicación).

2. Impacto Indirecto: permite cuantificar el efecto multiplicador que sobre la economía local produce el impacto directo, al suponer un incremento de la actividad de las diferentes organizaciones sobre las que se aplica. Como consecuencia de esta mayor demanda, y para poder ofrecer los bienes y servicios demandados, las empresas realizan una serie de consumos intermedios, que, a su vez, incrementan la actividad económica de las empresas de las que se abastecen. Este efecto se repetirá de forma recurrente, al volver a producirse en estas organizaciones. Como efecto de ello, se multiplicará la influencia del impacto directo, provocando un efecto indirecto que irá progresivamente reduciéndose, afectando en cada fase a un número mayor de sectores productivos entre los que se terminará diluyendo.

3. Impacto Indirecto: mide de qué forma el Festival afecta, no a la demanda de las empresas locales, sino a la propia capacidad de compra de los ciudadanos. Este efecto se deriva del incremento que supone sobre los niveles de renta de los trabajadores que contrata de forma directa.

Figura 7.8: Modelo de análisis del impacto económico



a) Impacto Directo:

Para la determinación del impacto económico debido a la aplicación del de las diferentes partidas de gasto derivadas de la organización del FIT se realizó un análisis de la información primaria proporcionada por la dirección del Festival. En concreto, se tomaron como base los presupuestos liquidados en las ediciones de 1995 a 2016. A partir de los mismos, se estimó la proporción en la que cada partida se aplica en la economía gaditana. Para realizar esta estimación, se ha desarrollado un análisis pormenorizado de

la información presupuestaria, estudiando cada una de las partidas de gasto a la luz de la información extraída de:

- Memorias del FIT.
- Memorias de Gestión.
- Entrevistas con responsables del Festival.
- Informe de valoración del impacto económico del FIT realizado en 2002.

A partir de esta información, se establecieron los porcentajes de aplicación del gasto recogidos en la tabla 7.1, que sirve como base a la estimación del impacto directo. El análisis de la información presupuestaria reveló que, en una proporción media del 56%, los gastos derivados de la organización del FIT se realizan en la ciudad de Cádiz. De esta forma, las partidas incluidas en el Capítulo I del presupuesto, que incluye los gastos en *Viajes, dietas y selección de espectáculos*, por ejemplo, corresponden en un 43% a desembolsos imputables en la economía local. De las partidas incluidas en el Capítulo II (*Contratación de grupos, viajes internacionales, transportes internos, dietas, actos complementarios y derechos de autor*), se incorporan como impacto directo los gastos relativos a los *transportes internos* (100%), así como una proporción de los derivados la celebración de *actos complementarios al Festival* (80%). En el Capítulo III (*Publicidad, Imagen y publicaciones*) se incluyen los gastos derivados de ediciones y diseños, publicidad, y de prensa y radio, que son contratados localmente de forma mayoritaria.

Mención especial requiere la imputación del bloque presupuestario relacionado con los gastos de *alojamiento de los participantes* (Capítulo IV), debido al cambio de sede del Festival. Hasta la edición de 2005 los participantes se alojaban en la Residencia de Tiempo Libre de Cádiz, por lo que el impacto se desarrollaba de forma íntegra en la ciudad. El cierre de este espacio, en ese año, obligó a trasladar a los asistentes a las instalaciones hoteleras situadas en Bahía Sur, en la localidad de San Fernando. Esto provocó una reducción muy significativa del impacto local del evento, dada la importancia de esta partida. Es esperable que la vuelta de los participantes a la ciudad de Cádiz, que tuvo lugar en 2017, devuelva al festival parte del impacto directo que presentaba en sus ediciones iniciales. No obstante, es necesario matizar la incidencia de este efecto, ya que se trata de un desembolso que, a pesar de su importancia, repercute de forma exclusiva en un único establecimiento.

La imposibilidad de trasladar las escenografías desde el lugar de origen de buena parte de las compañías aumenta notablemente el impacto directo de la aplicación del

presupuesto, ya que los gastos de construcción y montaje se realizan de forma mayoritariamente local. Por este motivo, se ha estimado que un 80% de las partidas incorporadas en el Capítulo V (*Producción técnica-logística de los espectáculos*) repercuten de manera local. Al organizarse íntegramente en Cádiz, los gastos de gestión del festival (envíos, comisiones, material de oficina, recepciones o atenciones) revierten íntegramente en la ciudad. Por último, las agencias con las que el FIT contrata la gestión de la publicidad y las relaciones con la prensa tienen su domicilio social también en la ciudad, por lo que también se estima una aplicación local del 100% del Capítulo VII del presupuesto (*Servicios Generales de Gestión*).

La siguiente tabla muestra los cálculos realizados para la estimación del impacto directo, diferenciando cada una de las partidas comentadas anteriormente, así como la evolución de la incidencia total. Como puede observarse, el FIT mantiene, desde sus inicios, un impacto directo significativo, aunque muy concentrado en determinados sectores de actividad. Hasta la edición de 2003 la partida más importante, que sostenía aproximadamente un tercio del impacto total, era la destinada al alojamiento de los participantes. Este efecto, desaparece para la ciudad a partir de 2005, debido al cambio de sede mencionado anteriormente. Esto supuso un primer descenso en el impacto local del FIT de Cádiz, como puede observarse en la figura 7.9. Con la excepción de algunas ediciones puntuales, la incidencia del festival en la economía de la ciudad ha ido decayendo notablemente.

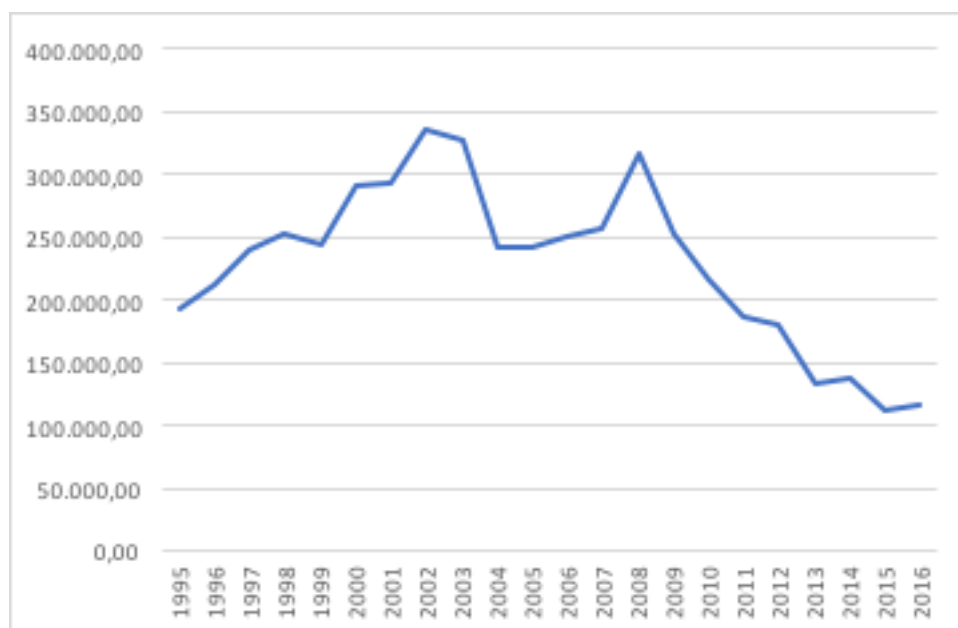
Tabla 7.1: Estimación del impacto directo por aplicación del presupuesto

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Capítulo I: Viajes y dietas, selección de espectáculos	3.088,01	4.893,68	6.655,45	7.291,30	5.635,29	7.511,19	9.515,62	9.562,10	8.047,93	8.785,85	5.252,54
Capítulo II: Contratación de grupos, viajes internacionales, transportes internos, dietas, actos complementarios y derechos de autor	8.867,81	8.466,79	6.428,24	5.015,13	3.563,29	6.698,02	6.209,15	6.010,12	4.009,23	4.264,76	778,34
	1.803,52	18.525,79	13.941,72	11.019,74	17.174,93	13.037,95	16.676,42	21.290,19	24.819,10	24.819,10	24.819,10
Capítulo III: Publicidad, imagen y publicaciones	67.002,87	58.299,30	53.885,35	67.343,00	49.057,19	78.663,59	67.110,31	69.957,82	73.982,01	87.593,96	84.558,85
Capítulo IV: Alojamiento grupos y personal participante	54.913,57	69.616,60	60.340,65	73.571,75	62.677,68	65.478,03	71.607,79	84.141,69	82.012,42	2.386,13	
Capítulo V: Producción técnica-logística de los espectáculos	42.879,57	42.214,72	73.139,74	62.258,01	79.846,77	89.467,31	87.626,58	106.624,42	108.513,43	78.193,29	97.686,30
Capítulo VII: Servicios Generales de gestión	14.864,70	9.373,41	25.633,69	25.197,56	25.309,18	30.015,57	34.714,00	37.467,94	26.917,37	35.323,75	28.163,25
Impacto Directo por la aplicación del presupuesto	193.420,05	211.390,30	240.024,84	251.696,50	243.264,32	290.871,65	293.459,87	335.054,29	328.301,49	241.366,83	241.258,37

Tabla 7.2: Estimación del impacto directo por aplicación del presupuesto (cont.)

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Capítulo I: Viajes y dietas, selección de espectáculos	5.685,94	12.460,28	5.329,17	9.061,27	6.742,08	8.859,53	2.997,01	3.500,60	3.815,46	2.749,48	4.139,04
Capítulo II: Contratación de grupos, viajes internacionales, transportes internos, dietas, actos complementarios y derechos de autor	6.849,63	3.902,67	12.260,31	14.915,00	16.019,76	13.810,93	14.966,34	10.716,83	8.074,00	8.613,58	8.744,50
Capítulo III: Publicidad, imagen y publicaciones	78.156,56	81.204,61	96.284,68	93.964,88	69.583,03	41.381,01	26.852,50	31.166,80	35.707,98	26.677,53	32.352,99
Capítulo IV: Alojamiento grupos y personal participante											
Capítulo V: Producción técnica-logística de los espectáculos	96.512,90	101.808,30	119.734,34	89.933,65	85.920,54	83.008,40	95.342,21	58.561,41	61.606,57	48.761,13	49.957,38
Capítulo VII: Servicios Generales de gestión	41.819,20	36.728,12	64.153,29	25.708,23	19.471,16	21.980,65	22.999,89	11.157,71	10.939,24	7.964,79	4.201,30
Impacto Directo por la aplicación del presupuesto	249.824,22	256.903,98	316.961,80	252.783,02	216.136,56	187.440,52	180.757,95	132.703,35	136.943,25	112.366,51	116.995,21

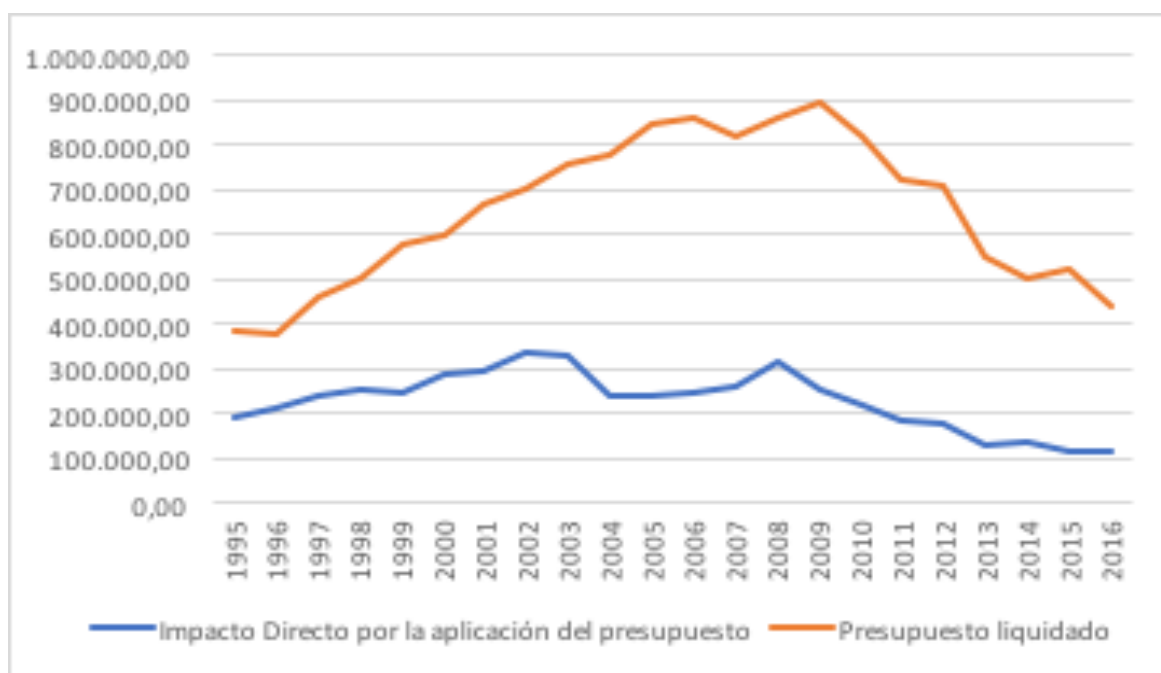
Figura 7.9: Impacto directo por aplicación del presupuesto



Para comprender adecuadamente la tendencia del impacto del festival, es necesario analizar en qué medida los cambios responden a la evolución del presupuesto, o se deben

a cambios en la organización del evento. Como puede observarse en la figura siguiente, el impacto directo, se mantiene, comparativamente, más constante que el presupuesto. En la época de crecimiento de las partidas monetarias, la incidencia aumentó proporcionalmente menos. En el periodo de reducción del presupuesto, a partir de la edición de 2009, el impacto directo decreció, como se ha comentado anteriormente, aunque en menor medida que las cantidades totales gastadas con motivo de la organización del festival. Esta evidencia muestra que la reducción presupuestaria se produce, en mayor medida, en partidas que se proyectan en menor medida sobre la economía local.

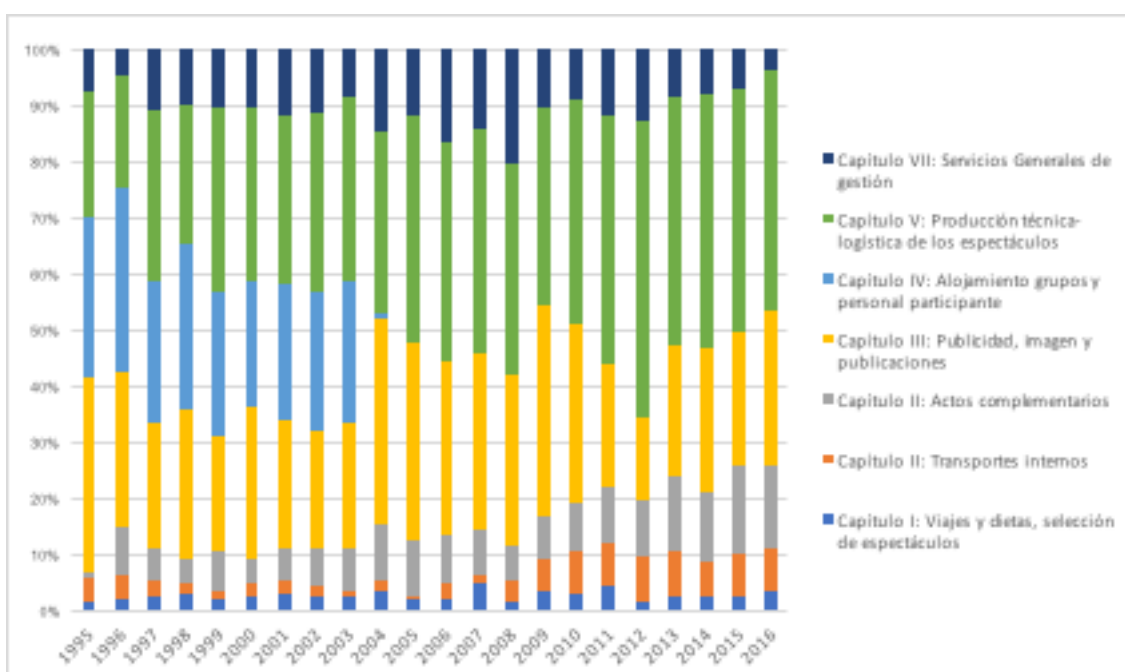
Figura 7.10: Comparación del impacto directo con la evolución presupuestaria



El análisis del impacto por partidas confirma la relevancia que el gasto en alojamiento de los participantes tuvo en aquellas ediciones en las que la sede estuvo en la ciudad de Cádiz. A partir de 2004, se observa que el impacto se concentra fundamentalmente en dos sectores de actividad. Por un lado, destaca el efecto que sobre la economía local tienen los desembolsos que el FIT realiza para la producción técnica y logística de los espectáculos. De la misma forma, y aunque haya ido reduciéndose su incidencia con el

paso del tiempo, también se percibe un efecto significativo sobre sectores vinculados a la publicidad, la imagen y la edición. Como muestra la figura 7.11, la naturaleza del impacto directo del FIT sobre la economía gaditana ha ido cambiando, en buena medida condicionada por las condiciones presupuestarias, y por las decisiones adoptadas en su organización. Se percibe cómo los gastos de gestión se han reducido para ajustarse a la reducción de las dotaciones presupuestarias. Sin embargo, la apuesta por la organización de actos complementarios se ha traducido en un impacto creciente, incluso en las ediciones con mayores restricciones.

