TITEREDATA
Estudio sobre el teatro
de títeres, visual,
y de objetos en España

TITEREDATA

Estudio sobre el teatro de títeres, visual, y de objetos en España

La opinión del sector. Entrevistas en profundidad:

TONI RUMBAU

TABLA DE CONTENIDOS

19 Entrevistas: Momento, interioridades y perspectivas del Sector del Teatro Visual, de Objetos y de Títeres en España. 1

***Presentación** 7*

***Planteamiento de las entrevistas** 9*

***Valoraciones y conclusiones generales** 14*

1- Orígenes 14
2- El momento del sector. Peculiaridades, tradición y vanguardia 20
3- Los Circuitos 22
4- Los Festivales y las ferias 24
5- La Formación 26
6- Los Museos, el Patrimonio 28
7- La organización del sector 30

A modo de conclusión 32

Las respuestas organizadas por temas. 35

1- Orígenes 36

Ángel Calvente 36
Idoya Otegui 36
Paco Paricio 36
Jaume Policarpo 36
Luís Zornoza Boy 36
Jordà Ferré 36
Enrique Lanz: 37
Yanisbel Martínez 37
Rosa Días, La Rous 37
Juan Muñoz: 37
Pablo Vergne 37
Adolfo Ayuso 37
Alfred Casas: 37
Joan Baixas 37
Iñaki Juárez 38
Jorge Rey 38
María José Frías (María Parrato) 38
Mariso García 38
Shaday Larios 38
Empar Claramunt: 38

2- El momento del Sector, Tradición y Vanguardia, cómo te sitúas en él 39

Ángel Calvente 39
Idoya Otegui 39
Paco Paricio 40
Jaume Policarpo 41
Luís Zornoza Boy 42
Jordà Ferré 43

ENRIQUE LANZ 44
YANISBEL VICTORIA MARTÍNEZ 46
ROSA DÍAZ 46
JUAN MUÑOZ 47
PABLO VERGNE 48
ADOLFO AYUSO 49
ALFRED CASAS 50
JOAN BAIXAS 51
IÑAKI JUÁREZ 53
JORGE REY 54
María José Frías 55
Mariso García 56
Shaday Larios 56
EMPAR CLARAMUNT 57

3- OPINIONES SOBRE CIRCUITOS, PROGRAMACIONES, PÚBLICOS, SUBVENCIONES… 59
ÁNGEL CALVENTE 59
IDOYA OTEGUI 60
PACO PARICIO 61
JAUME POLICARPO 62
LUÍS ZORNOZA BOY 64
JORDÀ FERRÉ 64
ENRIQUE LANZ 65
YANISBEL V.MARTÍNEZ 65
ROSA DÍAZ LA ROUS 66
JUAN MUÑOZ 67
PABLO VERGNE 67
ASOLFO AYUSO 68
ALFRED CASAS 69
JOAN BAIXAS 70
IÑAKI JUÁREZ 71
JORGE REY 72
MARÍA JOSÉ FRÍAS 73
MARISO GARCÍA 73
SHADAY LARIOS 74
EMPAR CLARAMUNT 75

4- SOBRE FESTIVALES, FERIAS, TEATROS... 76
ÁNGEL CALVENTE 76
IDOYA OTEGUI 77
PACO PARICIO 78
JAUME POLICARPO 78
LUÍS ZORNOZA BOY 80
JORDÀ FERRÉ 80
ENRIQUE LANZ 81
YANISBEL V.MARTÍNEZL 82
ROSA DÍAZ LA ROUS 82
JUAN MUÑOZ 83
PABLO VERGNE 84
ADOLFO AYUSO 85
ALFRED CASAS 87
JOAN BAIXAS 87
IÑAKI JUÁREZ 88
JORGE REY 90

MARÍA JOSÉ FRÍAS 92
SHADAY LARIOS 94
EMPAR CLARAMUNT 95

5- SOBRE LA FORMACIÓN. 96
ÁNGEL CALVENTE 96
IDOYA OTEGUI 97
PACO PARICIO 98
JAUME POLICARPO 99
LUÍS ZORNOZA BOY 99
JORDÀ FERRÉ 100
ENRIQUE LANZ 101
YANISBEL V. MARTÍNEZ: 102
ROSA DÍAZ LA ROUS 103
JUAN MUÑOZ 104
PABLO VERGNE 104
ADOLFO AYUSO 105
ALFRED CASAS 108
JOAN BAIXAS 110
IÑAKI JUÁREZ 111
JORGE REY 112
MARÍA JOSÉ FRÍAS PARRATO 113
MARISO GARCÍA 114
SHADAY LARIOS 115
EMPAR CLARAMUNT 115

6- MUSEOS 117
ÁNGEL CALVENTE 117
IDOYA OTEGUI 118
PACO PARICIO 118
JAUME POLICARPO 119
LUÍS ZORNOZA BOY 119
JORDÀ FERRÉ 119
ENRIQUE LANZ 120
YANISBEL V. MARTÍNEZ 121
ROSA DÍAZ 122
JUAN MUÑOZ 122
PABLO VERGNE 122
ADOLFO AYUSO 123
ALFRED CASAS 124
JOAN BAIXAS 124
IÑAKI JUÁREZ 125
JORGE REY 126
MARÍA JOSÉ FRÍAS PARRATO 127
MARISO GARCÍA 127
SHADAY LARIOS 128
EMPAR CLARAMUNT 129

7- ORGANIZACIÓN DEL SECTOR. UNIMA. 130
ÁNGEL CALVENTE 130
IDOYA OTEGUI 130
PACO PARICIO 131
JAUME POLICARPO 131
LUÍS ZORNOZA BOY 132

JORDÀ FERRÉ 132
ENRIQUE LANZ 133
YANISBEL V.MARTÍNEZ 134
ROSA DÍAZ LA ROUS 134
JUAN MUÑOZ 135
PABLO VERGNE 136
ADOLFO AYUSO 136
ALFRED CASAS 137
JOAN BAIXAS 138
IÑAKI JUÁREZ 138
JORGE REY 139
MARÍA JOSÉ FRÍAS 'PARRATO' 140
MARISO GARCÍA 140
SHADAY LARIOS 140
EMPAR CLARAMUNT 141

PRESENTACIÓN

Este informe sobre las Entrevistas es un complemento que los autores del Estudio sobre el Sector del Teatro de Títeres, Visual y de Objetos han considerado indispensable para lograr un acercamiento de tipo cualitativo a los datos objetivos extraídos de los tres cuestionarios enviados al conjunto del sector. Una visión distinta, más personal y subjetiva, dando la palabra a algunos de los maestros titiriteros más significativos del momento en nuestro país.

Para ello hemos recurrido a la fórmula de la entrevista presencial, tranquila y pausada, afín de captar los matices y las opiniones personales que no siempre afloran en la mecánica científica de los formularios estadísticos. A causa de la pandemia del COVID-19, las cinco últimas entrevistas se han realizado vía Internet, en comunicación telemática de vídeo-conferencia.

Son 19 entrevistas aunque 20 son los titiriteros entrevistados (pues una es doble, la de Títeres Etcétera), buscando un equilibrio tanto territorial, como de género y edades. Un proceso que consideramos inacabado, pues es obvio que las actuales circunstancias de excepción que representa la pandemia del COVID-19 están cambiando a una tal velocidad el panorama del sector, que la labor de interrogación a través de entrevistas debe continuar para mantener actualizado el pulso a la realidad que este Estudio pretende alcanzar.

Los 20 entrevistados, por orden cronológico de realización de las entrevistas, son los siguientes:

- Ángel Calvente, de El Espejo Negro, Málaga
- Paco Paricio, de Los Titiriteros de Binéfar, Huesca
- Idoya Otegui, directora del TOPIC de Tolosa, Guipúzcoa
- Jaume Policarpo, de Bambalina Teatre Transportable, Valencia
- Jordà Ferré, de Antigua y Barbuda, Barcelona
- Luís Zornoza Boy, de Siesta Teatro, Granada
- Rosa Díaz, de La Rous, Granada
- Enrique Lanz, de Títeres Etcétera, Granada
- Yanisbel Martínez, de ´Títeres Etcétera, Granada
- Juan Muñoz, de La Tartana, Madrid
- Pablo Vergne, de El Retablo, Madrid
- Alfred Casas, profesor del Institut del Teatre, Barcelona
- Adolfo Ayuso, historiador, Zaragoza
- Joan Baixas, de La Claca, Barcelona
- Iñaki Juárez, de Teatro Arbolé, Zaragoza
- Jorge Rey, de Cachirulo Teatro, Santiago de Compostela
- María José Frías, de María Parrato, Segovia
- Mariso García, de Periferia Teatro, Murcia
- Shaday Larios, de Oligor y Microscopía Teatro, Navarra
- Empar Claramunt, de Teatro Buffo, Valencia

Como podemos comprobar, por comunidades autónomas el número de entrevistados es el siguiente:

- Andalucía: 5 – Angel Calvente, Luís Zornoza Boy, , Rosa Días y Enriquez Lanz junto a Yanisbel Martínez (4 entrevistas, 5 entrevistados)
- Cataluña: 3 – Jordà Ferré, Alfred Casas, Joan Baixas
- Aragón: 3 – Paco Paricio, Adolfo Ayuso y Iñaki Juárez
- Madrid: 2 – Juan Muñoz y Pablo Vergne
- Valencia: 2 – Jaume Policarpo y Empar Claramunt
- Euskadi: 1 – Idoya Otegui
- Galicia: 1 – Jorge Rey
- Navarra: 1 – Shaday Larios
- Murcia: 1 – Mariso García
- Castilla León: 1 – María José Frías

Unas cifras cuya proporción busca acercarse a la realidad del censo titiritero en las CCAA.

PLANTEAMIENTO DE LAS ENTREVISTAS

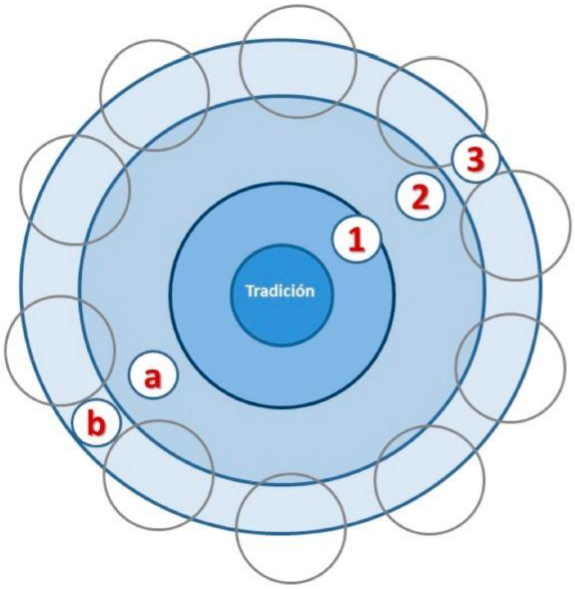
El objetivo de las entrevistas ha sido por un lado extraer las opiniones de las personalidades entrevistadas sobre los temas nucleares del Estudio, que detallaremos a continuación, y por el otro lado, mostrar la riqueza y la variedad de los distintos maestros titiriteros, en sus dos facetas humana y profesional.

La altura e importancia de un sector se mide no solo por los datos objetivos de sus prácticas profesionales, sino también por la altura y el peso artístico y humano de sus componentes más destacados. De este modo se consigue mostrar las verdaderas dimensiones de lo que es hoy el Teatro de Títeres, Visual y de Objetos en España, un sector al alza, provisto de una exquisita variedad, y de una extraordinaria creatividad, pero también con unas carencias y una problemáticas graves y específicas.

Una de las primeras conclusiones que se desprende de la lectura de las entrevistas, es constatar hasta qué punto cada titiritero entrevistado constituye un mundo en sí mismo, muy diferente de los demás, algo que solo se da en los sectores más creativos de las prácticas artísticas. Incluso a veces podemos llegar a preguntarnos: ¿qué tienen en común personalidades como Ángel Calvente, Paco Paricio, Luís Zarnoza Boy, Enrique lanz, Jordà Ferré, Pablo Vergne o Joan Baixas? Desde luego, muchas cosas y a la vez muy pocas. Son esferas de creación que viven y desarrollan su propio mundo, y que se mueven por el espacio y el tiempo, cruzándose y encontrándose en intersecciones donde se comparte lo que tienen de afín. La suma de todas estas intersecciones es lo que determina el área del sector, de una amplitud hoy en día casi infinita, tras haberse abierto en los años sesenta y setenta del siglo XX esta Caja de Pandora de la multiplicidad de las formas titiriteras. La causa de esta revolución semántica es por un lado la salida de los titiriteros del retablo, que los convierte en actores, y por el otro lado, la incorporación del objeto y de la imagen en igualdad de protagonismo con el actor o inclusive por encima de él.

Estamos hablando de un sector que a día de hoy se encuentra en el cruce de las corrientes teatrales más contemporáneas y más rabiosamente abiertas al futuro, un sector que es capaz de aunar los lenguajes tradicionales de los viejos códigos titiriteros de siempre, con los nuevos que buscan desesperadamente el cruce y la alquimia de los lenguajes, situándose en los bordes de las periferias más innovadoras y experimentales.

Para ilustrar esta realidad del sector, no siempre fácil de entender ni de aceptar, hemos elaborado un gráfico que explica cómo del núcleo de las mil distintas tradiciones existentes en los teatros de títeres, máscaras, sombras y marionetas, las distintas prácticas titiriteras se van expandiendo en círculo con un primer nivel en el que se sitúan los que gustan reflejarse en las formas tradicionales, en otro segundo nivel los que se alejan de la Tradición para buscar nuevos códigos y cruces de lenguaje, hasta llegar a un tercer nivel de círculos más periféricos, donde el mestizaje de las formas y de los lenguajes es más extremo y radical.

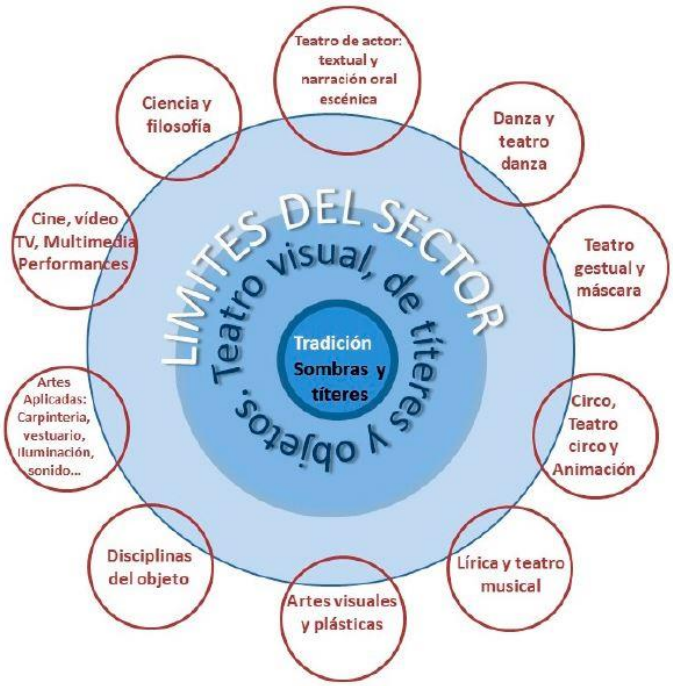


En el espacio **a**, estarían las compañías más cercanas a la línea **1**, que son las que se reflejan en las formas tradicionales situadas en el centro del gráfico, y por el otro lado estarían las que se acercan más a la línea **2**, donde se tiene muy presente la tradición pero ya en hibridación con cualquiera de las áreas antes comentadas. En el espacio **b** estarían las compañías y los artistas que gustan situarse plenamente en las distintas posibilidades combinatorias de hibridación. Limitando con la línea **3** y saltando hacia el otro lado, estarían las compañías que aún girando en la órbita del sector, practican una hibridación de combinatorias más limítrofes y voluntariamente alejadas del centro.

De algún modo, con mayor o menor fidelidad, todos los que se sienten pertenecer en el mapa del sector tienen los ejemplos y los modelos de las distintas Tradiciones como referente fundamental, aunque para unos sea algo muy evidente y explícito, y para otros más incierto y liviano, atados a este centro nuclear de la tradición por un cordón umbilical difuso y sutil, muchas veces incluso invisible.

Esta configuración en círculo del Sector ha sido aceptada por la mayoría de los encuestados y ha servido para que cada uno pueda situarse con comodidad en relación a esta fuente originaria que son las tradiciones.

En el siguiente gráfico se explica cómo alrededor de la Tradición el actual sector de los Títeres, Objetos y Teatro Visual puede hibridarse con otros lenguajes y formas escénicas, plásticas o dramatúrgicas, marcando sus límites:



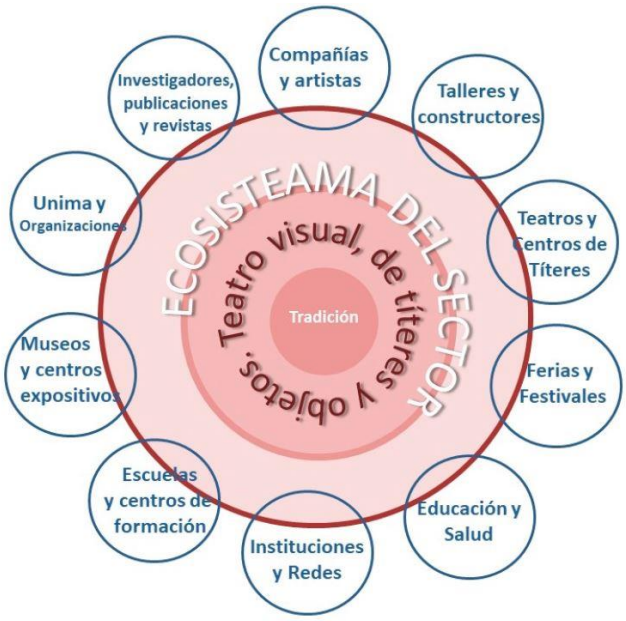
Por otra parte, cuando nos planteamos la realización del Estudio, sus autores vimos la necesidad de disponer de un mapa descriptivo de lo que constituye la realidad del sector, afín de abarcar su complejidad, que no siempre es percibida en su totalidad por los mismos profesionales. Por ejemplo, muchos titiriteros que viven el duro día a día de la supervivencia, se olvidan muchas veces de que junto a las compañías existen otras áreas de actividad muy diferentes como pueden ser las escuelas de formación, los museos, los festivales, las programaciones, las publicaciones especializadas, las distintas organizaciones gremiales, así como las muchas aplicaciones existentes en otros sectores como son la educación, la sanidad, el trabajo antropológico, la universidad, etc.

Este mapa del sector ha servido también para establecer las preguntas comunes hechas a todos los entrevistados, afín de conocer las distintas opiniones y enfoques que se tiene sobre estas múltiples áreas sectoriales.

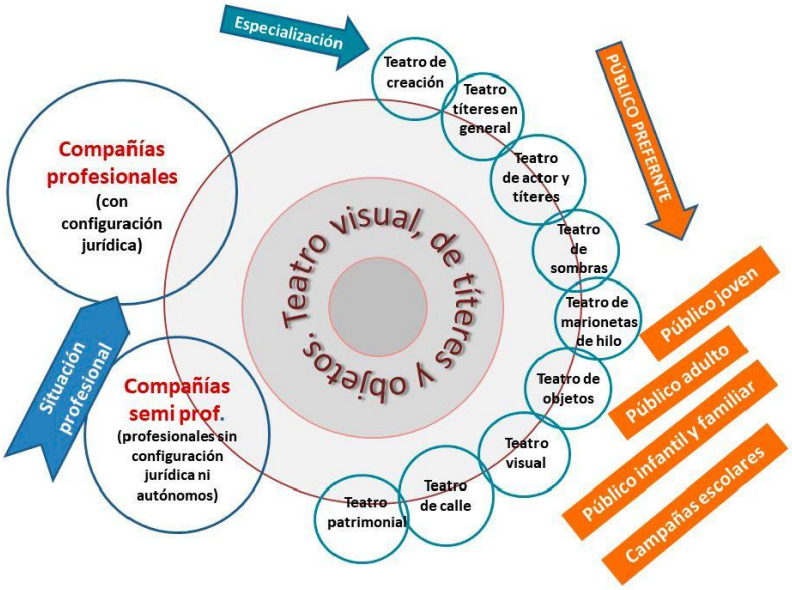
El mapa de partida del sector cuenta con las siguientes áreas:

- Compañías, artistas
- Teatros, centros, giras, programaciones
- Ferias y Festivales
- Talleres y constructores
- Educación y salud
- Instituciones y redes
- Escuelas y centros de formación
- Museos y centros expositivos
- Unima y otras organizaciones
- Investigadores, publicaciones y revistas

He aquí el gráfico que lo ilustra:



En este último gráfico mostramos la complejidad del Sector, con sus dos grandes grupos de compañías profesionales y compañías semiprofesionales, así como las diferentes especializaciones temáticas o formales de las compañías, tanto en lo que se refiere al lenguaje como al público al que se dirigen.



Todas estas consideraciones nos han llevado a elaborar, para la realización de las entrevistas, un esquema nuclear de preguntas sencillo pero capaz de sonsacar las opiniones sobre los diferentes matices de la complejidad del Sector. Las preguntas temáticas de las que haremos referencia aquí son las siete siguientes:

1. Orígenes. Cómo empezaste en esta profesión. Qué te llevó a dedicarte a los títeres.
2. Cómo ves el momento del Sector, sus peculiaridades y cómo te sitúas en él, tu relación con Vanguardia y Tradición. ¿Cómo ves el futuro del sector? ¿Cómo ves el futuro de los títeres y del teatro visual y de objetos como lenguaje?
3. Qué cambios o reformas consideras indispensable, en relación a los circuitos, las programaciones, las subvenciones…, paras encararlo hacia el futuro que uno desea.
4. Cómo valoras los teatros, ferias y festivales. Balance, virtudes y carencias. Lo que debe cambiar. Tu festival ideal.
5. Sobre la Formación: cómo crees que debería ser la formación: escuelas especializadas, escuelas de teatro, etc. La formación de los títeres en el futuro.
6. La importancia que se otorga a los museos. Cómo conservar el patrimonio histórico y de las compañías. Tu museo ideal.
7. Importancia de las organizaciones: Unima y otras. Cómo te sitúas en relación a ellas.

Estas preguntas han servido de guía nuclear de las entrevistas, aunque las ha habido otras muchas complementarias, afín de lograr un retrato amplio del personaje. La duración media de las entrevistas ha sido de entre dos y tres horas. Entrevistas pues de bastante profundidad que nos dan una visión amplia y poderosa de algunas de las personalidades más relevantes del sector.

Es la primera vez que se realizan entrevistas de este calibre a las principales personalidades titiriteras del país, aunque todavía faltan muchas para completar el mapa de las mismas, algo que el Estudio en marcha del sector se plantea seguir haciendo.

Todas las entrevistas se han publicado en la web de Títeredata (ver aquí: https://titeredata.eu/entrevistas/). Igualmente se han publicado en la revista Titeresante (ver aquí: http://www.titeresante.es/tag/entrevista-estudio-sector/), Cinco de ellas se han publicado también en catalán, la lengua en la se han efectuado (son el caso de Joan Baixas, Alfred Casas, Jordà Ferré, Jaume Policarpo y Empar Claramunt) en la revista Putxinel·li (ver aquí: http://www.putxinelli.cat/tag/entrevista-estudi-sector/).

A continuación, vamos a exponer las **valoraciones y algunas conclusiones** extraídas en las entrevistas organizadas por los 7 temas comunes. Al final del documento, hemos juntado los **fragmentos más significativos de cada entrevistado agrupados según los mismos 7 temas.**

VALORACIONES Y CONCLUSIONES GENERALES

19 entrevistas – 20 entrevistados

- Ángel Calvente, de El Espejo Negro, Málaga
- Paco Paricio, de Los Titiriteros de Binéfar, Huesca
- Idoya Otegui, directora del TOPIC de Tolosa, Guipúzcoa
- Jaume Policarpo, de Bambalina Teatre Transportable, Valencia
- Jordà Ferré, de Antigua y Barbuda, Barcelona
- Luís Zornoza Boy, de Siesta Teatro, Granada
- Rosa Díaz, de La Rous, Granada
- Enrique Lanz, de Títeres Etcétera, Granada
- Yanisbel Martínez, de Títeres Etcétera, Granada
- Juan Muñoz, de La Tartana, Madrid
- Pablo Vergne, de El Retablo, Madrid
- Alfred Casas, profesor del Institut del Teatre, Barcelona
- Adolfo Ayuso, historiador, Zaragoza
- Joan Baixas, de La Claca, Barcelona
- Iñaki Juárez, de Teatro Arbolé, Zaragoza
- Jorge Rey, de Cachirulo Teatro, Santiago de Compostela
- María José Frías, de María Parrato, Segovia
- Mariso García, de Periferia Teatro, Murcia
- Shaday Larios, de Oligor y Microscopía Teatro, Navarra
- Empar Claramunt, de Teatro Buffo, Valencia

1- ORÍGENES

Vocaciones, autodidactismo: Quizás lo más interesante de los datos recogidos sobre los orígenes de las personalidades entrevistadas sea constatar esta obviedad propia del mundo del teatro, y es que las **vocaciones nacen y se sustentan a partir del cruce y el conocimiento de los espectáculos vistos y de las experiencias compartidas**. Y, como es lógico, a más riqueza, densidad y calidad de este tejido cultural que da la práctica del teatro y todo lo que lo acompaña, mayores serán las vocaciones que se despiertan y el interés de los jóvenes en conocer de más cerca este mundo.

