

Rúbricas, convivio y aceleración
cultural: los festivales de
Almada y
Edinburgh Fringe
como modelos antagónicos
de festival contemporáneo¹



The Opera Locos,
espectáculo de la Cía. Yllana
con dirección artística de
David Ottone y Joe
O'Curraen. Edinburgh Fringe
Festival 2025. (Foto: R.
Ricciuti. © Edinburgh
Festival Fringe Society).

Por Julio Vélez Sainz

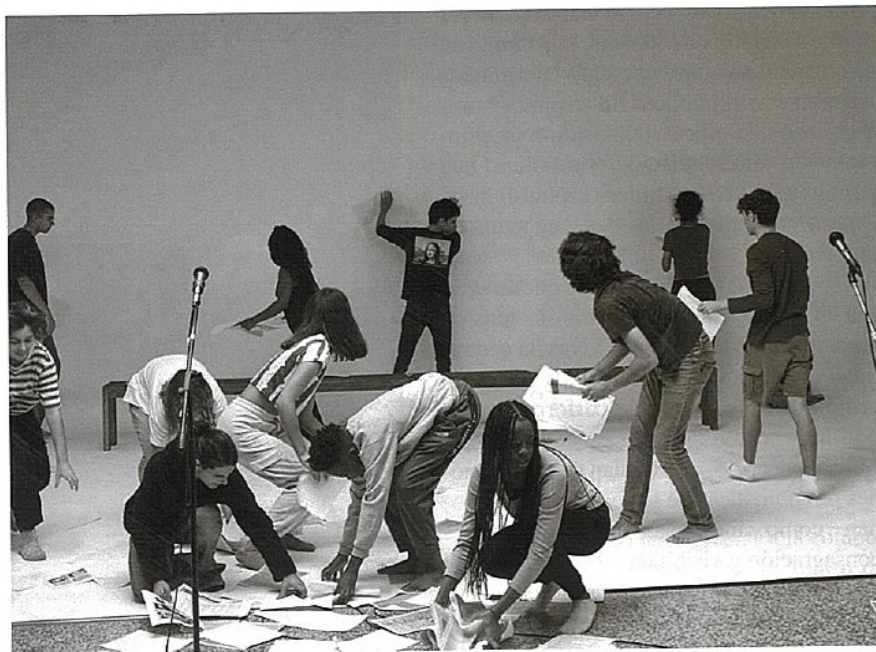
Instituto del Teatro de Madrid & Universidad Complutense de Madrid

Los festivales de teatro constituyen hoy uno de los dispositivos más complejos y reveladores del ecosistema escénico contemporáneo. Situados en un espacio de intersección donde confluyen lo artístico, lo económico, lo político y lo territorial, han dejado de ser meros marcos de exhibición para convertirse en agentes activos de producción de sentido, capaces de incidir de manera decisiva en la configuración del campo teatral. Pese a ello, su análisis académico sistemático ha sido relativamente tardío y, en muchos casos, fragmentario.

La definición normativa del Diccionario de la Real Academia Española, que concibe el festival como un «conjunto de representaciones dedicadas a un artista o a un arte», resulta insuficiente para dar cuenta de la densidad simbólica y estructural que estos acontecimientos han adquirido desde finales del siglo XX. Baste recordar que, cuando en 1978 se celebraron las primeras Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, los ponentes hubieron de alojarse en Valdepeñas ante la inexistencia de infraestructuras en la localidad. Hoy, el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro es un nodo central de la circulación escénica europea y un motor económico y cultural del territorio. Este desplazamiento ilustra con claridad la transformación del festival: de acontecimiento puntual a estructura cultural estable.

En los últimos años se ha intensificado el interés por el análisis de estos eventos, en tanto permiten observar con nitidez el equilibrio —a menudo inestable— entre lo cultural y lo material. Entre los estudios recientes cabe mencionar el trabajo de Alejandro Ruiz Pastor sobre el concepto de festival y dirección artística (Ruiz Pastor 2022), el de José Gabriel López Antuñano sobre el modelo de festival y su repercusión en España (López Antuñano 2023), el capítulo de Carmen González-Vázquez sobre los festivales como vertebración social y cultural en el territorio español (González-Vázquez 2025: 39-64), o la tesis doctoral de Gema Gómez-Casero Fuentes (Gómez-Casero Fuentes 2018), que analiza el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro como fenómeno de turismo cultural, demostrando que el evento actúa como potente motor de atracción turística y fidelización de públicos. Desde una metodología cuantitativa, el estudio evidencia la tensión entre valor cultural y lógica turística, aportando un marco útil para pensar el festival como dispositivo económico y cultural a la vez.

También existen aportaciones elaboradas desde la experiencia directa de la dirección artística. Así, José Gabriel López Antuñano e Ignacio García (López Antuñano & García 2022) presentan las líneas generales de su proyecto artístico, mientras que Ignacio García (García 2018) y Luciano García Lorenzo (García Lorenzo 2017) exponen las directrices principales de sus programaciones. Con una función menos analítica —y quizá más justificadora— pueden citarse asimismo memorias de agentes políticos o académicos que han resultado fundamentales en la constitución de algunos festivales, como José Manuel Garrido (Garrido 1997), Amaya de Miguel (De Miguel 2017: 140-141), César Oliva (Oliva 1997; Oliva 2017: 136-139), o las memorias de Adolfo Marsillach (Marsillach 1998). El presente artículo se inscribe en esta línea, pero propone un desplazamiento del foco: del festival como evento al festival como dispositivo estético, ideológico y político.