Figura 7.11: Evolución del impacto directo por partidas presupuestarias



El efecto de un evento como el FIT de Cádiz no se reduce a la aplicación de las partidas presupuestarias, sino que se ve incrementado por el gasto realizado por los propios participantes. El Festival ha presentado, desde sus primeras ediciones, una gran capacidad de atracción de productores, promotores, actores o académicos, que participante tanto de la programación como de los actos complementarios. Su convivencia en Cádiz durante el tiempo en que se celebra el festival, implica determinados gastos en la economía local que es necesario estimar para conocer la

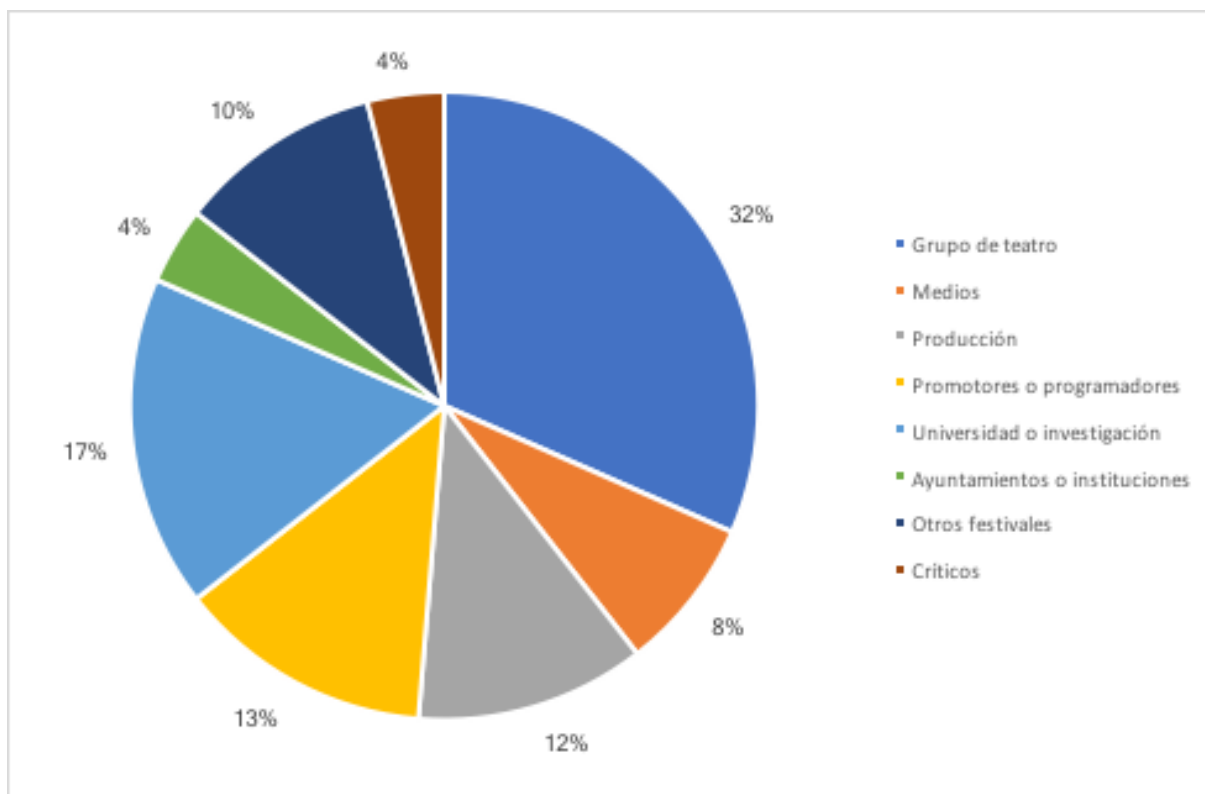
incidencia económica real del evento. Para ello, se elaboró una encuesta online, que fue remitida por la organización de festival a la base de datos de participantes, con el objetivo de estimar el gasto de los asistentes a la edición de 2018. Este instrumento estuvo compuesto por dos bloques diferenciados de preguntas:

- El primero, diseñado para extraer determinada información demográfica de los participantes que permitiera describir su perfil, así como su relación con el festival. En este sentido, se preguntó acerca del colectivo al que pertenecía, del número de ediciones a las que había asistido o el número de días que ha pernoctado en la ciudad con motivo del festival.
- Un segundo grupo de preguntas a través de las cuales se solicitaba a los participantes una valoración de su gasto diario en Cádiz. La elaboración de la lista de conceptos de gasto incluidos en el cuestionario tomó como base la desarrollada en 2002 para la evaluación de impacto económico desarrollada en ese momento.

El cuestionario fue pre-testado con anterioridad a la recogida de datos y pudo realizarse gracias a la colaboración de la organización del festival, que remitió la encuesta entre los días 10 y 23 de diciembre de 2018. A la finalización del proceso se obtuvo un total de 76 cuestionarios válidos, que permitieron extraer conclusiones estadísticamente significativas para una población finita de 718 participantes, asumiendo un error estadístico de un 6,5% a un nivel de confianza del 95%.

El análisis descriptivo de los datos permitió, en primer lugar, describir el perfil de los participantes en el Festival, que se muestra de forma agregada en la siguiente figura. Como puede observarse, destacan los grupos de personas vinculadas a las compañías que participan, así como el de académicos e investigadores. Este resultado, parece lógico si consideramos la doble naturaleza del festival, y la importancia que concede a la celebración de actos complementarios. Por otra parte, como también se constata, también es significativa la presencia de otros colectivos vinculados a las artes escénicas como promotores, programadores, u organizadores de otros festivales.

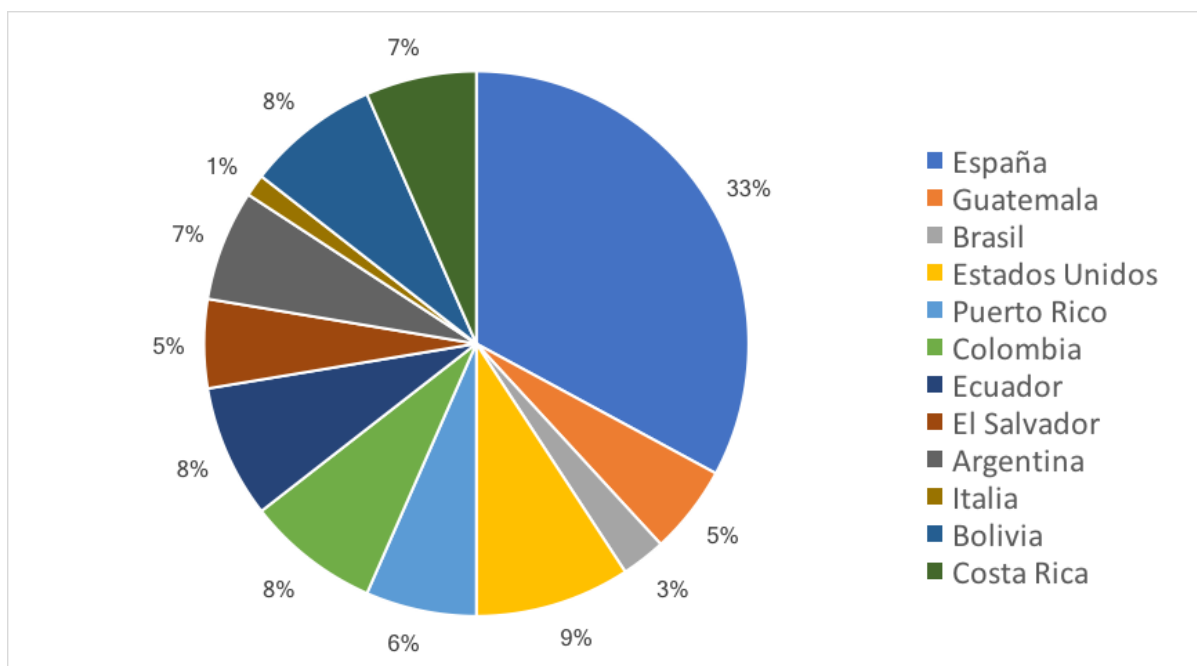
Figura 7.12: Perfil de los asistentes al festival (colectivos)



El grupo de personas que contestaron al cuestionario se caracteriza, además, por tener cierta antigüedad como asistentes y participantes en el Festival. En promedio, habían asistido a 11,5 ediciones, destacando un 30% de los mismos que había estado presente en más de 20 ocasiones. La figura 7.13, por su parte, muestra la distribución de la muestra en cuanto a la procedencia de los encuestados, que resulta representativa de la población total de participantes.

Una característica del FIT de Cádiz, debida a su orientación latinoamericana, es el hecho de que los participantes permanezcan en la ciudad durante un periodo de tiempo largo, normalmente toda la celebración del festival. Las respuestas a la encuesta confirman, en este sentido, que los participantes pernoctan en Cádiz un promedio de 10,4 noches. Éste es un factor que repercute de manera muy significativa sobre el efecto que el Festival presenta sobre la demanda local, al extenderse en el tiempo durante un periodo más dilatado.

Figura 7.13: Perfil de los asistentes al festival (procedencia)



El análisis de los datos extraídos de la encuesta dirigida a los participantes confirmó que, durante su estancia en Cádiz, con motivo del festival, desarrollan una serie de gastos que afectan a múltiples sectores de actividad. Destacan, en este sentido, los relacionados con su transporte, así como con en establecimientos de restauración de la ciudad. El reducido porcentaje de los gastos de alojamiento se debe al hecho de que la mayoría de los asistentes, como se ha comentado anteriormente, cuenta con el alojamiento cubierto por la propia organización del Festival. Esta partida de gasto se explica, de esta forma, por la presencia en la muestra de un grupo reducido (en torno a un 15%) de personas que financian su propia estancia, realizando un desembolso medio en este concepto de 83,4 euros por día.

La figura 7.14, por su parte, muestra el promedio de gasto realizado en cada una de estas partidas, confirmando la importancia relativa de cada una de ellas en la configuración del impacto directo.

Figura 7.14: Naturaleza del gasto realizado por los participantes

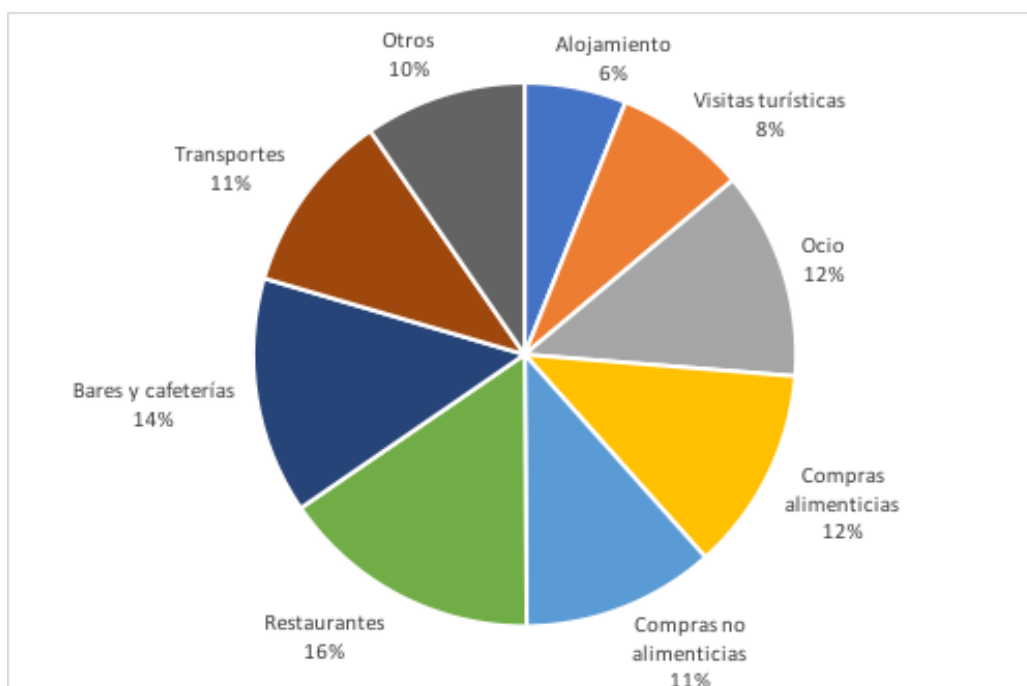
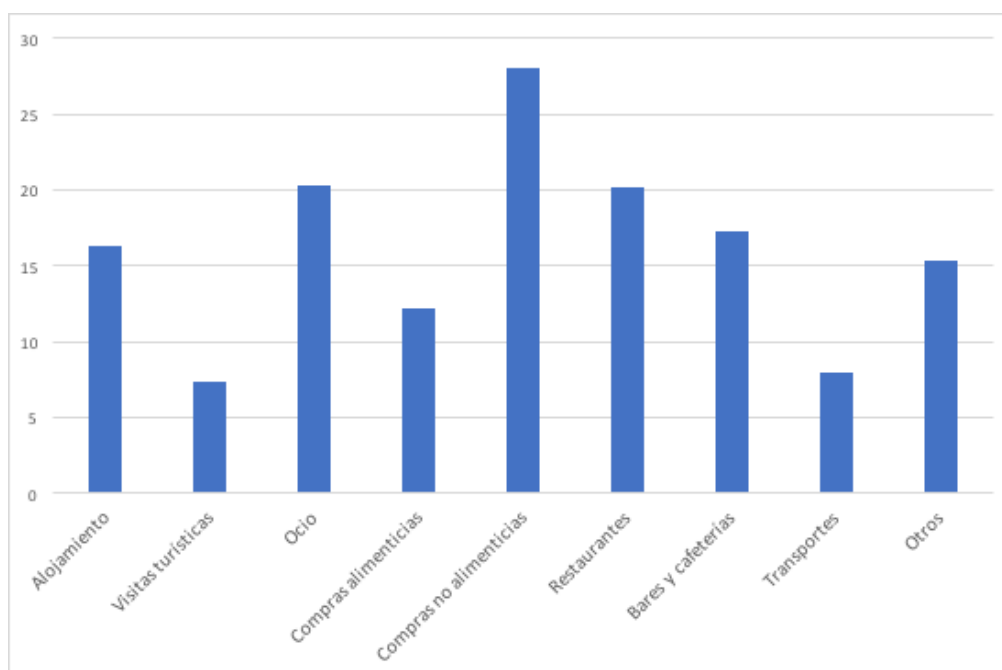


Figura 7.15: Gasto medio diario por conceptos



Para comprender de qué forma afecta la atracción de asistentes al Festival en la economía local, es necesario considerar que el gasto que realizan difiere en función de su procedencia. Es esperable que los desembolsos realizados por participantes locales sean comparativamente menores, y diferentes en su naturaleza, de los de aquellas personas que proceden de fuera. Para ello, se ha realizado una estimación del gasto diferenciando los participantes procedentes de la ciudad, del resto de España, o del extranjero. Esta distinción resulta necesaria para la determinación del impacto directo total. Al estar presentes en proporciones muy diferentes, debe ponderarse su aportación al impacto total, para realizar una extrapolación lo más realista posible.