El autodidactismo es propio de las generaciones titiriteras nacidas en los años 40 y 50 especialmente, al no existir escuelas especializadas en sus épocas de formación. De ahí que las bases de partida sean siempre muy particulares, según el azar de los contactos y las influencias de la juventud.

Un tejido socio-cultural propicio: Las décadas que van de finales de los sesenta hasta los noventa incluidos, que son las décadas en las que los entrevistados empezaron su práctica, fueron especialmente significativas en nuestro país por ser las que vivieron la

transición de la Dictadura a la Democracia, primero con los anhelos y las expectativas que hechos como los de Mayo del 68 despertaron en la juventud, luego los años decisivos de la Transición, para seguir las décadas de construcción del nuevo régimen democrático más la importante entrada en Europa, que asimiló nuestras sociedades a las europeas. A destacar también las efemérides socio-culturales y espectaculares de los eventos de 1992 (Madrid Capital Cultural Europea, Sevilla con la Exposición Universal, y Barcelona con las Olimpiadas) que renovó y puso al día las infraestructuras teatrales del país a unos niveles insospechados, y a la vez permitió a tantas compañías dar saltos de profesionalidad hasta entonces impensables.

La época, el ambiente: Todo ello creó este ambiente de expectativas, de esperanzas, de compromiso social, de curiosidad sin límites y de entusiasmo, tan propio de las épocas de cambio, especialmente si se sale de una dictadura de 40 años de existencia. Los titiriteros nacidos en los años 40, 50, 60 y 70 vivieron, especialmente los primeros, con plenitud esta euforia, que explica muchas conductas hoy impensables. También el hecho de que todo estaba por hacer y casi diríase por inventar, en el mundo del teatro y de la cultura, excitó a tantos jóvenes a lanzarse a la aventura de las artes y de las tablas, sin ningún conocimiento de las mismas. Algo comprensible en una época y un país donde la formación titiritera, salvo las obligadas excepciones, no existía.

Los puntales: En este vacío sobresalen las iniciativas existentes, puntuales y escasas, pero de una gran importancia. Es el caso del Institut de Barcelona, que directa o indirectamente fue durante estas décadas fundamental, a través de la enseñanza por un lado y del Festival que organizaba por el otro lado. Muchos de los testimonios de estas entrevistas así lo testifican. O el caso de la Escuela de Teatro de Albacete, abierta con criterios amplios de interdisciplinaridad, que solo duró 6 años (de 1981 a 1987) pero que tuvo tantas consecuencias positivas. También la Escuela de Teatro de Títeres creada por Alcides Moreno en Sevilla y el Feria del Títere iniciada por Guadalupe Tempestini. Y por supuesto, todos los festivales que nacieron a partir de los años 80, fundamentales en la creación de este tejido y ambiente descritos, pues en ellos era donde mayormente los jóvenes podían ver lo mejor del género de los títeres que se hacía en el mundo.

A destacar, en el caso del Institut del Teatre de Barcelona, el hecho de estar regido de un modo casi 'autogestionado', durante los años 70 y 80, gracias a personas como Hermann Bonnín, su director en aquella época, sin una organización reglada según criterios académicos uniformizados ni estándares. Como dijo Bonnín en una entrevista en la revista Putxinel·li (http://www.putxinelli.cat/2012/10/18/hermann-bonnin-quan-els-titelles-van-prendre-el-poder/), esta aparente caos del Institut, en el que cada departamento prácticamente se autogestionaba, fue muy importante para crear un ambiente de enorme creatividad. Un estado de ánimo que propició la creación de la Escuela de Títeres dirigida por Josep Mª Carbonell y Joan Andreu Vallvé, el importante Festival Internacional de Títeres de Barcelona, y el Taller de Marionetas dirigido por Harry V.Tozer, iniciativas que marcaron una época y varias generaciones de titiriteros en todo el país, no solo en Cataluña.

Variedad: Otra obviedad a destacar, pero no por obvia menos importante, es la gran variedad que existe en los orígenes. Algo propio de casi todas las artes, pero muy en especial de una como la de los títeres, que en aquella época no gozaba de escuelas

establecidas (salvo las apuntadas excepciones), que era ignorada por la mayoría de las Escuelas oficiales de Teatro, y que todavía tenía que romper con los estereotipos clásicos que consideraban la profesión titiritera como uno de los últimos reductos de prácticas parateatrales propias de la marginalidad social.

La otra razón que explica esta variedad de orígenes es que de hecho cabe situarla en el mismo ADN del nuevo lenguaje del teatro de títeres y de los objetos: al ser hoy en día y cada vez más, un verdadero lenguaje de lenguajes, al intervenir junto a las disciplinas propias del teatro las de las artes plásticas, las artes del movimiento mecánico y a distancia, la manipulación, tecnologías varias, y aun muchas otras disciplinas de orden más teórico relacionadas con el objeto y con esta 'metafísica' de animar lo inanimado, todo ello explica que sean muchos los lugares desde los cuales sea posible entrar en este mundo.

Inconsciencia, atrevimiento, desfachatez provocadora, aventura: Las constataciones apuntadas hasta ahora explican que en casi todos estos orígenes tuvieran mucho peso actitudes hoy impensables, como son la inconsciencia y el atrevimiento de tantos jóvenes que se lanzan al vacío de practicar un arte o un oficio sin saber nada de él, de considerarse profesionales de la misma desde prácticamente el primer día: "Tenemos toda la vida por delante para ir aprendiendo, pensaban, lo que no dejaba de ser una gran verdad.

Había en efecto una cierta o mucha desfachatez provocadora en estas actitudes, que más que querer seguir un rumbo profesional, parecían en realidad querer embarcarse en una aventura vital, que además les permitiera vivir de ello. Y la verdad es que muchos de los orígenes de las generaciones de esta época hicieron un gran alarde de esta desfachatez provocadora, de modo que incluso podría decirse que, a más potencial provocador, mayor solidez profesional de sus carreras futuras, como es el caso de compañías como La Fura dels Baus, o incluso Els Comediants, dos ejemplos de teatro visual, hoy potentes empresas de teatro, iniciados desde estas bases de informal radicalidad.

Vale la pena recoger tres párrafos de la entrevista a Alfred Casas donde explica muy bien el espíritu de esta época:

Fue aquella una época muy divertida, todo estaba por hacer. Y a nadie se le ocurría dedicarse a los títeres. Era descubrir cosas nuevas cada día, todo muy original, una completa apertura, lo que me gustó era que tenías la sensación de que aquello no acabaría nunca, que siempre habría más, más cosas nuevas, y gente muy interesante, y conocíamos a todas las compañías del momento…

Ahora todo es más complicado, está más establecido. Los años en que empecé, fue una época muy salvaje, recuerdo que los riesgos laborales no existían, la pirotecnia se utilizaba y por suerte nunca pasaba nada, esto de pagar impuestos era una entelequia, los bolos se cobraban con una bolsa de plástico donde el organizador ponía la recolecta. Aquello era un farwest cultural, fuera de cuatro cosas institucionales, lo nuestro era un sálvese quien pueda… Hacíamos muchas cosas que ahora no se podrían hacer, y eso nos daba una gran libertad…, ¿dónde estaban los límites?… Montabas una tarima, subías, movías un dedo, y tenías a 40 personas curiosas, entusiastas, mirando lo que hacías.

Ahora hay mucha oferta y ves que la gente está un poco harta… ya no existe esa curiosidad. Entonces todo el mundo era muy curioso, te atrevías a todo, podías hacer cualquier locura, siempre había alguien que se lo miraba con atención. Ahora la gente busca certezas, no tienen curiosidad, buscan sólo lo que les gusta, van a ver la cultura con la certeza de que verán lo que buscan…

ORÍGENES

- Autodidactas (especialmente los nacidos en décadas 40, 50 y 60)
- Porcentajes: Autodidactas 13 – 65%
  Escuela Títeres 3 – 15%
  Otras escuelas 4 – 20%
- Importancia del tejido cultural, de la época
- Puntales: festivales, primeras escuelas (Institut del Teatre), el ambiente de cambio
- Trabajar con compañías de afuera
- Diversidad de los orígenes
- Inconsciencia, aventura vital, desfachatez provocadora propias de una época

He aquí a los entrevistados distribuidos por décadas según el nacimiento:

DÉCADA AÑOS 40 (1)

- Joan Baixas (1946), la cia se funda en 1968

DÉCADA AÑOS 50 (8)

- Paco Paricio (1955), la cia se crea en 1975
- Luís Zornoza Boy (1959), empieza actividades en 1978-80, llega a Londres en 1987
- Juan Muñoz (1952), la cia se funda en 1977
- Adolfo Ayuso (1956), colabora con cia La Tia Helena a partir de 1995
- Alfred Casas (1958), entra en el Institut en 1975. Profesor desde 1985
- Iñaki Juárez ((1958), la cia se funda en 1985. El primer teatro en 1990, el, segundo en 2008
- Jorge Rey (1957), la cia se funda en 1985
- Empar Claramunt (1954), la cia se funda en 1983.

DÉCADA AÑOS 60 (6)

- Ángel Calvente (1961), la cia se funda en 1989
- Idoya Otegui (1960), entra en el CIT en 1978, primer Titirijai en 1982
- Jaume Policarpo (1962), la cia. se funda en 1981. El Festival Albaida en 1985
- Enrique Lanz (1964), la cia se funda en 1981
- Rosa Díaz La Rous (1964), empieza a hacer teatro en 1981
- Pablo Vergne (1962), la cia se funda en 1989

DÉCADA AÑOS 70 (5)

- Jordà Ferré (1970), inicios años 90, su actual compañía se funda en 2002
- Yanisbel Martínez (1975), estudios desde 1981 hasta 2000 (La Habana, Charleville), entra en Etcétera en 2007
- Mariso García (1970), entra en Periferia en 1990
- María José Frías (1970), crea la cia en 1997
- Shaday Larios (1978), crea su cia en 2009.

2- EL MOMENTO DEL SECTOR. PECULIARIDADES, TRADICIÓN Y VANGUARDIA

Existe una casi unánime coincidencia en afirmar que vivimos un buen momento del teatro de títeres, escuchando a los veinte entrevistados. Sin embargo, hay muchos claroscuros en sus apreciaciones, con matizaciones y aspectos críticos importantes.

Quizás donde mayor acuerdo haya es en considerar como algo muy positivo esta abertura del género que de pronto se percibe como un 'lenguaje de lenguajes'. Es un cambio casi de paradigma, pues de ser considerado como una de las artes tradicionales por excelencia, aún sin haber perdido esta connotación o faceta, se le considera hoy como uno de los lenguajes escénicos más abiertos a la experimentación y al reto de la contemporaneidad.

Se trata de una realidad contradictoria o paradójica, que por regla general es aceptada, asumida y defendida, lo que sin duda pone de manifiesto la madurez del sector capaz de apreciar la complejidad del mismo, que por una parte se sostiene sobre sus profundas raíces tradicionales de partida, y por el otro lado, tiende y gusta situarse en las periferias para hibridarse con lenguajes de todo tipo.

Defender la tradición y a la vez apostar por la innovación es algo común, explicitado por la mayoría de los entrevistados. Existe preocupación, en algunos casos (Adolfo Ayuso, Enrique Lanz), sobre la marginalidad con la que a veces se trata a las técnicas tradicionales, algo que afecta tanto a los propios titiriteros como a los programadores. Se corre el peligro de que por ignorancia (Lanz), se invente la sopa de ajo cada dos por tres. O que, llevados por modas pasajeras, se desprecien técnicas como el hilo o el guante (Ayuso, Juárez o Zornoza Boy).

Como dice Alfred Casas, hoy en día todo el mundo innova, hasta los más tradicionales.

Se manifiesta una preocupación por una especie de intrusismo de grupos no profesionales de bajo coste que rebajan no solo los precios sino las exigencias de calidad, como indican Calvente, Paricio, Policarpo, Zornoza, Lanz, Ayuso, Juárez y Claramunt. Aunque también Lanz defiende al amateur que puede llegar a ser un maestro, como es el caso de Harry V.Tozer o Paco Peralta, y tantos otros grandes titiriteros.

Interesante la crítica de Jordà Ferré al sector, acusándole de falta de convencimiento en defender su propia labor, en 'creérselo', como dice él. Enlaza con la opinión de Alfred Casas de que quizás el sector hoy no tenga la altura necesaria para conseguir la atención que querríamos o necesitaríamos. Como dice Casas, tal vez haya que esperar nuevas generaciones para que se dé este paso de afirmación desde la calidad y la solvencia de las propuestas.

Las comparaciones con Francia son constantes y de ellas siempre salimos malparados: los titiriteros del país vecino han sabido reivindicarse con una fuerza aquí desconocida. Pero mientras allí compañías de gran renombre, como la de Philippe Genty, se

revindican como perteneciente con claridad al sector de los títeres, aquí compañías como Els Comediants o La Fura dels Baus, de un prestigio internacional indudable, nunca se han definido como del sector, a pesar de las cercanías de los lenguajes que han utilizado y siguen utilizando.

Estar encasillados en el apartado del teatro infantil ha empequeñecido al sector, como opinan varios de los entrevistados. Un estigma para Jordà Ferré, que urge a la profesión a salir de esta estrechez, o a 'salir del círculo', como dice Ángel Calvente. Un círculo que, como indica Casas, permite que se cuelen muchos trabajos de poco interés.

El Momento, Peculiaridades del sector, cómo te sitúas

- Momento álgido / época de crisis
- Vanguardia y Tradición: necesarios, complementarios, interrelacionados.
- Complejidad del sector
- Desequilibrios entre las compañías
- Carencia de fuerza afirmativa
- La dedicación exclusiva a lo infantil visto como estigma para una mayor conciencia afirmativa

3- LOS CIRCUITOS

Hay una clara coincidencia en considerar que, tras unas épocas pasadas de esplendor (la década de los fastos del 92, o los años previos a la crisis del 2008), la debacle económica de la última década ha producido un deterioro paulatino de los circuitos, de los cachés y de las ayudas existentes.

Las compañías ven como cada día bajan los cachés, como los circuitos caen, desaparecen o se arrastran moribundos, apenas sin fondos. Un efecto perverso de este menoscabo presupuestario es el chovinismo creciente de las CCAA, que suelen cerrar las puertas de los circuitos y programaciones a compañías de otras Comunidades. Por un lado, están los proteccionismos lingüísticos de comunidades como Cataluña, Valencia, Euskadi o Galicia, que ponen cuotas de espectáculos según la lengua hablada (por ejemplo, un 80% de euskera en las representaciones escolares para niños del País Vasco). Por otro lado, algunas comunidades se dedican a explotar a sus compañías con precios a la baja claramente abusivos, renunciando a lo ajeno: la calidad sacrificada por criterios obsoletos y retrógrados.

Hay una coincidencia de las compañías más consolidadas en considerar que muchos de los programadores de los espacios públicos no están a la altura de sus cargos y que deben formarse del mismo modo que se les exige a los artistas. Las razones son la politización de la cultura tan característica de nuestro país (a diferencia de la mayoría de los países europeos, especialmente del norte, en los que los puestos de dirección de la cultura se obtienen por méritos y concursos, mientras que aquí se dan a dedo por filiación política o familiar). Es decir, nepotismo ideológico, político o familiar.

No hay consenso aún sobre si sería conveniente o no fijar cupos de participación en circuitos y programaciones para los espectáculos de teatro visual, de títeres y de objetos, como existe en la danza. Unos dicen que sí y otros que no. Algo que la profesión tendrá que decidir un día.

Algunos de los entrevistados, como Calvente, Policarpo, Paricio o Juárez, tienen muy claro que no hay que separar a los títeres del teatro, motivo por el que algunos rechazan la idea de los cupos. Para ellos, todos somos teatro.

Se nota a faltar el espíritu de colaboración entre Comunidades que existió durante la Transición y en las primeras épocas de la Democracia. También la relación entre los artistas y los programadores y técnicos culturales se ha resentido, unos profesionales de la gestión que en aquellos años solían proceder del mismo sector de la cultura o del teatro. El deterioro político del país se ha trasladado también en la calidad humana y profesional de los actuales responsables de la cultura, sujetos como están a las triquiñuelas del chovinismo y de la pequeña y baja política.

Ir a taquilla para muchas compañías es un esfuerzo muy difícil o imposible de sobrellevar. Sería importante que los teatros que no tienen más remedio que ofrecer taquillaje, buscaran ya sea pequeñas ayudas complementarias para la programación o aseguraran una buena promoción para llenar sus espacios y así asegurar unas entradas razonables.

Es evidente que la entrada en juego de la Pandemia del COVID-19 ha multiplicado estas carencias y problemáticas. Se recomiendo visitar la web de Títeredata (https://titeredata.eu/) donde se habla de los afectos provocados por la Pandemia en el Sector, y de cómo la profesión está reaccionando a ellos..

Los circuitos

- Fragilidad de los circuitos (crisis del 2008)
- Chovinismo, proteccionismo de las CCAA, circuitos cerrados
- Problema de los programadores sin formación
- Cupos sí / cupos no: discusión abierta. Siempre con matices (6: no rotundo 30%. 4: sí rotundo 20%. 10 si/no matizados 50%)
- Problema de ir solo a taquilla: compensaciones
- Grave incidencia de la crisis del COVID-19

4- LOS FESTIVALES Y LAS FERIAS

Las opiniones expresadas sobre los Festivales por los entrevistados, deja muy clara la gran importancia que han tenido y siguen teniendo para el sector, y la necesidad de que dispongan de una posición sólida y bien financiada para poder cumplir con sus funciones. Todos los entrevistados han resaltado esta importancia, destacando los múltiples valores que cada uno ve en ellos.

Se distinguen las siguientes características como la más valoradas por los entrevistados:

- un lugar de encuentro, de convivencia y de intercambio, para relacionar a los profesionales entre sí, y a estos con el público (destacado por todos los entrevistados)

- un lugar de aprendizaje donde se vea lo mejor del género en cada momento, afín de despertar el interés de nuevas generaciones de titiriteros, educar al público (destacado por una mayoría de los entrevistados) y a los mismos profesionales. En este sentido, la mayoría de los entrevistados explican cómo es a través de los festivales donde más han aprendido. Algunos, como Baixas, dicen que en ellos lo ha aprendido todo.

- Muy importante la valoración que hace Alfred Casas de que lo más importante de un festival es mostrar lo mejor que se hace en cada momento en Europa y el mundo. Esto es lo que eleva el nivel de los titiriteros, despierta el interés del público y nuevas vocaciones.

- Otros valoran que los festivales coproduzcan espectáculos con la compañías, como es el caso de Calvente.

- Pero los festivales también son muy valorados por las actividades complementarias que organizan, como cursos, conferencias, publicaciones, etc.

- Se insiste en destacar cómo ha habido en España en los últimos tiempos una proliferación de festivales con planteamientos de muy escaso nivel artístico y con rebajas de precios muchas veces ofensivas. Lo han reseñado algunos de los entrevistados. Más que festivales, son programaciones concentradas en unos pocos días. Muchos indican que sería mejor asegurar una programación continuada que sacarse de la manga festivales improvisados que no cumplen con las condiciones de lo que es un buen festival, y que muchas veces sirven para justificar la escasa inversión realizada por los ayuntamientos o administraciones.

- El tema de los cachés y su discusión a la baja puede llegar a ser ofensivo en algunos casos.

- Pero es en las Ferias donde este aspecto es más discutido. Se las acusa a veces de ser festivales disfrazados de ferias para poder programar con cachés bajos.

- De las ferias, se valora su necesidad como lugares para la venta, el intercambio con los programadores, para generar nuevos proyectos, etc. Algo que se hace mucho últimamente: primar la labor mercantil, potenciar la venta de espectáculos.

- En opinión de algunos, se debería exigir que las ferias y festivales que piden rebajar los cachés declararan a las compañías coproductoras del evento, a modo de reconocimiento de sus aportaciones económicas, pues muchas veces lo recibido no cubre los gastos reales de las compañías.

- ¿Deben estar mejor tratados los programadores que los artistas que actúan? ¿Deben las compañías, con su esfuerzo económico, pagar los gastos de los programadores, mientras ellos deben pagarse los suyos? …, preguntas que algunos se hacen.

Festivales - Ferias

- Suma importancia de los Festivales
- Elementos clave:
  - El factor convivencial (100% en valoración positiva): encuentro entre compañías, con el público, con los demás profesionales del sector
  - Calidad de los espectáculos
  - Importancia de respetar los cachés
  - Actividades complementarias: cursos, talleres, conferencias, mesas redondas, encuentros
- Ferias: no a los festivales disfrazados de ferias

5- LA FORMACIÓN

Vamos a resumir aquí algunas de las opiniones más consensuadas entre los entrevistados respecto al tema de la Formación.

- Es una petición unánime que el teatro de títeres, entendido en su concepción más amplia de teatro visual, de objetos y de títeres, debería estar presente en todas las escuelas oficiales de Artes Escénicas y Dramáticas de España, como una especialidad más del teatro, precisamente hoy al alza.

- También la mayoría de entrevistados considera que sería suficiente que hubiera una sola escuela de altos estudios especializada en España, en la línea de lo que es el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières, en Francia (un modelo bien conocido por todo el sector).

- Considera la mayoría que tanto los museos como los festivales deben completar sus programaciones con actividades de formación, dada la carencia existente, como ya se viene haciendo en tantos casos.

- Se valora mucho el esfuerzo de Unima Federación España, así como de las otras Unimas autonómicas, en organizar y apoyar cursos y talleres, así como escuelas de verano.

Parece que todo el mundo está de acuerdo en que, tras los años de autodidactismo de las generaciones más viejas, se impone la necesidad de una formación más rigurosa por parte de los nuevos titiriteros. De hecho, la formación es la carencia y uno de los problemas más importantes del sector, según afirman muchos. Como opinan Alfred Casas y Joan Baixas, ambos con experiencia en el Institut del Teatre de Barcelona -la única escuela oficial de teatro del país que imparte asignaturas de teatro visual y de objetos-, disponer de una formación como actor forma parte de la base indispensable de formación teatral que es recomendable para especializarse luego en títeres o teatro visual y de objetos.

Citamos de nuevo estas lúcidas palabras de Joan Baixas sobre esta cuestión:

Una cosa muy bonita del instituto, que considero fundamental, es que han puesto en el centro del espectáculo al actor. Con los títeres el centro hasta ahora había sido la construcción, durante muchos años, esto es una mierda, se acabó. La construcción es lo que define al artesano… pero los mejores constructores de este país no han sido buenos titiriteros, mira Paco Peralta, o el mismo Tozer, no eran buenos titiriteros, eran buenos constructores, Pepe Otal no era tan perfecto, pero hacía espectáculos, y era un buen actor, tenía una buena presencia, la voz, sus gilipolleces, las ratas, las paridas mitológicas del mundo mundial, era cojonudo, era el actor. Un actor que movía cosas. Ahora, en el Instituto, el centro del teatro es el actor. Un buen actor hace un buen espectáculo con un buen o mal texto. Un mal actor, con el mejor títere, no es fácil que haga un buen espectáculo.

No, no somos manipuladores, sino animadores: damos alma. Somos actores que hacemos animación, pero no manipuladores. La palabra y el concepto me parecen espantosos. Manipulan los políticos, los carniceros, los montadores de televisión, pero los titiriteros, no. Los títeres son un instrumento que se toca, que se anima.

Formación

- Coincidencia al 100% de la necesidad de la Formación en términos genéricos.
- Necesidad e importancia de que las temáticas del sector estén en las Escuelas de Artes Escénicas del país: asignaturas, departamentos, profesores, especialidades…(100% de coincidencia)
- Crear una escuela especializada en España, íntegramente dedicada al Teatro de Títeres, Visual y de Objetos (sí, pero, ¿habría demanda suficiente? ¿Cuántas? ¿Sólo una?...)
- Fomentar la formación de los profesionales mediante cursos puntuales (teatros, festivales, privados…)
- Importancia del valor formativo de los Festivales

6- LOS MUSEOS, EL PATRIMONIO

Leyendo las opiniones de los 20 entrevistados, es fácil deducir cómo sobre este tema no siempre existe coincidencia. La razón es que no todo el mundo se lo ha planteado. De entrada, ocuparse de una compañía y de crear espectáculos exige una entrega y una dedicación absolutas que no deja tiempo para nada más. Por otra parte, no todo el mundo siente como propia la necesidad de exponer piezas suyas o ajenas, ni tampoco muchos se interesan por los aspectos históricos y de conservación de los patrimonios tradicionales y también contemporáneos.

Sin embargo, son muchos también los que han sentido la inquietud y la necesidad de desarrollar actividades complementarias a las de la creación de espectáculos, como puede ser organizar festivales o crear colecciones y hasta museos. Es el caso de Jaume Policarpo, que con su compañía Bambalina Teatro creó el Festival de la Vall d'Albaida y el Museo de títeres de esta ciudad (el MITMA). También Paco Paricio ha sido un importante coleccionista y ha sentido la necesidad, junto con su compañera Pilar Amorós, de ofrecer los tesoros acumulados durante sus viajes a los demás creando la Casa de los Títeres de Abizanda. Personas como Idoya Otegui, fundadora y directora de un centro de títeres y de un museo, el del TOPIC de Tolosa, seguramente el más completo y dotado de los museos españoles de títeres, Adolfo Ayuso, historiador, comisario de varias exposiciones y por lo tanto, muy sensible a los temas del patrimonio histórico, Ángel Calvente, decidido a crear el MAMIC en Málaga, o Juan Muñoz, embarcado en un proyecto de creación de un centro-escuela-museo de títeres en los alrededores de Madrid, todos ellos tienen las ideas muy claras sobre la cuestión de los museos. Un caso particular lo constituyen Enrique Lanz y Yanisbel V.Martínez, coleccionistas, comisarios de la importante exposición Títeres en Granada y de otras realizadas en distintos lugares del país. Su proyecto El Alma de los Títeres no deja de ser la creación de un museo inmaterial que recoge imágenes vivas de las principales tradiciones titiriteras y visual-festivas del mundo. Un trabajo impresionante que sigue abierto y que sin duda encontrará un día u otro el lugar donde mostrarse al público.