A Colónia, con dirección y dramaturgia de Marco Martins. Arena Ensemble & Culturgest (Lisboa). Coproducción del Teatro Nacional S. João y la Rádio Televisión Portuguesa. Festival de Almagro 2025.

Festival, rúbrica y campo teatral

Desde esta perspectiva, el interés no recae en los espectáculos considerados de manera aislada, sino en el sistema integrado de decisiones que articula su selección, su disposición, su mediación y su circulación. El festival puede entenderse así como un microcampo cultural, en el sentido propuesto por Pierre Bourdieu (Bourdieu 1993), donde se ponen en juego distintas formas de capital —artístico, simbólico, económico— y donde los agentes (programadores, instituciones, artistas, públicos) ocupan posiciones diferenciadas.

Siguiendo la definición de Ruiz Pastor, el festival implica necesariamente una visión artística general, concebida y



A tempesta de Shakespeare, espectáculo de marionetas de la Cia. Carlo Colla & Figli. Festival de Almada 2025.

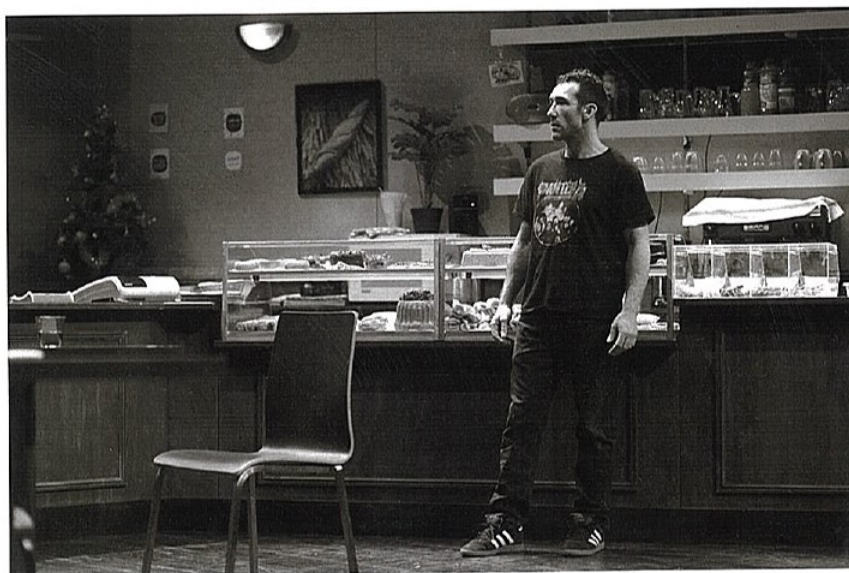
presentada como un todo coherente, inscrito en un espacio y un tiempo delimitados (Ruiz Pastor 2022). Esta coherencia remite a una poética reconocible que, en el ámbito de la programación, puede entenderse como una forma específica de autoría. En este trabajo se propone denominar a dicha poética *rúbrica*, recuperando el concepto formulado por Ruiz Pérez (Ruiz Pérez 2009) y trasladándolo al análisis del festival contemporáneo.

La rúbrica no se limita a un estilo ni a una reiteración temática: es una toma de posición dentro del campo teatral. A través de ella se legitiman estéticas, se jerarquizan discursos y se construye una determinada relación con el público. En términos bourdieusianos, la rúbrica actúa como un principio de diferenciación simbólica que permite al festival acumular capital cultural específico y proyectarlo en el campo teatral ampliado.

Las grandes discusiones que atraviesan el teatro contemporáneo —la tensión entre teatro de texto y artes vivas, la centralidad del dispositivo escénico, la resignificación de los clásicos, la performatividad política— no son ajenas a estas dinámicas. Muy al contrario, se articulan desde decisiones programáticas de festivales que funcionan como instancias privilegiadas de consagración y visibilidad. En este sentido, los directores y programadores deben ser entendidos como agentes configuradores del campo, más próximos a la figura del director artístico que a la del gestor cultural en sentido administrativo.

Muchos análisis académicos de la programación de festivales de teatro parten de ejemplos extranjeros. La génesis del festival moderno suele localizarse en Bayreuth, fundado en 1876 por Richard Wagner y concebido para mostrar su propia obra en un recinto construido específicamente para tal fin, donde se ensayaron innovaciones escenotécnicas y se reforzó la dimensión autoral del acontecimiento. Recordemos, además, que Edimburgo y Aviñón arrancan en 1947 con el fin de reconstruir culturalmente una Europa devastada. En ambos casos, los festivales nacen a partir de una figura artística seminal que ayuda en su implantación, desarrollo y discurso: de modo especial, Jean Vilar en Francia. De este modo, la personalidad de los directores y la rúbrica que dejan en “su” festival resulta de especial interés.