Figura 7.16: Gasto medio diario en función de la procedencia de los participantes

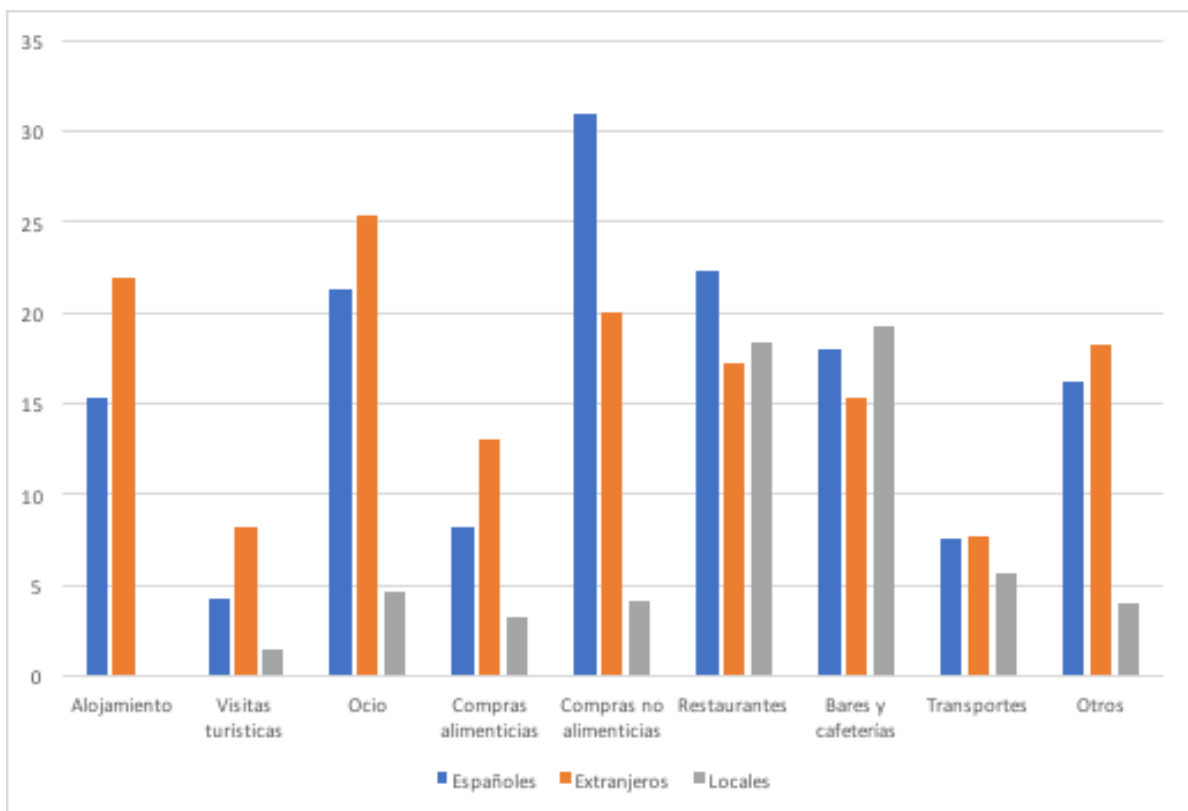


Tabla 7.3: Gasto medio diario en función de la procedencia de los participantes

	Alojamiento	Visitas turísticas	Ocio	Compras alimenticias	Compras no alimenticias	Restaurantes	Bares y cafeterías	Transportes	Otros	Permanencia media
Españoles (17,61%)	15,32	4,3	21,3	8,2	30,98	22,3	17,98	7,54	16,21	3,3 días
Extranjeros (67,01%)	21,93	8,2	25,3	13,01	20,02	17,2	15,32	7,65	18,21	9,7 días
Locales (15,32%)	0	1,5	4,6	3,2	4,1	18,3	19,2	5,6	4	9 días

Los datos resumidos en la tabla anterior permiten hacer una estimación, a título orientativo del impacto directo total que ha presentado la asistencia de participantes a la trigésimo tercera edición del festival, que asciende a 392.666 euros. Esta cifra resulta muy similar a la obtenida en la estimación realizada en 2002 (373.689 euros), lo que parece confirmar que, con la sede de nuevo en la ciudad, el FIT ha recuperado la repercusión que por este concepto presentaba en ediciones anteriores.

b) Impacto Indirecto:

Como se comentó con anterioridad, para comprender el impacto real de la celebración del FIT de Cádiz sobre la economía local no basta con analizar los desembolsos directos realizados por la propia organización del festival, o por los participantes que éste atrae. Como cualquier actividad con una dimensión económica, la celebración del FIT presenta un efecto dinamizador que es necesario estimar. Esta repercusión, que se describe bajo el concepto de impacto indirecto, permite estudiar de qué forma los gastos directos generan actividad económica en las organizaciones en las que se realizan y cómo ésta se transmite a sus proveedores y contratados.

Para realizar la estimación del impacto indirecto se ha recurrido a los instrumentos estadístico-contables que proporciona el Marco Input-Output (MIOAN) de Andalucía³⁶. Esta herramienta proporciona una descripción sistemática de la economía andaluza,

³⁶ <http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/mioan/>

detallando cada uno de sus componentes, así como sus relaciones con la economía nacional e internacional, y se realiza y actualiza periódicamente por el Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía, siguiendo la metodología contenida en el Sistema Europeo de Cuentas Nacionales, Regionales y Trimestrales de la Unión Europea (SEC). Su instrumento básico son las denominadas Tablas Input-Output, que representan la totalidad de las operaciones de producción y distribución que tienen lugar en la economía andaluza, relacionando para cada rama de actividad las compras y ventas de bienes y servicios, así como aquellos que se producen o importan.

Las Tablas Input-Output se presentan como matrices simétricas de coeficientes en las que se relacionan todos los sectores, indicando los consumos que cada sector realiza en el resto, así como la parte destinada a sueldos y salarios, cotizaciones, impuestos o consumos de capital.

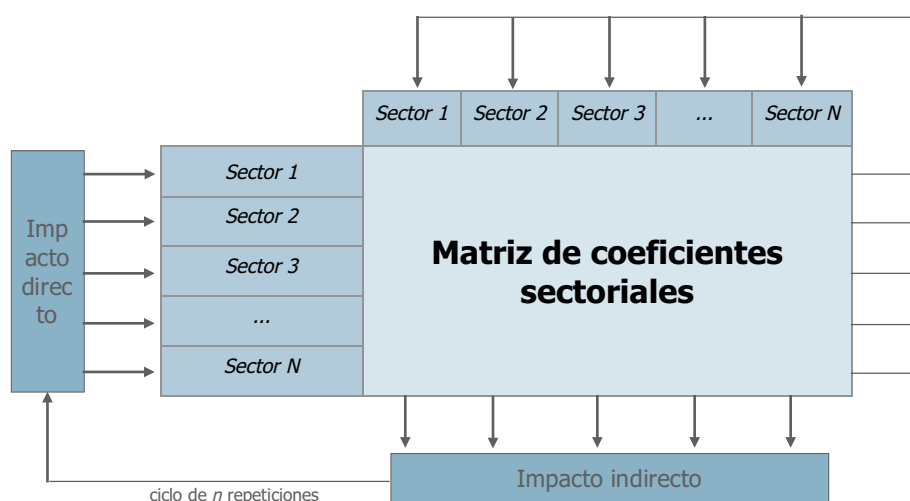
Figura 7.17: Tabla Input-Output

	<i>Sector 1</i>	<i>Sector 2</i>	<i>Sector 3</i>	<i>...</i>	<i>Sector N</i>
<i>Sector 1</i>	Matriz de coeficientes sectoriales				
<i>Sector 2</i>					
<i>Sector 3</i>					
<i>...</i>					
<i>Sector N</i>					
<i>Sueldos y salarios</i>					
<i>Cotizaciones Sociales</i>					
<i>Otros impuestos netos sobre la producción</i>					
<i>Consumo de capital fijo</i>					
Excedente neto de explotación					
Rentas Mixtas					
Producción					

Fuente: elaboración propia a partir de MIOAN

Utilizando la matriz de coeficientes sectoriales expresada en términos porcentuales es posible estudiar cómo el impacto directo, aplicado a cada uno de los sectores de actividad, genera actividad económica en otras ramas de actividad. Para ello, se introduce en el modelo el impacto directo, del que se extrae una cifra de impacto para cada una de las ramas de actividad. Este nuevo impacto se hace pasar de nuevo por la matriz de coeficientes, en un proceso reiterativo que irá haciendo el efecto cada vez más pequeño, hasta que termine por desaparecer. La estimación del impacto indirecto total se obtendría de esta forma añadiendo los efectos detectados en cada uno de los n ciclos.

Figura 7.18: Modelo de análisis del impacto indirecto



La aplicación del modelo Input-Output ha permitido comprobar que la celebración del FIT presenta una influencia económica moderada, que se debe no sólo al incremento inmediato de la demanda. Con carácter adicional, supone una inyección de actividad económica que se transmite en un número amplio de sectores, mediante la generación de consumos intermedios. La cuantificación del impacto indirecto se repitió en cinco ciclos, hasta que el efecto quedó diluido. La tabla siguiente recoge la cuantificación de estos impactos. Como puede observarse, a pesar de que se identifica el efecto, su dimensión económica es muy limitada. De hecho, resulta comparativamente menor al impacto indirecto identificado en la evaluación de 2002-03, de lo que se desprende que

la reducción presupuestaria se ha producido en partidas que tienen una mayor relevancia como generadoras de actividad económica.

Tabla 7.4: Determinación del impacto indirecto

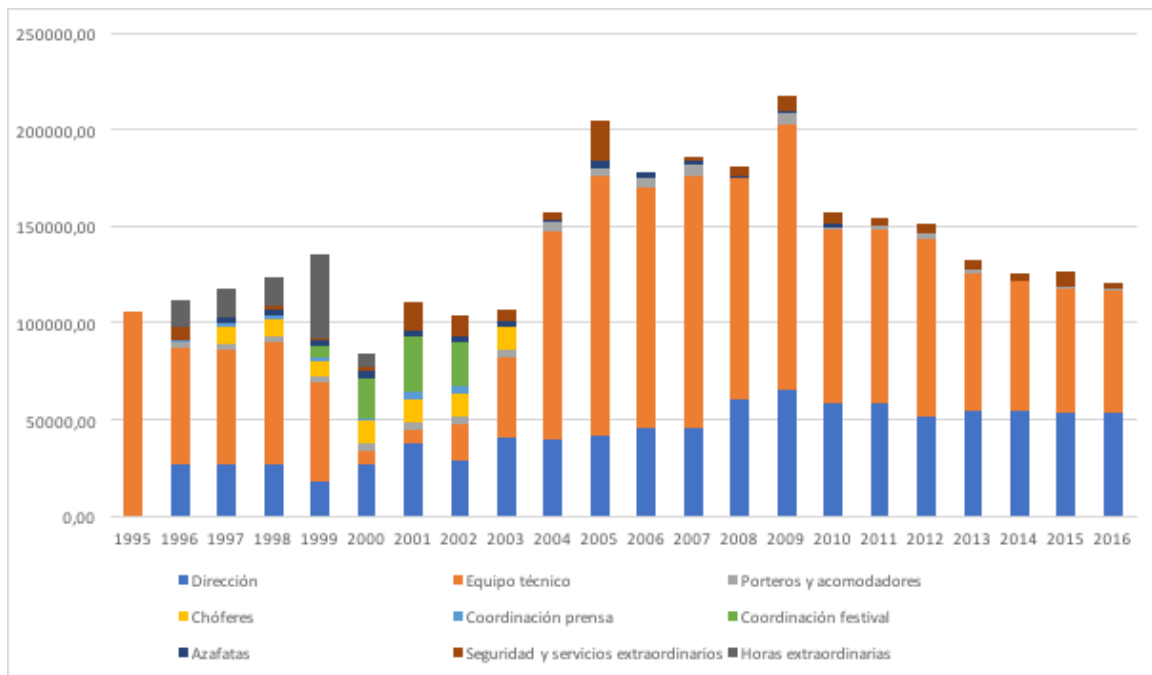
Ciclos de impacto indirecto	euros
Impacto Indirecto 1	183.321,13
Impacto Indirecto 2	73.546,01
Impacto Indirecto 3	27.321,24
Impacto Indirecto 4	3.763,12
Impacto Indirecto 5	703,92
Impacto indirecto total	288.655,42

c) Impacto Inducido:

El análisis de la repercusión de la organización del FIT sobre la economía gaditana debe completarse con la consideración de los incrementos que supone sobre la renta de los trabajadores que contrata. El capítulo VI del presupuesto recoge todos los desembolsos realizados para pagos de personal, por lo que se tomó como base para la estimación del impacto inducido. El análisis de esta información, así como de las memorias que resumen la actividad y la gestión del festival permitió comprobar la existencia de un efecto inducido, en las cantidades recogidas en la figura siguiente.

Como puede observarse, la mayoría de los gastos de personal se corresponden con el pago de salarios de la dirección del festival, del personal contratado con carácter anual para la organización del mismo, así como del equipo técnico que se contrata cada edición durante el evento. Comparativamente menores son las partidas destinadas a servicios puntuales, como los de seguridad, transporte, o los prestados por porteros, acomodadores y azafatas en las diferentes sesiones programadas. La tendencia de los gastos de personal sigue, en líneas generales, la evolución del presupuesto, lo que indica que los salarios y los pagos de servicios han ido ajustándose a las dotaciones disponibles para la organización de cada edición. Este ajuste, como puede apreciarse, se produce fundamentalmente en la partida destinada al pago del personal técnico, así como en la reducción, en las últimas ediciones, de determinados gastos de personal, como el pago a azafatas, porteros o acomodadores.

Figura 7.19: Evolución del impacto inducido



Condicionantes presupuestarios

El análisis de la evidencia documental contenida en los presupuestos confirma que uno de los factores que más incidencia han tenido sobre las últimas ediciones del Festival es la reducción presupuestaria, debida tanto al decremento en las dotaciones públicas como en las cantidades aportadas por empresas e instituciones privadas. Desde las ediciones de 2009 y 2010, en las que, gracias a dotación proporcionada por el Consorcio Cádiz 2012, el presupuesto alcanzó un máximo, se ha experimentado una etapa de decadencia presupuestaria, en una tendencia que aún continúa.

La reducción presupuestaria no sólo ha afectado a las posibilidades de programación y organización del Festival, sino que también han hecho que su repercusión económica sobre el entorno local de la sede del festival a la ciudad de Cádiz ha permitido recuperar el impacto perdido, y la capacidad del FIT para generar actividad económica derivada.

Los/as expertos/as entrevistados en el presente estudio confirman las conclusiones alcanzadas a partir del análisis documental, como puede observarse en las referencias

textuales recogidas en el cuadro que se muestra a continuación identifica así la reducción presupuestaria, y la pérdida de apoyo económico público y privado, como una de las principales debilidades del festival. La política de precios, que mantiene un nivel moderado, con el objetivo de fomentar la atracción de nuevos públicos, se percibe como algo positivo, por lo que la vía para el incremento presupuestario, no debe ser, a juicio de los participantes en el estudio, la autofinanciación a través de los ingresos por taquilla, sino la búsqueda de fuentes alternativas de financiación. Revisando la naturaleza de los ingresos recogidos en los presupuestos se confirma que la mayor parte de los fondos de que dispone el FIT proceden de un número limitado de instituciones y administraciones. La apertura a nuevas fuentes de financiación se percibe como una nueva oportunidad que es necesario estudiar de cara al desarrollo futuro del festival.

Figura 7.20: Referencias para el análisis DAFO de la dimensión económica del festival



8. Dimensión 4: modelo de gestión

Orientación general

Como hemos tenido ocasión de observar, a lo largo de diferentes apartados de este informe, el FIT, desde sus inicios en 1986, ha pasado por diferentes estados, unos con mayor bonanza económica y otros en los que desde la dirección artística se han tenido que realizar importantes ajustes para que la programación mantuviese los niveles precedentes.

El Festival fluctúa cada año en función siempre del presupuesto y quizás las ediciones posteriores a la celebración del Quinto Centenario y del Bicentenario de la Constitución de 1812, fueron las que más esfuerzos de gestión requirieron, a consecuencia del descenso de aportaciones. Según sus propios responsables, la organización ha tratado siempre de mantener tanto el espíritu de convivencia propio de Festival, como la reflexión de las diferentes dramaturgias y puestas en escena, sin dejar de lado la calidad de los grupos participantes.