Todo ello nos indica que existe por parte de muchos de los profesionales en activo una enorme sensibilidad y una conciencia clara sobre la importancia de conservar el patrimonio. Muy interesante me parece constatar cómo muchos de los que se han movilizado por este tema, parten de la conciencia muy clara del momento que está viviendo el arte de los títeres y el mundo en general: una época de cambios radicales que parece querer borrar del mapa buena parte de lo que ha sido la civilización humana hasta el día de hoy. Y por ello mismo, se hace urgente y perentorio intentar conservar el testimonio y la objetualidad de muchas tradiciones que están a punto de desaparecer.

Países como China, Japón y la India, son muy conscientes de esta realidad, lo que explica el interés que ha despertado la conservación de sus ricas tradiciones titiriteras y la creación de muchos museos especializados.

No sólo el mundo de los títeres atrae a los coleccionistas y museólogos, también está la fascinación por los juguetes y por tantos objetos que han servido para activar la imaginación de niños y adultos a lo largo de la historia. Así lo han sentido titiriteros como los de Binéfar, o los de Etcétera de Granada, o historiadores como Ayuso.

Lo interesante de las opiniones de quienes cuestionan la idea de exponer títeres, al creer que constituye algo contra natura, es que en realidad no están más que explicando cómo les gustaría que no fueran los museos. Para ellos solo tiene sentido mostrar las piezas del patrimonio si son fieles a su espíritu y a la vida que llevan en sí, mediante animaciones cinética, lumínicas o conceptuales claras que expliquen la esencia de lo expuesto. Unas indicaciones que pueden ser preciosas para los que tienen clara la necesidad de que haya museos.

Sin embargo, cómo han resaltado muchos, un museo 'es una cosa seria', no cualquier colección puede devenir en un museo. Es decir, hay unos requisitos de conservación, catalogación, documentación y de creación de un relato que explique bien lo que se exhibe. De ahí que tener un museo no es algo que pueda acometerse a la ligera, sino que debe tener un respaldo institucional importante, capaz de garantizar todas estas condiciones. Y, sin embargo, todo lo que sea preservar y mostrar el patrimonio titiritero, sea el propio o el ajeno, será siempre algo indiscutiblemente positivo e importante.

MUSEOS Y PATRIMONIO

- Necesidad clara de los Museos, siempre con matices: 13 (65%)
- Museos sí, pero con matices (vivo, documental, otros significados, con garantías, escepticismo: 7 (35%)
- Posible deducción: un museo en cada área importante de actividad titiritera;
- Matices interesantes: que esté vivo (interactivo), que tenga garantizado el sostén institucional
- Concepto básico de museo: como base nuclear de un proyecto de actividad titiritera: exhibición teatral, talleres, cursos, investigación, publicaciones, exposiciones temporales, documentación…

7- LA ORGANIZACIÓN DEL SECTOR

Hay un consenso enorme sobre la necesidad de que exista una buena organización de los titiriteros capaz de defender sus intereses. También se ve claro que la Unima, aun siendo la más importante organización del gremio, al no ser una asociación profesional, no puede cumplir con este rol de defensa integral del sector.

Los que más han pensado sobre esta cuestión ponen de ejemplo y casi de modelo la asociación THEMAA (Association Théâtre des Arts de la Marionnette), de Francia, que en realidad es una asociación de asociaciones, pues recoge a la Unima, a la asociación profesional de los titiriteros, a la de técnicos, a los museos, a las escuelas, a los festivales… Una asociación de este tipo sería lo ideal, sobre todo en una sociedad tan atomizada como es la española, que gusta de la particularidad y de lo propio. Sólo así se podrían lograr consensos para emprender estrategias de apoyo y desarrollo del sector.

Pero como indica bien Alfred Casas, es necesario que haya una buena asociación profesional en la que entren los 'grandes', los 'artistas', para que sus dimensiones y su peso sean importantes. Quizás como indica el mismo Casas, habrá que esperar a las nuevas generaciones para alcanzar estos niveles de confluencia entre los extremos del sector.

A tener en cuenta la observación de que muchos de los titiriteros de más peso ya están en edad de jubilarse, lo que da la razón a la idea de que las nuevas generaciones serán decisivas en estas cuestiones de la organización. Sin embargo, ¿existen estas nuevas generaciones? o, dicho en otras palabras, ¿es su número suficiente para asegurar el paso hacia una mayor relevancia de la profesión?

El Estudio, en sus conclusiones estadísticas, pone en duda que haya suficiente relevo generacional.

Sin embargo, si miramos el sector desde el gran angular de esta abertura contemporánea del lenguaje de los títeres, del teatro visual y de objetos, vemos que sí que existe una enorme inquietud y mucho interés, por parte de los jóvenes, de experimentar en líneas de hibridación de los lenguajes. En este sentido, lo importante sería estudiar las maneras en que estos jóvenes experimentadores pueden ser integrados o sentirse pertenecer a un sector que seguramente desconocen en toda su amplitud. Lo que nos lleva de nuevo al tema de la Formación, indispensable para garantizar este conocimiento de los orígenes y asegurar la cohesión de un sector de tanta amplitud en sus forma, modelos, estilos y procedencias.

Este apartado sobre la organización plantea sobre todo cuestiones estratégicas sobre el desarrollo y la potenciación del sector. Todos los entrevistados ven necesario que el sector se organice. Pero no todos sienten las mismas necesidades ni tienen la misma conciencia sobre la importancia de estas cuestiones. Por otra parte, existe el problema de la precariedad económica del sector: todo el tiempo disponible debe dedicarse a buscar los modos de estar activos y mantenerse a flote. Por ello muchos titiriteros

profesionales confiesan la falta de tiempo que tienen no solo para dedicar a las organizaciones, sino ni siquiera para pensar en ello.

Lo interesante de la UNIMA Federación España es que obliga a sus directivos a plantearse la complejidad de un colectivo formado por muchas partes diferentes (las múltiples UNIMAS autonómicas) pero que constituyen un todo. Haber conseguido que una asociación así funcione es un enorme logro, al tener que superar no pocos escollos típicos de las desconfianzas que siempre surgen entre las partes de un todo, especialmente cuando este todo es el español.

Parece también que la mayoría, en el tema de si sería una buena idea crear una Academia de los titiriteros, se inclinan por pertenecer a la Academia de las Artes Escénicas de España que ya existe, pues los títeres, como muy bien argumentan, son teatro. Así se ha logrado en Galicia (en la Academia del Teatro Galego, a la que pertenecen los titiriteros más notorios), aunque en la española solo hay un único titiritero académico, Ángel Calvente. Es una idea, la de crear una Academia específica de los títeres que, para muchos, solo podría madurar si el sector adquiere mucha más fuerza de la que tiene ahora.

La Organización

- Gran importancia de la organización para un 100% de los entrevistados:
  - Asociados a Unima: 10 (50%)
  - Asociados a Ass.Prof: 13 (65% - no todos los entrevistados son titiriteros en activo)
- Necesidad de una organización lobby del sector: ¿una federación de Asociaciones Profesionales, UNIMA, Festivales, Museos, Escuelas…?
- (El ejemplo de THEMAA en Francia, como asociación de asociaciones, que junta UNIMA con Ass. Prof. y otras ramas del sector).
- ¿Cómo habría que hacer en España?

A MODO DE CONCLUSIÓN

Leyendo las distintas opiniones de los 20 entrevistados, podemos concluir que nos hallamos en un momento álgido, si lo comparamos con la realidad de los inicios en los años setenta y ochenta, pero a la vez, en una profunda depresión a causa de las distintas crisis que desde el 2008 no hacemos más que encadenar. Una crisis que la pandemia del COVID-19 ha disparado a alturas impensables hace unos pocos años. Una realidad aciaga que obliga a los profesionales del sector a reaccionar para poder sobrevivir.

Los titiriteros que han alcanzado la madurez, tras toda una vida de grandes esfuerzos y una tremenda entrega vocacional, constatan los grandes logros conseguidos. Logros a los que se ha llegado por vías generalmente muy personales y casi siempre sin apenas ayuda alguna de las instituciones. Es impactante el número de compañías que existen en la actualidad, los festivales importantes que se han realizado y se siguen realizando en el país, la cantidad de cursos que se ofrecen en todas las ciudades españolas, incluso los museos que se han creado en una lucha tremenda contra las inercias existentes. Por eso muchos titiriteros dicen que una de las cosas más importantes que hay que hacer hoy, es luchar para mantener todo lo que se ha conquistado.

Pero es evidente que para consolidar estas posiciones hay que sentar unas bases más amplias y unos cimientos más profundos y sólidos capaces de sostenerlas. La visión del sector como ecosistema nos indica claramente cuales son estos cimientos y estas bases:

FORMACIÓN: todos los entrevistados han realzado la importancia de esta cuestión, para muchos quizás la más primordial, de lo que se deducen las siguientes necesidades: luchar para que en todas las escuelas oficiales de teatro del país haya asignaturas, especialidades, departamentos y profesores dedicados al Teatro Visual, de Objetos y Títeres. Y potenciar la especialización de uno o varios centros dedicados a las temáticas del sector y/o crear al menos una escuela de alto nivel en el país dedicada a las artes escénicas del títere, el teatro visual y de objetos.

PATRIMONIO: asegurar la preservación del patrimonio tanto histórico como contemporáneo del teatro de títeres, visual y de objetos. Este objetivo debe realizarse desde distintos puntos de vista: por un lado, consolidar los museos existentes y crear los nuevos que sean indispensables en las zonas de mayor actividad titiritera. Por otro lado, preservar el patrimonio es también asegurar la memoria de las prácticas titiriteras, es decir, fomentar el estudio y la investigación sobre lo hecho y lo que se está haciendo. Una labor muy importante de creación de contenidos y de divulgación que no suele tenerse en cuenta.

CIRCUITOS: luchar para que se mantengan los circuitos ya existentes, o crear los que aún no existen. Consolidar las redes de circulación de espectáculos entre teatros públicos y privados, festivales y otras programaciones, centradas en las temáticas del sector.

FESTIVALES: consolidar los festivales históricos existentes con mejores presupuestos y una mayor ambición artística de los programas. Conseguir que los nuevos festivales avancen según los intereses de la profesión. Asegurar los aspectos complementarios pero tan importantes que la profesión más valora de los festivales: la convivencia, el intercambio entre profesionales de distintas generaciones, el encuentro entre público y titiriteros, la formación concreta a través de cursos y masterclass, la publicación de catálogos, estudios y monografías de interés. Respecto a las Ferias, consolidar las ya existentes, creando grupos de trabajo entre los organizadores y los profesionales para definir mejor los parámetros y las reglas de juego a seguir. Por otra parte, la coordinación en red de los festivales es la estrategia a seguir pensando en el futuro, como ya se viene haciendo en algunos casos concretos (como la red de Festivales de Otoño recientemente creada).

PRESUPUESTOS Y SUBVENCIONES: es evidente que la riqueza del sector, en número de compañías y, sobre todo, en número de representaciones y de público, no se corresponde con las ayudas y las subvenciones que recibe el sector. Es por ello muy urgente invertir las actuales proporciones y conseguir cambiar la mirada de las administraciones, para que conozcan nuestra realidad y establezcan los programas de ayuda necesarios. Para ello, son los profesionales los que deben tomar las riendas del asunto: ver cuáles son las necesidades, mostrar la realidad del sector en números contantes y sonantes, y definir las mejores estrategias a seguir a través de un constructivo diálogo con los responsables técnicos y políticos de la cultura del país, tanto los estatales como los autonómicos.

ORGANIZACIÓN: fomentar la organización del sector. La idiosincrasia del país nos obliga a partir de las realidades que ya existen, es decir, de las distintas organizaciones profesionales que se han ido creando a nivel local y estatal. La colaboración entre ellas debe ser la estrategia clara a seguir, como ya se viene haciendo en la actualidad. Asociaciones como la TTP, TVEO, ASSITEJ y UNIMA suelen colaborar con asiduidad, lo que indica claramente hacia donde va el futuro. El objetivo final del proceso asociativo debería ser, siguiendo la estela del ejemplo francés de la THEMAA, crear algún tipo de federación o asociación de asociaciones capaz de englobar todas las realidades del sector: asociaciones profesionales, UNIMA, ASSITEJ, Festivales, Museos, Escuelas, Circuitos, Teatros y Publicaciones, con el objetivo manifiesto de potenciar la actividad y el desarrollo del Teatro de Títeres, Visual y de Objetos. Un ente que a su vez debería buscar coordinarse con las demás europeas que le son afines. Un proceso que deberían liderar las compañías consolidadas y las asociaciones más potentes que ya existen.

La radiografía del sector, en cuanto a sus datos estadísticos que este Estudio ha realizado, nos acerca a la realidad más íntima del mismo, afín de determinar cuáles son los aspectos más sensibles y vulnerables en los que es preciso intervenir. Estas conclusiones y distintas valoraciones extraídas de las 19 entrevistas personales realizadas a 20 titiriteros no buscan otra cosa que constituirse como sostén cualitativo del Estudio, a modo de un precioso acopio de ideas y opiniones que ponemos a disposición de los que se interesan por la práctica y el desarrollo del Teatro de Títeres, Visual y de Objetos en España, en toda su rica diversidad.

Vean a continuación una selección de las respuestas de los 20 entrevistados distribuidas por temas.

LAS RESPUESTAS ORGANIZADAS POR TEMAS.

1- ORÍGENES

He aquí sintetizados los orígenes de los 20 titiriteros entrevistados:

ÁNGEL CALVENTE: (Málaga, 1961)'Yo soy autodidacta', así lo expresa con contundencia. Su origen procede de una vocación prematura -a los 7-8 años ya hacía marionetas-. Su facilidad por el dibujo -fue diseñador gráfico- y su interés por la electrónica -estudió brevemente esta disciplina-, le permitieron más adelante tener las herramientas suficientes para construir sus marionetas y en junio de **1989** empezar con El Espejo Negro.

IDOYA OTEGUI: (Tolosa, 1960) Con formación y experiencia en organización de actos y eventos de turismo, entra siendo muy joven en el CIT de Tolosa en **1978**. El Titirijai se inicia en el **1982**. Una labor realizada junto a Miguel Arreche, que culmina en 2009 con la inauguración del TOPIC en Tolosa.

PACO PARICIO: (Binéfar, 1955) también autodidacta, fruto de una vocación temprana. A los 12 años ejercía de ayudante del titiritero Gerardo Duat, de St.Esteve de Llitera, junto a Binéfar. Estudió magisterio, y ya como maestro, utilizó los títeres en la educación. Compaginó la compañía con la labor de maestro de **1975** a **1985**, año en que la compañía, formada por Pilar Ámorós y Paco Paricio, decide dedicarse exclusivamente a los títeres.

JAUME POLICARPO: (Albaida, 1962) autodidacta, fue determinante su facilidad por la pintura y la construcción plástica que lo llevó, a los dieciocho años, en **1981**, a iniciar la aventura de Bambalina junto con Vicent Vila y un grupo de amigos, entre ellos su hermano Josep Policarpo. Vicent Vila, el único que sabía algo de teatro -por haber visto más cosas- y Jaume con sus habilidades plásticas, fueron el motor del proyecto. En el **1985** inician la Mostra Internacional de Titelles de la Vall d'Albaida, que fue una especie de escuela donde ver cosas.

LUÍS ZORNOZA BOY: (Madrid, 1959) autodidacta en sus inicios de Madrid a **finales de los 70** (con Paco Porras, Miguel Ordóñez y Paco Peralta de referentes), se traslada en **1987** a Londres, donde estudia la carrera de Bellas Artes para formarse como titiritero. En **1991** ganó por concurso público el puesto de director del Norwich Puppet Theatre, el único teatro público de títeres entonces existente en Gran Bretaña, que dirigió durante 18 años. En la actualidad vive en Granada.

JORDÀ FERRÉ: (Barcelona, 1970) autodiodacta, su formación se realizó trabajando con distintas compañías que le interesaban y de las que aprendió todo lo que sabe: La Fira Fantástica, Zotal Teatre, Mal Pelo, Los Colombaioni, Escarlata Zirkus en un principio. Luego trabajó para la compañía de Philippe Genty, Royal de Luxe y La Machine, que marcó su carrera. Su afición por la ingeniería mecánica le viene de pequeño, cuando fue gran admirador de los inventos del Profesor Franz de Copenhague, en el TBO (creados por el dibujante Ramón Sabaté). Un empuje vocacional que le ha

llevado a crear su propia compañía, en **2002**, Antigua y Barbuda, y su propio mundo de máquinas y muñecos gigantes.

ENRIQUE LANZ: (Granada, 1964) autodidacta. A los 14 años empieza a construir su primera marioneta. Un año en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. A los 17 años funda en **1981** Títeres Etcétera. Fundamental la referencia de su abuelo Hermenegildo Lanz, reconocido artista y escenógrafo, que hizo los títeres para García Lorca y para el estreno de 'El Retablo de Maese Pedro', de Falla. Su formación se hizo viendo otros espectáculos.

YANISBEL MARTÍNEZ: (La Habana, 1975) la excepción del grupo de entrevistados. Nacida en Cuba, entre **1993 y 1977**, estudió Dirección de Escena en el Instituto Superior de Artes, en La Habana. En **1999**, entra en el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières. Cursa entre **2004 y 2007** dos másteres de teatro. En **2007** entra en la compañía Títeres Etcétera.

ROSA DÍAS, LA ROUS: (Albacete,1964) se formó en la Escuela de Teatro de Albacete, una escuela que apenas duró 6 años (abrió en febrero de **1981** y cerró en junio de **1987**), pero que tuvo unos efectos extraordinarios. A continuación, su recorrido pasa por una multitud de colaboraciones con distintas compañías hasta recalar en Granada e iniciar, tras varias experiencias teatrales, la aventura de La Rous, en **2005**.

JUAN MUÑOZ: (Madrid, 1952) autodidacta. Fundamental la influencia recibida de joven del profesor de artes en su colegio, el marionetista Paco Peralta. En **1977** funda con Carlos Marquerie y otros amigos La Tartana. En **1990** abren La Sala Pradillo. En **2004**, inicia una nueva fase de la compañía con la entrada de Inés Maroto.

PABLO VERGNE: (Mendoza, Argentina, 1962) autodidacta. Estudios de Filosofía en Argentina. Su formación se hizo con la experiencia, ver otros espectáculos, más la influencia del cine y de la literatura. Llega con su mujer Gisela López a España en **1987** y en **1989** ambos crean El Retablo.

ADOLFO AYUSO: (Zaragoza, 1956) autodidacta. Médico de profesión. Compaginó su dedicación titiritera con el cargo de profesor de formación profesional de la rama sanitaria. La vocación, la experiencia y la curiosidad hicieron el resto. En **1995** se funda la compañía de Helena Millán con la que colaboró durante una época. Con los años, su dedicación a la historia de los títeres se ha ido acentuando progresivamente. Hoy, es uno de los historiadores de los títeres más reconocidos de España.

ALFRED CASAS: (Barcelona, 1958) cursó estudios en el año **1975** en la Escuela de Títeres del Institut del Teatre de Barcelona, con Joan Andreu Vallvé, Josep Maria Carbinell y Joan Baixas. Luego, desde **1985** ha sido profesor del mismo Institut hasta el día de hoy.

JOAN BAIXAS: (Barcelona, 1946) autodidacta. Procedente de una familia con muchos artistas -su padre tenía una conocida academia de dibujo en Barcelona- lo aprendió todo sobre los títeres con la experiencia a lo largo de su carrera artística. Funda La Claca en **1968** junto con Teresa Calafell.

IÑAKI JUÁREZ: (Monzalbarba, Zaragoza,1958) autodidacta. Una vocación hacia el teatro ya en su infancia marca la trayectoria del titiritero creador del Teatro Arbolé. Estudia magisterio pero al mismo tiempo colabora con un grupo de amigos para hacer títeres. Desde que conoce el mundo del teatro y de los títeres, sabe que nunca será maestro. Su aprendizaje se hace con la experiencia y el conocimiento de lo que ve como espectador. En **1985** crea la compañía Teatro Arbolé. El primer Teatro fijo lo inauguran en **1990**. En **2008** se construye en nuevo Arbolé en el Parque del Agua Luís Buñuel.

JORGE REY: (Buenos Aires, 1957) autodidacta. Se forma en el teatro alternativo argentino, muy politizado, donde empieza a colaborar con personalidades como la bailarina Ana Labat, y cursa estudios informales de teatro con Alberto Ure, Augusto Fernández y Eduardo *Tato* Pavlovsky. Su entrada en el mundo de los títeres se efectúa en Santiago, a principios de los **80**, primero con Roberto Vidal Bolaño, y luego con quienes serían sus primeros compañeros de compañía: Fernanda Cabrera, Rafael Vázquez, Elías y Eduardo Cunha *Tatán*. Hasta que crea Cachirulo en **1985**.

MARÍA JOSÉ FRÍAS (MARÍA PARRATO): (Cabezuela, Segovia, 1970) autodidacta con formación. La titiritera segoviana empieza a hacer títeres desde los 9 años con su primo Iñaki Carretero. A los 15 años, sin formación alguna, ya hacen funciones pagadas. Sabiendo que lo suyo son los títeres, consigue entrar en la Facultad de Bellas Artes de la Completense, en Madrid, donde escoge la especialidad de Diseño, al considerar que es lo que más le puede servir para continuar con su empeño titiritero. Tras un viaje a París, acaba de formarse en la escuela de María del Mar Navarro, de la línea Lecoq, en Madrid. En **1997** crea la compañía María Parrato.

MARISO GARCÍA: (Albacete, 1970) formada en teatro en la Escuela de Arte Dramático de Murcia. Primeras experiencias en teatro en los años 80. Se inicia en los títeres a partir de personas como Luís Ferrer y luego con Juan Manuel Quiñoneros, formados ambos en Barcelona, en el Institut del Teatre. La cercanía de Valencia y los cursos que organizó allí la Unima País Valencià fueron decisivos en su formación. A principios de los 90 entra a formar parte de Periferia Teatro, compañía fundada por Quiñoneros en **1989**.

SHADAY LARIOS: (México D.F.,1978). Formación de Literatura Española en la Universidad de Guanajuato, y Estudios de doctorado sobre el Teatro de Objetos (**2001**) en el Institut del Teatre de Barcelona. En el **2003** entra en contacto con el Taller de Pepe Otal, que orienta definitivamente su carrera hacia los títeres, los objetos y el teatro visual. En el **2009** presenta 'La Virgen del armario' ya como Microscopía Teatro. En **2013** se junta con Jomi de los Hermanos Oligor y crean Oigor y Microscopía Teatro.

EMPAR CLARAMUNT: (Puçol, Valencia,1954) Formación de Filología y Lengua Italiana. Su interés por el teatro la lleva a aplicar los títeres en la educación. Finalmente, tras varias estancias en Barcelona (cursos en el Institut del Teatre) y en Charleville, en **1983** crea la compañía Teatro Buffo. En **1987**, tras un curso con Philippe Genty, que la anima a dedicarse plenamente a los títeres, deja su centro de italiano y se consagra en exclusivo a los títeres.

2- EL MOMENTO DEL SECTOR, TRADICIÓN Y VANGUARDIA, CÓMO TE SITÚAS EN ÉL

Ha sido muy interesante conocer la variedad de opiniones sobre como cada maestro titiritero ve el momento actual: la relación entre Vanguardia y Tradición, la solidez del sector, y otras consideraciones. Vamos a resumirlas primero caso por caso para luego extraer las correspondientes valoraciones:

ÁNGEL CALVENTE: Considera Calvente que el momento es bueno, aunque es muy crítico con determinados aspectos que tienen que ver con las programaciones. Citemos sus propias palabras:

Creo que nos encontramos en un buen momento, pero me preocupa la invasión del mercado de propuestas muy poco profesionales, de un rigor casi amateur. Esto hace mucho daño y sobre todo, confunde al público y no ayuda a caminar a la profesión hacia la excelencia sobre los escenarios. Es algo que atañe a las compañías, pero principalmente a los programadores: debería haber más exigencia y criterio a la hora de programar. Y no dar cabida a cualquier propuesta porque es barata o populista.

En su trabajo, Calvente siempre sitúa a la marioneta en el centro, pero es muy claro al insistir en que los títeres son Teatro, y que no hay que separarlo. Vale la pena citar estos dos comentarios que establecen muy bien su pensamiento:

La marioneta personalmente para mí es el actor total. Hace sobre el escenario siempre lo que le pides, te lo entrega todo sin pedir nada a cambio, sólo te pide tu compañía. Si el guion lo exige, dará la vida por ti una y mil veces sobre los escenarios. Son el vehículo perfecto para comunicarme con el mundo. Para que los demás sepan un poco más de mis pensamientos, sentimientos, anhelos y forma de entender la vida. La vida dentro del teatro, sobre los escenarios.

Insisto, para mí, el teatro de marionetas es ante todo Teatro. Y mi base siempre ha sido la tradición entendida como un teatro con marionetas y muy atentos al dominio de la manipulación. Pero lo más importante es hacer buen teatro.