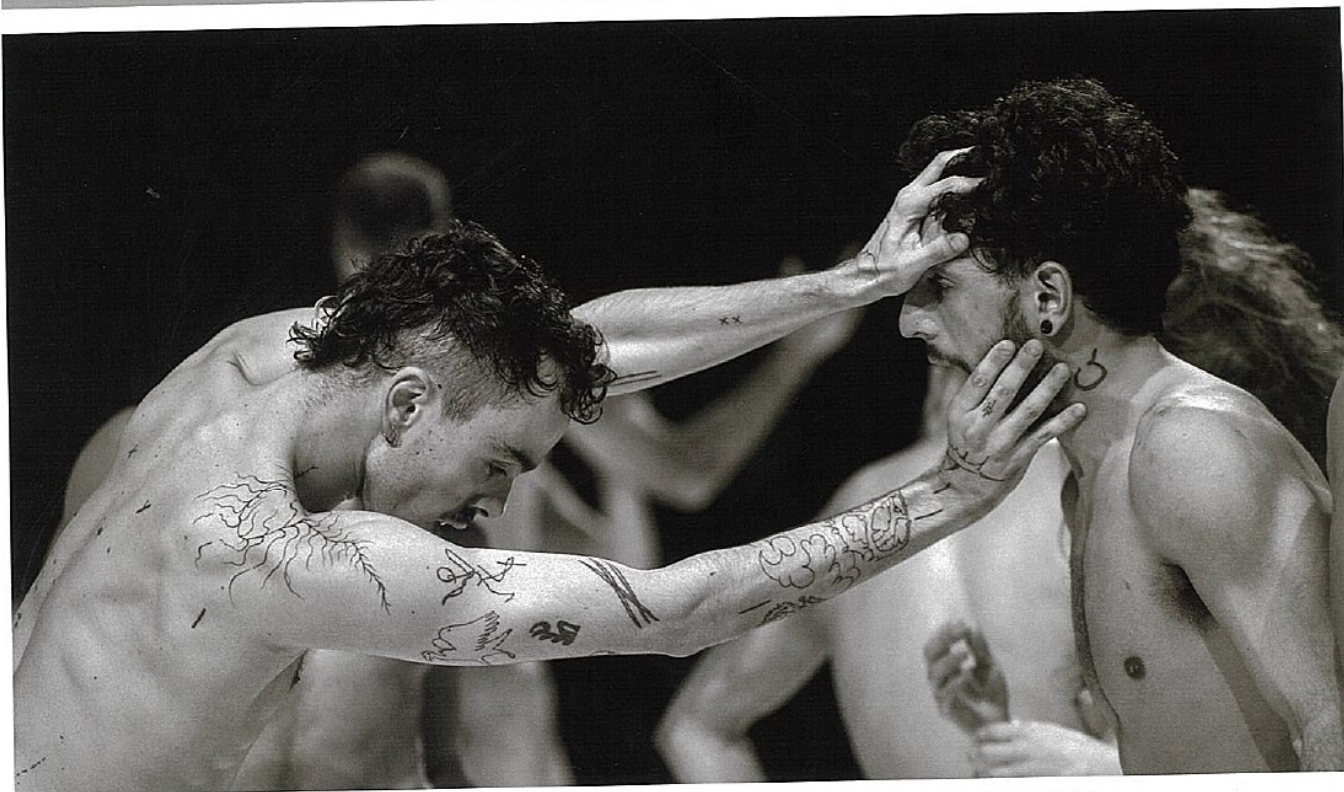
Hay, además, un impulso trascendental en el modelo del festival desde su propia conformación. Patrice Pavis recoge en su *Diccionario del teatro* una breve historia que se remonta al siglo V a. C., con las fiestas religiosas dedicadas a Dionisos, donde se representaban tragedias, comedias y ditirambos (Pavis 1998). Este impulso espiritual de la colectividad debe tener, además, un demiurgo: un impulsor y dirigente. Esa labor recae, en el contexto contemporáneo, sobre la dirección del festival, que concibe la programación como un acontecimiento artístico. Su función queda bien descrita por Alejandro Ruiz Pastor:



Marius, dirección de Joël Pommerat del texto de Marcel Pagnol. Compagnie Louis Brouillard. Festival de Almada 2025. (Foto: A. Pommerat).

Actividad o serie de eventos que tienen su enfoque principal en el desarrollo, *presentación y/o participación en las artes*. Tiene un programa concebido, producido, dirigido, comercializado y presentado como un paquete integrado. Esto implica la existencia de una *visión artística general*. Ocurre dentro de un área/región delimitada y dentro de un período de tiempo definido (2022: 123-126).

Lo artístico y lo comercial se unen en un espacio que debe ser recordado por el público, receptor último de lo visto. De este modo, además de los réditos económicos y sociales, se añade un objetivo trascendente —casi espiritual— al festival, que queda marcado por una poética (constantes, originalidad creativa y características comunes). Estas programaciones inciden tanto en el teatro comercial como en la escena alternativa, y se



Há qualquer coisa prestes a acontecer, coreografía de Victor Hugo Pontes. Cia. Nome Próprio. Festival de Almada 2025.

articulan desde la dirección mediante una “poética” o una “rúbrica”. Como aclara Adrián Pradier, la poética del director es la “manifestación efectiva de una manera concreta de afrontar los trabajos artísticos, o sea, de una poética personal, susceptible de ser reconocida en sus elementos más relevantes y definitorios” (Pradier 2017: 16).

En este sentido, prefiero el término exegético *rúbrica* del programador y del director. Se trata de una derivación del concepto de “rúbrica del poeta”, con el que Pedro Ruiz Pérez establece una metáfora que explica la búsqueda de singularidad del poeta en el Siglo de Oro (Ruiz Pérez 2009). Considero que este concepto explica adecuadamente la voluntad de establecer una poética propia por parte de los programadores contemporáneos, quienes, lejos de mantenerse en el frío academicismo, pretenden vertebrar una manera de entender el hecho teatral con

el fin de proyectarse e influir en el campo. Como ya he comentado en trabajos anteriores (Vélez Sainz 2020: 10-12), el hecho teatral contemporáneo no se entiende plenamente sin la aportación de los programadores de festivales, que son, en realidad, directores capaces de conformar el campo teatral desde el convencimiento de que su programación “rúbrica” estéticamente el hecho teatral. Buena parte de las discusiones contemporáneas sobre el teatro —la performance y las artes vivas frente al teatro de palabras, la aparición de los dispositivos y las instalaciones, o la resiliencia de los clásicos— se conectan de manera directa con esa voluntad de influir socialmente y de marcar estilo: con su rúbrica.