En la última edición de la que tenemos datos disponibles, la de 2017, el número de grupos participantes ha bajado notablemente con respecto a ediciones anteriores. En total, han mostrado sus trabajos diecisiete grupos (10 latinoamericanos, 1 portugués y 6 españoles). Con respecto a edición inmediatamente anterior, se observa la participación de siete grupos menos. Aunque si se analiza el cuadro completo de participantes insertado en el apartado de historia del festival, se puede observar que se mantiene una media más o menos estable en los 33 FIT. A pesar de la reducción en el número de grupos participantes, la organización hizo una valoración positiva de la XXXII edición, fundamentalmente por la recuperación del alojamiento de los grupos participantes en un hotel de la ciudad. Aunque supuso un esfuerzo económico importante, se ha percibido como un acierto de gestión que puede permitir devolver al FIT parte de su visibilidad en la ciudad y de su capacidad para repercutir social y económicamente sobre el entorno en

el que se organiza. De hecho, en la XXXIII edición se volvió a alojar a los participantes en la ciudad de Cádiz.

La vuelta de los participantes del FIT a la ciudad también ha provocado que se potencie el uso de la Casa de Iberoamérica como espacio para la celebración de los actos paralelos. Desde la organización se destaca la mayor participación de público en estos actos, aunque es cierto que la afluencia de público local es muy escasa. Los usuarios de estos encuentros de reflexión y de debate en torno a las propuestas teatrales siguen interesando en su mayor parte a la población flotante del propio festival.

Del análisis de la información contenida en las memorias de gestión, así como de la opinión de los expertos, se desprende que la organización del Festival cuenta con fuertes vínculos con el contexto teatral iberoamericano, pero no tanto con el entorno cultural y social local. Más allá del alumnado de las escuelas de formación en artes escénicas privadas —como Albacalí, Eme Teatro o El Garaje, entre otras, y, la recientemente desaparecida, La Ofendida— que sí acuden a jornadas y espectáculos, es escasa la vinculación con el tejido social y cultural gaditano. Destaca especialmente la desconexión entre la gestión del FIT y la Universidad, a pesar de ser esta uno de sus patronos. La institución académica no participa en las actividades planteadas, aun estando presentes en el Festival representantes de universidades latinas, americanas y españolas. Este hecho confirma la pérdida de una conexión que sí existía en los años noventa, en los que la UCA participaba, por ejemplo, a través de la organización de congresos, en concreto tres, relacionados con la actividad teatral:

- Pedagogía Teatral: conceptos y métodos (1994)
- América y el Teatro Español del Siglo de Oro (1996)
- Las miradas del 98 (1998)

Desde la organización del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz se considera que el FIT es una marca muy arraigada en la ciudad y fuera de ella, sobre todo en toda América. Más allá de la programación teatral en sí, los actos paralelos organizados en el ámbito del Festival siguen suscitar gran interés de expertos e investigadores americanos y españoles. Por lo tanto, parece claro el valor y la consideración de este evento trasciende las fronteras provinciales. Sin embargo, su modelo de gestión ha ido cambiando, así como los objetivos que se planteaban, condicionados en muchas ocasiones por la dotación presupuestaria de que se disponía en cada edición, como se ha señalado varias veces a lo largo de este estudio.

El FIT de Cádiz ha tenido que reinventarse en muchas ocasiones, no solo por restricciones materiales, sino también porque el sector teatral ha ido evolucionando en estos años. Del romanticismo y bohemia de los grupos teatrales que acudían a Cádiz en 1986, y que muchos recuerdan con añoranza, se ha ido pasando a una profesionalización cada vez más exhaustiva de las compañías, que también ha ayudado a dignificar este arte. Frente a esta situación, el modelo de gestión del FIT también se ha replanteado para no disminuir la calidad de los grupos participantes y ser capaz de afrontar cachés crecientes. De esta manera, ha sido capaz de mantener la oferta de propuestas teatrales difíciles de encontrar en la ciudad fuera del ámbito del Festival.

También debido a las restricciones económicas, el Festival ha adoptado la decisión en las últimas ediciones de reducir el número de espectáculos de calle, así como los dirigidos al público infantil. Desde la organización se incide en que el teatro en la calle es costoso, ya que hay que montar, vigilar y requiere también de más personal técnico. Incluso programar en otras salas no acondicionadas expresamente para teatro requiere de un esfuerzo económico importante. En 2017 se decidió igualmente prescindir de las jornadas matinales de teatro infantil que disfrutaban los escolares gaditanos, precisamente por falta de presupuesto. No obstante, en 2018 se ha realizado programa *FITteatro en las escuelas* a través de la Asociación de Actores y Actrices de Cádiz.

Equipo de organización

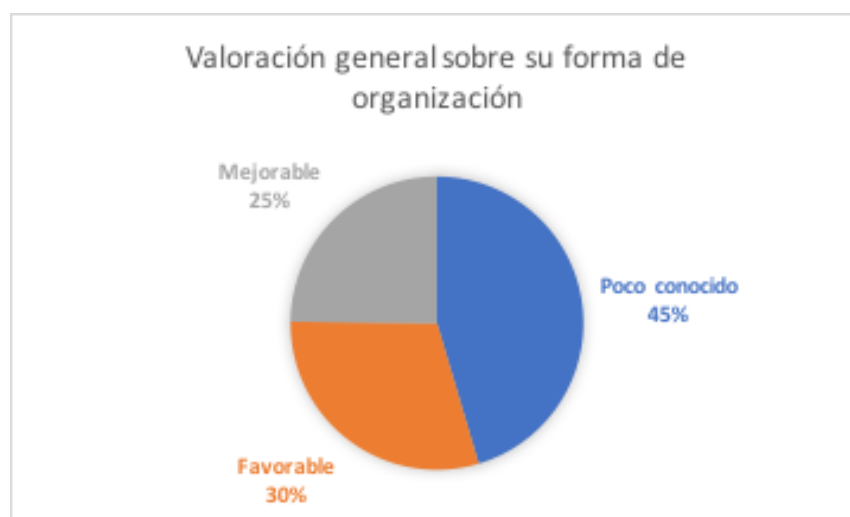
La dirección actual se mantiene desde 1994 asumiendo la gestión administrativa y la artística, aunque el equipo actual ha estado vinculado al festival, de una u otra manera, desde sus inicios. De 1986 a 1992 la dirección corrió a cargo de Juan Margallo y es en este año cuando Pepe Bablé asume la dirección técnica. En 1993 ésta fue compartida con José Sanchis Sinisterra, y ya desde 1994 Bablé asume en solitario ambas direcciones, como se ha descrito en la historia del festival.

La organización del FIT de Cádiz corresponde al Ayuntamiento de Cádiz y, por tanto, las personas encargadas de ponerlo en marcha son funcionarios que, además, trabajan para otros programas de la Delegación de Cultura y que no tienen dedicación exclusiva para el Festival. El equipo fijo del festival está formado únicamente por dos personas: el

director y el coordinador. Por tanto, el reducido tamaño del equipo humano que se encarga de la gestión del Festival, propiamente dicha, imposibilita que se atiendan diversas áreas durante todo el año, como sí ocurre en otros festivales como el de Mérida o Almagro. De hecho, es exclusivamente durante la celebración del FIT, o al sumo, y, en algunas ocasiones, unos quince días antes, cuando se contrata expresamente al resto del personal necesario para el desarrollo del evento.

En 2017 el descenso económico obligó a realizar de nuevo ajustes a los ya hechos en anteriores ediciones, rebajándose el número de grupos y de participantes. Igualmente, se ha reducido el gasto en publicidad, en alquiler de infraestructuras técnicas así como en la contratación de personal. Finalmente, en cuanto al galardón que otorga el FIT, se pensó darle un carácter bianual, pero tampoco se ha celebrado durante la edición correspondiente a 2018. Los datos recogidos en la fase cuantitativa de este estudio de evaluación muestran que buena parte del panel de agentes implicados en la valoración del festival desconocían los mecanismos a través de los cuáles el FIT de Cádiz se gestiona, cuál es el equipo de personas que se encarga de su coordinación, o cómo se toman decisiones acerca de su orientación o en cuanto a la programación. El resto, se reparte, a partes prácticamente iguales, entre quienes mantienen una opinión favorable (30%), y quienes consideran la gestión del festival como algo sustancialmente mejorable (25%).

Figura 8.1: Valoración de la gestión (I)



Siguiendo un patrón común en muchos de los aspectos que se han valorado en este informe, las opiniones recogidas de los agentes con una vinculación más directa con el mundo del teatro difieren sustancialmente del resto. Entre ellos, la opinión mayoritaria

en torno a la organización del festival es favorable, alcanzando un 56%, que contrasta con los niveles que reflejan la valoración de los agentes culturales, sociales y económicos. Especialmente críticas resultaron ser las personas expertas provenientes de otros ámbitos de la cultura que, en un 37% consideran la gestión que se hace del FIT como algo «mejorable». En las explicaciones dadas a esta valoración, se argumenta el carácter cerrado de la organización del festival, y la falta de información acerca de la forma en la que se toman decisiones.

Figura 8.2: Valoración de la gestión (II)



Figura 8.3: Valoración de la gestión (III)

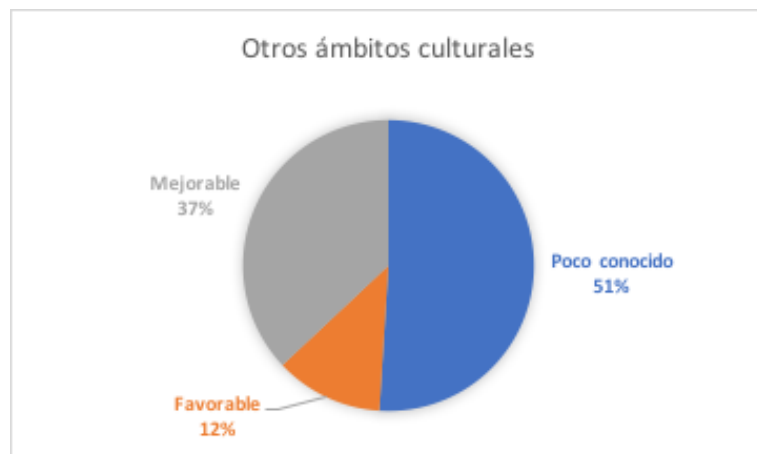


Figura 8.4: Valoración de la gestión (IV)



Las referencias textuales recogidas en las siguientes figuras ejemplifican algunas de las valoraciones anteriores, que explican la opinión de los/as expertos/as sobre la gestión del festival. En general, se desprende que la valoración es positiva, aunque se identifican algunos factores a mejorar significativos. En especial, una vez más, se señala su carácter excesivamente cerrado, así como la necesidad de abrirse a otras personas e instituciones que puedan aportar la renovación que requiere el festival.

Figura 8.5: Valoración de la gestión (V)

Evidencia cualitativa: Algunas valoraciones significativas acerca de la organización del festival

«Me parece que están bien organizados, pero son un poco endogámicos. Con esto quiero decir, que se ha tardado mucho en permitir que personas de esta ciudad relacionadas con este gremio, puedan participar dentro del FIT, pero sí es cierto que han hecho ese esfuerzo de inclusión, y espero y realmente creo que el año que viene será mucho mejor.»

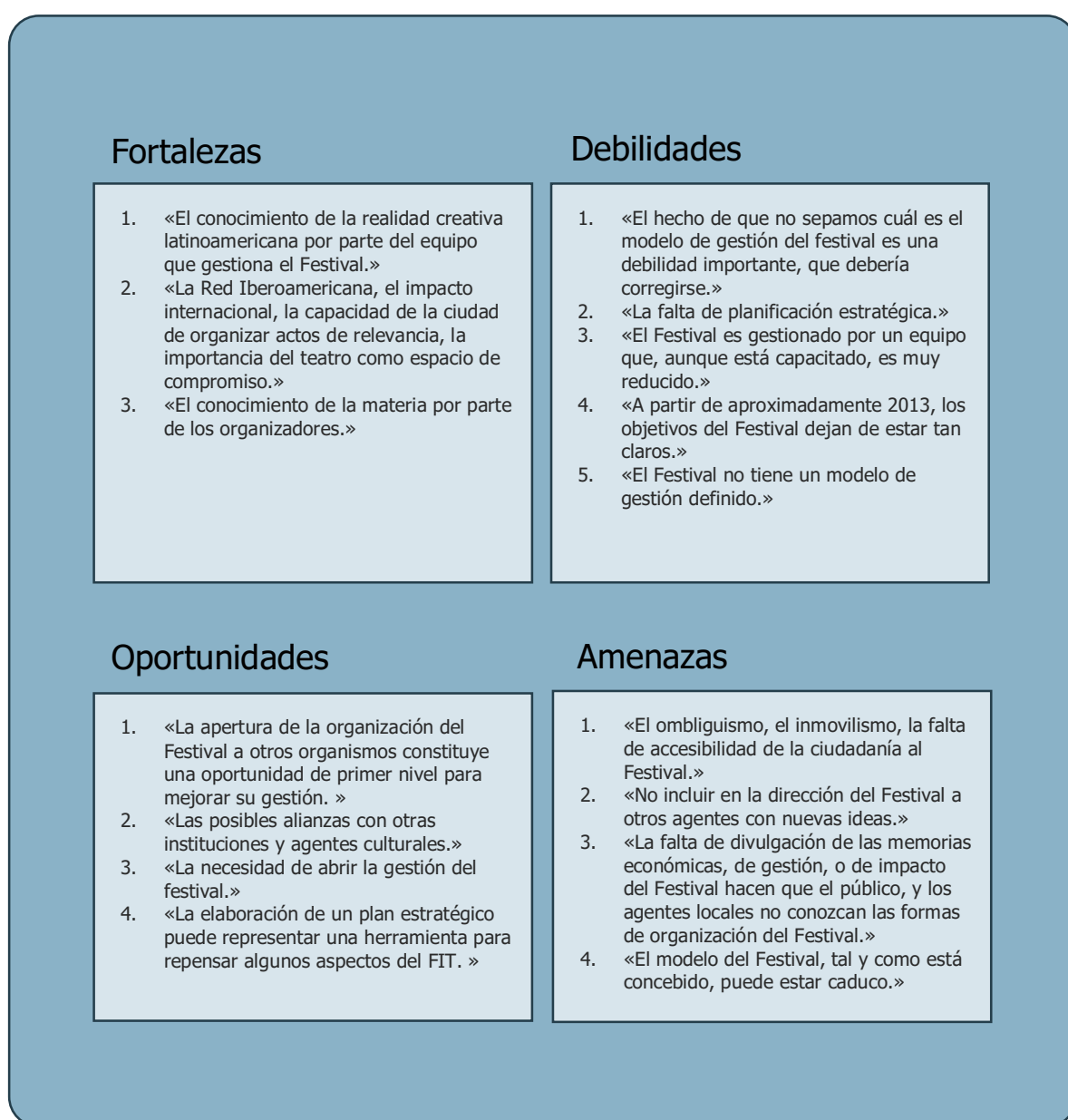
«Creo que existe buena organización, pero es prácticamente desconocida para mí. »

«Mi impresión es que debería abrirse más, permitir que otras personas e instituciones con planteamientos nuevos aporten una visión renovada.»

«Creo que debería tener mayor implicación de la Universidad.»

Se destaca que el equipo de organización del FIT tiene un conocimiento profundo de la realidad del teatro latinoamericano, así como contactos que suponen una red esencial para el festival. Sin embargo, se considera que el equipo que lo gestiona es muy reducido para su dimensión. Los/as expertos/as entrevistados también han coincidido en señalar que su modelo de gestión es opaco, excesivamente cerrado, y demandan una planificación más a largo plazo de sus objetivos. La vía parece ser la apertura del equipo de gestión, configurando estructuras que permitan aprovechar la aportación de persona e instituciones vinculadas al FIT.

Figura 8.6: Referencias para el análisis DAFO de la dimensión económica del Festival



9. Conclusiones

Del análisis desarrollado en este informe, se desprende que el FIT de Cádiz es, indudablemente, un evento de una singularidad notable que, gracias a las circunstancias que ha vivido (en algunos casos) y a pesar de ellas (en otros) ha sabido organizar, en términos generales, una programación de *calidad*. Es importante destacar la variedad ofertada a lo largo de tres décadas, pues se han ofrecido espectáculos teatrales de todos los géneros y tendencias, así como de todas disciplinas dentro de las artes escénicas.