IDOYA OTEGUI: La directora del TOPIC y Secretaria de la UNIMA Internacional es muy optimista sobre el momento que vivimos en relación a los títeres, pero crítica en muchos aspectos que se irán definiendo más adelante. Dice textualmente:

Si me preguntas sobre el momento actual de los títeres, sólo puedo decir que es fantástico. El Teatro de Títeres tiene todas estas posibilidades que apuntas. Se trata de una situación muy real, que se ve en todos los festivales. Hay festivales que se dedican al títere puramente tradicional, otros al vanguardista, y otros que buscan mostrar el títere más desde el punto de vista conceptual. Para mí, lo más interesante es mostrar

este panorama amplio y general en que hoy se ha convertido nuestro arte. Los festivales que sólo muestran una parte de este amplio abanico, me parece que se equivocan, pero por supuesto es una opción.

Sobre el tema de la relación bipolar que a veces existe en el teatro de títeres, entre Tradición y Vanguardia, dice Otegui:

La riqueza del títere es eso, que no se ha quedado sólo en lo tradicional, que por otra parte existe y debe existir, pues constituye una riqueza y un patrimonio inmenso que no debe desaparecer. Es una pena lo que ha pasado en España, donde se ha conservado muy poco de la tradición. Pero a su vez, es obvio que hay que seguir avanzando como se está haciendo ahora. Se dice que hoy el mundo de la marioneta es uno de los campos del teatro donde más se investiga y hay más innovación. Una realidad incontestable que vemos cada día.

PACO PARICIO: Para el titiritero de Binéfar, lo importante del teatro de títeres son sus dimensiones populares y su carácter de rito. También afirma que es un género abierto por definición y naturaleza a la experimentación. Citemos sus palabras:

Me parece que hoy en día el Teatro de Títeres, en su acepción más amplia, es el campo del teatro donde más se experimenta, al confluir en él lo visual y el objeto. Sin saberlo, se ha convertido en un lugar ideal para la evolución del teatro. Se trata de una realidad que veo incuestionable y que constituye un rasgo consubstancial del mismo: por ello, la constante innovación que acompaña a nuestro arte es una característica que hay que asumir. Por ejemplo, pensemos en las tendencias actuales, en la robótica, el uso de los maniquís, en las ideas del "doble", todo ello se encuentra en los títeres. Siempre se ha encontrado. ….. Estamos en un terreno que conjuga lo dramático, lo visual, el juego y la conjunción de todas las artes de manera consustancial.

Sobre Tradición y Vanguardia, dice Paricio:

Es curioso que siempre que se habla de títeres, surge esta tensión entre Tradición y Modernidad o Innovación. Será porque constituye algo intrínseco a su condición de 'punta de lanza' y de tensión en el teatro. Yo recomiendo conocer bien la tradición antes de empezar a experimentar. Se trata de no estar inventando la sopa de ajo cada dos por tres.

Y sobre el carácter popular y de rito, fundamentales en su concepción del teatro de títeres, dice Paricio:

Otra característica es que somos un teatro popular, venimos de la calle, de la comedia del arte, de lo que se comparte con la gente sencilla. Ahora, el legado de lo popular callejero se cuestiona, como la recurrente acusación de violencia que se da a este teatro nuestro tan tradicional… Pero qué absurdo es cuestionar lo que se llama violencia, cuando en realidad no es más que un juego simbólico y un bálsamo reconfortante.

Para mí es básico que el Teatro de Títeres mantenga su carácter de rito popular, y que se desarrolla mayormente en la calle. …. que permite a la sociedad transformarse.

Un punto importante que destaca Paricio es reivindicar un estatus para los profesionales que se dedican a los títeres. Dice:

Otro tema que me preocupa y que considero básico es reivindicar un Estatus para el Teatro de Títeres. Tenemos que darnos visibilidad, hacer que se reconozca nuestra Importancia cultural y social. Fíjate como a lo largo de nuestra trayectoria, se nos ha obligado a adaptarnos, a entrar en el sistema, en la ley de la oferta y la demanda, en el libre mercado. Todo eso ha tenido unas consecuencias positivas y negativas, por ejemplo: pagamos impuestos y, por lo tanto, contribuimos al mantenimiento del bienestar social, eso es muy positivo, pero cada vez somos menos rito y más objeto de consumo.

Somos obreros y también creadores. Somos artistas y somos empresarios. Tiene que llegar el día en que, como ocurre en Francia, tengamos unos derechos, después de todo lo que hemos hecho en una vida de trabajo. La administración debería otorgar cierta comodidad y seguro a los artistas que han ofrecido su creatividad a la sociedad. Necesitamos un consenso social sobre cuál es el Estatus del artista en el que debemos estar inscritos. Algo que los políticos tienen, pues se les reconoce el trabajo que han hecho. No es de recibo que una compañía de teatro o de danza, como Ananda Dansa de Valencia, tras 40 años de carrera, decida que debe cerrar por estrechez económica e imposibilidad de mantenerse en pie.

JAUME POLICARPO: el titiritero de Albaida es muy consciente del momento de extrema abertura que es hoy el teatro de marionetas. Dice al respecto:

No sé si se explica bien la apertura de mente que significa esta libertad del nuevo teatro de marionetas que de repente puede trabajar con el actor, el títere, las máscaras, los objetos y tantos otros lenguajes escénicos. Creo que todavía no tenemos plena conciencia de los diferentes lenguajes plásticos y escénicos que convergen en el nuevo teatro de animación. Yo, normalmente inicio la búsqueda activando el juego que se establece entre el manipulador/actor y entre el títere/objeto, es decir, pongo a dialogar el sujeto con el objeto. El trasvase constante de significantes, todo lo que un concepto despierta en el otro, proporcionan al espectador muchos estímulos visuales y sensitivos inéditos. El juego habitual del teatro se llena, de repente, de sorpresas. Nuevos planteamientos y formas que obligan al espectador a mantener una tensión permanente que le permite interpretar el significado de lo que ve hacer por primera vez. Es una materia que me gusta tratar en los cursos que hago y que suele interesar mucho a los titiriteros que participan en ellos.

Siempre respetuoso con las tradiciones de los títeres, de las que se siente partícipe y que considera la base por dónde empezar -como cuando dice:

Para nosotros, no tiene sentido dedicarnos al teatro de marionetas sin saber de dónde proceden y qué formas han tenido a lo largo de la historia. Este conocimiento ahora supone un sustrato imprescindible del que pueden fructificar muchas ideas creativas, indica a continuación que este punto de partida hoy está abierto a la pluralidad de las formas titiriteras:

La asunción de la propia tradición también ayuda especialmente en la configuración de unos patrones de referencia artística imprescindibles a la hora de desarrollar un

discurso propio. Paradójicamente, llega un momento en que parece que este espíritu antiguo es el que te lanza a envolverte en los proyectos más experimentales. Por otra parte, me di cuenta pronto de que las vanguardias históricas del siglo XX también formaban parte de nuestra tradición más viva y esta conexión con un tiempo histórico tan fascinante donde los títeres, el teatro, la danza o el circo tomaron aquella inédita importancia, abrió una ventana que aún hoy permanece abierta de par en par.

Sobre el tema de las peculiaridades del sector, dice Policarpo:

La tradición pesa mucho. Marca unas líneas que definen bastante el sector. Pero también existen unas inercias que tienen que ver con la vertiente infantil que solemos asumir y desarrollar de manera casi automática los profesionales del teatro de marionetas. Se trata de una peculiaridad que se da mucho y que no es nada positiva. Lo digo porque condiciona enormemente, esta necesidad de recurrir a un lenguaje escénico y estético más asequible y popular, cargado de convenciones, previsible, bondadoso, acrítico y extremadamente correcto y formal, sometido, en definitiva a una especie de prudencia interesada o pragmatismo comercial.

Es difícil liberarnos de estos condicionamientos cuando nos involucramos en un proyecto profesional del que depende nuestra subsistencia. También debe tenerse en cuenta la necesidad de ser reconocido y apreciado por un público con unos prejuicios muy concretos sobre el teatro de títeres, prejuicios que asumimos casi sin darnos cuenta. Un gran número de compañías caen en esta rueda. Una rueda que nos traga y nos encierra en un círculo vicioso. Debemos esforzarnos para salir de él. Creo que lo importante es centrarnos en la idea de que somos teatro y, sin negar nuestros orígenes, quitarnos la etiqueta de los títeres, que siempre empequeñece las perspectivas. Situémonos en el conjunto del teatro sin complejos, como cualquier otra especialidad teatral. Y si nuestro interés se centra en la renovación y la búsqueda de un lenguaje y una estética propios, debemos esforzarnos por transmitir a los que nos ven desde el otro lado los valores de nuestro afán.

LUÍS ZORNOZA BOY: tras largos años de trabajar en Gran Bretaña y en el norte de Europa con distintas e importantes compañías, Zornoza Boy aúna en sus puntos de vista el rigor y la exigencia de la cultura británica con su conocida posición heterodoxa y por ello sumamente crítica con el momento actual de los títeres en España. Dice Boy:

Desde mi perspectiva, la de alguien que ha trabajo 26 años en el norte de Europa, veo algunas diferencias entre aquello y lo nuestro. La primera peculiaridad que me sorprendió de los festivales de aquí es la alegría con la que se reparten a granel premios y medallas. Es una generosidad inaudita, hay premios a la dirección, a la actuación, a la escenografía, a la invención, a los valores femeninos, se trata de una peculiaridad maravillosa que no he visto en ninguna otra parte.

Y mirando en dirección a las instituciones, continúa Boy:

La segunda peculiaridad es el grado de nepotismo que se practica aquí. Una palabra, nepote, que en italiano significa sobrino, la costumbre de colocar a la familia en los cargos importantes de la curia, una invención de los papas españoles. En Inglaterra,

esto es ilegal. Una vez has colocado al cuñado, al sobrino o a alguien sin mérito alguno, sólo porque es del mismo partido o de la misma familia, lo único que se puede hacer es empezar a dar medallas. Y a comprar espectáculos por su peso: premios que ha recibido, conocidos en su elenco, valores pedagógicos que ofrece…

Por otra parte, es muy crítico con la desaparición de las formas más populares del género en aras a una falsa modernidad. Dice Boy:

Otro aspecto español es el *nuevo riquismo. España ha pasado de ser un país pobre a uno rico. Algunos miden los espectáculos por metros cuadrados, cuando más grande y caro mejor, lo más caro que haiga, marginando la simplicidad y la sabiduría popular. Aquí cerca, en Granada capital, en la plaza de Bibrambla, actuaban todos los años por el Corpus los guiñoles de Talio. Cuando el pequeño héroe con su estaca pegaba al ogro el público tenía que gritar "chacolí", todavía hoy se conocen en Granada popularmente por chacolines a los títeres. En 1979, celebradas las primeras elecciones municipales tras la dictadura, la corporación interrumpió los guiñoles hasta la fecha. Han pasado 40 años sin los títeres populares y los Chacolines siguen siendo una experiencia profundamente memorable para muchos granadinos.*

El consejo que da Boy es atender a lo que dijo Bartolozzi en una entrevista de 1929:

"—¡Nada de literaturas! Nada de esa literatura que se llama infantil, que encanta a los mayores y aburre indefectiblemente a los pequeños ¡Nada de filosofías ni lirismos anticuados, ocultos hipócritamente bajo la máscara de la ñoñez!… En este guiñol todo debe responder a un objeto único, al lado del cual todo me parece insoportable. Ese objeto único es divertir a la chiquillería; pero nada más que divertirla. No intentar educarla ni moralizarla, porque la moral suprema está, para el niño en la risa franca, sincera, que brota espontáneamente sin segunda intención de ninguna clase".(Citado por Joaquín Díaz en su libro sobre títeres)

JORDÀ FERRÉ: con una formación esencialmente titiritera, Jordà Ferré es muy crítico hacia el sector, al cual acusa de no creerse en lo que está haciendo. Dice Ferré:

¿Qué es el Sector de los Títeres?… en realidad, no lo veo. Es un mundo muy abierto, donde hay de todo, eso es cierto, pero la verdad es que está abandonado. Pero lo está por culpa de la propia gente del sector. Yo he trabajado mucho con la danza. Creo que el mundo de los títeres tiene toda la riqueza y una potencialidad aún mayor que la que tiene la danza, que hoy en día ha sabido abrirse al teatro visual, al de gesto y de movimiento, al objeto, pero el problema es que este sector de los que hacen títeres no se lo cree. Falta eso que está tan de moda, empoderarse.

Reconoce Ferré que los títeres están hoy en alza. Dice al respecto:

Porque lo que sí es cierto es que hoy los títeres están en todas partes, en las grandes producciones de ópera, pero también en los grandes espectáculos teatrales de moda, como el King Kong que se hace en Broadway, o el War House en Londres. Te vas nutriendo de estas cosas. Pero como yo trabajo el formato grande, no puedo aplicar técnicas de los títeres muy interesantes pero de medidas más pequeñas, como pueden ser las sombras, el Bunraku, el guante y tantas otras…

Ve imprescindible resituarse en el mapa cultural. Hablando de lo que habría que hacer, dice Ferré:

Para empezar, deberíamos ver que los títeres no es un lenguaje sólo para niños. Su potencia es enorme. Después, y déjame que insista en ello, el cambio principal es creérselo. Creerse que lo que haces es arte, que tiene calidad, que no está dirigido sólo al sector de lo infantil. A mí me ha costado mucho, por ejemplo, convencer a los programadores o ayuntamientos de que la Feria que llevo, la Arquitectura de Feria que yo la llamo, no es un montaje de feriante, que normalmente tienen que pagar para su instalación, sino que es un espectáculo compuesto de piezas de arte, de estructuras en movimiento, y que, para tenerlas, tienen que pagarte. Yo no soy un feriante, sino que llevo un espectáculo, donde hay objetos de arte y una composición de estructuras en movimiento. Que esto va más allá del uso que puedan hacer los niños. Conseguir que te acepten que son piezas de arte, me ha costado mucho. Yo me lo he creído y salgo adelante. Llevo un tráiler de 16 metros y somos 28 personas de gira. Me lo creo. Cuesta hacerlo entender a la gente. En este sentido, es obvio que el teatro infantil es la cruz que arrastra el titiritero y que se debe quitar de encima.

ENRIQUE LANZ: explica el director de la compañía Títeres Etcétera cómo a veces cuesta que su trabajo sea aceptado como parte del sector de los títeres. Dice Lanz:

Fíjate que en el mundo de la música están muy claras las pertenencias y los espacios que ocupas: no es lo mismo un concierto sinfónico que una jam session, una ópera, o un concierto de rock o de música folk. En estos campos no hay confusión posible, y tanto organizadores como espectadores saben lo que van a ver y a dónde deben ir.

En lo nuestro, tal claridad no existe, todo se confunde, como si no hubiera un espacio para cada cosa o tendencia. Y a veces te ves en competencia con cosas con las que no tendrías por qué hacerlo, sino que tendrían que convivir cada una en sus espacios.

¿Por qué lo tenemos que juntar todo? Creo que eso afecta "al sector", si queremos englobar de alguna forma a todos los que trabajan con títeres. A nosotros nos pasa muy a menudo que nos vemos como unos bichos raros, que no estamos en ningún lugar. Estamos siempre en los bordes, y nos sentimos fuera de contexto, como una cabra en un garaje.

Por otra parte, se pregunta Lanz cómo encajar las extremas diferencias que hay dentro del sector sin marginar a los que no coinciden con un baremo estándar de calidad baja o mediana. Dice Lanz:

La verdad es que los festivales ofrecen una visión muy sesgada de lo que son los títeres, pues los formatos que suelen verse son muy limitados.

Realmente se hace muy difícil hablar de "sector". ¿Cómo agrupas ahí a alguien que hace cabaret, ópera, o ventriloquía, con trabajos como los de Xavi Bobés? No los puedes agrupar como sector con una problemática parecida, porque ni los lugares de exhibición son los mismos, ni sus necesidades, ni sus exigencias, ni el público. No tienen comparación, sin embargo, se dice que todo son títeres, como si fuera lo mismo, y ahí yo veo un escollo.

En realidad, estamos en el sector del espectáculo, de la cultura, y para nosotros es muy evidente lo que son los títeres. Pero todavía te encuentras que al ir a una gasolinera, por ejemplo, y dar los datos para que te hagan una factura, cuando dices "títeres", te miran raro y te preguntan, "¿y eso qué es?" Mucha gente ni siquiera sabe lo que son los títeres.

Sobre el momento actual, muy interesante es la reflexión que hace Lanz sobre los prejuicios que existen sobre lo que llamamos Tradición:

Me parece percibir que vivimos un momento, no solo aquí sino en todo el mundo, en el que los títeres tradicionales se quieren olvidar, aunque ya hace tiempo de ello. En España, en los comienzos de la democracia, hubo una tendencia a rechazar de plano las tradiciones titiriteras, como si fuesen algo que teníamos que olvidar.

Pero eso, a nivel mundial, ocurre en todas partes: por un lado las tradiciones hoy en día ya no son lo que fueron, y por otro lado el titiritero contemporáneo (si miramos con un poco de distancia y de forma general), creo que rechaza de por sí las técnicas y el propio lenguaje del títere, me refiero a ese que procede de un conocimiento muy asentado. Pero lo rechaza, en el fondo, porque lo desconoce: la construcción, los mecanismos, la técnica depurada a la hora de animar las figuras, la presencia de los títeres en escena, el rol del manipulador, hasta una especie de liturgia vinculada a la herencia de un saber hacer milenario, lo que a fin de cuentas justifica la presencia del objeto en escena. Esto da una gran inestabilidad al sector, pues está como volviendo a buscar cuál es su lenguaje, es como una especie de adolescencia, casi imberbe, en la que nos creemos que inventamos cosas que llevan siglos siendo usadas.

Y prosigue su reflexión Lanz sobre el uso banal que se hace de palabras como profesional, amateur, arte…;

Luego, yo veo que se utilizan palabras peligrosamente interpretables: profesional, amateur, arte, profesional igual a calidad, amateur igual a no calidad; pero no son verdades absolutas, pues hay muchos casos que lo desmienten. Mira el festival de Charleville-Mézières, nacido de una compañía de títeres amateur, Les Petits Comédiens de Chiffons, o el caso de mi abuelo, o el mismo señor Tozer; todos ellos fueron amateurs de una extraordinaria calidad e importancia. En cambio, se dice: es profesional, luego es bueno. Sabemos que no es verdad, y que muchos de los llamados profesionales -y esto es algo que no se puede negar- tienen una pésima calidad.

El arte de los títeres sí es Arte, pero no todo lo que se hace con los títeres es Arte. No siempre lo es ni tiene por qué serlo. Hay más ámbitos: está la industria del entretenimiento que también tiene su espacio y por desgracia ocupa el terreno del arte, en especial en el campo de los títeres.

Y a modo de remate de su reflexión, dice Lanz:

Vivimos en una sociedad de la abundancia en la que hay mucho de todo. Yo creo que más que esplendor lo que hay es abundancia. Y lógicamente habiendo mucho, no todo será bueno, malo, ni regular. Hay de todo.

YANISBEL VICTORIA MARTÍNEZ: la titiritera cubana, integrada en el equipo directivo de Títeres Etcétera, habla de la distancia que a veces siente su compañía hacia el sector de los títeres: Dice Yanisbel:

En la exposición del Parque de las Ciencias, un día un titiritero nos dijo: "pero vosotros no os prodigáis en el mundo del títere, nunca se os ve en los festivales". Y es verdad, nuestros espectáculos no suelen ir a los festivales de títeres, y no porque no queramos. ¡Y mira que militamos y nos afirmamos en eso de ser titiriteros! Por los formatos, los lenguajes y los recursos que empleamos, nosotros nos movemos en una especie de tierra de nadie, en la que el títere es el gran protagonista, pero el mundo del títere no nos acaba de aceptar.

En relación al momento actual, explica Victoria Martínez su visión del momento, comparando Europa y España:

A nivel internacional, en un contexto europeo, creo que estamos en un momento interesante ya que se estrenan espectáculos con profusión, los títeres conquistan cada vez más espacios y sectores del público, se investiga, y los titiriteros ganan en solvencia profesional y visibilidad. Un ejemplo flagrante lo tenemos en Francia: en 2017, el Ministerio de Cultura aumentó en un 15% el presupuesto de distintas instituciones vinculadas a los títeres, y creó el "polo nacional de las artes del títere", para apoyar a las estructuras, de forma que puedan permitirse un funcionamiento durable en el tiempo; confirmando así el lugar del teatro de títeres dentro del paisaje cultural francés, al mismo nivel que otras artes escénicas.

Pero la realidad española es muy diferente. Desde mi perspectiva como cubana, y de alguien que no vivió los primeros años de la Transición, ni todos los cambios que vosotros sí habéis visto, lo que percibo es que con la Democracia se dieron pasos agigantados en pos de la profesionalidad, de avance en todos los terrenos, pero creo que ahora estamos en un punto de estancamiento. La última crisis económica ha sido el catalizador de este parón, que se manifiesta en términos estéticos, de discurso, y sobre todo en la supremacía de los dictámenes y caprichos del mercado sobre los presupuestos artísticos.

Hablando de la relación con el mercado, dice Victoria Martínez:

Aquí el mercado -el cual, aunque precario, existe, entendiéndolo como las relaciones en las operaciones comerciales, oferta, demanda, consumidores, etcétera- es el que manda, no la genuina necesidad de la creación artística. Lo que es muy perverso cuando los "compradores" son eminentemente entes públicos: ayuntamientos, diputaciones, gobiernos autonómicos, empresas públicas, que se supone que, más allá de lo pecuniario, deben tener otros móviles por el servicio público que tienen que ofrecer a la ciudadanía.

ROSA DÍAZ: la actriz y directora titiritera Rosa Díaz instalada en Granada, de la compañía La Rous, explica así cómo se sitúa ella en el sector de los títeres y del teatro visual:

En el gráfico entre la tradición de los títeres y las formas contemporáneas más periféricas, yo me situaría en la mitad: entre lo tradicional y lo nuevo. Considero que es importante abrir muchas puertas. Mi caso es un ejemplo claro de abertura y de hibridación. Por otra parte, me encantan los materiales nobles. Ya sé que en el teatro es difícil, pero quiero que la gente toque y vea la realidad de los materiales, nobles si es posible.

Considera que hay un déficit en algunos aspectos técnicos del trabajo teatral:

Yo siempre he pensado que lo que nos falta aquí es saber trabajar los guiones dramáticos. Existe en este campo un vacío enorme en el que todo vale. Y yo creo que no, que no todo vale. Mi osadía me ha llevado a hacer cursos de dramaturgia, y con ello he aprendido que hay una manera de crear, de hacer un guion. Necesitamos método, una manera, no es obligatorio que haya texto, pero si es importante saber de qué quieres hablar. Lo primero que pregunto a las compañías que quieren que les dirija es: ¿de qué quieres hablar? ¿Qué quieres contar? Pues a veces sustituimos el contenido por el envoltorio.

Hay una línea muy frágil entre que un titiritero o un actor trabaje por dinero o por lo que te toca hacer, o por seguir una moda. Lo veo mucho en festivales, nos falta a los creadores saber de qué queremos hablar, qué queremos contar, no hacer por hacer o porque nos han dado una subvención…

Sobre el momento actual, se entusiasma Díaz sobre la riqueza del momento:

Vivimos un momento maravilloso. Me gusta mirar a través de las redes sociales y descubrir las cosas fascinantes que se están haciendo en todo el mundo, increíbles trabajos de investigación que surgen de mezclar los géneros, circo con teatro, danza con objetos, con marionetas… Me invitaron a ser jurado en el Circo Price, y he visto allí combinación de lenguajes fascinantes, con los objetos, con la danza… Me encantaría en mis espectáculos tener elementos de circo, de magia, son fusiones fundamentales. Es en parte la gran abertura que permite el teatro de títeres, que nos abre a esta mezcla, una verdadera alquimia teatral…

JUAN MUÑOZ: explica Juan Muñoz, de la cia. La Tartana de Madrid, como en sus inicios, aún saliendo de unas claras referencias titiriteras, se sintieron muy ajenos al sector. Dice Muñoz:

Los que fundamos La Tartana compartimos un punto de partida que nos situó en la senda de las marionetas, me refiero a quien fue en el Instituto nuestro profesor de Artes Plásticas, Francisco Peralta González, más conocido como Paco Peralta. Él nos metió el gusanillo de los títeres en el cuerpo, aunque cuando salimos a la palestra, de inmediato fuimos por derroteros que se apartaban muchísimo de sus cánones, muy clásicos como es bien conocido. Con Peralta también heredamos una distancia con respecto a los titiriteros del sector, en el que al principio nunca nos sentimos pertenecer del todo. Por un lado, Peralta era criticado en aquel entonces porque actuaba con música grabada, sin tener en cuenta la maestría y el refinamiento de su trabajo, que más tarde fue reconocido por todos. Su perfeccionismo no era comprendido y la verdad es que hacía pocas funciones. La Unima de los años 60 llegó incluso a echar a Peralta

de la organización. Por otra parte, nosotros veíamos el panorama titiritero como algo ajeno y cutre… Piensa que aún estaba la vieja ola de los titiriteros de los años cincuenta y sesenta, con una sensibilidad y unos contenidos que no encajaban para nada con los nuestros. A mí, los payasos y los titiriteros siempre me dieron repelús, los identificaba con la bruja del tren de terror que daba con la escoba, con un terror de niño…

En aquella primera etapa, siempre nos identificamos más con el teatro a secas que con los títeres, fue una constante que más tarde se concretó en espectáculos con una gran presencia del actor. Nos fascinó el Odín Teatret y las nuevas corrientes del llamado Tercer Teatro, con compañías que tenían que ver con otras formas de contar, que rompían con las tradiciones.

….