El Festival de Almada: humanismo, *heritage* y lugar de memoria

Joaquim Benite (1943-2012) fundó el Festival de Almada en 1984, que se desarrolla en julio gracias a la colaboración de la Compañía de Teatro de Almada y la Câmara Municipal de Almada. En sus inicios el festival era de teatro amateur, aunque en 1985 ya se incluyeron espectáculos de compañías profesionales portuguesas. En 1987 se internacionalizó, con la presentación de compañías extranjeras vinculadas, sobre todo, al teatro universitario. Destaca, entre otros festivales europeos, por su capacidad de descubrimiento de espectáculos y grupos. Al igual que ocurre con el Festival de Otoño, medios de información generalistas informan de su programación: *The Times*, *The Guardian*, *El País*, *El Mundo*, *ABC*, *El Diario*, *L'Humanité*, *Il Manifesto*, etc. Con espacios en ambos lados del Tajo desde 1992, el



Telhados de Vidro, dirección de Marco Medeiros del texto de David Hare. Teatro da Trindade Inatel. Festival de Almada 2025.



History of Violence, montaje con dirección de Thomas Ostermeier del texto de Édouard Louis. Schaubühne de Berlín. Festival de Almada 2025.

centro del festival es la Escuela D. António da Costa, donde se instala el Palco Grande y se encuentra el centro de convivencia y debates. Incluye programas paralelos de música, espectáculos callejeros, debates, talleres, seminarios internacionales, exposiciones y ciclos de formación artística y técnica.

Algunos autores homenajeados incluyen a Luís Miguel Cintra, Peter Stein, Ricardo Pais, Juni Dahr y Olga Roriz. Han visitado el festival compañías como el Piccolo Teatro di Milano, Tg Stan, Young Vic, Théâtre de Gennevilliers, Théâtre des Bouffes du Nord, Teatro de la Abadía, Volksbühne, la Schaubühne y Berliner Ensemble, con espectáculos dirigidos por Alain Ollivier, Benno Besson, Bernard Sobel, Christoph Marthaler, Claude Régy, Daniel Veronese, Georges Lavaudant, Giorgio Strehler, Josef Nadj, Luca Ronconi, Matthias Langhoff, Patrice Chéreau, Peter Brook, Peter Stein, Theodoros Terzopoulos y Thomas Ostermeier.

El festival ha mantenido de manera coherente una concepción del teatro como práctica humanista, herramienta de pensamiento crítico y bien cultural compartido. Frente a la lógica del evento y del mercado, Almada articula una programación que entiende el teatro como forma de *heritage* vivo, esto es, como patrimonio inmaterial que se reactualiza críticamente en el presente.

La ciudad de Almada, situada frente a Lisboa y marcada por una fuerte identidad obrera, no actúa como mero contenedor espacial, sino como condición de sentido del festival. Durante décadas —desde la Revolución de los Claveles de 1974 hasta 2017— el municipio estuvo gobernado de manera casi ininterrumpida por la CDU (Coligação Democrática Unitária), coalición liderada por el Partido Comunista Portugués, lo que convirtió a Almada en uno de los principales bastiones históricos de la izquierda portuguesa. Desde 2017, el gobierno municipal ha pasado al Partido Socialista (PS), manteniéndose, no obstante, una clara continuidad en políticas culturales de carác-

ter público, inclusivo y comunitario. Este trasfondo político resulta fundamental para comprender el *ethos* del festival y su profundo arraigo en el tejido social de la ciudad.



TEATRO MUNICIPAL
JOAQUIM BENITE

El logotipo del Teatro Municipal Joaquim Benite, del Festival de Almada y de la Compañía de Teatro de Almada hace referencia a una de las primeras producciones que realizó Benite, *Aventuras do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, de António José da Silva.

Un elemento de interés para el análisis de los festivales es el componente paratextual de las artes escénicas, como el cartel publicitario, un detalle a menudo ignorado en los análisis teatrales. Siguiendo el trabajo de Stuart Green (Green 2018: 176-195), puede indicarse que, lejos de ser un aspecto menor, el estudio de los carteles arroja luz sobre muchas de las preocupaciones de la industria, y puede revelar más acerca de ellas que el análisis aislado de un texto dramático o un montaje.

En este sentido, la elección de *Aventuras do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* resulta reveladora. El texto de António José da Silva, O “Judeu”, se estrenó en el Gimnasio de Campolide el 27 de mayo de 1972, con adaptación de Virgílio Martinho y selección musical de Carlos Paredes. La compañía entonces era abiertamente amateur y destilaba, como tantas otras del momento, un amplio compromiso político. En el programa de Benite se indicaba abiertamente la necesidad de la implicación directa del público:

O teatro não existe se não houver actores e espectadores (...) Você faz, portanto, parte do espectáculo. (...) Para ser um bom espectador, um bom público, Você tem de esforçar um bocadinho. (...) A maior lição que D. Quixote

nos dá é esta: as palavras não bastam, é preciso transformá-las em acção. D. Quixote não se limita a ter ideias; luta por elas. (CTA 2018: 13)