En esta programación no se ha limitado a ofrecer un repertorio de compañías, como se ha explicado anteriormente, sino también un conjunto de actividades paralelas en torno a temáticas tanto académicas como artísticas e interdisciplinares que han complementado las representaciones, por lo que el FIT, en este sentido ha sido pionero. Este camino ha sido seguido, de hecho, por otros festivales, que en origen se limitaban a una programación de espectáculos, y que han sabido ver también la importancia de la organización de otro tipo de actividades para aprovechar el talento que se recibe. Así lo explica Carreño Morales quien sostiene que han pasado de ser un simple complemento a adquirir importancia y considerarse dentro de la línea de cada festival. En ellas, además, se comparte conocimiento y experiencia pues generan generar entre los participantes la capacidad de desarrollar otro tipo de actividades de carácter artístico (Carreño Morales, 2014: 221-222).

En el mismo sentido se pronuncia Llacuna i Ortínez:

Históricamente, la programación se entendía solo como la relación de las compañías que asisten a un festival. Hoy, como ya hemos dicho, un festival que se precie y que quiera tener cierta proyección más allá de su propio ámbito territorial, ha de ampliar sus actividades y no ofrecer solamente una programación así entendida; tiene que ser mucho más completo y ofrecer un conjunto armónico de actividades adicionales (Llacuna i Ortínez, 2017: 106).

Por todas las razones expuestas, se puede apuntar que el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz es un encuentro con unas características muy específicas que lo hacen

único en el mundo. Su especialización y singularidad deberían ser garantía de su utilidad para continuar y profundizar el encuentro de los países que conforman la Comunidad Iberoamericana, a través de la cultura. En este sentido apuntaban las conclusiones del estudio, realizado bajo diferentes perspectivas, por la Universidad de Cádiz en 2003, *Diagnóstico de situación sobre el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*.

El docente e investigador teatral Ariel Gutiérrez en su intervención en Cruce de Criterios del XXXII FIT, «Teatro y grieta. Espacios de discusión y denuncia en el teatro de Buenos Aires», lo describe de esta manera:

Para que el ejercicio de pensar y crear germine son indispensables los contextos de reunión y los espacios contenedores de las iniciativas culturales cómo es este festival, ya que funcionan como ecosistemas necesarios, vitales, que sostienen y nutren. Ante esta situación entiendo que la comunidad artística debe continuar afinando el ingenio para seguir propiciando espacios de cruce y encuentros dónde poder discutir, experimentar, dialogar y seguir contribuyendo en el crecimiento de esta profesión tan bella cómo es el teatro.³⁷

Sin embargo, como hemos tenido ocasión de observar en el informe, son muchos los aspectos que sugieren que el FIT se encuentra en una situación delicada, que lo sitúa en una encrucijada. Como han advertido Bonet y Shargorodsky (2017), esta es una realidad a la que se enfrentan la mayoría de los grandes eventos culturales. Los públicos cambian, como también lo hacen sus necesidades, y sus formas de acceso a la cultura, y es necesario adaptarse a estas modificaciones. De no ser así, las grandes programaciones corren el riesgo de cerrarse en sí mismas, y terminar anquilosándose. Es necesario replantearse aspectos básicos que han dado forma a Festivales como el FIT, como son su singularidad y su excepcionalidad. La programación de un conjunto de espectáculos significativos no basta para dar singularidad a un Festival. Resulta necesario, por el contrario, realizar una labor de intervención cultural, social y formativa, en especial con los jóvenes, en el marco de su entorno inmediato. Como afirma Bonet (2011:5), «la viabilidad de un evento pasa por el hecho de que su línea de programación tenga sentido en su propio territorio y contexto artístico».

El análisis realizado revela la necesidad de intervenir en algunos aspectos de la organización del FIT de Cádiz, con el objetivo de actualizar su visión, definir sus objetivos

³⁷ Panel 2 Identidades y discursos en tránsito (I) 24-10-2017 http://www.ivoox.com/cruce-criterios-fit-cadiz-2017-audios-mp3_rf_21684546_1.html?autoplay=true

y optimizar su gestión. Con el objetivo de orientar las acciones que puedan desarrollarse en este sentido, en las siguientes secciones se resumirán las principales conclusiones extraídas del proceso de evaluación, y se propondrán, a partir de las mismas, líneas de acción que pudiesen servir para orientar la gestión del Festival.

Cinco conclusiones...

1. EL FIT ES UN EVENTO RELEVANTE PARA LA CIUDAD DE CÁDIZ, QUE DEBE SER POTENCIADO Y RENOVADO.

El Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz es una referencia importante en la programación cultural de la ciudad, desde sus inicios hasta ahora, aunque se haya diversificado y aumentado la oferta en la ciudad. De hecho, sigue brindando, y así se percibe, una oportunidad única en el año para poder disfrutar de una serie de espectáculos poco frecuentes en los teatros de una ciudad como Cádiz. Además, su política de precios reducidos, mantenida a toda costa, a pesar de la crisis y las variaciones en el IVA cultural, permiten al aficionado asistir a la gran mayoría de los espectáculos. Por ello, mantiene un público estable muy fiel, aunque reducido, algo que, por otra parte, parece ser común a todo el ámbito de las artes escénicas españolas, como confirman los estudios hábitos de consumo culturales³⁸.

El FIT, además, posee una marca propia, reconocida y reconocible, aunque en los últimos años haya perdido visibilidad en el contexto local y de los medios de comunicación, durante el desarrollo de cada edición. No obstante, sigue ostentando un buen posicionamiento en el panorama nacional de festivales de artes escénicas, que consiguió casi desde sus dos primeras ediciones, debido a la originalidad de su propuesta y a su coherencia inicial. Por otra parte, el resultado y efectividad del principal objetivo propuesto, esto es, el re-encuentro entre el teatro de la península ibérica y latinoamericano, no sólo ha redundado en el reconocimiento entre ambos lados del Atlántico y su proyección mutua. Igualmente, gracias al FIT, se ha propiciado el encuentro entre los propios profesionales latinoamericanos entre sí, dificultado por diversas circunstancias, especialmente geográficas y económicas. Por ello, a lo largo

³⁸ Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España: <http://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/ehc/portada.html>

de su historia, ha recibido reconocimientos o galardones diversos por parte de un buen número de instituciones de diverso ámbito.

El FIT, además de la programación de una serie de espectáculos, atendiendo a la diversidad de su cometido, que combina la presencia de compañías de prestigio junto con nuevos valores emergentes, ha ofrecido, también, desde sus inicios y hasta hoy, una variada propuesta de actividades complementarias. Muchos festivales incorporan ahora este modelo, en un momento de la obligada remodelación que ha provocado tanto la crisis, como las nuevas relaciones que establece el público con la cultura y el ocio. Así su configuración le confiere oportunidades, pues, de hecho, el Festival de Cádiz ha supuesto, también, un espacio de reflexión, debate y aprendizaje entre intérpretes, escritores, investigadores, productores, docentes, etc., que ha generado, especialmente en sus primeros periodos, publicaciones científicas, nuevos textos y propuestas, retos y alianzas, intercambio de conocimientos y nuevas perspectivas para la escena. Además, su carácter convivencial, aunque haya perdido peso, por cuestiones no sólo presupuestarias, sino por los nuevos rumbos de la profesión teatral, le confiere el carácter de una experiencia vital muy especial, que se refleja en toda la literatura generada sobre el FIT, repleta de testimonios que reflejan una especial carga emotiva. Ciertamente, en un programa vivo como éste, siempre se pueden replantear cuestiones y reinventar acciones, con un criterio que no se aleje de la realidad cultural y económica actual. Algunas de estas vías de renovación se han apuntado ya en el informe, y se concretarán en este último apartado de conclusiones.

2. EL FIT SE ENCUENTRA ACTUALMENTE EN UNA SITUACIÓN DELICADA, EN UN CRUCE DE CAMINOS.

A pesar de todos sus logros y reconocimientos, sin embargo, se percibe una sensación de falta de presencia en el panorama teatral, de enquistamiento en la programación, que parece repetir fórmulas ya agotadas o que sólo interesan a los propios participantes internos del Festival. Se observa una reducción, en parte, de su carácter latinoamericano y una «sobre-representación» de compañías españolas, así como la práctica ausencia de teatro portugués. Parece así que el Festival hubiera perdido parte de su carácter, así como buena parte del apoyo de las instituciones que conforman su Patronato. Esto se refleja, claramente, en la reducción sistemática y significativa en la financiación del Festival a partir de 2008, perdiendo en este tiempo

el 70% de su presupuesto, como se ha reflejado en el análisis. En buena medida a causa de la falta de recursos, existe la sensación de que se ha menoscabado su capacidad para servir de «bisagra» entre la escena latinoamericana y europea. Por otra parte, no ha conseguido atraer bien a los/as profesionales de la escena española hacia su corpus académico y de reflexión o debate, al que sí acuden personas expertas del ámbito latinoamericano, con especial incidencia de investigadores de este origen, pero afincados en los Estados Unidos.

Entre las personas expertas encuestadas se aprecia la falta de una orientación clara, de objetivos específicos que orienten las decisiones que se toman en el Festival. Por todos estos motivos como ha afirmado una de las entrevistadas, el FIT puede convertirse «en un festival provinciano y en una caricatura de lo que fue. Cádiz no posee un tejido teatral profesional fuerte como para soportar esto. Teatro aficionado hay, pero ya tiene su espacio.» Cabría plantearse, como se discutirá más adelante, de qué forma puede reorientarse la estrategia del Festival, para abordar su futuro sobre una base que le permita acometer la renovación que requiere.

3. SE HA PRODUCIDO UN ALEJAMIENTO DEL FIT DE LA CIUDADANÍA DE CÁDIZ.

Pese a ser un evento de referencia dentro de la programación cultural de la ciudad de Cádiz, el FIT continúa siendo un Festival escasamente conectado con la ciudadanía, como se desprende de los indicadores medidos en esta evaluación. De la investigación realizada se puede deducir que, en general, es valorado de forma positiva, y que no se cuestiona su importancia como proyecto cultural de amplia trayectoria. Sin embargo, el grado de conocimiento que la ciudadanía tiene del mismo es escaso, sobre todo si atendemos al segmento de población que no está relacionada directamente con la cultura. Esto hace que, pese a que se reconoce su importancia, la ciudadanía no se sienta conectada al FIT, sobre todo porque desconoce cuáles son los fundamentos de ese valor, que percibe difusamente. Esto es, algo que, por otra parte, ocurre en otros ámbitos de la cultura (González Rueda, 2018).

El Festival está escasamente incardinado en el tejido asociativo de la ciudad. Aunque se conoce su existencia, y las fechas de su celebración, se ignoran sus objetivos y el modo de organización del mismo. Igualmente, tampoco se revela como un elemento de dinamización de las artes escénicas gaditanas. Por el contrario, se

percibe como un evento que se produce de forma aislada, con fecha de inicio y finalización concreta, y que no se mantiene vivo a lo largo del año para calar así en la vida cultural de la ciudad.

Uno de los aspectos que más han destacado las personas participantes en esta evaluación, es la poca relevancia que tiene la Universidad de Cádiz en el desarrollo del festival, pese a formar parte del patronato del mismo. A lo largo de los años, no se han establecido estrategias de vinculación con esta institución y, de esta forma, se ha minimizado la enorme capacidad de difusión e incardinación social que supondría este tipo de alianzas. Además, no se ha tenido en cuenta, o al menos no se ha aprovechado, el enorme potencial que podría tener la Universidad como promotora de una cultura teatral, de la mano del festival, entre estudiantes interesados en estudios iberoamericanos, o entre los numerosos estudiantes extranjeros que aprenden español en la UCA. Igualmente, tampoco se ha planteado la posibilidad de aprovecharlo para el fomento del estudio de la lengua y literatura portuguesa, ni la posibilidad de incorporarlo a los programas de extensión universitaria.

Por otro lado, los años en que los participantes en el Festival han residido fuera de la capital gaditana, han influido negativamente en la repercusión del FIT como acicate económico para la ciudad y le ha restado visibilidad entre los gaditanos. Además, durante el periodo en que ha tenido su sede en Bahía Sur (San Fernando) su poder de convocatoria decreció, lo que supuso una menor cobertura mediática de algunos actos organizados por el Festival.

4. A PESAR DE SU TRAYECTORIA, EL FIT ES UN GRAN DESCONOCIDO.

Pese a ser un evento de gran peso y larga trayectoria, el FIT continúa siendo un gran desconocido, sobre todo fuera de los ámbitos directamente relacionados con las artes escénicas, como revela la investigación realizada en el marco de esta evaluación. Este desconocimiento se refleja en varios aspectos como, por ejemplo, el escaso conocimiento de la programación del Festival que tienen los sectores no relacionados con el teatro. Según nos revelan los datos extraídos de la investigación realizada en el contexto de este informe de evaluación, los agentes sociales y culturales de la ciudad conocen, en términos generales, la programación del FIT de Cádiz. Este conocimiento es mayor entre aquellas personas que están más vinculadas de forma directa con la actividad teatral (el 80%) o a otras manifestaciones culturales (algo

menos del 60%). Especialmente preocupante resulta el desconocimiento de la programación del Festival entre el 20% restante, que incluye a personas que no están relacionadas con el ámbito cultural y que pertenecen a otros sectores sociales y económicos.

Los datos extraídos de la investigación en lo que se refiere a los actos complementarios son muy significativos. Por un lado, confirman la satisfacción mayoritaria de las personas vinculadas al ámbito de las artes escénicas con las actividades complementarias organizadas (63%). Sin embargo, este porcentaje se reduce significativamente en la valoración del resto de agentes culturales (15%) o procedentes de otros ámbitos sociales y económicos (24%). Este resultado parece confirmar que se percibe que estas actividades se orientan a un público iniciado, fundamentalmente participante en el festival, y que no se considera que tengan un impacto relevante en el contexto local.

Si bien las personas expertas participantes en el proceso de evaluación conocen el FIT de Cádiz y su programación, no ocurre lo mismo con los elementos básicos de la orientación del Festival, como sus objetivos y planteamientos artísticos de partida. El 26% por ciento opina que «son poco conocidos», el 33% por ciento «que son poco adecuados», el 22% cree que es «demasiado especializado» y el 19% cree que «debería cambiar».

Del mismo modo, no se conocen suficientemente los objetivos del FIT y cómo influyen en la elaboración de la programación o en la definición de las actividades complementarias que tienen lugar en el ámbito del festival. Ninguno de los sectores consultados sobrepasa el 10% en cuanto a buen conocimiento sobre la orientación y objetivos del festival.

El Festival ha mantenido su presencia en los medios de comunicación tradicionales gracias al notable esfuerzo de su Oficina de Prensa, y de la inversión publicitaria paralela, aunque se detecta una clara tendencia a la baja. Esto sucede, por un lado, por la decreciente inversión publicitaria y, por otro, por los evidentes cambios que se han producido en los últimos años en el número y estructura de los medios de comunicación, así como por la irrupción de las redes sociales como medios prevalentes de difusión de contenidos.

En los últimos años, se ha intentado revertir esta tendencia a la baja en cuanto a la presencia mediática del Festival, contratando una empresa de comunicación

andaluza especializada en artes escénicas que está ayudando a remontar esta tendencia. Los medios locales no han dejado de prestar al Festival un espacio diario durante los días de celebración, aunque este se ha reducido notablemente en los últimos años.

También se ha intentado aprovechar los recursos que ofrecen las redes sociales y se han abierto perfiles del festival en las principales plataformas, aunque su alcance resulta todavía limitado, al hilo de los resultados del estudio. Además, se ha realizado un considerable esfuerzo por mejorar la web. No obstante, la gestión no profesional de estos recursos ha provocado que no se hayan conseguido los resultados deseables.

Por último, como han afirmado los expertos, existe un «desconocimiento entre agentes culturales, *influencers*, o creadores de opinión, que sin acercarse al Festival ni a su programación, se permiten opinar sin criterio alguno (ni artístico ni económico) sobre si el Festival es positivo o no para una ciudad como Cádiz».