En toda nuestra primera época, los títeres tuvieron un papel secundario, quizás no tanto en los espectáculos, pero sí en nuestra mente. Sólo cuando salió de la compañía Carlos Marquerie, yo empecé a programar títeres en la Sala Pradillo para todos los públicos. Y, por otro lado, empiezo a crear un nuevo equipo con Inés Maroto. Y es aquí cuando se produce un verdadero cambio en La Tartana, que se demuestra con El niño de los sortilegios*, de Ravel, el primer paso seguro en nuestra segunda etapa. Yo siempre he dado mucha importancia a los equipos.*

PABLO VERGNE: el titiritero de Mendoza, de la cia. El Retablo, dice sentirse muy cómodo tanto en lo tradicional como en la innovación. Dice Vergne:

Yo me siento muy cómodo haciendo espectáculos tradicionales e innovando a partir de ellos. Soy muy narrativo, me encanta crear personajes y lograr una ilusión de vida. Ahora con Orfeo*, la obra que estamos rodando estos días, los niños se ponen a llorar, y eso que el personaje de Orfeo es una simple cuchara… Esto para mí es un milagro. Crear personajes y que haya una historia… A nivel formal, puedo trabajar con objetos, con calcetines, por ejemplo, la obra de La Canica, pero luego soy muy clásico.*

Sobre el momento actual, dice Vergne:

Creo que vivimos un buen momento, a nivel artístico, no económico. Cada vez hay más creación, mucha cabeza e inventiva, lo veo muy positivo, independientemente de que me guste más o menos, es admirable todo lo que se hace. Quizás no me haya llegado, pero es impecable artísticamente, en general.

Se está ganando mucho a nivel visual, buenas propuestas, por una parte, yo lo admiro, pero también veo que eso no es lo mío, pues a mí me gustan los personajes, la historia. Tan difícil es hacer un buen espectáculo al modo tradicional como en el visual, pues lo importante es la calidad, que esté bien hecho. Es como con la pintura, sea abstracta o realista, como en todas las artes.

Lo que más me agrada es cuando veo un espectáculo y me digo: ¡qué sencillo que es!, ¿cómo no se me ocurrió antes a mí? ¡Estaba ahí, y no lo sabía, no lo había visto! Me pasa con Inés Pasic, con los que utilizan menos técnica, como el caso de las bolitas de Jordi Bertrán…

ADOLFO AYUSO: El titiritero e historiador de Zaragoza habla de su visión del momento actual de los títeres:

Vivimos una época de tanto cambio, que hasta la palabra títere hoy está en duda, de tanto que se ha ampliado el campo. Yo pienso que es buenísimo. Lo que no debe ocurrir es que algunos titiriteros que han optado por las viejas técnicas tradicionales, como el hilo o el guante, en estos momentos tengan dificultades para trabajar, pues se los considera viejos, algo de lo que estoy absolutamente en contra. El títere de hilo creo que está sufriendo todavía más, al ser una expresión teatral menos dramática que el guante, por su peculiar expresividad lenta, suave, distante. Me cabrea la ignorancia de los programadores que desconocen la potencia que tienen estas técnicas. Claro que hacen falta nuevas visiones del títere, pero los títeres tradicionales pueden ser tan potentes como los más nuevos y vanguardistas.

Sobre el tema de Vanguardia y Tradición, dice Ayuso:

Por otro lado, ¿cómo no voy a defender la tradición si estoy metido en ella cada día mirando papeles y archivos…? Y, por otra parte, ¿cómo vamos a olvidar las vanguardias del siglo XX, los movimientos revolucionarios del teatro, la relación que tuvieron con el mundo del títere…? Son capítulos de la historia de los títeres fundamentales. Las vanguardias abrieron el arte de los títeres a un montón de nuevas artes, la música, la plástica, la danza…, y en la actualidad, pienso que cada vez más, gran parte del teatro en general está siendo copado por lo visual, los objetos, las figuras… Es algo imparable que va en beneficio de nuestro arte.

Creo que es peligroso que se pierda la referencia de la tradición, que haya una separación. Uno nunca debe huir de las fuentes, sirven para que nazcan nuevos experimentos, los grandes revolucionarios partieron de la tradición, del carnaval, de la comedia de arte, del guante, del teatro popular.

Sobre la vitalidad de la Tradición, dice Ayuso:

El arte popular creo que está muy vivo, pero en los títeres tradicionales, tengo mis dudas, pues veo que está en estos momentos mal, pero eso ha ocurrido en otros siglos, siempre hay periodos en que parecen dormir, pero luego hay alguien que lo sigue haciendo, y siempre resurgen.

En relación al momento actual y sus épocas de crisis, dice Ayuso:

En cuanto a la situación actual, pienso que la crisis del 2008 ha provocado un descenso en todo el teatro. Es evidente que se hacen menos obras que antes, se suele invertir menos dinero en producción y, en España, los títeres se están tirando demasiado hacia lo infantil. Afortunadamente hay jóvenes que se plantean trabajar para adultos, pero las compañías, como empresas que son, ven que las contrataciones vienen por lo infantil, y arriesgan poco, buscan obras que resulten atractivas para el público, títulos de cuentos tradicionales, y se limitan a cumplir el expediente. Por regla general, pienso que la creación artística ha disminuido en la producción de las obras.

En el verdadero teatro de títeres, siempre se trabaja para los adultos. Eso de que los niños son unos grandes espectadores, tengo mis dudas. Como han dicho algunos, Javier

Villafañe entre otros, los niños son un público fácil, en eso se han basado las rutinas tradicionales, pues suelen responder de inmediato, sobre todo si manejan los títeres los maestros, pienso en Sebastià Vergés, por ejemplo, que, con sólo sacar un títere, consigue de inmediato interrelacionarse con el público. Pero luego, otros más inexpertos, han abusado mucho de ello. Creo que lo mejor es que haya una combinación capaz de interesar a los niños, pero también a los adultos.

Un problema que me parece importante es la reducción constante de la edad de los niños que van a ver títeres. Si seguimos así, acabaremos con el público. Es absurdo que a los seis años ya consideren que ir a los títeres es sólo para los 'pequeños'. Mal lo hemos hecho para que esto suceda. Aunque es verdad que la nueva cultura digital ha absorbido a buena parte de este público…

ALFRED CASAS: el titiritero y profesor del Institut del Teatre dice en relación al momento actual y la relación Tradición-Vanguardia:

¿Existe el sector? Sí, por supuesto. Claro que es interesante que haya los dos polos. Pero creo que la tradición, en el sentido antropológico, prácticamente no existe, al menos en Cataluña. Mira a Vergés, que son los que más conservan una forma de hacer títeres tradicionales, ellos mismos ya están tratando de romperla. No trabajan en un sentido patrimonialista. Aquí no conozco a nadie, como por ejemplo sí que hay en Italia, con los pupi*, por ejemplo, donde hay normas que deben cumplirse, donde la tradición debe mantenere con pelos y señales, o el caso de los Bonecos de Santo Aleixo, el Guignol de Lyon, el Belén del Tirisiti, o la misma Tía Norica, pero aquí en Cataluña, no conozco a nadie que haga la tradición, en el sentido de repetir una forma teatral de manera continua y buscando la fidelidad… hay gente que arriesga más o menos, pero todos acaban experimentando.*

Creo que intentar trabajar con la tradición, perfeccionarla, estilizarla y convertirla en una forma establecida y reconocerla por ella misma, se podría hacer, podría ser muy bien una línea de trabajo, no es necesario experimentar siempre, experimentar en el sentido de hacer evolucionar hacia cosas diferentes…

Creo que los títeres son esculturas, artes plásticas que se expresan y se mueven en el tiempo, y, de hecho, las artes plásticas evolucionan muy por ellas mismas, considero que es algo innato en el medio…

Por otra parte, no veo que haya ninguna tensión entre vanguardia y tradición. Todos los artistas, más o menos, experimentan, hasta las compañías que son más clásicas, más formales, que no buscan romper sino mantener una línea, también evolucionan.

Hablando sobre las características del sector, dice Casas:

La búsqueda constante que considero innata en los títeres podría ser una característica. Fíjate que esto de ser fiel a la tradición y de pulir la forma hasta dejarla perfecta, hacerla brillar al máximo, se da más en el teatro de texto que en los títeres. En el texto, hay muchos casos en que se repite una misma fórmula, que se trata de perfeccionar. Se mueve más en la tradición el teatro de texto que los títeres, que se enfrentan a nuevos retos y todo es más complicado. También lo determina que no exista un repertorio de referencia importante.

Otra característica del sector de los títeres, muy importante en mi opinión, es que funciona muy a partir de compañías, mientras el resto del teatro prácticamente las ha abandonado. La forma que tiene la compañía de ser un grupo de gente que trabaja alrededor de una idea y que la desarrolla en el tiempo para ir mejorando con más o menos las mismas personas, eso el teatro lo ha abandonado, trabaja más en producciones efímeras. Sí, estoy convencido de que en uno de los pocos lugares donde se mantiene el concepto de compañía, que en teatro es la mejor manera de trabajar, es en el campo de los títeres. Aquí entró un concepto muy defendido por los socialistas en su momento que es el de industrias culturales, poniéndolo en valor en detrimento de la artesanía. Pienso que el concepto de artesano y artesanía se debe volver a reivindicar. Creo que es muy importante y que constituye uno de los temas que la administración debería velar, el mantenimiento de las compañías, debería ser una prioridad.

Comparando la fuerza del sector con otros países, dice Casas:

No sé… No veo que esté demasiado fuerte, si lo comparamos con Francia, donde se sabe reivindicar muy bien, donde constituye realmente un sector muy fuerte, aquí no… Hablo de Cataluña, que es lo que conozco. Considero que los titiriteros ahora mismo son los 'trabajadores del espectáculo', están más ubicados como trabajadores que como artistas. Con lo que ello pueda conllevar a nivel de reconocimiento. Todo el mundo cuenta, pero son como los hombres y las mujeres de hacer faenas, los trabajadores domésticos, se levantan a las 6h de la mañana, hacen más bolos que nadie, pero no son reconocidos, no salen en ninguna parte. El reconocimiento como artista es menor en el trabajador. Y mira que muchos teatros salvan la programación por las compañías de teatro familiar, que dan una regularidad económica que las de adultos no dan.

Por eso digo que los titiriteros son los 'trabajadores del espectáculo'. De hecho, no me lo he inventado yo, eso, lo dice Olga Jiménez, de L'Estaquirot Teatre, que siempre dice que somos eso, unos 'trabajadores del espectáculo'. Vamos a picar piedra, cada día, levantarse pronto, y hacer un montón de funciones. Claro, esto va ligado al hecho de que los títeres están muy relacionados con el teatro familiar, y en este campo el reconocimiento de artista no se da tanto, por no decir nada. Y si las compañías no hacen teatro para adultos, es porque no hay salida. Lo sé por los mismos de L'Estaquirot, por las cosas que han hecho para adultos, o los Farrés Brother, ha sido porque han tenido ganas, las han hecho y no han visto nunca un duro, sólo para darse el gusto de hacerlo, es un hobby. Mira los Farrés, la Visita de la Vieja Dama, Equilibristas… *obras magníficas, las han hecho, pero… No hay circuito para ello. Va ligado al hecho de que aquí, el público busca certezas, esto de los títeres para adultos, uf…, esto es una incógnita, demasiada incertidumbre…*

JOAN BAIXAS: explica Joan Baixas en su entrevista cómo en estos momentos se siente 'salido de cuadro', al ver en retrospectiva el trabajo realizado en cincuenta años de trabajo con La Claca. Dice Baixas tras comentar la revisión de su recorrido y sus avatares titiriteros:

Este ciclo se terminó en marzo de 2019, y tengo que decir que acabé catatónico. Ver todo lo que has hecho…, en el sentido de decir, ¡cuántas cosas tienes!, cosas que te sorprenden, por un lado ves que lo que estás haciendo ahora es una continuación de lo

que hacías cuando tenía 17 años, otras cosas que pensabas que lo acababas de inventar y ya lo había escrito cuando tenía 20 años, quiero decir que ves una línea personal artística que te va definiendo, ves el trabajo que has hecho con la otra gente, el equipo, que en el teatro es muy fuerte, equipos que duran meses, comidas, fiestas, encuentros, ligues, un aspecto familiar que es tradicional en el mundo de los títeres, en el que te tienes que adaptar.

Como te decía, me quedé catatónico. ¿Y ahora qué hago? No tenía energías para seguir haciendo nada más.

Explica Baixas su intención de iniciar una nueva etapa, más tranquila y sedentaria. Y al preguntarle sobre cómo ve el sector, contesta:

Esperaba esta pregunta. Y tengo que decir una cosa: es una profesión que siempre habla de la profesión, no se habla de otra cosa. Vayas a la India, a Canadá, a Polonia, donde sea, los titiriteros siempre hablan de lo mismo, de la profesión. Y siempre hay quejas, porque las cosas no van bien.

Pues yo de eso no hablaré. No puede ser una profesión que siempre habla de sí misma. Yo veo a los artistas visuales y no hablan del arte, un día, tal vez sí, pero no mucho rato. Se habla de otras cosas, de filosofía, de política, de mujeres, de comida, de playas, de dinero, de impuestos, ahora estuve en la bienal de La Habana, y estuve con artistas sudamericanos, y hablas de las cosas que hacen ellos, porque tú les preguntas, '¿qué es eso?, no lo entiendo…', 'pues eso simboliza…', 'vale vale', les digo, y me recitan el libro de instrucciones, pero no hay esta cosa corporativa.

Visto desde la experiencia, es como si los títeres, en el conjunto de la cultura, fueran una serpiente de verano, un perro verde, un cisne negro, que aparece y desaparece, en Barcelona hemos tenido un ejemplo claro, hubo unos años de mucha subida, con un festival que era puertas y ventanas abiertas donde pasaron todos, los carcas, los modernos, los cuánticos, los jóvenes…, los marginales como Tozer, y estuvo de moda el festival de títeres, y hubo lugares como el Malic donde se programaba con periodicidad cosas de todo tipo, cuanto más locas mejor, etc., pero todo esto tiene una caducidad, hasta Charleville también se dice que ya no es lo que era, que ahora se ha convertido en un mercado…

O sea que es algo que tiene ritmos. Lo mismo ocurre en otras ciudades. Es como si la gente dijera, 'bien, esto ya lo hemos visto'. Las instituciones no pueden cerrar, eso lo sabemos, han de levantar la persiana cada día, pero las iniciativas más particulares y personales, tienen caducidad.

Sobre la gran variedad que existe hoy en lo que llamamos teatro de títeres, visual y de objetos, dice Baixas:

A mí me ha pasado en mis espectáculos que los jurados han dicho, 'lástima, eso tuyo nos ha gustado mucho, pero claro, no te podíamos dar el premio, porque no son títeres…'. Ves espectáculos geniales, como estos franceses que hacen desfilar un montón de botellas de plástico que se van transformando al llenarlas de aire, en una especie de cadena de montaje, una locura, pero no lo consideran títeres.

Creo que el lenguaje de los títeres se diluye en una multitud de lenguajes, se pervierte, se violenta, se casa, hay muchas maneras de acercarse, se hace ósmosis, todo tipo de mestizajes y de transformaciones alquímicas y de todo tipo, y esto hace que todos estos márgenes resulten más interesantes que el núcleo. Porque en el núcleo con fuerza hay muy poca gente. La gente que tiene ideas modernas se va a los lados.

En el núcleo quedan las tradiciones, sí, pero aquí pasa que eso que llamamos tradiciones, en realidad no lo son, son lenguajes o técnicas que vienen de la tradición, porque las tradiciones las hacen los titiriteros con su comunidad. Yo he tenido la suerte de ver dos tradiciones muy vivas todavía.

Tras explicar dos de las tradiciones conocidas de cerca, la de los pupi de Sicilia y el Wayang Kulit de Indonesia, y decir: *Esto era la tradición. Mucho de lo que se hace ahora es arqueología,* sigue reflexionando Baixas:

Pienso que en este supuesto centro del mundo de los títeres deberían estar las tradiciones, pero no están, porque ya no existen. Poca gente utiliza estos lenguajes de una forma moderna. Pero son unos referentes, una fuente constante de inspiración, eso sí.

Entonces, veo que este núcleo es muy problemático, hay mucha falsedad, se habla de tradiciones que no lo son de verdad, hay un cierto sector que quiere mirar hacia dentro cuando la contemporaneidad y los artistas más interesantes miran hacia fuera, también gente que practica técnicas más tradicionales.

IÑAKI JUÁREZ: hablando sobre las diferencias entre cuando empezó y el momento actual, dice Iñaki:

Bueno, entre los titiriteros no hay mucha diferencia, siempre nos hemos llevado bien, a veces no tanto con los que tienes al lado, por la competencia, pero en general la relación sigue siendo buena. Recuerdo que en el 84-85, hicimos la Unima Aragón, con muy buen ambiente, luego ya cuando empezamos a levantar cabeza con intereses diferentes, empezó un cierto distanciamiento, pero, así y todo, nunca hemos mantenido con los colegas una relación incorrecta. Siempre me ha admirado que en esta profesión no haya secretos, que exista un clima de completa abertura, que se comparta la información y los descubrimientos, y eso sigue siendo así.

Ahora ya no conozco a todo el mundo, por suerte hay gente joven. En los años 80, empezaron a florecer las compañías, luego hubo una época de sequía con grupos de corto recorrido, y ahora es, de nuevo, un buen momento, de brotes verdes. Si nosotros nacimos por una crisis política, ahora nacen por una crisis económica. Entonces fue una salida a las inquietudes de nuestra época, en un momento de caos, de crisis, de cambio, y ahora pasa lo mismo. La crisis económica lo ha revolucionado todo, mucha gente ha encontrado una salida por aquí. No son los arribistas de antes, que duraban muy poco, ahora es gente muy seria la que entra y que además están preparados, muchos han ido a Escuelas de Teatro, y esto es una gran ventaja.

Que los títeres hoy sean un género que va mucho más allá de los mismos muñecos, ha hecho que mucha gente se acerque a ellos. Al ver que las opciones son más amplias,

los jóvenes han visto posibilidades nuevas de expresión que antes no se contemplaban. También hay que tener en cuenta que el teatro de actor está muy afectado hoy, a causa de la crisis económica, lo que explica que muchos se han acercado a lo nuestro porque encuentran aquí una salida, un teatro con muchas posibilidades y más económico en la producción. Ley de vida.

Sobre la relación Vanguardia/Tradición, dice Juárez:

Hablar de vanguardia, para mí, es más bien una actitud, no un estado. La tradición sí que es un estado, hacer lo que se ha hecho siempre, o a intentar recuperarlo, pero, ¿vanguardia? Te lo propones, pero no se puede definir… no se sabe qué son las vanguardias, donde hay que llegar para ser vanguardia, es una actitud, es querer ir más lejos, y hoy en día, todo el mundo quiere ir un poco más lejos, todos queremos ser diferentes.

También creo que dentro de lo que se llaman las vanguardias, con frecuencia, hay arribismo. Cuando alguien abre una vía de experimentación, viene otro que lo extrema, que lo estira al máximo sin una verdadera evolución, esto para mi es arribismo. Es natural querer ir más allá, pero dar el salto solo para visitar las fronteras, sin que haya habido un proceso… Recuerdo que cuando empezó el teatro de objetos, vimos algo parecido, alguien que de pronto pasaba del guante a las posiciones mas extremas…

Hay que permitirse experimentos arriesgados, pero, personalmente pienso, con la perspectiva de cuarenta años de oficio, que también hay que plantearse el mantenimiento de tu compañía, a lo mejor tienes que tener cuidado e ir paso a paso… También hay que tener en cuenta que la evolución artística tiene que ir pareja a la evolución del público, permitirle asimilar lo nuevo para que siga amándolo como pudo amar lo anterior.

……

Veo un problema en lo que hoy se consideran las vanguardias: la dramaturgia. Generalmente, los avances han sido en los aspectos formales, en la plástica, en la imagen, pero no se ha avanzado de la misma forma en la dramaturgia.

JORGE REY: Dice Rey comparando la situación actual con la que encontró al empezar su carrera con Cachirulo en Santiago de Compostela:

Lo que percibo es un cambio de situación. La época de nuestros inicios, la mía en Argentina y luego aquí en España, estuvo marcada por la desconexión entre las generaciones. Aquí por la guerra civil, y en Argentina, por la Dictadura. Una desconexión que algunos consiguieron romper, como Baixas con Miró, o como la cercanía que muchos tuvimos con grandes maestros como Peralta, Tozer, Porras… Hoy, la gente joven puede acercarse a nuestros talleres, para luego independizarse y hacer cosas muy diferentes a las nuestras, lo que es para mí algo muy estimulante, aparecen otros discursos, otras estéticas, creo que la gran diferencia es que tenemos una juventud muy preparada, mejor que la nuestra, con más formación, más conocimientos teatrales, musicales, de la danza, quizás no más lecturas, pero sí con un bagaje importante, y nosotros los podemos acompañar, podemos formar parte del

desarrollo del teatro en general acompañando a la gente joven. Una situación que antes no se daba.

....

Me parece que esta es la diferencia que pondría en valor. Nosotros tenemos que estar a la altura para acompañar a la gente joven. Antes, el enemigo era el compañero, había una competencia feroz, un discurso típico de la derecha, eso ya pasó. Ahora se respira otro ambiente, en el que los jóvenes compiten, pero se ayudan entre sí.

Otro tema que debemos cuidar es que el teatro no es ocio, entretenimiento, sino cultura, creación artística. Pues veo que ahora hay una tendencia a estrechar el espacio del espectro teatral, dejarlo en simple diversión. Esto hay que combatirlo.

Sobre Tradición y Vanguardia, dice Rey:

No son opuestos, tradición y vanguardia. Los que pueden transgredir la tradición son los que la conocen, eso es fundamental. Tozer, por ejemplo, valoraba mucho la Tradición, la conocía, la estudió y escribió sobre ella. Aquí en Galicia, transgredir la Tradición lo puede hacer quien la conoce bien, por ejemplo, lo que hace Borja de Títeres Alakrán, que ha trabajado mucho el Barriga Verde. Vosotros mismos lo habéis hecho. Partir de la tradición es también lo que hizo Mariona, con sus espectáculos rompedores sobre la mujer, lo pudo hacer porque atrás había dejado muchos años de práctica tradicional. Para mí, la Tradición es lo que sostiene y permite transgredir.

Sobre el momento actual de los títeres en Galicia, dice Rey:

En Galicia nunca hubo un espacio tan abierto y proclive a las marionetas como el que existe hoy: en número de compañías, en calidad, en asentimiento de diferentes estéticas, están las compañías mayores, que tienen unos planteamientos estéticos y ocupan un espacio concreto, y luego están todos los grupos jóvenes que han trabajado con nosotros, con Danthea, Tanxarina, Spaguetti, Kukas, Viravolta, Cachirulo, y con Fernanda y Rafa en Trécola, luego están los que vienen detrás. Una gran cantidad de propuestas muy interesantes. Es un momento de esplendor, pues en el 79 no había nada, sólo Kukas y Picapolaina que intentaban despegar. Ahora existen programaciones, festivales, salas, premios para obras escritas para títeres, hay toda una construcción que puede arropar y sostener la continuidad de los proyectos. No sabemos cómo serán los títeres en 40 años, vete a saber, pero seguramente todo el mundo sabrá quien fue Kukas, Carmen Domech, Tatán o Fernanda Cabrera, esto ya forma parte de la historia titiritera.

María José Frías: Dice Frías, de la cia. María Parrato, sobre como ve su recorrido en el tiempo:

No soy muy mayor, pero tampoco soy joven ya, puedo hablar de mi recorrido personal, la sensación que tengo del paso por mis distintas épocas es que en un principio cuando empezábamos con entusiasmo y energía joven y queriendo encajar en el medio, la profesión nos acogía curiosa y gustosa. Con el paso del tiempo me parece que esa apertura de brazos se ha ido cerrando, tal vez cuando los artistas emprenden su propio

camino de búsqueda y se atreven a proponer cosas propias, entonces tienen más riesgos. Pero creo que hay que seguir la naturaleza de cada uno para estar vivo y motivado, también creo que es la única forma de aportar y de que la profesión crezca e interese a la sociedad.

Soy una persona frágil pero tengo un carácter fuerte, las dos cosas, no es fácil de compaginar pero soy muy fuerte en realidad, soy plenamente consciente de lo difícil que es este camino, te confieso que a veces me considero una heroína, como todos los que nos dedicamos a carreras artísticas, una elección dura, y cuando llevas a la familia detrás… todo lo que te cambia la vida.

Mariso García: sobre el momento actual de los títeres, dice la titiritera de Periferia Teatro:

Lo que veo es que ahora se ha enriquecido mucho el mundo de los títeres, quizás por ese proceso general de la globalización, que nos da a conocer tantas cosas de todo el mundo, tantos estilos diferentes, técnicas, posibilidades. Cuando empecé, todavía en Murcia vivíamos bajo la inercia de una dictadura, pues los cambios y las nuevas iniciativas que surgían en las grandes capitales aún no habían llegado. Entonces, en Murcia, sólo estaban Los Claveles, que empezaron a partir de un curso que organizó Alberto Cebreiro. Allí empieza la Bicicleta que luego se convertiría en Los Claveles. Más tarde llegaron Juan Manuel y Luís Ferrer de Barcelona. La llegada de Joan Font, de Comediants, que hizo un curso en Murcia, hizo que se apuntaran personas tan valiosas como Ángel Salcedo, Carmen Navarro, gente que venía de la Universidad.

Cómo te decía, entonces aquí no había nada, el teatro de títeres era muy precario, ahora la creatividad se ha disparado, existen muchos más espacios, eventos consolidados, como el Festival y diversas programaciones, y el teatro de títeres se ha abierto a otras artes, bebe de otras fuentes, el arte plástico, la música, la danza….

También se ha creado un público con los años que antes no existía. El Festival ha hecho mucho en esta cuestión. Creo que los titiriteros hoy somos muy conscientes de esta enorme abertura que caracteriza nuestra modalidad teatral, la generación que viene mama de esta abertura y busca otros caminos. Surgen ahora muchas nuevas compañías con una inquietud grande.