“Las palabras no bastan, es preciso transformarlas en acción...”. Tras la imaginaria quijotesca se encuentra latente la visión de Augusto Boal y su “teatro de los oprimidos” (Boal 1985). Para Boal, este teatro funciona como formulación teórica y como método estético, y combina ejercicios, juegos y técnicas teatrales que intentan desmecanizar física e intelectualmente a sus practicantes y así lograr una “democratización” del drama. Se trata de estimular a los participantes no actores a expresar sus experiencias de situaciones cotidianas de opresión a través del teatro y transformar a los espectadores en protagonistas de

principio organizador del teatro de los oprimidos: empoderar a los actores. Sus sueños de naturaleza quijotesca se traducen al lenguaje del teatro mediante declaraciones de coraje que muestran una estrategia de choque contra la marginalidad. El festival refleja, además, el espíritu de la localidad que lo aloja. Frente a la grandeza de Lisboa —con su castillo de San Jorge, el barrio de la Alfama que sobrevivió al terremoto, su catedral o el Convento do Carmo—, Almada se muestra como el hermano trabajador: el primo de la periferia que viaja en ferry desde el otro lado del Tajo para construir una de las ciudades más vibrantes de Europa. La municipalidad de Almada ha sido, no en vano, un bastión histórico del partido comunista.

En términos de Pierre Nora, el Festival de Almada puede entenderse como un lugar de memoria activa: no monumental

ni museificado, sino sostenido por prácticas escénicas vivas que articulan pasado, presente y comunidad (Nora 2008). El *heritage* que construye Almada no se limita a la conservación del repertorio o a la celebración de hitos históricos, sino que se manifiesta en una ética de la programación orientada al diálogo intergeneracional, la memoria política y la responsabilidad cívica del arte.

Esta rúbrica humanista se materializa también en la búsqueda deliberada de convivio, entendida en el sentido clásico del término: compartir tiempo, espacio y experiencia. El festival promueve espacios de encuentro informal que disuelven jerarquías entre creadores, programadores y público. Se organizan cenas comunitarias a precios accesibles, pensadas para facilitar la participación de vecinos y vi-

sitantes; los artistas invitados conviven con el público, generando situaciones de intercambio directo poco habituales en los grandes festivales internacionales; y se programan conciertos gratuitos abiertos a la ciudadanía, que refuerzan el carácter inclusivo del evento y su inscripción en la vida cotidiana de la ciudad.

Este modelo de convivio contrasta con la lógica de aceleración y consumo cultural dominante en otros festivales. En Almada, el tiempo del festival no se rige por la acumulación ni por la simultaneidad extrema, sino por una temporalidad más pausada, que favorece la conversación, la reflexión compartida y la construcción de comunidad. El festival se concibe así no solo como un espacio de exhibición artística, sino como un dispositivo de sociabilidad cultural, en el que el encuentro es tan relevante como el espectáculo.



Teatro delusio, dirección y espacio escénico de Michael Vogel. Cia. Familie Flöz con el Theaterhaus de Stuttgart. Festival de Almada 2025. (Foto: S. Boccedi).

la acción dramática (*espect-actores*), de modo que estimulen su creatividad. El espectador ve y representa; el espect-actor ve y actúa, o más bien, ve actuar en la escena y en la vida. Su objetivo es transformar y empoderar a los actores de una manera que sea en sí misma transformadora. Como dice Boal:

The goal of the theater of the oppressed is not to reach a stabilizing principle, but rather to the unbalance that drives action. Its objective is to dinamize. This is apprehended through concrete actions in scene: the act of transformation is itself transformative! Transforming the scene I transform myself. (1985: 95)

En términos generales, el Festival de Almada escenifica la transformación propuesta por Boal. Adapta para la escena el



El rey que fue, espectáculo con dirección de Albert Boadella. Cía. Els Joglars. Festival de Almada 2025.

La programación reciente refuerza esta orientación. La puesta en escena de *El rey*, de Els Joglars, despliega una sátira política que desmonta los residuos simbólicos del poder y de la autoridad institucional, inscribiéndose en una tradición europea de teatro crítico que utiliza el humor y la deformación grotesca como herramientas de desvelamiento ideológico. Su inclusión en Almada responde a una lógica de coherencia ética y estética, más que a criterios de impacto mediático o rentabilidad inmediata. Por su parte, *El profesor que prometió el mar a sus alumnos*, de Alberto Conejero, articula una reflexión sobre memoria democrática, pedagogía y violencia política a partir de la figura del maestro republicano Antoni Benaiges. En el contexto del Festival de Almada, la obra trasciende el marco nacional español y se inserta en una memoria europea compartida de repre-

formulada por Jean Vilar en la posguerra francesa. Al igual que el fundador del Festival de Aviñón concebía el teatro como un servicio público dirigido a la comunidad, Almada articula un modelo en el que la excelencia artística no se opone a la accesibilidad ni a la participación, sino que se legitima precisamente a través de ellas. Frente a la lógica de la acumulación y del impacto inmediato, Almada reivindica una ética de la presencia, del encuentro y de la palabra compartida. En este sentido, el festival no solo programa espectáculos, sino que construye comunidad, inscribiendo el hecho teatral en una tradición humanista que entiende la cultura como derecho y como espacio de formación cívica.