5. EL FIT DISPONE DE UNA ESTRUCTURA DE GESTIÓN CLARAMENTE INSUFICIENTE PARA LA DIMENSIÓN DEL FESTIVAL.

Del análisis de las evidencias extraídas en el proceso de evaluación del Festival se desprenden, como hemos tenido ocasión de observar, valoraciones relevantes, que apuntan algunos problemas de gestión significativos sobre los que sería necesario incidir. En términos generales, los expertos entrevistados mostraron una impresión positiva del trabajo del grupo de personas responsables de la dirección del FIT que, a su juicio, ha mostrado, a lo largo de la trayectoria del Festival una buena capacidad de gestión, y flexibilidad suficiente para ir solventando los problemas que se han ido presentando. Las restricciones impuestas, fundamentalmente presupuestarias, y de apoyo institucional, han hecho que la dirección del Festival haya tenido que centrar sus acciones, en muchos casos en decisiones operativas a corto plazo. Esto ha conducido a lo que, según se desprende del proceso de evaluación, es una de las carencias fundamentales del Festival: la falta de orientación estratégica, de una visión a largo plazo que fije los objetivos generales del evento y que inspire las decisiones operativas que se adoptan edición a edición. Se echa en falta, igualmente la revisión periódica de contenidos, o de los mecanismos de gestión, mediante procesos de auditoría externa.

Otro de los aspectos sobre los que repercute la carencia de una estructura suficiente y cualificada de gestión, es en el archivo y manejo de la documentación generada por el Festival, tanto en el plano ejecutivo como en el artístico. El reparto de responsabilidades de gestión podría permitir abordar la catalogación y la apertura de la información generada, de gran valor académico.

En buena medida, aunque no únicamente, las deficiencias anteriores se explican por la dimensión del equipo de dirección, que resulta claramente insuficiente para la organización de un evento de la entidad del Festival. La gestión técnica y artística recae fundamentalmente en una única persona, por lo que no se dispone de un equipo suficiente para poder acometer con solvencia algunas actividades básicas de la organización del Festival, como puede ser la difusión, o la comunicación, aspectos en los que se han identificado carencias relevantes. Debido a su reducida estructura, la organización no dispone de procesos definidos para la toma de las decisiones más relevantes, que siguen mecanismos de coordinación informal, y poco estructurados.

... y 8 propuestas de mejora

1. RECONSIDERACIÓN DEL MODELO DE GESTIÓN DE FIT.

Las conclusiones de la evaluación realizada apuntan a la necesidad de dotar al Festival de una estructura de gestión más amplia, definida y más cualificada, que permita acometer la reorientación que se requiere. Para ello se propone, en primer lugar, la redefinición de las tareas de dirección, concretadas en una estructura consolidada en buena parte de los eventos culturales con una dimensión similar a la del FIT:

- Una dirección artística y ejecutiva, ocupada por una persona que suponga un referente en el ámbito de las artes escénicas iberoamericanas. Se propone que la selección sea realizada por el patronato del Festival a partir de un proceso abierto, mediante un concurso internacional en el que las candidaturas se vinculen a proyectos artísticos, con una duración de 3 años, coincidentes con los ciclos de planificación estratégica.

- Un equipo de apoyo, seleccionado por la dirección artística y ejecutiva, que facilite la gestión de los aspectos operativos de la organización del Festival, y que esté compuesto por personas con competencias en el ámbito de la gestión cultural. Se recomienda que en este grupo participen, al menos parcialmente, técnicos municipales que sirvan de enlace con las instituciones locales.

La limitación temporal de la dirección es algo que ha sido ampliamente discutido en el ámbito de la gestión cultural. En este sentido, Bonet (2011: 26) cuestiona el modelo de «director artístico alma imperecedera» del Festival, por la dependencia y fragilidad que implica en el largo plazo. El problema aparece cuando, como el propio autor explica «no hay capacidad para delegar funciones, desprenderse de responsabilidades, programar una sucesión a tiempo, o se entra en conflicto con la/s institución/es promotor/as por el control y la titularidad de facto del evento». Frente a esta situación, propone la contratación por un periodo limitado de tiempo que sitúa entre los 3 y los 5 años.

En cualquier caso, se sugiere que, tras el director artístico, exista un comité asesor y un equipo técnico que aconseje en las decisiones que se hayan de ir tomando. Por este motivo, además de la reconsideración del modelo de dirección, se ha propuesto la delimitación de un equipo de organización, que incorpore:

- Personal estable, vinculado (a tiempo parcial o completo) a la dirección del FIT.
- Personal eventual contratado durante la celebración del Festival.
- Colaboraciones, bajo fórmulas de voluntariado cultural y/o prácticas.

Tan importante como la definición de la estructura de gestión, es la delimitación de las responsabilidades de cada uno los puestos, para lo que será necesario desarrollar una descripción detallada de funciones y responsabilidades. Entre las funciones que resulta necesario asignar, el proceso de evaluación ha destacado la importancia de las siguientes:

- Comunicación del Festival.
- Gestión de la información en redes sociales.
- Organización de actos complementarios.
- Organización académica.
- Establecimiento de relaciones con promotores.

- Captación de fuentes alternativas de financiación.
- Gestión de los recursos humanos.
- Gestión del programa pedagógico del FIT.
- Organización de actividades formativas (Escuela de Artes Escénicas).
- Documentación y archivo.

De la misma forma, se percibe necesaria la definición de protocolos de gestión, que articulen los procesos de comunicación, toma de decisiones y relación con instituciones y agentes empresariales, así como de los procesos de evaluación del Festival, que permitan revisar de forma permanente la ejecución de la planificación del FIT. Se propone así un modelo de gestión basado en procesos que dé soporte a la dirección artística y ejecutiva, y que apoye sus criterios de programación.

En la organización de un evento como el Festival, que implica la estructuración de un equipo intensivo y discontinuo, contar con un equipo formado y eficiente, resulta fundamental. La configuración del nuevo equipo de gestión estará condicionada no sólo por los objetivos estratégicos que se planteen sino, de forma especial, por las restricciones presupuestarias, que determinarán la proporción de personal estable y eventual de que se pueda disponer. Esto implicará que buena parte del equipo tenga una estructura latente, con una implicación directa y una vinculación contractual con la organización únicamente durante la celebración del Festival. Tal situación requerirá un modelo de gestión de los recursos humanos particular, que sepa mantener cohesionado el grupo a pesar de su estacionalidad. Para ello, la organización de actividades complementarias durante el resto del año puede ser un factor importante.

Considerando la valoración que los expertos han realizado del modelo de gestión del FIT en las últimas ediciones, se percibe necesaria la apertura del nuevo equipo de dirección, con el objetivo de incorporar nuevas perspectivas, procedentes de sectores artísticos locales que han estado desconectados de la programación del Festival.

2. ELABORACIÓN DE UN PLAN DIRECTOR DEL FIT DE CÁDIZ.

Como se ha argumentado con anterioridad, el devenir del FIT de Cádiz en sus últimas ediciones lo ha situado en un cruce de caminos de gran importancia. La reducción del presupuesto y la desconexión con la ciudad amenazan al Festival con entrar en un proceso de aletargamiento, que requiere definir cursos de acción firmes, y decisiones basadas más en el largo plazo que en reaccionar a los problemas inmediatos. Para acometer esta reorientación, una de las primeras actividades que debería desarrollar la nueva estructura de gestión es la ejecución de un proceso de planificación estratégica, en el que el Festival defina su visión a largo plazo, sus objetivos generales y las líneas de acción. Es importante que estos aspectos sean aceptados por todos los agentes involucrados en la gestión del Festival, por lo que se propone un proceso participativo que, emanando del patronato, integre no sólo a la dirección del FIT, sino a las instituciones, agentes y colectivos que participan, directa o indirectamente, en él. En este sentido, expresaba Bonet (2011:13):

A diferencia de la brújula magnética, el norte de un festival no está escrito previamente dada la diversidad de orientaciones y opciones existentes. A nuestro parecer, es importante que la misión se defina de forma colectiva, en particular en el inicio de la singladura, pero también de forma paulatina a medida que el contexto, la experiencia y los impactos del propio festival lo requieran. Lo substancial es que la misión transmita bien los valores y la razón de ser del festival.

La ejecución de un proceso de estas características permite dar cuerpo a decisiones que se han venido tomando de manera informal, y ofrecer visibilidad a la orientación general del FIT, que como hemos tenido ocasión de observar, es uno de los aspectos sobre los que los expertos participantes han mostrado mayores dudas.

La literatura metodológica en materia de gestión estratégica de la cultura sugiere que los procesos de planificación se diseñen de forma específica, considerando el contexto y las particularidades del evento (Manito, 2008). Para ello, puede hacerse uso de herramientas metodológicas como las propuestas en el Manual Atalaya de Apoyo a la Gestión Cultural, elaborado por el Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya³⁹. El resultado de este proceso debería ser tanto la reflexión colectiva, como la redacción de un documento que materialice, y dé visibilidad a la orientación del FIT. En este sentido, el proceso debería abordar los siguientes aspectos básicos:

- a) La actualización de su misión, visión y de sus valores organizativos.

³⁹ <http://atalayagestioncultural.es/capitulos/herramientas>

- b) La definición de objetivos consistentes y a largo plazo. En este sentido, de la evaluación realizada se desprende que los objetivos con los que el Festival (servir de foro de encuentro para el teatro de ambos lados del Atlántico, convirtiendo a la ciudad en puerta teatral de Europa) siguen siendo pertinentes, y vigentes. No obstante, es necesario que el grupo que desarrolle la planificación estratégica articule y actualice esta misión.
- c) Identificar, y definir, los factores diferenciadores del Festival, entre los que se podrían considerar, según las conclusiones de este proceso de evaluación:
- su carácter variado y acumulativo
 - el enfoque de género
 - el encaje con el tejido social y cultural local
 - el desarrollo de zonas de Iberoamérica con escaso desarrollo cultural
 - la programación de propuestas arriesgadas, que implican en muchos casos estrenos absolutos
- d) Promover un conocimiento profundo del entorno del FIT, no sólo de la escena teatral iberoamericana, sino también del contexto cultural y social local, en el que se desarrolla el evento.
- e) Valorar, de forma objetiva, los recursos de los que dispone la organización del Festival, en aspectos presupuestarios, institucionales o humanos.
- f) Diseñar mecanismos para una puesta en práctica eficaz, definiendo de forma consensuada las líneas fundamentales de acción del Festival. En este sentido, el proceso de evaluación también ha apuntado algunas ideas previas que pueden resultar relevantes, como la necesidad de mantener iniciativas como el desarrollo de actividades complementarias, la celebración de foros con los participantes, o la conveniencia de mantener el carácter convivencial. No obstante, también se ha puesto énfasis en reconducir la planificación, con el objetivo de atraer a nuevos públicos, y acceder a mecanismos de financiación alternativos.

De la misma forma, el análisis realizado también sugiere que, en el marco del proceso de planificación estratégica, se discuta la conveniencia de modificar las fechas del Festival. De la evidencia extraída en la evaluación no se desprende consenso entre los expertos en torno a esta cuestión. Sólo algunos

de los participantes mostraron la necesidad de adelantar la celebración, a finales de septiembre, para evitar las inclemencias meteorológicas, que han supuesto la anulación de muchos espectáculos de calle en las últimas ediciones.

- g) Definir un proceso para el control y el seguimiento de los resultados. Tan importante como la delimitación de objetivos y cursos de acción es el diseño de un conjunto de indicadores clave que permitan evaluar de forma periódica su cumplimiento para, en su caso, corregir las líneas de acción que fuese necesario. Es importante que este mecanismo de evaluación emane del propio proceso de planificación estratégica, de forma que sea diseñado, y aceptado por todas las personas implicadas en la gestión del Festival.

De acuerdo con los planteamientos más aceptados en materia de planificación estratégica de la cultura (de Gregorio, 2018), se propone un horizonte temporal de tres años, tras el cual se realice una evaluación final que implique la actualización de los objetivos y líneas de acción planteadas.

Se recomienda igualmente que la planificación estratégica del FIT se desarrolle conforme a un procedimiento ágil, haciendo uso de métodos y técnicas que permitan una discusión profunda, pero que no se demore excesivamente en el tiempo. El resto de acciones a desarrollar, deberían derivarse de esta fase previa, para que las decisiones que se adopten para la reconfiguración del FIT respondan a objetivos claros, y compartidos. En este informe se propone que, derivados del proceso de planificación estratégica, se desarrollen dos estrategias específicas para reforzar la comunicación y la capacidad de dinamización del festival.

3. DEFINICIÓN DE UNA ESTRATEGIA DE COMUNICACIÓN.

Se hace necesaria la definición de una estrategia de comunicación, derivada del marco diseñado en el plan director y que, tomando como punto de partida el análisis derivado de esta evaluación, defina claramente los objetivos de comunicación del FIT; las políticas que se van a utilizar para avanzar en la consecución de dichos objetivos; así como las acciones detalladas que se van a llevar a cabo durante el tiempo de aplicación de dicho Plan de Comunicación.

Pese a que la Oficina de Prensa posee una larga experiencia y tiene bien asentadas las bases de su funcionamiento, parece necesario establecer un protocolo de comunicación que describa las actividades a realizar antes, durante y tras la celebración del Festival.

Se revela imprescindible profesionalizar la gestión de los perfiles del festival en redes sociales para conseguir un doble objetivo: por un lado, mejorar la difusión del evento y, por otro, crear una Comunidad FIT que sustente y enriquezca la proyección del Festival. En este contexto, sería necesario definir claramente los distintos perfiles profesionales, las tareas a realizar y la responsabilidad de cada una de estas personas.

Se hace necesario también mantener la comunicación del Festival durante todo el año, de manera que el FIT deje de ser un evento circunscrito a las fechas de su celebración y pase a ser un proyecto incardinado permanentemente en la vida cultural y económica de la ciudad.

Se recomienda igualmente realizar un seguimiento del impacto de la comunicación del Festival que trascienda el mero carácter cuantitativo, de manera que se aporten elementos cualitativos que permitan definir si las estrategias utilizadas funcionan o no, y cómo se pueden mejorar.

4. DEFINICIÓN DE UNA ESTRATEGIA DE DINAMIZACIÓN.

Para intentar modificar la percepción general que tiene la ciudadanía de que el FIT es un evento sólo para los participantes y agentes implicados directamente en el ámbito de las artes escénicas, se recomienda el establecimiento de un plan de dinamización que tenga como objetivo prioritario conseguir que el Festival sea conocido y percibido por los gaditanos como algo propio y definitorio de la identidad cultural de la ciudad.

En este proceso, se hace imprescindible establecer alianzas con los agentes sociales dinamizadores de la ciudad, principalmente con asociaciones culturales y vecinales, así como aquellas que últimamente están organizando las personas de origen latinoamericano que habitan en Cádiz. En las últimas ediciones del FIT se han producido algunas iniciativas por parte de estos colectivos que han resultado muy provechosas, como las realizadas por la Asociación de Mexicanos en Cádiz, la Asociación de Amigos de Fernando Quiñones o por la Asociación de Actores y Actrices

de Cádiz. Para aprovechar la aportación de estos colectivos, es necesario coordinar esfuerzos, y crear vínculos estables, que construyan alrededor del FIT un entramado social que refuerce la conexión del festival con el tercer sector de la ciudad.

Trabajar en la creación de un público de teatro interesado y formado debe ser uno de los grandes retos de las instituciones responsables del Festival. Una de las líneas de trabajo en este sentido debe ser reforzar los programas de vinculación del FIT con los centros docentes, retomando y reforzando las iniciativas vinculadas a escuelas y centros de educación secundaria. De esta forma, se propone el diseño de un programa pedagógico *ad-hoc*, que refuerce el carácter dinamizador del Festival.

Por último, es necesario estudiar y dar respuesta a las demandas de nuevos públicos, teniendo en cuenta, sobre todo, el marcado carácter de ciudad universitaria que tiene Cádiz.

5. EXTENSIÓN DE LA PROGRAMACIÓN: FIT ENTRE FITs.

De cara a fomentar la presencia en la ciudad, sería necesaria y útil, la definición de un programa anual, de periodicidad suficiente para mantener la presencia del FIT a lo largo de todo el año, similar a la experiencia que ya se vivió a la edición correspondiente a 2012. Igualmente, sería necesario confrontarla con actividades similares, también impulsadas por el Ayuntamiento, donde también la Universidad tiene presencia, como «Alcances fuera de Alcances», vinculada con Campus Cinema.