Hoy mucha gente llega ya formada, proceden de las escuelas de teatro, así como de otros mundos, otros lenguajes. Veo una creatividad potente, mucho más que cuando empecé.

Shaday Larios: Dice Larios sobre la vitalidad del Teatro de Objetos:

Creo que el teatro de objetos, y otras líneas de trabajo a su alrededor, constituyen un lugar, un observatorio muy potente para entender e indagar sobre nuestras relaciones con la cultura material. Creo que esto va a explosionar, y que se trata de un teatro que cada vez será más demandado. Me impresiona mucho ver cómo ahora la danza se interesa y trabaja con los materiales, hay mucha gente que hoy explora el mundo de lo

inanimado. Sin embargo esto existe desde hace tiempo, desde los años 80 o antes, en el territorio de las formas animadas.

Creo que este creciente interés hacia lo inanimado, tiene también que ver con el auge de la literatura antropológica, la sociología crítica, el neomaterialismo, el posthumanismo, la filosofía especulativa, que intenta desplazarnos como protagonistas y pone a los objetos en el centro, también a los animales, al planeta… Todo esto hace que el teatro de objetos se convierta en un sitio para experimentar muchas cosas, algo que va más allá del teatro.

Sobre la diferencia del momento actual y el que encontró al llegar a Barcelona en el año 2001, dice Larios:

Encuentro que el círculo se ha ampliado. Siento que ahora hay una nueva fascinación hacia el teatro de objetos. En los festivales, hay más atención, sitios que han dado más visibilidad al objeto, como ocurre en el mundo de la danza, y en general, se vive un desplazamiento del cuerpo para poner atención a lo no humano, se nota en los festivales, y aunque no haya un festival dedicado a eso, hay una apertura en los programadores porque están apareciendo poéticas muy interesantes sobre el objeto inanimado. Es algo que va a crecer. Hay una demanda. Cuando llegué en el 2001, estaba lo del Taller de Pepe. No había más. Solo el Xavi Bobés. Ahora hay una verdadera eclosión.

El teatro visual, de objetos, se ha generalizado, se va a aceptar, hay una demanda y una búsqueda. Y eso me agrada. Tiene su sitio. Las nuevas teorías antropológicas, y lo que hace la danza, empuja en esta dirección. Aquí pero también en toda Latinoamerica hay mucho interés. En Brasil el Teatro Sobravento, de Sao Paulo, está haciendo cosas muy interesantes o también en Argentina a través de la Especialización de Teatro de objetos y nuevos medios de la Universidad Nacional de las Artes, que dirige Ana Alvarado.

Con esta apertura el lenguaje deja de ser minoritario. Todavía hay muchas confusiones pues es un género muy huidizo. Por eso me gusta hablar del Teatro de Formas Animadas, porque lo incluye todo: las sombras, el papel, el hilo, los objetos… Un término de Ana Maria Amaral, de Brasil, un contrapunto al Teatro de Figuras que se utiliza en unas zonas de Europa, entre ambos términos media un debate entre las nociones de forma y figura. Pero el concepto compuesto de Teatro de Formas Animadas permite englobarlo todo.

EMPAR CLARAMUNT: sobre los cambios que considera ha habido en sus 30 años de profesión, dice la titiritera de Puçol:

La primera época era muy clara, teníamos que luchar por la dignificación, y lo conseguimos: festivales, espacios, cursos… En el año 90 se intuía ya la colaboración creciente que hay entre el teatro y los títeres. A nosotras siempre nos ha gustado mucho mezclarlo todo, porque nos lo hacíamos todo nosotras. En aquella época se hacían cosas muy buenas y pequeñas.

Ahora sufrimos de pantallitis, creo que hay demasiada técnica, mucha luz, mucho vídeo, para deslumbrar, esto ha cambiado. Los niños están menos interesados. Pero en cambio, vienen los mayores.

Pienso que es muy importante enseñar a los maestros. Hoy, los niños no saben ni recortar, ni pintar, tot es pantallita. Tenemos que enseñarles a aplicar el teatro y los títeres en la escuela.

Han cambiado los públicos, ahora están todos más apantallados.

Puntualiza Carme García, mano derecha de Empar en la compañía:

Tal vez los niños están menos interesados, pero no los jóvenes. Todo esto del teatro de objetos les interesa mucho. Creo que hay un mayor interés, los objetos, el teatro visual, ahora hay muchas más cosas en esta línea, el teatro está mucho más mezclado. Yo creo que se ha avanzado mucho.

Creo que el teatro de títeres tal como hoy se hace tiene mucho futuro, yo he visto la evolución desde afuera, y constato que se ha avanzado mucho, habéis conseguido cosas increíbles, festivales, salas, grupos, propuestas diferentes, unas mejores, otros no tanto, y veo mucho futuro, el hecho de que hay mezclas es muy bueno.

3- OPINIONES SOBRE CIRCUITOS, PROGRAMACIONES, PÚBLICOS, SUBVENCIONES…

Recogemos en esta sección las opiniones de los entrevistados sobre cómo valoran la realidad de los circuitos, de las programaciones existentes, el público al que se dirigen y las subvenciones y ayudas que se otorgan. Temas que afectan muy directamente a la supervivencia y la fuerza del sector. Un apartado que nos habla de las representaciones en un sector que destaca por el alto número de ellas y por la cantidad de público al que estas llegan, en disonancia con los apoyos recibidos por la administración.

ÁNGEL CALVENTE: dice Calvente en referencia a cómo encara él la actividad titiritera:

Considero que lo importante es 'abrir el círculo', es decir, dejar de mirarse el ombligo. Somos titiriteros, sí, pero antes que nada somos Teatro, tenemos que abrirnos al mundo del Teatro. No podemos, ni debemos, separar nuestro camino del Teatro. El Teatro y las marionetas tienen que realizar su viaje de la mano y mirándose a los ojos.

Eso de que las marionetas sólo son para los peques es una gran mentira. Son para el público, para el gran público, para todos los públicos. Eso sí, cada público tiene una edad y una forma de entender las historias y la puesta en escena de los espectáculos. Una batalla, ésta, en la que nos hemos implicado mucho. En nuestros 30 años de carrera artística, hemos realizado 15 espectáculos, mayormente para los adultos. Esto nos ha permitido conocer el oficio a través de la experiencia.

Sobre si deben recibir los espectáculos de títeres y teatro visual una mayor atención de las administraciones, dice Calvente:

Nunca son suficientes los apoyos que podamos recibir. Pero insisto en lo mismo: lo importante es no encerrarnos en nosotros mismos. Tenemos que abrirnos al buen teatro y hacer buenas producciones. Por eso soy partidario de que las programaciones sean abiertas, que no haya guetos, ni festivalitos que no ayudan a abrir barreras y a ponernos en sintonía con el teatro. El rigor profesional hoy se ve acosado por propuestas de muy bajo nivel.

En las programaciones públicas, lo que debe valorarse es el buen trabajo. Y para ello no hay que encorsetarse.

Todo lo que sea abrir fronteras es bueno. Nuestros primeros años fueron de abertura y aprovechamos este espíritu de colaboración que había en todo el país. Ir a Cataluña y estar en cartel en Barcelona, por ejemplo, fue un estímulo, ver que actores de

compañías muy conocidas valoraban nuestro trabajo. Lo mismo en Madrid y otras ciudades.

Nosotros, desde el Espejo Negro, siempre hemos peleado por vivir y expandir esta visión de expansión y apertura, de no poner límites ni cerrar círculos. Parece que hoy en día soplan vientos proteccionistas que buscan cerrar en vez de abrir, esto es inaudito en pleno siglo XXI. No podemos autocensurarnos ni en las formas ni en los contenidos. Y quedarnos quietos estáticos sin movimiento. El movimiento genera movimiento, entiéndase movimiento como riqueza en todos los sentidos.

Lo que importa es que los nuevos autores teatrales puedan ser representados y las producciones tengan un horizonte de representaciones y existan las ayudas necesarias para ello. Pero sin entrar en guetos ni en cupos. El rigor, la calidad y el oficio deben ser lo más valorado.

IDOYA OTEGUI: dice Otegui sobre las programaciones:

Me parece que este Estudio nos lo va a demostrar o a desmentir, pero tengo la sensación de que el títere está hoy muy presente en todas las programaciones. Es importante y muy necesario que las administraciones y los teatros públicos tengan más en cuenta al títere, que lo incluyan más en las programaciones. El programa que yo llevo en Madrid en el Centro Dramático Nacional tiene mucho éxito, y si las compañías son de calidad, entonces el éxito está garantizado.

Entramos en un tema que es el de los programadores: hay muchos que desconocen el mundo del títere. Programan sin saber nada del mismo, fijándose más en el precio o en el idioma o en otras cosas, sin tener en cuenta la calidad. Pero los niños no son tontos, insisto, hay que darles calidad. Para mí es fundamental. Y lo mismo a los adultos. Los niños serán los espectadores del futuro, y hay que acostumbrarles a cosas buenas. A nadie se le ocurriría llevar a los niños a conciertos de mala calidad. ¿Por qué no ocurre lo mismo con los títeres, donde muchas veces se impone el 'todo vale'?

Aquí, en Euskadi, por ejemplo, a veces se programa sólo teniendo en cuenta el idioma. Pero esto no basta, lo que debe imperar es la calidad. Habría que reivindicar que los programadores sepan lo que programan, que no todo vale con los niños, que hay que tener el mismo rigor que con los adultos.

Sobre el tema del proteccionismo que hoy se practica a veces en algunas CCAA, dice Otegui:

Yo creo que no hay problemas para girar por las CCAA. Hay entidades como el Ramon Llull, el Instituto Etxepare, en el País Vasco, que ayudan o ayudaban a las compañías a girar por otras autonomías. Aunque según he sabido, ahora el Institut Ramon Llull sólo subvenciona giras que organizan ellos. La movilidad se ayuda y se apoya también desde el Ministerio. Se está haciendo y todo ello es muy positivo.

En cuando a la necesidad de apoyar a los espectáculos de riesgo, dice Otegui:

Creo que la investigación siempre es buena. Hay que apoyarla, pero tampoco podemos llenar el mercado con este tipo de espectáculos. El público tiene que ser capaz de "ver la zanahoria", no esperar que vaya a ella. Es decir, hay que mostrársela con obras que atrapen y atraigan. Las obras experimentales deben tener en cuenta también al público, no tiene sentido prescindir de él, es la base del teatro. Quizás no todos disfrutarán lo mismo, porque todos somos diferentes, pero la comunicación es básica.

Yo programo para el público, al que hay que conocer, no para mí. Es decir, hay que apoyar el riesgo y la experimentación, pero sin saturar las programaciones con espectáculos que tal vez sean de entrada minoritarios. Pero evidentemente que hay que experimentar, sin experimentación no hay evolución.

PACO PARICIO: destaca Paricio el problema de la competencia desleal que existe a veces en las programaciones:

Otro tema importante es el de la competencia desleal, me explico: por un lado, se nos exige cumplir con un sinfín de requisitos legales y después aparece un ayuntamiento que, a través de un representante de orquestas u otra fórmula macarrónica, contrata unos muñecos comerciales que se agitan sin ningún arte y después reparte globos y confeti a los niños. Y llaman a eso espectáculo infantil. Y se desarrolla en un espacio y en un ámbito municipal. Y tal vez el artista trabaja sin seguridad social. Esto es un problema que deberíamos resolver.

Sobre los circuitos y si debería existir una atención especial a los títeres, dice Paricio:

Creo que ya está bien como está ahora, integrados en los circuitos habituales de teatro, pues considero que es bueno estar en pie de igualdad con el resto de modalidades de las artes vivas y escénicas. Lo que en realidad hace falta es consolidar circuitos y festivales, y dotarlos de presupuesto.

En Aragón hubo circuitos teatrales armados y consolidados, por ejemplo, el Bandido Cucaracha (uno de nuestros montajes más emblemáticos), nació en uno de esos circuitos. Que ahora ya no existen. Necesitamos una red con contenidos claros. Pero también el programador debe definir su papel. Es frecuente no saber quién está a cargo de los teatros o de los circuitos, cuál es su línea de trabajo, sus prioridades, sus estrategias en la creación de público, su idea del teatro familiar, de cómo se inscribe éste en el resto de la programación. Muchas veces percibimos que no existe ninguna línea clara de programación, tampoco existe una comunicación clara entre las compañías y los programadores.

Noto que algunos programadores, cuando les llamas para ofrecer tu trabajo, te hacen sentir un vendedor pesado, se ha perdido la idea de colaboración fructífera entre ambos. ¡Qué pocos gestores culturales te explican porque si o porque no tus creaciones entran en sus programas! Y qué condiciones debes cumplir para hacerlo.

Yo me pregunto: ¿cuáles son sus criterios? ¿Existen esos criterios? ¿Quién está al cargo de la programación cultural? ¿Sabe algo de lo que son los títeres, de la realidad del sector, de nuestro oficio?

Los programadores tendrían que definir y aclarar sus criterios. Sentir que los artistas somos sus colaboradores.

En relación al proteccionismo existente en algunas CCAA, dice Paricio:

La crisis económica y la cuestión de las lenguas en determinadas comunidades ha hecho que haya un repliegue. En los años de la Transición, hubo una abertura y un interés por invitar a compañías de otros lugares que hablaban otras lenguas, una actitud de generosidad compartida, unas ganas de crear una sociedad nueva con otra sensibilidad y otros parámetros. Estoy hablando de los primeros años de la democracia. Ahora todo eso se ha perdido. Me parece importante reivindicar este espíritu de hermandad y colaboración.

Habría que detener este repliegue hacia lo 'propio' en detrimento de lo 'ajeno'. Es un claro signo de inseguridad sobre el potencial de la propia cultura. La inseguridad provoca reacciones proteccionistas y excluyentes. Habría que recuperar aquel internacionalismo de la CNT o quizás el viejo iberismo republicano, federal, utópico, con sus ideas más abiertas, más internacionalistas, culturales, creativas. Posiciones solidarias y de apoyo mutuo, dos conceptos, estos últimos, anteriores a la guerra civil.

En cuanto a ayudar a los espectáculos de riesgo, opina Paricio:

El concepto "espectáculo de riesgo" es muy difuso. Me explico: tal vez lo que entraña riesgo hoy en día no es hacer algo de vanguardia sino hacer algo radicalmente tradicional, o hacer títeres para adultos luchando contra el estereotipo instalado de que los títeres son para niños, eso tiene su riesgo. Hay que encontrar un equilibrio. Es posible que haya creaciones que deben ser especialmente apoyadas, pero no sabría decir cuáles, cómo ni cuándo.

JAUME POLICARPO: sobre cómo encarar el trabajo teatral, dice Policarpo:

Como decía antes, hay que sentir que formamos parte del teatro, vernos en toda la complejidad que representa hoy hacer teatro con actores y títeres. Aquí se han producido unas realidades sociológicas algo envenenadas. Fíjate como muchos partidos de izquierda, carentes de experiencia e incluso diría de formación, han potenciado una profesionalidad distorsionada, al promover compañías jóvenes y bienintencionadas que se dejan explotar y que no tienen los niveles mínimos de exigencia profesional. Esto ha llenado el mercado de banalidades y ha creado una gran confusión.

Mantener la estructura de una compañía profesional como la nuestra no es fácil y esta banalización de promover las tendencias de moda y un teatro ideológico cargado de los tópicos de la corrección política de última hora, no nos ayuda nada a profundizar en nuestro trabajo creativo. Vivimos unos tiempos donde muchos de los estamentos de la vida pública se establecen y compiten con estrategias perversas de apropiación, todos somos conscientes de ello. También hay quien se apropia de la idea del creador joven, emergente y relegado que necesita ser promovido y exhibido… Estos creadores -por otra parte, imprescindibles- necesitan acceder a los circuitos profesionales

desesperadamente tras más de diez años de crisis absoluta y es muy probable que acaben aceptando unas condiciones irrisorias de trabajo.

Por otro lado, los programadores dependen de los bajos presupuestos y hay que decir que están muy poco informados. No es fácil girar hoy por el país. La figura del programador en el futuro está muy en cuestión, si no se tiene en cuenta que necesita una formación y un conocimiento profundo de lo que se está haciendo y de lo que significa cada compañía. No sólo se debe exigir rigor y profesionalidad a los artistas, sino también a los programadores.

Dice Policarpo sobre los circuitos protegidos:

Creo que no es bueno que haya circuitos protegidos para los títeres. Es mejor ir de por libre y no caer en proteccionismos especializados. No es bueno tener un trato especial, te hace raro, diferente y vulnerable. Tenemos que salir de las protecciones, de las correcciones estándares. Somos teatro y nos tenemos que acostumbrar a movernos dentro del sector teatral. Me gusta ir de la mano de un mimo, un payaso, un bailarín, un acróbata, un músico o un cantante.

Sobre las dificultades de girar por las distintas CCAA, dice el director de Bambalina:

Siempre hemos considerado muy importante salir del País Valenciano. Es una constante en nuestra carrera artística y básico para poder aprender y asentar la profesionalidad. Ahora parece que hay un retroceso y que en algunos casos existe un cierto proteccionismo territorial. Sería un gran paso atrás y tenemos que salir de esta trampa. Por una parte, está bien que haya una atención a la producción propia, pero lo importante es el intercambio y la apertura.

Nosotros intentamos salir todo lo que podemos. Ahora mismo estamos actuando con nuestro último espectáculo, Hamlet, en Barcelona, en la Sala Versus. Ya es la segunda vez que hacemos una pequeña temporada de dos semanas, con bastante éxito y estamos muy contentos. También en Madrid hacemos temporadas. Pero son aún demasiado cortas y cuesta llegar al público. Hace unos años la construcción de las autonomías y el refuerzo identitario que comportaba propició un primer cierre territorial, ahora hemos sufrido un segundo que se ha añadido al mismo, el cierre económico, efecto colateral de la crisis, es más barato programar lo que está más cerca, así de simple; no hay dietas, ni desplazamiento, ni hotel, y el caché es un 30 por ciento más barato.

Tampoco creo que los espectáculos de riesgo deban tener un apoyo especial sino simplemente tienen que recibir lo que merecen en cada caso, al igual que cualquier otra producción teatral. Los proteccionismos no son buenos, ni en los circuitos ni en las ayudas a la producción. Somos teatro y debemos saber hacernos valorar como tal. Cuando se quiere proteger un tipo de espectáculo de riesgo, en el fondo estás condicionando los contenidos, las formas, se empequeñece el sector.

La atención y la ayuda correspondientes que deberían recibir las nuevas producciones presentadas a los diferentes concursos de ayudas públicas, deberían ser las mismas que reciben las otras especialidades teatrales. Y una vez montados y estrenados los diferentes proyectos, que los programadores y el público sepan entonces valorar la

calidad de los resultados y la coherencia y acierto de los que previamente han decidido otorgar la correspondiente subvención.

Lo que necesita apoyo es todo aquello que tiene calidad, rigor y ambición artística, además de un equipo prestigioso que lo sostenga. Hay proyectos convencionales interesantísimos y otros más arriesgados que no despiertan el menor interés y al revés. La valoración de un proyecto es un arte complejo y especialmente subjetivo que exige mucha formación e Información para conseguir buenos resultados.

LUÍS ZORNOZA BOY: opina Zornoza Boy que el país ha caído en unos vicios de nuevo riquismo y de impostación "moderna", despreciando los espectáculos tradicionales. Citamos este fragmento ya citado anteriormente:

Otro aspecto español es el nuevo riquismo. *España ha pasado de ser un país pobre a uno rico. Algunos miden los espectáculos por metros cuadrados, cuando más grande y caro mejor, lo más caro que haiga, marginando la simplicidad y la sabiduría popular. Aquí cerca, en Granada capital, en la plaza de Bibrambla, actuaban todos los años por el Corpus los guiñoles de Talio. Cuando el pequeño héroe con su estaca pegaba al ogro el público tenía que gritar "chacolí", todavía hoy se conocen en Granada popularmente por chacolines a los títeres. En 1979, celebradas las primeras elecciones municipales tras la dictadura, la corporación interrumpió los guiñoles hasta la fecha. Han pasado 40 años sin los títeres populares y los Chacolines siguen siendo una experiencia profundamente memorable para muchos granadinos. De las cosas tan caras, con tantos valores y con tanto brillo que trajeron los políticos, parece que no se acuerda ni Dios.*

JORDÀ FERRÉ: en relación a la necesidad de cupos y ayudas específicas para el teatro visual y de objetos, dice Ferré:

Las cuotas son muy importantes. Yo pongo como ejemplo la Danza: han llegado donde están a base de luchar y tener una cuota, un porcentaje, y lo han conseguido porque tenían productos muy buenos. Es un muy buen modelo. La calidad fue muy importante. Y es que, sin unas cuotas claras y explícitas, el trabajo se hace muy difícil. Si tú te lo crees, tú entras en los circuitos. Aceptar que los títeres constituyen un mundo con un abanico muy grande de posibilidades. Que hay casi todo, como ocurre con la danza. Y tenemos que ir a la fusión con otros lenguajes. Ahora bien, el público va a ver cosas porque son buenas, no porque sean de un sector o del otro.

Las cuotas son necesarias, esto es seguro. Sino tardaremos 100 años en conseguir nada. Las cuotas deben estar en todos los circuitos, no en los pequeños, y se deben aplicar en todos los teatros. Para abrir mercado, y cambiar este tópico que relaciona títere con niño, títere con teatro infantil. Este apartado ya está servido en las programaciones matinales y especializadas.

Sobre las giras, dice Ferré en relación a sus espectáculos:

Pero nuestro mundo es como una montaña rusa. Ahora estamos en un momento muy malo. Te dan 3.000 euros para hacer una producción. El sector está cojo y dolido por la falta de presupuestos. No nos hacemos cargo de que tenemos un material en las manos que es una bomba.

Por España yo he girado, más o menos por todas partes, pero poco. En Cataluña, salvo Barcelona, menos. El año pasado sólo tuve un bolo en Cataluña, y en un festival de música. El problema es mi transporte, que sale caro. Pero eso no me afecta, ya que yo tengo un temperamento batallador y me busco la vida. Sobre todo en el extranjero.

ENRIQUE LANZ: Dice Lan sobre los circuitos:

Con los circuitos teatrales da la impresión que siempre se estuviera empezando en España. Se habla de ellos, de dan pasos, pero nunca terminan de consolidarse: cuando no es por los cambios políticos, es por la falta de presupuestos o por la crisis… De todas formas, son un pastel muy pequeño, casi ínfimo, que desean muchos comensales.

Volvemos un poco a lo que hablaba antes. Puede estar el circuito de los que hacen teatro de calle, en las fiestas de pueblo en verano, por ejemplo, o el circuito para las compañías que apuestan por lo clásico, lo contemporáneo, o por la danza. La pregunta importante sería: ¿cuál es la presencia del títere en todos estos circuitos? Por lo general es muy casual y anecdótica, no existe una presencia equilibrada.

Aquí se plantea eso de ¿qué fue antes: el huevo o la gallina? ¿El circuito para que estén los títeres o las producciones que puedan caber en esos circuitos?

Nosotros nos movemos en circuitos que tienen más que ver con la música clásica, y hemos poco a poco creado con nuestro trabajo un circuito que antes no existía. Lo hemos ido labrando paso a paso, y hoy ya es un camino trillado para otras compañías.

Si no hubiéramos abierto este melón, probablemente no existiría. Pero se propició porque estaban las propuestas para ello previamente.

Sobre si son necesarios los cupos, contesta Lanz:

Creo que no. Sería triste que hubiera espectáculos que no pudieran entrar en alguna programación, mereciéndolo por sus valores artísticos, porque los cupos ya están llenos.

Sobre las programaciones, dice Lanz:

A veces hay teatros públicos que organizan programas específicos de títeres, pero crean casi un "pequeño ghetto": lo hacen en la sala pequeña, con poco aforo, para público familiar, con condiciones técnicas limitadas, en un apartado separado del resto de la programación, con una publicidad también desligada del conjunto, sin una visibilidad en la comunicación, y eso nos perjudica a todos.

YANISBEL V.MARTÍNEZ: Dice Victoria Martínez en relación a los cupos:

Con el tema de los cupos tocamos otra problemática, y es que en España desgraciadamente los títeres siguen estando ligados a la infancia y al formato pequeño.

Y en lo que sí hay cupos es en esto que aquí se llama "teatro infantil". (En Cuba el teatro infantil es el que crean los propios niños). Como los títeres están clasificados como obras para niños, en esa ligazón es que entran en los cupos de los circuitos y programaciones.

En Platea, este programa del INAEM, por ejemplo, los ayuntamientos tienen un cupo para danza, circo, teatro de adultos o teatro para la infancia. ¡Pero los títeres pueden estar en todos estos campos! Y lo propio es que estén, pero la única manera de legitimarnos en un circuito u otro, es con la calidad de nuestro trabajo, no con asignaciones programadas.

Como ciudadana que tributa a las arcas públicas, y como trabajadora de la cultura, yo me hago muchas preguntas sobre los criterios y maneras con que los teatros públicos tratan al teatro de títeres en sus programaciones.

ROSA DÍAZ LA ROUS: Dice Días sobre los circuitos:

Me produce mucha tristeza ver como los circuitos se cierren cada día más. Trabajan únicamente con los espectáculos de la zona. Antes trabajábamos muchos en el País Vasco, en Cataluña, en Valencia, en Galicia, en Castilla León, pero ahora en muchos lugares prefieren compañías de sus comunidades, en algunos casos por el idioma y en otros por los bajos presupuestos.

En ayudas a producción está pasando algo parecido, se han reducido y lo que hay se reparte entre muchas compañías, por lo menos aquí en Andalucía.