El Edinburgh Festival Fringe: aceleración cultural, economía de la atención y festival-mercado

Frente a este modelo humanista y patrimonial, el Edinburgh Festival Fringe encarna de manera paradigmática el festival inscrito en la lógica neoliberal de la economía urbana y del turismo cultural, tal como ha sido descrita por David Harvey (Harvey 2005; Harvey 2012). La edición de 2025 ofrece cifras que, por sí solas, revelan la naturaleza del dispositivo: 2.604.404 entradas emitidas, 3.893 espectáculos, 53.942 funciones distribuidas en más de 300 espacios a lo largo de un mes, con artistas procedentes de 62 países y la presencia de 17 escaparates nacionales. A ello se suma un número incontable de actuaciones callejeras, entre las que destacan 320 artistas urbanos, algunos de ellos de un nivel artístico notable.

Estas cifras impresionantes no solo subrayan la magnitud del Fringe, sino que ponen de manifiesto una lógica de aceleración cultural, en la que la acumulación, la simultaneidad y la sobreoferta se convierten en rasgos estructurales del festival. La experiencia del espectador —y también la del profesional— queda marcada por una sensación constante de FOMO (*fear of missing out*), derivada de la imposibilidad material de abarcar una progra-

mación de tal escala. Incluso para quienes acuden con agendas intensivas, la experiencia del festival se transforma en una carrera contra el tiempo, donde la selección forzada sustituye a la contemplación y al análisis reposado.

Esta aceleración se inscribe plenamente en lo que puede denominarse una economía de la atención, en la que los espectáculos compiten no solo entre sí, sino con la propia capacidad



Chirimbo, espectáculo de calle celebrado en el Royal Mile. Edinburgh Fringe Festival 2025. (Foto: R. Ricciuti. © Edinburgh Festival Fringe Society).

sión, exilio y pedagogías truncadas. El festival actúa aquí como dispositivo de mediación memorial, reforzando su vocación de espacio para el pensamiento crítico y el *heritage* cultural europeo.

Esta lógica del convivio, de la hospitalidad cultural y de la temporalidad pausada sitúa al Festival de Almada en una genealogía reconocible del teatro popular europeo, tal como fue



Blizzard, espectáculo de circo contemporáneo creado por la Cía. canadiense Flip Fabrique. Edinburgh Fringe Festival 2025. (Foto: D. Monteith-Hodge, © Edinburgh Festival Fringe Society).

perceptiva del público. El valor cultural tiende a medirse en términos de visibilidad, impacto inmediato y circulación mediática, más que en función de procesos de sedimentación estética o reflexión crítica. En este sentido, el Fringe no articula una rúbrica poética reconocible en términos estéticos: su coherencia es estructural y económica.

La edición de 2025 contó con 1.084 profesionales de medios acreditados procedentes de 36 países, de los cuales 718 ejercían labores de crítica y reseña, lo que refuerza el carácter del festival como escaparate global. Al mismo tiempo, asistieron 1.770 profesionales acreditados de la industria escénica —programadores, productores, agentes y responsables de festivales— de 68 países, que acudieron a Edimburgo con el objetivo de adquirir espectáculos y detectar talento. El Fringe se consolida así como un gran mercado internacional de artes escénicas, donde la circulación profesional se impone con frecuencia a la experiencia artística profunda.

Desde el punto de vista organizativo, el festival presenta una infraestructura altamente eficiente y tecnológicamente sofisticada. La aplicación oficial *Ed Fringe* permite gestionar agendas, reservas y accesos en un entorno de extrema saturación, funcionando como herramienta indispensable para navegar el exceso. En términos de accesibilidad, el 60 % de los espectáculos se programaron en espacios con acceso adaptado, y se emitieron cerca de 25.000 entradas a través del servicio específico de accesibilidad de la Fringe Society. Asimismo, se desplegaron más de 300 recursos sensoriales destinados a facilitar la experiencia de personas neurodivergentes. Estos datos revelan un esfuerzo real por atender a la diversidad de públicos, aunque dicho esfuerzo se inscribe dentro de una lógica general de optimización del acceso y del flujo de espectadores.

No obstante, la retórica de apertura del Fringe convive con una fuerte concentración empresarial. La mayoría de los

espectáculos se articulan en torno a grandes productoras como Gilded Balloon, Assembly o theSpaceUK, que operan como auténticos subfestivales dentro del propio evento. Resulta especialmente significativo que theSpaceUK programe por sí sola 469 espectáculos, con la participación de 3.357 artistas y la venta de 188.000 entradas, cifras que permitirían considerar esta estructura como un festival independiente. La ausencia de un proceso de selección previa desplaza así el filtro artístico hacia el mercado, favoreciendo a quienes disponen de mayor capacidad económica, logística y promocional.

La ciudad de Edimburgo se transforma durante el Fringe en un escenario turístico total, donde el teatro convive con experiencias híbridas de ocio cultural. Las rutas históricas y literarias convierten la historia y la literatura locales en relatos consumibles, mientras que espectáculos inmersivos como *Whiskies and Witches* explotan el imaginario escocés en clave experiencial. Estas propuestas, altamente eficaces desde el punto de vista turístico, evidencian la integración del teatro en una economía del evento donde la experiencia inmediata prima sobre la densidad simbólica.

Desde abril de 2025, este vasto dispositivo está dirigido por Tony Lankester, *Chief Executive* de la Edinburgh Festival Fringe Society, quien ha subrayado públicamente que, pese a los desafíos estructurales del festival, el Fringe sigue siendo “la plataforma más importante del mundo para que los artistas muestren su trabajo” y “un paso crítico en su trayectoria profesional”. Esta afirmación resume bien la paradoja del festival: un espacio de oportunidades indiscutibles que, al mismo tiempo, reproduce con especial nitidez las lógicas de precarización, aceleración y competitividad propias del capitalismo cultural contemporáneo. En este sentido, el Edinburgh Festival Fringe puede entenderse como un laboratorio extremo de la economía de la atención aplicada a las artes escénicas. Más que un

Reuben Kaye durante su espectáculo de cabaret en el Edinburgh Fringe Festival 2025.