En este «FIT fuera del FIT» o este «FIT ente FITs», se podría conjugar una programación de actividades formativas y divulgativas de la escena teatral iberoamericana. En ella se podrían establecer vínculos entre todo tipo con agentes, profesionales, inversores, entidades relacionadas con el ámbito latinoamericano en artes escénicas o de otros ámbitos de la cultura, que pudieran tener interés en el proyecto— englobados en el concepto actual de *skateholder*— con el objeto de establecer alianzas que permitieran financiar estas actividades: departamentos universitarios de literatura hispanoamericana y portuguesa; escuelas de español como lengua extranjera; academias e institutos hispanoamericanos; asociaciones sin ánimo de lucro con interés en temas iberoamericano; e, incluso, entidades empresariales o turísticas.

En este sentido, una actividad interesante para comenzar, sería una exposición permanente sobre la historia del FIT que se podría instalar en Casa de Iberoamérica, que haría la función de Casa de la Memoria del FIT, vinculada a la puesta en marcha de un Centro de Documentación, a partir de todo el material recopilado en los años de celebración del Festival. Igualmente, a través de la Universidad, podría promoverse un taller permanente de dramaturgia, o fomentarse la investigación en el ámbito teatral iberoamericano, mediante la concesión de un premio. Finalmente, todas estas acciones de modo conjunto podrían englobarse dentro de un programa de actividades bajo el lema «Universo FIT» o similar.

Igualmente, sería interesante, como ha surgido en las aportaciones de la encuesta dirigida a personas expertas, intentar «la posibilidad de conexión con el carnaval, que también nos une a ambos lados del Atlántico». En este sentido, habría que considerar que Cádiz vuelve a ser en los próximos años capital iberoamericana del carnaval, manifestación parateatral, que tanto en la ciudad como en Latinoamérica comparte muchos rasgos con las artes escénicas, lo que también contribuiría a recuperar el significado de «fiesta» dentro del concepto de «festival».

6. VINCULACIÓN CON REDES NACIONALES E INTERNACIONALES DE PROGRAMACIÓN TEATRAL.

Resulta necesario insistir en el enfoque del festival como feria de artes escénicas iberoamericanas. Así, sería importante continuar reforzando la presencia de programadores y promotores teatrales, organizando más actividades específicas en este sentido, en las que pudieran participar incluso compañías que no formaran parte de la programación.

Aparte de las reuniones que ya tienen lugar en el marco del festival, como el de la red de teatros públicos andaluces *Enrédate*, podría organizarse un foro específico de programadores de ámbito más amplio. De esta manera, se formalizaría una red que permitiera extender la agenda de actuaciones de los grupos participantes en el Festival, con un doble objetivo: por un lado, reafirmar el objetivo del Festival de servir como puerta de entrada del teatro iberoamericano en Europa; por otro, optimizar la programación y su conocimiento, compartiendo costes con otros entornos de programación. De hecho, el establecimiento de esta red podría permitir, igualmente,

traer al Festival de Cádiz grupos ya programados en otros festivales o centros teatrales de la península.

En este sentido, la Universidad de Cádiz, podría también desempeñar un importante papel dentro de sus propios circuitos de intercambio con otras universidades o mediante los programas de cursos de verano que también proyectan actividades teatrales. Finalmente, sería interesante la revisión y actualización de los hermanamientos del FIT con otros festivales, así como los de la propia ciudad con algunas poblaciones latinoamericanas, junto con otros acuerdos y programas de intercambio, para facilitar la presencia de compañías teatrales a uno y otro lado del Atlántico.

7. VINCULACIÓN CON LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ.

El FIT ha pretendido siempre mantener una dimensión académica, materializada en la organización de foros específicos de discusión y análisis de la realidad de las artes escénicas iberoamericanas. Este hecho contrasta, no obstante, con la práctica desconexión del Festival con la Universidad de Cádiz, a pesar de su evidente proximidad, y del hecho de que esta institución académica forme parte de su patronato. En las primeras ediciones el vínculo era mayor, aunque es cierto que se debía más al interés personal de determinados/as investigadores/as de la UCA, que a una vinculación institucional. Con el paso del tiempo, se ha producido una desconexión que ha hecho que la investigación local esté ausente de los espacios que el FIT ha habilitado para la discusión académica, en los que sí que participan personas provenientes de otras instituciones universitarias tanto del Sur como del Norte de América.

Una conclusión fundamental de la evaluación desarrollada es que el refuerzo de la dimensión académica del FIT debe pasar, necesariamente, por una mayor vinculación con la UCA, que puede materializarse en muchos aspectos tanto docentes, como de investigación:

1. Se propone, en este sentido, la participación de los grupos de investigación de la UCA en el proceso de planificación del Festival, de forma que pueda configurarse a través de ellos la organización de actividades académicas específicas.

2. Para la materialización de las conclusiones académicas alcanzadas en los foros desarrollados en el marco del Festival, se propone igualmente la edición conjunta de una Revista de Teatro Iberoamericano, que permita documentar la investigación realizada en torno al FIT, y la escena teatral a ambas orillas del Atlántico.
3. En un aspecto más formativo, se propone la organización conjunta de una Escuela de Artes Escénicas en el Campus de Cádiz, con el formato de otras Escuelas ya organizadas por la Universidad de Cádiz, a través del Vicerrectorado de Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios, como las Escuelas de Cine, Fotografía o Música Moderna. Esta actividad, vendría a sumarse a la ya ofertada por la Universidad de Cádiz a través de la Escuela de Formación Teatral, que desarrolla en la actualidad talleres específicos en el Campus de Jerez.
4. Debería fomentarse, igualmente, la participación del alumnado en el Festival, que podría reforzar el objetivo de atraer al público joven. Para ello, podrían utilizarse tres mecanismos complementarios:
 - La inclusión del FIT en el Programa de Voluntariado de la UCA, que permitiese al alumnado participar en la organización y celebración del Festival.
 - La incorporación de la oficina de gestión del FIT en el programa de prácticas, de forma que alumnos/as con formación en materia de gestión cultural pudiesen formarse a través de su colaboración en la organización del Festival, y contribuir de esta forma a su desarrollo.
 - La asistencia formativa del alumnado que cursa asignaturas vinculadas a la literatura y el teatro iberoamericano a sesiones del programa del FIT, así como al resto de actividades organizadas.
 - La utilización de espacios de la UCA para la organización de actividades vinculadas al FIT, tanto en el momento del Festival, como a lo largo del curso. El Edificio Constitución 1812, por ejemplo, proporciona espacios, tanto docentes como escénicos, que pueden resultar especialmente útiles. Más a largo plazo, la restauración del edificio Valcárcel podría ofrecer igualmente un espacio con un especial valor simbólico, ya que se trata de una

localización con mucha importancia en los primeros años del Festival.

5. Apoyarse, para la realización de estudios, análisis y para el diseño de estrategias en el conocimiento generado en el marco del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya, que coordina la Universidad de Cádiz junto a la Universidad Internacional de Andalucía.
6. La Universidad de Cádiz podría, finalmente, aportar al diseño y ejecución de los procesos de planificación estratégica del FIT su experiencia metodológica, refrendada en el desarrollo del II Plan Estratégico (II PEUCA).⁴⁰

8. ESTRUCTURACIÓN DE LA DOCUMENTACIÓN GENERADA POR EL FIT.

Un evento de las características del FIT genera una cantidad muy importante de documentación, en aspectos tanto artísticos, como académicos y de gestión. La acumulación de este material, y su relevancia, hace necesario que se organicen los medios necesarios para que sea catalogada, archivada y puesta a disposición de los diferentes públicos que pudiesen estar interesados en su utilización.

Para ello, y en el marco de la reestructuración de lo modelo de gestión que se propone, se sugiere la creación de un archivo documental, siguiendo metodologías archivísticas como la propuesta por la UNESCO en el programa RAMP (Records and Archives Management Programme), descrito por Llansó (2006).

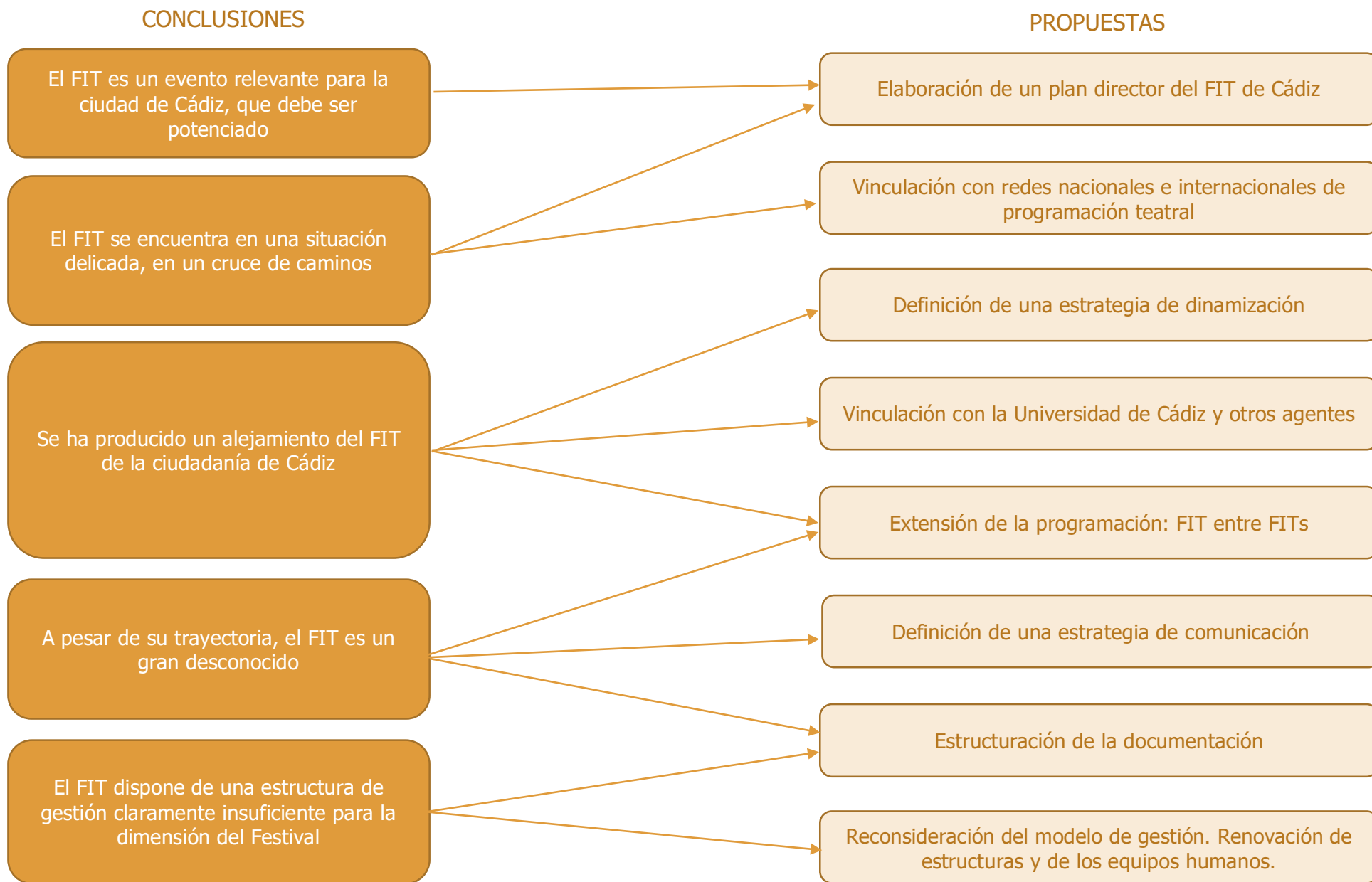
De esta forma, podría dotarse al Festival de un Centro de Documentación, que funcione como archivo permanente, en el que se procediese a la digitalización de la documentación, y a su apertura a investigadores y académicos. Para el desarrollo de esta línea, podría resultar de especial interés la colaboración con la Universidad de Cádiz, que cuenta con medios propios de edición, digitalización y archivo.

⁴⁰ La experiencia de la UCA en el ámbito del diseño de ciclos de mejora continua ha sido recientemente reconocida por el Club Excelencia en Gestión, en la II Edición de su Premio de Buenas Prácticas (<http://www.clubexcelencia.org/la-universidad-de-cadiz-premio-la-excelencia-universitaria>).

Como hemos tenido ocasión de observar, un momento crítico, como el que ha experimentado el FIT en sus últimas ediciones, es una buena ocasión para reflexionar y replantearse el significado, y el modelo de gestión del evento. Es necesario reivindicar «espacios democráticos» como el FIT de Cádiz, que defiende contra viento y marea, el concepto de Festival-Encuentro como identidad. Con la amenaza actual de homogenización cultural, resulta más que nunca necesaria la promoción de las artes escénicas como espacio de reflexión y expresión de la pluralidad cultural. Un festival como el FIT de Cádiz, además de su carácter de fiesta, promoción y encuentro, añade un nuevo valor en un mundo globalizado: la celebración y la defensa de la diversidad⁴¹. Sin embargo, para su continuidad pasa, como hemos visto, por realizar un esfuerzo de actualización, de revisión crítica, y de apertura. En este informe, se han apuntado las grandes líneas por las que este camino debe discurrir, aunque debe ser el propio Festival el que se defina a sí mismo, abriéndose al resto de colectivos e instituciones con los que comparte objetivos.

⁴¹ La UNESCO en la conferencia de 2 de noviembre de 2001 se pronunció respecto a la diversidad cultural en estos términos: «[...] Fuente de intercambio, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es, para el género humano, tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. En ese sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras.» (Brant, 2003: 4).

Figura 9.1: Resumen de conclusiones y propuestas de mejora



10. Referencias

Bibliografía

- Bablé, José (2001). "Discursos para los festivales de teatro", *Artez* nº 54, oct., pp. 68 y 69.
- Bablé, José (2002). "El teatro español ante el siglo XXI", *Foro de debate: El teatro español ante el siglo XXI*, Valladolid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio, pp. 377-380.
- Bablé, José (1994-2017). *Informes. Actas del Patronato del FIT* Archivo del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.
- Bernal, Carlos (2018). "Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz: las treinta y tres vértebras". <https://www.actoresactricesrevista.com/festival-teatro-iberoamericano-18>
- Bernal, Carlos (2015). "Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz: treinta años de ida y vuelta" <http://www.aisqe.es/30-anos-de-festival-de-cadiz>
- Bernal, Carlos (2011). "XXVI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Y si no, ¿qué cosa fuera?" *Actores*, nº 103, invierno, p. 64.
- Bonet, Lluís; Castañar, Xavier; y Font, Joseph (2001). *Gestión de proyectos culturales. Análisis de casos*, Barcelona: Ariel.
- Bonet, Ll. (2011). "Tipologías y modelos de gestión de festivales", en Bonet, Ll. y Schargorodosky, H. (Eds.), *La gestión de festivales escénicos. Conceptos, miradas, debates*. Barcelona: Gescènica, 41-87.
- Bonet, Ll. y Shargorodosky, H. (2017). [La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales](#). Barcelona: Gescènica.
- Brant, Leonard (org.) (2003). *Políticas Culturais*, Vol. I, Manole: Barueri.
- Carreño Morales, Toni (2014). *La gestión de festivales en tiempos de crisis: análisis de las estrategias financieras y laborales e impacto de la recesión económica*. Barcelona https://www.firatarrega.cat/media/upload/pdf/la-gestion-de-festivales-en-tiempos-de-crisis-tino-carreno-premi-roca-boncompte-2014_editora_14_62_1.pdf

- Cohen, L., Manion, L. y Morrison, K. (2000). *Research Methods in Education*. 5th Edition, Routledge Falmer, London.
- De Gregorio, A. (2018). "Los planes estratégicos de cultura: recursos de desarrollo cultural territorial", *Cuadernos de Observación en Gestión y Políticas Culturales*, 1.
- Equipo Ambigú-95 (1995). Fit de Cádiz Crónica de un hecho insólito, Cádiz: Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro, [M^a Jesús Bajo y Désirée Ortega Cerpa, coautoras; Rafael Portillo, coordinación].
- Giella, Miguel Ángel (2011) "XXV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz: bodas de plata del teatro latinoamericano y español", *Latin American Theatre Review*, 44/2 Spring, pp. 155-166.
- Gil Zamora, Carlos (2015). "Treinta veces: XXX Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz" *ARTEZ*. Suplemento al nº 206, septiembre-octubre, p. 3.
- González Rueda, A.J. (2018). Fundaciones Literarias de Autor: Gestión Cultural y Literatura. Propuesta de un modelo de relación a partir del estudio de las fundaciones literarias de la provincia de Cádiz. Tesis Doctoral. Programa Oficial de Doctorado en Arte y Humanidades. Universidad de Cádiz.
- Grasso, Omar (1992). "Testimonio", *Primer Acto* nº 246, Madrid, nov.-dic, p. 13.
- Guerenabarrena, Juan José (1988). "Siete festivales mayores", *Escenarios de dos mundos (Inventario Teatral de Iberoamérica)*, tomo II, Madrid, Centro de Documentación Teatral, pp. 296 y 297.
- Llacuna i Ortínez, Pau (2017). Repensar la organización de un festival. (Reflexiones en voz alta desde la experiencia y las lecturas), Córdoba (Argentina): Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Llansó Sanjuan, J. (2006). "Sistemas Archivísticos y modelos de gestión de documentos en el ámbito internacional", *Revista Códice*, 2 (2): 39-70.
- Manito, F. (2008). *Planificación estratégica de la cultura en España*. Barcelona: Iberautor Promociones Culturales.
- Martínez Tabares, Vivian (2005). "Cádiz: Ida y vuelta de la escena latinoamericana", *Conjunto* nº 35, enero-marzo, pp. 87-93.
- Monleón, José (1980). "I Encuentro de teatro España-América Latina", *Primer Acto* nº 185, ago.-sep., pp. 2-20.
- Monleón, José (1988). "El teatro latinoamericano y su difusión en España", *Escenarios de dos mundos (Inventario teatral de Iberoamérica)* Madrid: CDT, pp.114-119.