No sé si es buena cosa dar poco a todo el mundo. Quizás sería mejor mirar los proyectos y apostar por ellos. Ahora la política es dar a todo el mundo.

Otro problema es que se ayuda siempre a las compañías andaluzas de renombre. Está bien, pero no se dan opciones a la gente joven, a las nuevas compañías. Este es uno de los motivos por los que, desde la Rous, Soledad Gallardo creó el proyecto Plataforma de Artístas Emergentes, que busca apadrinar a jóvenes compañías, a artistas emergentes para ayudarles a salir con los nuevos proyectos hacia adelante.

La actual época de crisis y la reducción de los circuitos y de los presupuestos de programación ha propiciado que una parte del sector teatral se haya metido a hacer títeres por dinero, por cuestiones comerciales o por pura sobrevivencia. De entrada, hacer cosas de pequeño formato porque sale más barato. Es una cadena. Sustituimos a los actores por los títeres.

Otro problema es el poder que tienen hoy los distribuidores. Pasa en Valencia, en el País Vasco… Por otro lado, si no actúas en euskera, no hay bolos. También en Cataluña, si no es catalán, tampoco. Estoy hablando de campañas escolares. En cambio, vas a Francia actuando en castellano, pero no en Cataluña. Esta locura del idioma pasa en Cataluña, en Valencia, en el País Vasco y algo menos en Galicia. En el

País Vasco, por ejemplo, el 80% de la programación escolar debe ser en euskera, y sólo el 20% en español.

JUAN MUÑOZ: sobre los circuitos, dice Muñoz:

Ya sabemos que en nuestro país cada Comunidad Autónoma creó sus circuitos, que en algunos lugares funcionaron bastante bien. Las compañías de Madrid que estábamos en ARTEMAD (la Asociación de Empresas de Artes Escénicas de la Comunidad de Madrid) creamos la MADferia, una feria en la que poder invitar a los programadores para que vieran los espectáculos y así facilitar el acceso a los circuitos. Esto ocurrió un poco por todo el país, y hoy hay ferias en todas las comunidades. Pero la realidad ha desvirtuado el proyecto. En la actualidad, las ferias suelen ser festivales encubiertos, pagando precios muy reducidos, con la excusa de que se va a vender. Las distribuidoras dicen que hay que estar, que es importante. Nosotros queríamos crear un ambiente de encuentro, antes al acabar una función se daba las gracias a los actores, hoy los programadores salen corriendo, se han convertido en entendidos que saben demasiado, con una facilidad por la crítica exagerada. Parece que se ha establecido un dogma de qué compañías y temáticas que son las buenas.

También veo que en los circuitos de las CCAA hoy se impone el chovinismo, programan sólo o casi sólo lo que se hace en sus territorios, hay comunidades en las que no puedes llegar. En Cataluña, imposible ya desde hace tiempo, en Galicia empieza a pasar, en Andalucía ya no entras. Se ha llegado a extremos como es el caso de Asturias, que programa a grupos amateurs locales porque salen más baratos…

Seguramente soy parcial y lo miro desde una perspectiva de compañía, pero veo que no se está potenciando el interés por el teatro.

Los circuitos se están llenando de teatro comercial. No está bien pensado, se crean unas expectativas que no existen. Siempre he considerado que habría que separar el teatro creativo del comercial.

Sería bueno hacer temporadas en los teatros. Pero eso es mentira. Pues no van a programar nada que el público no reciba completamente masticado. Así nos van hundiendo. Y lo dice alguien que sí que entra en los circuitos, aunque básicamente sea sólo en Madrid.

Sobre los cupos, hay que hacerlos, pero con cuidado. Yo los hago en las programaciones que llevo, en San Lorenzo del Escorial y en Segovia, procuro que vengan compañías de todas partes, pero con un cierto porcentaje de las locales. No tendría sentido hacer un programa 100% internacional o foráneo.

Hay que programar según la calidad y también según las necesidades, sabiendo a quién va dirigido.

PABLO VERGNE: Dice Vergne sobre los circuitos:

Lo que siento en España, en general, es que antes hacía un espectáculo y giraba por diversas autonomías. Ahora es más difícil. Hay mucho proteccionismo. En toda España. Con el Gato Manchado *giramos por todas partes, pero ahora para ir a Andalucía, tienes que ser preferentemente una compañía andaluza, o en el País Vasco, en Galicia… En Cataluña, el Calcetín ha girado porque lo hicimos en catalán. Con el* Gato Manchado *actuamos en castellano en Cataluña, pero ahora parece que se une todo, lo político y lo económico. Veo que es una tendencia casi mundial, está en Trump, en el Brexit, es algo global, quizás falló la globalización, y la gente necesita referencias locales. La macroeconomía va muy bien, pero y la gente ¿qué?*

La crisis se nota también en los teatros. Con el Gato Manchado *pudimos girar durante dos y tres años. Ahora tienes que hacer casi uno o dos espectáculos al año. Con el Gato había 150 ayuntamientos con dinero, ahora sólo hay 50, que ya te están pidiendo algo nuevo.*

Los programadores tampoco ayudan. Yo tengo muchos espectáculos. Historia de un calcetín *nadie lo vio, pero lo contrataron a ciegas. Ahora, con Orfeo, no lo consideran atractivo, quizás por el nombre, que les suena a demasiado culto. Los programadores deberían defender lo más arriesgado. Son los programadores los que tienen que enseñar al público, defender la cultura, no lo comercial. Yo ya no puedo educar al público, no es mi cometido. Claro que el programador dependerá de su jefe, que le exige público. Si programa* Caperucita*, llena, pero si programa* Orfeo*, no. Es triste. Por lo visto, pasó la época de la novedad.*

ASOLFO AYUSO: sobre las programaciones y los circuitos, dice Ayuso:

Es un tema que conozco poco. Lo de poner cupos es un problema. Al ser el nuestro un Estado de las Autonomías, se crean los circuitos autonómicos, y veo que el problema es que cada autonomía tiene su propia política. En Aragón, funcionó muy bien en la primera época, cuando había ganas y dinero, pero en estos últimos años, han bajado los presupuestos de un modo tremendo, el gobierno aragonés antes daba dinero a los ayuntamientos, ahora, tienen muy poco para programar, y ellos son la base de las programaciones. En otras autonomías, por otra parte, casi no han existido los circuitos.

Yo digo que a mí no me gustan los cupos, pero finalmente no queda más remedio de que los haya, pero hay que pactarlos. Me refiero a la proporción entre compañías aragonesas y otras de afuera para los programas de aquí. Unas proporciones del tipo 50 o 60 por ciento, me parecen correctas. Es evidente que el programador tiene que basarse en la calidad, pero entiendo que también hay que apoyar a las compañías locales, pues es lógico que quieran trabajar en su tierra.

En España, en los territorios con lengua propia, los títeres han sido vehículos de normalización lingüista, con el gallego, el vasco, el catalán o el valenciano. Aquí me parece que se han cometido errores garrafales, que proceden de una concepción nacionalista de la política y de la cultura, las CCAA que han seguido esta línea se han equivocado, porque lo principal es la calidad. Si el espectáculo es malo, no debería programarse por el hecho de estar en una lengua protegida.

Los circuitos si deben existir. El tema es el de la formación de los programadores. El programador, salvo honrosas excepciones, es un técnico que comparte faenas de cultura, turismo y aún otras cosas. Se toman una mañana o dos para decidir la programación del año. Tiran de un listado, llaman por teléfono, si estás, bien, si no, llaman al siguiente de la lista. Así rellenan el año en dos días y se quedan tan tranquilos. Esto es brutal, aberrante. La formación de los programadores debería ser un objetivo cultural de todos los gobiernos autonómicos.

El otro problema es que, en cultura, un técnico no puede estar toda la vida, en el ayuntamiento, en las cajas, etc… Algunos llevan 30 y 40 años, son personas que tienen unos gustos particulares, muy respetables, pero que no los pueden imponer per secula seclorum a la colectividad. Deberían cambiar y formarse. Del mismo modo que los profesores, cuando se planteó la Logse, tuvieron que reciclarse, y hacer muchos cursos para adaptarse a los nuevos modos de educar, los programadores deberían saber más sobre lo que están haciendo. Para eso es importante que se convoquen concursos de oposición a determinados cargos.

Existen muchos vicios, como eso de 'rellenar la plantilla' de programación fijándose en los 'programadores estrella', personas que han trabajado muy bien, pero que no puede ser que hayan estado pontificando una eternidad, marcando sus gustos y preferencias. Estos cargos deben ser rotatorios, nunca fijos.

Sobre si habría que proteger los espectáculos llamados 'de riesgo', creo que sí, que habría que ayudarles, pero buscando un equilibrio, pues cuando eres un programador de un espacio público, debes atender a la diversidad del público y de las compañías.

ALFRED CASAS: opina Casas sobre los circuitos y los programadores:

Las dificultades de moverse, de girar, no creo que sean tanto un problema de circuitos como de sociedad. Los circuitos no dejan de dar una salida económica al tipo de sociedad. Si la gente sólo mira fútbol u ópera, pues no mirará nada más. Ahora todo se basa en la certeza, no hay curiosidad, ni riesgo por parte de los espectadores, por lo tanto, los programadores no arriesgan. Lo veo porque estoy en la comisión del Teatro Principal de Arenys de Mar, y cuando nos reunimos, la mayoría dice, sí, sí, seguro que eso que dices está muy bien, pero vendrán 40 personas, y ¿qué haremos de caja? Nada que ver con la época de los ochenta de la que hablábamos antes, cuando todo estaba por hacer. Ahora todo está regulado y estandarizado, cualquier cosa necesita estudios de mercado, los riesgos deben ser conocidos por todos, se debe valorar coste y beneficio, los programadores no son tontos, si haces un espectáculo con un actor televisivo, ya sabe que las entradas se venden al día siguiente que lo anuncias, porque es mediático, y llenará el teatro y el programador, que no tienen un pelo de tonto, quedará contento.

Tienes que entrar en esta rueda. Los programadores hacen el trabajo que tienen que hacer: elegir espectáculos para llenar sus teatros. Y eso lo decide el público, que tiene unas tendencias, y el programador trabaja en función de estas tendencias. Quizá de vez en cuando haga algún atrevimiento, pero no creo que lo tenga que hacer él.

Este asunto no tiene solución inmediata. Pasa también con el cine, la gente no va al cine, porque estamos pegados al móvil, a las series. Es la sociedad de la certeza, que no sabe disfrutar de la curiosidad, de la incertidumbre.

La danza, en una época tenía cuotas, cuando estaban más fuertes, los programadores debían programar un porcentaje de danza para recibir determinadas ayudas, esto fue un momento, ahora, sin embargo, el tema se ha relajado y no creo que las cuotas se sigan aplicando por un igual.

No sé si se debería hacer lo mismo con el teatro visual y de títeres… No sé si es la solución… En todo caso, sí que estaría bien tener un espacio donde esto se pudiera ver, creo que por la danza ha hecho y hace más la existencia del Mercat de las Flors (teatro en Barcelona especializado en danza) que las cuotas… El Mercat tiene su público, y estoy seguro de que el teatro visual también lo tendría, pero le falta un sitio.

También creo que ahora mismo, el sector de los títeres no tiene la fuerza suficiente como para dar un puñetazo sobre la mesa, no hay un potencial suficientemente importante, como para decir que somos 50 compañías que giramos por toda Europa… Creo que no se da el caso. Son pocas las compañías que giran por el mundo, y a muchas de ellas no les interesa el sector en sí.

La solución puede venir a la larga, dando a la cultura la importancia que tiene en el momento que toca, que es cuando te formas. Si el teatro estuviera muy dentro de la escuela, como lo está el deporte, esto se podría ir revirtiendo. En Francia, la cultura tiene un peso muy importante en el sistema educativo… Creo que es la única manera de revertir la situación, para cambiar esta realidad sociológica, se debe apostar para que en la escuela se haga danza, circo, teatro, títeres… y se convierta en una necesidad.

También, claro, el hecho de que los títeres sean mayormente hechos para el público familiar, es un estigma…

JOAN BAIXAS: dice Baixas sobre el tema de los circuitos:

Yo ahora estoy fuera de eso. Por el motivo que sea, yo he tenido la suerte de no haberme ligado con ningún circuito, pero siempre he podido poner un pie en todos. La obra mía se ha podido abrir un camino. Yo sé que en Lleida, en Tàrrega, no cuentan conmigo, pero si digo que tengo algo, se lo miran. Esto me ha dado mucha fuerza. Y he podido acceder a circuitos muy diferentes. En la Champions con el Mori el Merma, cuando me venían a veces a buscar con una limusina en el hotel, hasta las funciones en los parvularios o en las fiestas de los pueblos, y eso me ha hecho desconfiar de casarme con los circuitos. Si estás demasiado ligado a uno, los demás se te cerrarán. Ha sido posible vivir así y vivir bastante bien, como para comprarme una casa, para ir a comer, suficiente.

Los circuitos se burocratizan, los copan gente que están más interesados en sus empresas, producciones, pequeños empresarios, no es hablar mal de ellos, porque no los conozco, y es obligatorio que todos seamos un poco empresarios, eso es evidente, pero me refiero a estos pequeños empresarios que controlan una comarca, una

comunidad, que tienen un teatro, gente que dan un poco de miedo, se cuelan aquí personas que les importa un pito el arte, que buscan influencias…

IÑAKI JUÁREZ: dice Juárez sobre los circuitos:

Aquí en Aragón, los circuitos locales funcionaron muy bien. Durante años, hasta en el pueblo más pequeño había una función para niños, al menos durante las fiestas (que no es mucho) pero, de repente, después de la crisis, estos circuitos desaparecen, las administraciones deciden dar a los pueblos su parte proporcional del dinero de la cultura y que hagan lo que consideren. Así desaparecen las actuaciones teatrales en beneficio de los encierros, las "discomóviles" … y para los niños volvemos a la chocolatada, las cucañas y las carreras de sacos.

Afortunadamente, parece que se están replanteando estas políticas.

Se les achacó dirigismo cultural… ¿Y qué no es dirigismo? Cuando se hacen carreteras, son las administraciones las que deciden por donde deben pasar en función del bien común y de su utilidad, no se les da a elegir a los pueblos. ¿Por qué en cultura no puede ser así? Claro que es dirigismo. Los ayuntamientos tienen que tener su autonomía, por supuesto, pero también tiene que haber un acompañamiento para que se puedan llevar a cabo políticas de diversidad y enriquecimiento cultural. Son necesarios los circuitos. Recuerdo que, para los pueblos más grandes, los que poseen estructuras propias, reclamábamos hace 25 años que hubiera un programador en cada lugar. Pero el tiro salió por la culata. ¿Quién será el programador? Y cayeron en el puesto gentes que no sabían nada, que conocían el teatro de oídas, pero que hicieron un dirigismo hacia la necedad. En fin, quizás sea un mal necesario. En todo caso, es evidente que hay un déficit de formación del programador. Las administraciones deberían formarlos o responsabilizarse del asunto.

Y esto, no solo ocurre a nivel de pequeño municipio, esta situación es extrapolable a muchos lugares y administraciones grandes y pequeñas en todo el país. También es de justicia reconocer que la situación ha mejorado considerablemente en los últimos años. Tiempo al tiempo.

Los circuitos son necesarios y soy partidario de abrirlos al máximo, aunque está bien que haya unas cuotas que regulen la presencia de compañías locales y de afuera. Pero siempre con las puertas abiertas. La endogamia cultural nunca ha sido buena y es propia de sociedades retrasadas y autoritarias, cuando no chovinistas o autocomplacientes.

Nosotros siempre hemos salido mucho de nuestra comunidad, pero en general vemos que cada vez existen más problemas para ello por las restricciones que, en los circuitos, se hacen a compañías que no son de la provincia o de la comunidad.

El intercambio entre compañías con teatro propio existe, claro que existe, "yo te programo y tú me programas", pero, en realidad, es una manera de financiar el teatro. Por eso, podemos decir que Arbolé es la compañía que más veces va a taquilla en este país. ¿Cómo no vamos a hacerlo, si es lo que ofrecemos nosotros a las compañías que programamos? El intercambio es una forma de autofinanciación, algo vital; que la

profesión lo vea mal, quizás sea comprensible, pero cuando arriesgas es normal que te asocies con quien está en tu misma situación.

Una curiosidad, esta semana me ha llegado un comunicado de jóvenes compañías de teatro de Zaragoza, de circo, visual, algo de títeres… un comunicado muy crítico y reivindicativo.

Yo suscribo punto por punto todo lo que dicen… Cuando nos encerramos en el Teatro del Mercado, hace 25 años, todas las compañías de teatro de Aragón, hicimos un comunicado que era casi calcado del que hoy he recibido. Éramos las compañías emergentes, aunque también vinieron las consagradas, pues la problemática nos afectaba a todos. Y se consiguieron cosas: ayudas, circuitos…

Ahora las emergentes hacen lo mismo. Es bueno y es malo. Es bueno ver que la juventud se mueve, que hay muchos grupos nuevos y que tienen ganas de luchar, pero es malo ver que 25 años después seguimos reivindicando lo mismo y, lo que es peor, ahora con una fractura entre las compañías nuevas y las anteriores.

La pelea debe estar siempre con las administraciones, al menos en este país, el teatro siempre ha estado y estará en crisis. Esta es la dura y pura realidad.

En el comunicado de los jóvenes, decían que las salas, como están subvencionadas, deberían añadir un fijo a la taquilla. Lo suscribo. Pero las ayudas no dan ni para mantener las salas, así que no sé cómo se podrían mantener si esas ayudas, o una parte de ellas, se deriva a las compañías. Las ayudas a giras ya están para asegurar unos mínimos cachés y poder ir a funciones que no son rentables del todo. Y, también hay que pensar, que las ayudas que se dan, no son para mantener una sala, sino para que esta pueda ofrecer las funciones a un precio asequible para el público.

Sí, se puede hacer más publicidad, mejor promoción, es una autocrítica que deberíamos hacer todas las salas, pero la caída de espectadores ha siso general, también en los teatros públicos y comerciales.

Sobre si los espectáculos de riesgo deberían tener ayuda, veo que, por ejemplo, la danza ya dispone de ayudas especiales. Hay cuotas o puntos que ganan los programadores si programan danza. Pero cabe preguntarse, ¿cuál es el riesgo?, ¿quién lo determina? Parias, de Javier Aranda, es un espectáculo de sumo riesgo, y consigue llenar teatros. ¿Qué son los espectáculos de riesgo, los que no va a ver la gente? Yo lo veo muy complicado. Veo mejor tratar el tema a través de las ayudas a la producción. Sobre el proyecto se ve dónde te la vas a jugar. Pero desde la programación es más difícil. Antes había en Zaragoza un teatro grande para la ciudad, y uno más pequeño para los espectáculos con mas riesgos. Una ciudad grande sí puede hacer eso, mantener un teatro que ya sabes que será menos rentable, dentro de lo poco rentable que es el teatro en general.

JORGE REY: dice Rey sobre los circuitos:

Aquí en Galicia no hay circuitos reales, pese al esfuerzo y compromiso de un grupo de personas muy comprometidas con nuestra cultura. Hay programaciones y cosas

ocasionales, coincide que se programan algunas obras de títeres… Existe una red de teatros públicos, con una programación muy variada pero no existe un circuito real de teatro de títeres, hay quizás de bibliotecas, para explicar cuentos…

Lo de los circuitos se intentó en los años 80, y ahora es algo que habría que crear. Tenemos los espacios, el público, las producciones, lo que falta es voluntad política, aplicar una política teatral. Creo que les interesa más que tu tengas unas entradas aseguradas de dinero y hagas algunas funciones, poquitas, a que exista realmente un circuito, porque esto crearía público. No están interesados ni en crear público ni en que la gente piense. No les interesa. Prefieren una estructura de ayuda para que no te mueras, dejarnos en hibernación, en letargo, en una zona intermedia de baja producción, y de vez en cuando una función para desahogarse. Es un horror, pero es sí. Pues si hubiera dinero público para funciones y lo dieran, se crearían de inmediato circuitos, porque los espacios ya están.

¿Qué es preferible, hacer 4 funciones al mes o 15? Hablemos de producciones más complejas. ¿Cuánto cuesta hacer un bolo, una única función? Sería más lógico en vez de hacer una sola, hacer dos, tres o cuatro, en el mismo teatro ¿verdad?

Es una decisión política. Y creo que nosotros ahí tendremos que tomar decisiones.

MARÍA JOSÉ FRÍAS: dice Frías sobre los circuitos:

Ahora mismo nosotros no entramos en los circuitos. Me pregunto, ¿existen los circuitos? La verdad es que yo no entro mucho en el tema de cómo están las cosas a nivel político, las instituciones, etc, no me encargo de eso pues me siento muy impotente.

Nosotros pedimos subvención para producción y gira. Es un recursito que, en época de pocos bolos, al menos nos ayuda a seguir creando. Aunque ahora no haya tantos viajes, es importante que haya movimiento interior, que tengamos el músculo en funcionamiento. Es esta una profesión tan dura y de tanta supervivencia que, si no tienes el músculo preparado, no puedes responder luego a las oportunidades que salen cuando menos te lo esperas. Tienes que estar preparado.

Los premios dejan un sabor agridulce cuando los recibes porque ponen en valor trabajos en comparación con otros trabajos de compañeros cuando sabemos que eso, si una obra artística es auténtica, no es posible, ni debería serlo y además nos sitúa en posición de competencia. Creo que son fruto de una sociedad en la que desde pequeñitos de nos educa para competir en vez de para colaborar. De los premios que nos han dado, El Premio Nacional que recibimos en 2016 fue una maravilla, por un lado, es un reconocimiento de los propios compañeros, pero este es el único que aportó dinero en un momento muy difícil de crisis económica que ayudó a sortear la situación.

MARISO GARCÍA: dice Mariso García sobre los circuitos:

Tras el colapso que representó la crisis del 2008, por la que, aquí en Murcia, llegamos a una situación insólita de presupuesto cero, las cosas han ido evolucionando para

mejor desde entonces. Hay que decir que ello ha sido posible por el compromiso de las compañías y por el hecho de habernos asociado y haber peleado por ello.

Para nosotros, las crisis han sido siempre unos acicates que nos han hecho crecer y madurar, por pura supervivencia. En el 93, después de la Expo, nos obligamos a salir fuera, donde aprendimos muchas cosas. Igualmente, tras el 2008, en que no existía ninguna ayuda de ningún tipo, nos vimos obligados a salir, a buscarnos la vida, y especialmente buscamos cómo conseguir que el espectador saliera de la obra contento, satisfecho, con ganas de más. Entonces, la creatividad se agranda, tienes que afinar sí o sí. Las dos crisis nos obligaron a crecer. El hecho de no tener ayudas, de estar incómodo, te obliga a salir de ti mismo, a buscarte la vida.

Esta crisis del Covid-19 es diferente. Nos hemos quedado sin público, ¡ha desaparecido! Esto es algo que no conocíamos. Habrá que ver si esta crisis viene para quedarse… Y ahí estamos, inventando ya. Buscando soluciones para sobrevivir. Para ello, considero que tenemos buenas herramientas, los titiriteros somos capaces de inventar y crear mundos diferentes y vivir de ellos. Esto es algo insólito, muy importante y que tenemos que valorar.

Los circuitos… En el teatro no somos ajenos a lo que ocurre alrededor. Hubo una época en la que los grandes intermediarios se hacían con todo. De algún modo, tuvimos que luchar, pues los circuitos estaban en manos de unos pocos. Esto se empezó a revisar.

Con la crisis del 2008, la bajada fue brutal, muchas compañías desparecieron, en el mercado del teatro no se daba margen a la experimentación, al riesgo, a la prueba-error. También pasó con los investigadores, que tuvieron que salir del país. Es algo que ocurrió en toda España.

Hubo también una especie de censura que allanó los contenidos. Un ejemplo claro fue el episodio de los titiriteros presos en Madrid. A nivel social, no se podía hablar libremente, era una censura que se respiraba en el ambiente, los maestros, programadores, en las familias, las instituciones… ¡Cuidado con lo que dices, que no se me queje nadie, no vaya a tener problemas!, decían o pensaban muchos de los responsables de las programaciones.

Todo eso es por supuesto fruto de la polarización política que se vive en el país. He trabajado mucho en el País Vasco, y recuerdo que en un momento cuando estaba tan polarizado, por la cuestión de ETA, que no se podía hablar. Esto está pasando ahora con la realidad política que estamos viviendo. Ha ido a más. A mí me gusta hablar, y noto que la gente se está polarizando, y eso hace que la libertad de expresión baje. En Cataluña también ocurre. Antes se podía hablar de todo, ahora tienes que mirar alrededor para ver quien hay, pues en seguida te señalan…

SHADAY LARIOS:

Debo decir que en general a nosotros nos ha ido muy bien. Tiene mucho que ver que Oligor tenía una trayectoria muy larga, con Tribulaciones, ya tenía un camino hecho, y que aún está en activo. Esto nos abrió mucho las puertas. Con la Máquina de la

Soledad *llevamos seis años de gira, básicamente en España y Portugal, también en América, en festivales y en temporadas. Ahora son los que quieren* La Melancolía del Turista*. Te vas haciendo tu público. Y te piden lo nuevo. Con la* Máquina *casi no estuvimos en festivales de títeres, siempre eran de teatro. Con* Melancolía *espero viajar más por los festivales de títeres.*

EMPAR CLARAMUNT: Dice Claramunt sobre los circuitos:

Aquí había el ciruito de la Generalitat y el de la Diputación. Se han mantenido, aunque disminuyeron con la crisis. Hace unos años se recuperaron.