Abajo, espectáculo gratuito de teatro callejero durante el Edinburgh Fringe Festival 2025. (Fotos: D. Monteith-Hodge. © Edinburgh Festival Fringe Society).

festival con identidad estética propia, funciona como un dispositivo de visibilidad masiva, donde el teatro se integra plenamente en la lógica del mercado global, del turismo urbano y del consumo cultural acelerado.

Convivio y mercado

Desde un punto de vista teórico, el contraste entre el Festival de Almada y el Edinburgh Festival Fringe confirma que el festival debe ser analizado como un dispositivo ideológico situado dentro del campo cultural (Bourdieu 1993). Lejos de ser espacios neutros de exhibición, los festivales producen sentido a través de sus ritmos, sus escalas, sus formas de mediación y sus concepciones implícitas del espectador.

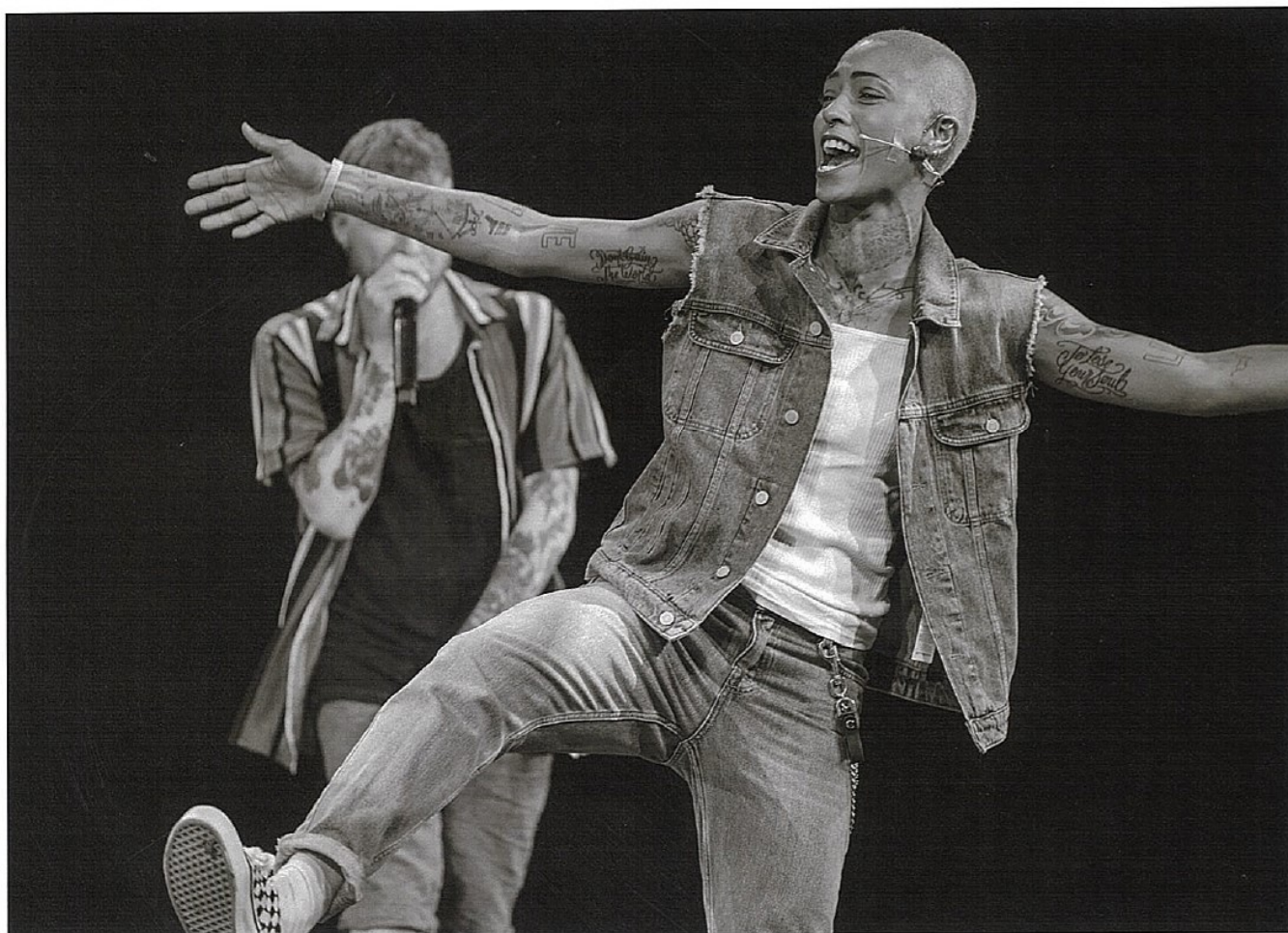
La noción de rúbrica aplicada a la programación permite comprender estos dispositivos como formas de autoría colectiva que configuran el canon, la memoria y el valor cultural. Almada articula una rúbrica basada en la pausa, el convivio y el *heritage*; el Fringe, por el contrario, opera desde la aceleración, la saturación y la economía de la atención. Ambos modelos revelan que no existe un único modo de festival, sino distintas formas de organizar el tiempo, el espacio y la experiencia teatral.