- Monleón, José (2001). "Festivales Internacionales. La hora del encuentro y de la fiesta", *Teatro, la revista del Complejo Teatral de Buenos Aires* nº 65, s. n. p.
- Nines Carrascal (dir.) (2011). ACTA: Análisis del sector de las artes escénicas de Andalucía. [Ed, digital], Sevilla: ACTA-Junta de Andalucía. www.teatroandaluz.es // www.faedeta.org [Descarga directa: <http://bit.ly/rIDA3y>]
- Obregón, Osvaldo (2007) "El Festival Iberoamericano de Cádiz y el teatro latinoamericano", en Ramos-García, Luis A y Risk, Beatriz, (editores): Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas: Homenaje al Festival Iberoamericano de Cádiz. Cádiz: Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, pp.: 15-38.
- Ortega Cerpa, Désirée (1995). "FIT de Cádiz: La magia de un festival", *Boletín del Centro de Documentación e Información Cultural*, nº 3, Diputación de Cádiz, pp. 5-6.
- Ortega Cerpa, Désirée (1996). "Con Pepe Bablé", *Primer Acto*, nº 256 [Madrid], pp. 6-8.
- Ortega Cerpa, Désirée (1996). "La importancia de ser generoso", *Primer Acto*, nº 257, pp. 138-141.
- Ortega Cerpa, Désirée (1997). "El estilo del sur" en Juan Villegas (ed.), Del escenario a la mesa de la crítica, Irvine: GESTOS-Universidad de California, pp. 41-44.
- Ortega Cerpa, Désirée (1997). "Manizales y Cádiz: territorios comunes", *Escénicas*, nº 10, [Manizales], p. 3.
- Ortega Cerpa, Désirée (1998). "Lindo y querido", *ADE TEATRO*, nº 64-65, [Madrid] enero-marzo, pp. 114-117.
- Ortega Cerpa, Désirée (1998). "Manizales: tan lejos, tan cerca", *ADE TEATRO*, nº 64-65, enero-marzo p. 118.
- Ortega Cerpa, Désirée (1999a). "Uma festa para os sentidos", *Revista de Teatro-SBA* (Sociedad Brasileña de Autores Teatrais), nº 505, pp. 504-505.
- Ortega Cerpa, Désirée (1999b). "Duft von Öl und Essig: Mühsame Erinnerungen an das Andalusische Theater", *Theater der Welt/Theater der Zeit* [Catálogo del Festival de Berlín], pp. 201-204.
- Ortega Cerpa, Désirée (1999c). "Teatro de marionetas: sueñan los replicantes con ovejas mecánicas", en Juan Villegas (ed.): Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 98, GESTOS-Universidad de California, Irvine, pp. 111-123.

- Ortega Cerpa, Désirée (2003a) "Calidad de los programas" y "Comparación con otros festivales" en Diagnóstico de situación sobre el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Cádiz: Universidad, pp. 43-67.
- Ortega Cerpa, Désirée (coord.) (2005). FIT de Cádiz: La ventana de América (20 años del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz), Cádiz, Fundación Municipal de Cultura-Ayuntamiento de Cádiz / Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 2005.
- Ortega Cerpa, Désirée (2005). "La fiesta de la diversidad" en Ortega Cerpa, Désirée (coord.) FIT de Cádiz: La ventana de América (20 años del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz), Cádiz: Fundación Municipal de Cultura-Ayuntamiento de Cádiz / Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, pp. 11-36.
- Ortega Cerpa, Désirée (2018). "El papel del Festival Iberoamericano de Teatro en las relaciones entre Andalucía y Latinoamérica", Gallardo-Saborido, E. y Gómez de Tejada, J., Los escenarios móviles- Diálogos teatrales y fílmicos entre Andalucía y Latinoamérica, Sevilla: ArCiBel Editores, pp. 69-126.
- Proaño, Dolores (2005) "Del Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas. Una breve historia" en Désirée Ortega (coord.) FIT de Cádiz: La ventana de América (20 años del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz), Cádiz, Fundación Municipal de Cultura-Ayuntamiento de Cádiz / Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, pp. 49-56.
- Ramos-García, Luis A y Risk, Beatriz, (editores) (2007). Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas: Homenaje al Festival Iberoamericano de Cádiz. Cádiz, Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.
- Reverte Bernal, Concepción (1987). "I Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, spring, pp. 91-98.
- Reverte Bernal, Concepción (1988). "II Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, fall, pp. 105-116.
- Reverte Bernal, Concepción (1989). "III Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, spring, pp.113-120.
- Reverte Bernal, Concepción (1990). "IV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, spring 1990, pp. 99-110.

- Reverte Bernal, Concepción (1991). "V Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, spring, pp. 147-158.
- Reverte Bernal, Concepción (1992). "VI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, en vísperas de 1992", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, fall, pp.127-142.
- Reverte Bernal, Concepción (1993). "VII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 1992", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, spring, pp. 171-182.
- Reverte Bernal, Concepción (1994). "VIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz: La América India", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, spring, pp. 151-160.
- Reverte Bernal, Concepción (1995). "IX Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, spring, pp. 113-122.
- Reverte Bernal, Concepción (1996). "X Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, spring, pp. 183-189.
- Reverte Bernal, Concepción (1997). "XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, fall 1997, pp. 143-150.
- Reverte Bernal, Concepción (1999). "XII y XIII edición del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, fall, pp. 109-123 (con la colaboración de Martín Perles, Joaquín y Yuste García, Mónica).
- Reverte Bernal, Concepción (2000). "XIV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, spring, pp. 159-172 (con la colaboración de Yuste García, Mónica).
- Roselló, David (2011). Diseño y evaluación de proyectos culturales. Barcelona. Editorial Ariel, 4ª edición.
- Sampieri, R. Collado, C. y Lucio, B. (2010). Sesiones en profundidad o grupos de enfoque. Metodología de la Investigación. México: Mc Graw Hill.

- Thomson, M. y Wagenhals, E. (2002). Economic Impact of Nature Tourism and Cultural Activities in Worcester County, Maryland. Institute for Governmental Service, Center for Applied Policy Studies, University of Maryland.
- Valderrama et al. (2000). Diseño metodológico de la estructura y actividad del sector turístico en Andalucía. Instituto de Estadística de Andalucía, Sevilla.
- Varios autores (2003). Diagnóstico de situación sobre el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Varios autores (1988). *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, vol. 4, Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Villegas, Juan (ed.) (1997). Del escenario a la mesa de la crítica, Irving (California): GESTOS-Universidad.
- Villegas, Juan (ed.) (1999). Propuestas escénicas de fines de siglo: FIT 1998, GESTOS-Universidad de California, Irving.
- Villegas, Juan (2005) "El FIT de Cádiz y la investigación teatral", en Désirée Ortega (coord.): FIT de Cádiz: La ventana de América (20 años del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz), Cádiz: Fundación Municipal de Cultura-Ayuntamiento de Cádiz / Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, pp. 39-46.
- Villegas, Juan (2018) (ed.) Ensayos sobre el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Irvine (California): Ediciones digitales de GESTOS.
- Villegas, Juan; del Campo, Alicia; y Rojas, Mario (editores) (2001): Discursos teatrales en los albores del siglo XX, Irving (California): GESTOS-Universidad de California.
- XXXIII *Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*. ARTEZ. Suplemento al nº 224, septiembre-octubre 2018.
- XXXI *Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*. ARTEZ. Suplemento al nº 212, septiembre-diciembre 2016.
- XXX *Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*. ARTEZ. Suplemento al nº 206, septiembre-octubre 2015.
- XXV *Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*. ARTEZ. Suplemento al nº 162, octubre 2010.
- Yeoman, I. et al. (2004). *Festival and events management: an international arts and culture perspective*. Oxford: Elsevier.

Referencias en prensa

Diario de Cádiz: 5-7-1980: 3; 15, 22 y 24-11-1985: sn.; 5 -1- 2003: s. n. p; 30-10-2004: 60; octubre de 2010, sección "Sinceramente tuyo" [Cartas al FIT en su XXV aniversario]; 28-10-2011: 50; 17-12-2011: 62 y 63; 12-1-2012: 8 y 9; 28-1-2013: 36; 22-10-2016: 59; 25-10-2017: 50; 28-10-2017: 59 y 9-11-2017: snp.

La Voz de Cádiz: 19-10-2008: 16.

Otros documentos

Catálogos del Festival Iberoamericano de Teatro, Fundación Municipal de Cultura, Cádiz (1986-2018).

Dossier de prensa del Festival Iberoamericano de Teatro (1998-2017). Archivo del Festival Iberoamericano de Teatro.

Manual Atalaya de Apoyo a la Gestión Cultural. Observatorio Cultural Atalaya.

Memorias del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (1995-2017). Archivo del Festival, Fundación Municipal de Cultura de Cádiz.

Documentación online

<http://www.anuariosgae.com/home.html>

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

http://www.diariodecadiz.es/ocio/FIT-reduce-euros-presupuesto-edicion_0_1144985657.html

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/28/andalucia/1288279852.html>

<http://www.iberescena.org/noticias/Generales/acta-de-la-decima-reunion-ordinaria-del-comit-226>

http://www.ivoox.com/podcast-fit-cadiz-actos-complementarios_sq_f1468182_1.html

Manual Atalaya de Apoyo a la Gestión Cultural: <http://atalayagestioncultural.es/inicio>

Cuestionarios

Cuestionario dirigido a expertos: <https://goo.gl/forms/C0iQcv2IWHwOUppa2>
Cuestionario dirigido a participantes: <https://goo.gl/forms/EWIHLOXBVxhVcyf13>

11. Información metodológica

Proyecto para la evaluación institucional del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (1986-2018)		
Formalización	Contrato específico suscrito entre la Universidad de Cádiz y la Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz	
Periodo de análisis	Junio de 2018 a enero de 2019	
Responsables	<ul style="list-style-type: none"> • Gonzalo Sánchez Gardey • Desirée Ortega Cerpa • María de los Ángeles Robles Martínez 	
Enfoque metodológico	Enfoque mixto cuantitativo-cualitativo (triangulación)	
Técnicas de análisis	Cualitativas	Análisis documental de las siguientes fuentes de información: <ol style="list-style-type: none"> a. Liquidaciones presupuestarias (2003-2017) b. Memorias (2003-2016) c. Memorias de gestión (2003-2016) d. Memorias de prensa (2003-2016) e. Catálogos del FIT de Cádiz (1986-2018)
		Celebración de 2 Grupos Focales: <ol style="list-style-type: none"> a. Con agentes vinculados a la Fundación Municipal de Cultura: <ul style="list-style-type: none"> • Participantes: 4 • Reunión: 3 de octubre de 2017 b. Con participantes en la XXXIII Edición del FIT: <ul style="list-style-type: none"> • Participantes: 11 • Reunión: 25 de octubre de 2018

Técnicas de análisis	Cuantitativas	<p>Medición de indicadores relevantes:</p> <ul style="list-style-type: none"> a. Volumen de participantes. b. Venta de entradas. c. Ingresos y gastos. d. Impacto económico e. Inserciones publicitarias
		<p>Encuesta a una población de expertos en los siguientes ámbitos: (1) especialistas vinculados a las artes escénicas, (2) expertos en otros ámbitos culturales y, (3) agentes representativos del contexto socio-económico local</p> <p>Tipo de instrumento: encuesta semiestructurada</p> <p>Medidas: preguntas categóricas, abiertas y escalas de Likert de 1 a 5 puntos</p> <p>Procedimiento de remisión: online (32%) y entrevista personal (68%)</p> <p>N=35</p>
		<p>Encuesta dirigida a participantes en la XXXIII Edición del FIT, para la valoración del impacto.</p> <p>Tipo de instrumento: encuesta estructurada.</p> <p>Medidas: preguntas categóricas abiertas y escalas de medición del impacto</p> <p>Procedimiento de remisión: online (100%)</p> <p>N=76</p>

12. Agradecimientos

El equipo investigador agradece a las siguientes personas e instituciones su disposición para colaborar en el desarrollo de este proceso de evaluación:

- Abel Gonzalez Melo (dramaturgo cubano y profesor en la Universidad Carlos III de Madrid)
- Alberto Romero Ferrer (Universidad de Cádiz)
- Antonio Ahúcha Femenía (Ayuntamiento de El Puerto de Santa María)
- Antonio Javier González Rueda (Universidad de Cádiz)
- Asociación de Actores y Actrices de Cádiz
- Asociación de Mexicanos en Cádiz
- Aurora Vilches Moreno (Ayuntamiento de Cádiz)
- Beatriz Risk (profesora, crítica e investigadora responsable del programa educativo del Festival de Miami y miembro del grupo Avante)
- Carmen Márquez (profesora de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
- Carmen Montes Gómez (Gerente de la Fundación Municipal de Cultura)
- Carmen Moreno (Cazador de Ratas)
- Carmen Segura Bass (Comunicación Delegación Municipal de Cultura)
- Carmiña Martínez (actriz de la compañía La Candelaria y profesora en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá)

- Claudia Villegas-Silva (investigadora y profesora de la Universidad de Arizona)
- Davide Carnivade (investigador y docente)
- Eberto Garcia Abreu (crítico, investigador y docente de la Universidad de las Artes de La Habana)
- Enrique del Álamo Núñez (Director Área de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz)
- Francisco Cano López (Plan C)
- Francisco Javier Benítez Muñoz (Animarte)
- Gloria Garrástazul Antúnez (Estudio Capacero)
- Javier Vela (Fundación Unicaja)
- José Bablé Neira (Director del FIT de Cádiz)
- José Berasaluce Linares (Catas con Arte)
- Juan José Sánchez Sandoval (editor)
- Juan Villegas (escritor, investigador, crítico y docente de la Universidad de California en Irvine)
- Luis A. Ramos García (investigador y profesor de la Universidad de Minnesota)
- Manuel Sesma (crítico de teatro)
- Mario Ernesto Sánchez (director de Teatro Avante y del Festival de Teatro Hispano de Miami)
- Menchu Romero Ruiz (Iguales en Acción)
- Rocío Galicia (Centro Nacional de Investigación Rodolfo Usigli del Instituto Nacional de Bellas Artes de México)
- Salvador Catalán Romero (Universidad de Cádiz)

- Tamara García del Valle (Diario de Cádiz)
- Teresa Yribarren Muñoz (Canal Sur)
- Yolanda Vallejo Márquez (Ayuntamiento de Cádiz)