Desde una perspectiva política, la oposición entre Almada y el Edinburgh Festival Fringe remite a dos concepciones antagónicas de la cultura. El Fringe encarna la lógica neoliberal del festival-mercado, inscrito en la economía urbana del evento, donde el teatro compite por atención en un entorno de sobreoferta permanente y donde el espectador es concebido prioritariamente como consumidor. La sensación constante de FOMO, la aceleración cultural y la precarización del creador son síntomas estructurales de este modelo. El Festival de Almada, por el contrario, responde a una lógica humanista del bien común cultural, heredera del teatro popular europeo y sostenida por una tradición política local de izquierdas que ha concebido la cultura como servicio público. Su apuesta por el convivio, la accesibilidad económica y la integración comunitaria constituye



una forma explícita de resistencia frente a la mercantilización del hecho teatral. Allí donde el Fringe multiplica opciones y fragmenta la atención, Almada propone tiempo compartido, memoria activa y experiencia común.

Pensar críticamente los festivales implica, por tanto, tomar posición. No se trata solo de evaluar modelos de gestión o de programación, sino de decidir qué tipo de experiencia cultural queremos fomentar y qué lugar otorgamos al teatro en la construcción de lo común. En un contexto de aceleración social y de economía de la atención, experiencias como la de



Noise Boys, espectáculo de teatro físico, danza y música urbana a cargo de artistas multidisciplinares. Edinburgh Fringe Festival 2025. (Foto: D. Monteith-Hodge. © Edinburgh Festival Fringe Society).

Almada recuerdan que el teatro puede seguir siendo –como quería Jean Vilar– un espacio de encuentro, de formación cívica y de resistencia humanista.♦

Nota

Este artículo forma parte de los resultados del proyecto “CONSTEMAD-CM: Constelaciones y redes digitales como herramientas para la documentación y análisis del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo” (PHS-2024/PH-HUM-437) alojado en el Instituto del Teatro de Madrid y el Seminario de Estudios Teatrales de la Universidad Complutense (930128).

Referencias

- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press.
- Boal, A. (1985). *Theatre of the oppressed*. Theatre Communications Group.
- Bonet, L. (2009). Características económicas del sector del teatro en España. En C. M. M. Elia (Ed.), *La economía del espectáculo* (pp. 13–29). Gescenic.
- Bonet, L., & Villarroya, A. (2009). La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España. *Estudios de Economía Aplicada*, 27(1), 197–222.
- Companhia de Teatro de Almada. (2018). *CTA: 40 anos em Almada (1971–1987)*. CTA.
- De Miguel, A. (2017). «El Festival de Teatro Clásico de Almagro: una ventana al mundo» en 40 ediciones. *Festival Internacional del Almagro*. Almagro: Festival de Almagro, pp. 142–143.
- García, I. (2018). «Vamos a poner en valor el patrimonio dramático español» en *ADE-TEATRO*, 171, pp. 26–35.
- García Lorenzo, L. (2017). Los clásicos, mis contemporáneos. En 40 ediciones. *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro* (pp. 144–145).
- Garrido, J. M. (1997). «Festivales, sí. Gracias» en *Festival Internacional Teatro Clásico de Almagro. 20 años, 1978–1997*. Almagro, Caja Castilla-La Mancha, pp. 135–136.
- Gómez-Casero Fuentes, G. (2018). *Artes escénicas y turismo: el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro* (Tesis doctoral). Universidad de Córdoba.
- González-Vázquez, C. (2025). Teatro y territorio: Los festivales como vertebración colaborativa. En *Nuevos territorios en la escena* (pp. 39–64). Fundación Universitaria Española.
- Green, S. (2018). Promoting a theatre in crisis. *Hispanic Research Journal*, 19(2), 176–195.
- Harvey, D. (2005). *A brief history of neoliberalism*. Oxford University Press.
- Harvey, D. (2012). *Rebel cities: From the right to the city to the urban revolution*. Verso.
- López Antuñano, J. G. (2023). Los festivales de teatro clásico en España: ¿Hacia una reformulación? *Archiletras Científica*, 9, 113–128.
- López Antuñano, J. G., & García, I. (2022). *Teatro Clásico Contemporáneo*. Madrid: Antígona.
- Marsillach, A. (1998). *Tan lejos, tan cerca: Mi vida*. Barcelona, Tusquets.
- Miñana, R. (2020). *Living Quixote: Performative activism in contemporary Brazil and the Americas*. Vanderbilt University Press.
- Nora, P. (2008). Los lugares de la memoria. *Rilce*.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Pradier, A. (2017). «La tarea de describir una poética escénica» en *La escenificación española contemporánea. Una mirada más allá de nuestras fronteras*. Margarita del Hoyo Ventura (ed.), Granada, Editorial Tragacanto, pp. 15–28.
- Ruiz Pastor, A. (2022). *Dirección artística: El concepto de festival de artes escénicas*. Ediciones Clásicas.
- Ruiz Pérez, P. (2009). *La rúbrica del poeta*. Universidad de Valladolid.
- Vélez Sainz, J. (2020). Las “rúbricas” del programador y del director. *Insula*, 880, 10–12.
- Vélez Sainz, J. (2025). Hacia un modelo de análisis académico de los festivales de teatro contemporáneo: Los casos del Festival de Almada y el Festival de Otoño en Madrid, *Crisis y oportunidad. Lenguajes escénicos en el siglo XXI*, eds. Javier Ramírez Serrano y Carmen González Vázquez, Madrid, Fundación Universitaria Española, 61–88.