Hay festivales … En Castellón se hacen cosas. El trabajo se mantiene, pero con muchas bajadas de precio. Los programadores buscan el precio más barato. Nosotros y los compañeros titiriteros con los años hemos constituido empresas, pero ahora está la gente que no tiene estructura y que cobra menos. Son asociaciones que empiezan. Es difícil competir en este contexto.

Sí, se han mantenido los circuitos, pero han bajado. Hace unos años, el SARC, el circuito de la Diputación, creó una gran confusión, al editar un catálogo donde todo estaba mezclado, tanto los profesionales como los aficionados. El trabajo se ha diluido, se ha desvirtuado.

Hay otro problema: las programaciones de cada Comunidad Autónoma se han cerrado, solo contratan a gente de su territorio: solo valencianos, solo catalanes, los circuitos se han vuelto endógenos.

Aquí, en nuestro espacio, acogemos a gente de todas partes. Pero claro, no somos una sala de exhibición. Nosotros podemos pagar poco. Ahora pasan cosas más terribles, por 100 o 200 euros, uno se saca una marioneta o un muppet, y lo hacen hablar durante una hora…

Así se destruye el mercado, a nivel artístico y económico.

4- SOBRE FESTIVALES, FERIAS, TEATROS...

Los Festivales constituyen una parte muy importante del ecosistema de los títeres, al ser los escaparates donde se ha podido ver lo mejor de género, un lugar por lo tanto de aprendizaje para el público pero también para los titiriteros, como la mayoría de los entrevistados han testificado: unas oportunidades únicas para ver lo nuevo y lo bueno, donde aprender e informarse, donde intercambiar conocimientos y establecer complicidades, amistades y proyectos de futuro. De ahí que la salud y el nervio de esta pata del sector de los títeres y del teatro visual y de objetos tenga tanta importancia para la profesión. Veremos cuales son las opiniones de cada uno de los entrevistados:

ÁNGEL CALVENTE: dice Calvente sobre los Festivales.

Lo propio y lo deseable es que los festivales tengan una línea de programación estable, pero que al mismo tiempo sean lo suficientemente flexibles para contratar todo lo bueno de las producciones teatrales. Por supuesto, es fundamental que dispongan de mayores presupuestos. Y se tiene que tener muy claro lo que es un Festival y lo que es una Feria.

Los festivales tendrían que coproducir con las compañías, algo esencial para facilitar y promover el trabajo de creación. Un capítulo que requiere, por supuesto, de mayores aportaciones económicas. Las ferias tienen que luchar para que la exhibición de los espectáculos se realice en las mejores condiciones técnicas y por supuesto que cuenten con programadores y técnicos culturales con poder de contratación real.

Desde luego, todas las actividades complementarias son siempre bienvenidas. Los cursos, básicos para ir mejorando, las exposiciones, conferencias…

Y diría lo mismo que antes: los festivales también tienen que abrir el círculo, salir de los guetos cerrados, mostrar la riqueza y la variedad del género, según las líneas que cada festival se marque.

Dice Calvente sobre los Teatros:

Hay pocos, pero los pocos que existen son muy importantes para nuestro sector y para el público en general. Les pediría que fueran mucho más rigurosos en sus programaciones y que huyeran de lo establecido y de las programaciones ñoñas para el público infantil y familiar. Y por supuesto que tuvieran una apuesta más clara por los espectáculos de marionetas para adultos.

Básico que dispongan de un fondo económico. Los taquillajes son peligrosos. Y su función fundamental es crear público. Evidentemente necesitan más apoyo económico para poder realizar programaciones mucho más exigentes.

Sobre todo, apostar por las producciones con un alto grado de profesionalidad artística y técnica en cualquier tipo de formato o disciplina del mundo del teatro de la marioneta o simplemente del buen teatro.

IDOYA OTEGUI: creadora y actual directora del festival Titirijai de Tolosa, dice Otegui sobre los festivales:

Cuando comenzamos los festivales en España, al principio éramos pocos. Luego han ido saliendo como setas. ¡Fíjate cuántos festivales de títeres hay!, muchos. No sé si tiene sentido que haya tantos, quizás es un poco absurdo.

Para mí un festival tiene que ser un lugar de encuentro. No tiene sentido que una compañía venga, actúe y se vaya el mismo día o al siguiente. Esto, para mí, no es un festival sino una programación y punto.

Nosotros siempre invitamos a las compañías para que estén toda la semana entera en Tolosa. No podemos pagarles grandes cachés, pero a cambio si les damos hospitalidad para que estén toda la semana y de este modo potenciar el intercambio y el encuentro: participar en las tertulias de la noche, hablar con los demás, hacer el curso que se haya programado… Para mí un Festival es eso.

Hace poco, creo que eras tú quien me decía: 'Idoya, eres el único festival que queda de nueve días. No lo pierdas'. Esta posibilidad de convivencia entre los titiriteros es básica. Por eso mantenemos los 9 días de festival. No todos se quedan todos los días, la media suele ser de entre cuatro y cinco días. Y tampoco cada año es igual. Unas veces se dan más condiciones de intercambio, por la edad de los participantes u otros factores, otras menos. Pero hay que dar la oportunidad para el encuentro, para participar en la formación, etc. Que se aprovechen o no estas posibilidades, ya depende de cada uno. Y es una pena que eso ya no exista en la mayoría de los festivales. Espacios donde juntarse, tomar una copa, comer, cenar…

En cuanto a la programación, yo apuesto por mostrar lo más amplio del abanico de posibilidades del Teatro de Títeres

Respecto a los cachés, yo podría subirlos si renunciara a la convivencia y a la estancia de más días. Pero creo que no hay que renunciar a ello.

Un problema de algunos festivales es que, al ser institucionales, los programadores no tienen la libertad para invitar a personas que podría ser interesante tener durante los días del Festival, la legalidad no lo permite, pues sólo dejan pagar espectáculos. Esto es un problema y una lástima. Nosotros no lo tenemos, al ser el TOPIC una entidad privada, de modo que tenemos las manos libres para invitar a quiénes consideramos interesante para el Festival y sobre todo las compañías.

Sobre los teatros, dice Otegui:

Qué te voy a decir… para mí es igual que haya un teatro o una programación estable. Sería bueno que hubiera teatros estables. Pero si no los hay, al menos asegurar

programaciones estables de títeres. El Topic, siendo un festival, un museo, también es un teatro que programa todo el año.

PACO PARICIO: creador junto Pilar Amorós de Los Titiriteros de Binéfar de La Casa de los Títeres de Abizanda, y a su vez del festival País de Moñacos, dice Paricio sobre los festivales:

A los Festivales les falta a veces tener un ideario, es decir, líneas claras de programación. Y creo que tiene que haber espectáculos tradicionales y también vanguardistas, pues es una combinación que ayuda al público a conocer nuestro arte. Para el público y para los propios titiriteros. Siempre he pensado que hay que huir del esnobismo y mostrar que el Teatro de Títeres es ambas cosas a la vez: tradición y modernidad.

Como ya dije antes, nuestro sector se caracteriza por ser el campo donde hoy el teatro puede experimentar con muchos lenguajes que tiene a mano, y eso surge de su propia condición titiritera: jugar con los objetos y con los títeres. Con actores y robots.

Pero lo que empieza a ser inasumible por la profesión, es que llevamos 10 años bajando precios, asumiendo impuestos… En cuanto a las condiciones y a los tratos de los Festivales, me remito a la necesidad de disponer de un Estatus del Titiritero, que nos permita dignificar nuestro trabajo.

Muy importantes son las actividades complementarias de los Festivales. Los más maduros y que saben lo que hacen y lo que quieren, ya desarrollan estas actividades complementarias que indicas. Los Festivales son ocasiones únicas que reúnen a personas de diferentes lugares y que ocupan distintos espacios del sector, por lo tanto, hay que aprovechar estos momentos y sacarles todo el jugo.

Una vez establecida la línea del festival creo que puede ser muy interesante hacer coproducciones.

Dice Paricio sobre los teatros:

A mi modo de ver, las programaciones estables son aún más importantes que los Festivales. Por lo tanto, son indispensables y cuántos más hubiera, mejor. Por ello también pienso que deberían disponer de ayudas que posibilitaran ampliarlas y consolidarlas. Además, estar varios días programados en un mismo sitio es muy importante, pues permite rodar los espectáculos, conocer al público y asentar con normalidad el hecho teatral titiritero. Cumplimos una función social. Somos un viejo rito en el que la sociedad se mira a si misma. ¡Qué bueno es que a través de las programaciones estables las familias vayan una vez al mes, o una vez a la semana, a un lugar donde se encuentran con nuestro teatro!

JAUME POLICARPO: artífice con los demás miembros de la compañía Bambalina de Albaida y creador de la Mostra Internacional de Titelles d'Albaida, dice Policarpo sobre los festivales:

Desde los inicios de nuestra carrera con Bambalina, siempre hemos tenido en cuenta la necesidad de los Festivales. Por eso creamos el de la Vall de Albaida, con el que aprendimos mucho, un espacio que nos permitió relacionarnos con las compañías, abrirnos al mundo y conocer al público. El hecho de hacernos cargo de todo lo que supone la organización de un festival, desde la financiación, la selección de espectáculos y actividades pasando por la infraestructura técnica, también significó un mayor conocimiento y comprensión de la dificultad que acompaña esta responsabilidad y también nos cambió mucho la mirada sobre otros festivales y direcciones a los que hasta ese momento veíamos sólo desde la perspectiva de la compañía que depende del criterio personal del director del festival para que lo incluya, o no, en el programa. Yo personalmente siempre he sufrido más de la cuenta cuando me hacía responsable del espectáculo de un compañero en lugar del mío… no tengo vocación de programador.

Pienso que los Festivales y en especial las Ferias, miran demasiado a los programadores, cuando deberían centrarse más en el público. Este concepto de Feria que se ha impuesto a lo largo de todo el Estado, se basa en un dudoso concepto de "mercado" que se quiere imponer sobre el de bien cultural. Entonces el protagonismo lo cogen el comprador y el vendedor en vez de los creadores. El valor comercial se impone sobre el artístico y el cultural. Se ha llegado tan lejos que a veces haces funciones sólo para programadores, es una aberración, ya que los espectáculos están dirigidos a los espectadores que llenan de curiosidad y emoción el patio de butacas, mientras que los programadores lo llenan más con una actitud marcada por los prejuicios y el escepticismo. Especialmente cuando se crea un ambiente en el que son el centro de convergencia y se potencia y magnifica su importancia.

Con los directores de los festivales debería pasar como se hace con otros eventos artísticos y teatrales: deberían moverse, renovarse, incluso rejuvenecerse, y reivindicar a su vez la figura del Director Artístico.

Creo que los Festivales son sobre todo lugares de encuentro con el público pero también con los otros profesionales. En este sentido, se debería potenciar la relación entre las compañías y promover actividades de reflexión teórica y profesional. En relación a los cachés, se han vuelto tan irrisorios, que a las compañías nos ha entrado el complejo de copatrocinadores de los festivales ya que aportamos gran parte de los gastos que conlleva nuestra participación. Pagamos en lugar de cobrar. Es una realidad que debería al menos admitirse.

En relación a los teatros, dice Policarpo:

Poder hacer temporadas regulares en los teatros es una necesidad que debería ser más normal. Las Salas Alternativas tienen el problema de que siempre hay que ir a taquilla, y los números no suelen salir. Lo tienes que hacer por necesidad, pero siempre es un sacrificio. Hay una contradicción aquí, porque son salas subvencionadas, pero a las compañías no les llega la subvención, ya que tienen que ir a un porcentaje de la recaudación de taquilla. El otro porcentaje de la taquilla y la subvención se la queda la sala que prefiere dedicar el dinero al propio funcionamiento. Además, no siempre consiguen atraer al público. Es la burbuja alternativa que esperamos algún día estalle. Pero al mismo tiempo son muy necesarias, por supuesto, pero necesitan una reconsideración general que las revitalice y redefina su función en un contexto muy diferente al de los años noventa que fue cuando nacieron.

Como decía hablando de los circuitos, lo importante es no cerrarse sino poder estar en todas las programaciones posibles, sean de salas privadas o públicas, pequeñas o grandes, dependiendo de los requerimientos técnicos propios del espectáculo.

LUÍS ZORNOZA BOY: director y programador durante 18 años del Norwich Puppet Theatre, en Gran Bretaña, y organizador de multitud de encuentros internacionales, dice Zornoza Boy sobre los festivales:

Hay de todo, conozco pocos en España, desde esta ignorancia podría pensar que parte de los festivales españoles no tienen una visión, siguen la moda. Vivimos en la dictadura de la estadística. Los más interesantes se crean por expertos titiriteros para poder juntarse con afines, como el de Pontevedra, Titiriberia, en este caso de títeres de cachiporra. Comer, charlar, debatir y darle acceso a un público que ríe y celebra los castañazos al demonio.

Escribía Ferlosio que los guiñoles tienen al demonio y a la muerte, pero no tienen a Dios. En el Parque de las Marionetas de Zaragoza reúnen por el Pilar, desde hace bastantes años, cuatro guiñolistas tradicionales, un placer ver a un público tan bien educado por la constancia del festival, disfrutar de este teatro de risas. Quiquiriquí en Granada acierta programando casi cada edición el gran talento de Bobé con sus objetos. El If de Barcelona programa excelencia como a Inés Pasic o Los Bonecos de Santo Aleixo, junto con lo más contemporáneo.

En Charleville, Anne-Françoise Cabanis me parece una buena directora artística, si ella programara en España podríamos ver trabajos brillantes que nadie nos trae.

Podrían hacer monográficos focalizando en lo extraordinario, por ejemplo, un festival dedicado a Giggio Brunello, tal vez el mejor escritor vivo para teatro de títeres.

Sería bueno eliminar el clientelismo, el intercambio que hacen las compañías, yo te programo, tú me programas. Y no ir detrás de las últimas novedades que denota desconocimiento de lo que es el teatro clásico de títeres.

JORDÀ FERRÉ: dice Ferré sobre los festivales:

A los festivales de títeres no participo. No me llaman, tampoco los busco. Yo soy un gran desconocido aquí. En Europa me tienen más consideración y estima. Generalmente voy a festivales grandes, algunos de títeres. Por ejemplo, en el Festival Metamorfosis, de Brujas, el Summer Festival de Amberes, en la Île de Nantes, donde está La Machine. Una vez estuve a punto de ir al Festival de Títeres de Oporto, pero por unos problemas que surgieron a última hora no pude ir. Sí que estuve en el Neo, en Barcelona, y en Valencia. Y también en la Feria de Lleida instalé mis caballitos y algunas otras máquinas, cuando la Feria comenzaba. Ahora bien, en Barcelona lo he presentado todo.

Ahora acabamos de estar en Toulouse instalados con toda nuestra obra tres meses, una exposición preciosa hecha en la Halle de La Machine, invitados por François

Delarozière, una retrospectiva de nuestro trabajo. Y dentro de este periodo, durante tres días pudimos poner en marcha todos nuestros espectáculos y máquinas, con los 28 miembros de la compañía.

Por otra parte, en Barcelona el próximo mes de julio inauguramos un espacio nuevo, un centro de trabajo y de creación, donde se presentará todo nuestro trabajo.

Sobre los teatros, dice Ferré:

Alguien podría pensar que con mis títeres grandes no puedo actuar en teatros y es verdad en algunos casos. Pero tanto la Feria como el Circo de las Penas han estado en teatros, aunque lo mejor son los espacios polivalentes que podemos adaptar a nuestra manera. Por ejemplo, en Sevilla estuvimos tres días en el Casino de la Exposición, en 2017, por donde pasaron unas 3.500 personas. Todos los teatros, no sólo los de títeres, deberían estar abiertos a las producciones de teatro visual y de objetos.

ENRIQUE LANZ: creador de varios festivales y programaciones en Granada, dice Lanz al respecto:

Sobre los festivales, yo creo que ocurre un poco lo mismo que decíamos antes, pueden ser de todo tipo, aunque sean de títeres, pero no todos son iguales.

Para mí hubo un festival paradigmático, el de Barcelona en los años 80-90, pues fue como una escuela, una oportunidad para conocer este mundo de la mano de los grandes del momento. Para mí eso debería ser un festival, algo que además de reunir espectáculos, tenga espacios de encuentro, de exposiciones, y mueva al sector y a los interesados en él durante unos días.

Puede haber muchas tendencias, pero si se rigen por unos criterios de calidad, los festivales tienen mucho interés. Pero cuando el festival es una excusa para que el ayuntamiento de turno haga su amalgama de cositas para entretener a los niños, más próximos a la industria del entretenimiento, que son la mayoría, a mí me sobran, me ofenden y me molestan.

En cuanto a los cachés, el que muchos festivales no puedan pagar lo que vale tu trabajo me parece lamentable, una falta de respeto, no vale la pena ni que hablemos de ello.

Cuando nosotros hacemos algún festival, lo último que se me ocurre es regatearle a alguien, o proponer no pagar los cachés. Es como si vas a una tienda que vende Mercedes, y como no lo puedes pagar le discutes al dependiente para que te cobre el precio de un Seat 600. ¿Le dices 'quítale las ruedas, o véndemelo sin pintar'? Hay cosas que atentan contra la dignidad profesional.

Dice Lanz sobre los teatros:

Habría que diferenciar entre salas y teatros. Teatros realmente de títeres hay muy pocos: está el del TOPIC, o el de La tía Norica (aunque este no sea exclusivo de títeres). En Andalucía hay salas como la de A la Sombrita, o en Cataluña La Puntual.

Pero cuando se habla de teatros de títeres, piensas en el Teatro Obraztsov, o en el de Luibliana, aquí estamos muy lejos de eso.

YANISBEL V.MARTÍNEZL V.Martínez: dice Victoria Martínez sobre los festivales:

Ahora en España, en cantidad, hay muchos festivales, quizás demasiados, o más bien eventos que llaman "festivales de títeres". Lo que veo raras veces coincide con mi concepto de festival (que es algo personal y no tiene por qué ser el valedero): creo que debe ser un evento donde haya un encuentro entre el público y los artistas, y entre los propios creadores, espacio para la celebración (yendo al origen de la palabra, que pondere lo festivo, lo jubiloso), espacio para la reflexión, el debate, el aprendizaje. A fin de cuentas, muchos más elementos que una mera acumulación de espectáculos en un mismo tiempo y espacio, porque una programación o un ciclo, son otras cosas. Entiendo un festival como una obra de autor, con un discurso, una dramaturgia, un ritmo, un equilibrio de muchos factores…

En España, pasa como con las compañías, que festivales hay muchos, pero que tengan un perfil muy claro, que destaquen, tampoco hay tantos, se pueden contar con los dedos de una mano.

ROSA DÍAZ LA ROUS: dice Díaz sobre los festivales:

De entrada, a nivel económico, se debe pagar a las compañías su caché. No es posible que vayamos sin cobrar nuestro trabajo a las ferias y a los festivales. Es regalar nuestro trabajo para que otros hagan las Ferias y los Festivales. Y, cómo mínimo, deberíamos tener gastos de toda la compañía más viaje cubierto para no perder dinero. Opino que los programadores deberían pagarse sus gastos, ¿por qué yo tengo que pagar al programador su trabajo? Él vive gracias a nosotros, porque nosotros existimos. No lo entiendo y lo discuto siempre. En los festivales, lo primero, que los programadores se paguen sus estancias y sus entradas. Muchas veces, ves que la gente acude a los festivales de vacaciones, Habría que ver qué programadores se llevan de verdad espectáculos a sus festivales y programaciones.

Es importante que los espacios donde se actúa estén bien dotados. Que se cuide a las compañías que actúan. Importante también, no poner un exceso de espectáculos donde el público y programadores se agotan. Y si hay poco presupuesto para el Festival, programar menos compañías y generar otro tipo de encuentros en paralelo. Y también procurar que todo el mundo lo pueda ver todo, tanto lo que es de calle como lo que se exhibe en salas. Debe cambiar la mentalidad de las Ferias en algunos de estos aspectos.

Luego, en las ferias, que no se pongan las reuniones de la Red de teatros en los mismos horarios en los que hay funciones, pues entonces no pueden ver los espectáculos.

Debería ser obligatorio que se organicen encuentros de los programadores con las compañías. Eso es algo que ya se está haciendo en algunos lugares.

Dice Díaz sobre los teatros:

Es evidente que los Teatros son fundamentales para nosotros, sino no podríamos trabajar.

Pero plantearía algunas preguntas que tienen que ver con la economía de nuestra profesión: ¿por qué el teatro para la infancia tiene un caché más bajo que las compañías de adultos? ¿Por qué en los teatros, a los que nos dedicamos a la infancia, se nos exige hacer dos y tres funciones al día para escolares, rebajando presupuestos? Creo que trabajamos con el mismo rigor y esfuerzo que cualquier otra compañía.

Otro tema son los directores y directoras que gestionan los teatros. Muchas veces son cargos políticos. No existe la formación del programador, cuando tendría que ser básica. No sólo hay que exigir a los artistas, también a los contratantes. Y no sólo fallan en la programación, también deberían hacer políticas de creación de públicos en sus espacios.

Luego hay una falta de información en muchos ayuntamientos, que con toda su buena intención, construyen sus nuevos teatros, sin tener en cuenta las necesidades reales de las compañías. Se contratan arquitectos con mucha falta de información y de formación, y de ahí los despropósitos de espacios que te encuentras en tantos lugares: las furgonetas no pueden llegar a las zonas de carga y descarga, para llegar al escenario hay que cruzar mil pasillos, se pinta los escenarios de colores cuando deberían ser cámaras negras, se ponen los suelos de madera clara o de mármol…

En estos años de despilfarro presupuestario, nos hemos gastado millones en edificios a veces bastante poco prácticos para hacer la función de teatros, con la mitad se podría haber hecho lo mismo y mejor.

JUAN MUÑOZ: desde su cargo de director de la Sala Pradillo, Juan Muñoz organizó festivales y programaciones durante años. Dice sobre los festivales

Siempre he considerado que los festivales son una fuente muy importante para los profesionales. Para mí, tienen que tener un buen ambiente teatrero. Algunos de los que llevan más años se han hecho muy grandes y tienen demasiado público. Antes veíamos aquí espectáculos de mucha calidad, los mejores del momento a nivel internacional.

Noto que hay pocos festivales de convivencia, para el gremio. Un festival debe tener esta función de conectar, confrontar, saber a dónde estamos, qué queremos… Si el festival es muy aparatoso, se acaba convirtiendo en una máquina demasiado grande…

Claro que, en el Fetén, por ejemplo, pueden verse muchas cosas.

Hay una tendencia en convertir los festivales en ferias como las que se hacen para vender bolsos, zapatos… Deberían servir para la reflexión. También a veces parece que priman las modas, lo moderno, lo que hay que hacer, lo correcto del momento… A mí me gusta más otro estilo, la libertad de que cada uno nos sorprenda con cosas diferentes.

Creo que hacen falta más festivales. Con Pendientes de un Hilo, el festival que hacemos en la Pradillo, hemos creado tres días para la Plataforma, un espacio para que la gente

joven presente sus espectáculos, y una serie de personas con experiencia los comentemos. No se trata de hacer una clase magistral, sino de mantener un trato informal, un cara a cara con la compañía, buscando un trato más humano, personal. Y habría que conseguir medios económicos para seguir aumentando este tipo de encuentros creativos.

Falla a veces la información para que todos nos enteremos de que existen estas iniciativas. Los festivales se anuncian muy tarde, para que las compañías puedan prepararse, buscar días libres.

Recuerdo algunos festivales, como el que hicimos hace muchos años en Almería, que dio mucha fuerza a compañías como Axioma, y del que salió Cambaleo… En cinco días se hizo mucho y aprendimos cantidad.

Ahora se puede aprender de otra forma, es cierto. Pero el contacto físico es lo mejor, es imprescindible. Tenemos que hablar entre nosotros sin acritud, simplemente con tu comentario, eso es fundamental y nos falta.

Sobre los teatros, dice Muñoz:

Yo veo que lo de ir a taquilla es muy difícil, a pesar de que yo lo hago y lo he hecho. Es un riesgo que no podemos asumir las compañías. Y tanto en San Lorenzo como en Segovia las compañías vienen a taquilla, pero estoy pidiendo muchas reuniones con las administraciones locales para solucionar este problema.

Con un poco de ayuda, y una buena gestión de la sala, se podría ir a media taquilla, pero no a precios populares, eso no se puede hacer. Yo lo pongo a 10 euros, y el teatro municipal de al lado lo pone a 6.

En los teatros con una cierta capacidad, si se hiciera bien, y no se mezclara el asunto con la política, a precios normales, 7, 8, 9 o 10 euros, con una buena publicidad, se sacaría prácticamente el caché de las compañías.

En el caso de las salas alternativas, con un aforo tan reducido, hay que replantearlo, no puedes ir a taquilla: le quitas a la recaudación autores, le quitas el 50 o 60 o 40, encima, le sacas el 21% de IVA, luego las plazas son pocas, los números no cuadran. Se están quedando como espacios para rodar espectáculos. O para estrenar. Yo así lo hago.

De las campañas escolares, ya quedan muy pocas en España, quizás en Cataluña aún hay algunas. Es una pena, porque aquí sí que se podría hacer temporada, con dos funciones diarias… Pero ya casi no hay.

La razón es que a los maestros les han puesto muchas trabas y muchos miedos. Además, no se dedica presupuesto a esto. Se cree que no pueden perder tiempo, pues deben estudiar y se considera que ir al teatro no les aporta nada…

PABLO VERGNE: dice Vergne sobre los festivales:

Lo más interesante de los festivales, para mí, es que haya intercambio entre las compañías, no ir a actuar y marcharse en seguida. Me gusta más lo de Tolosa, Segovia, o lo de Murcia, que haya talleres, buscar la convivencia. Casi valoro más estos rasgos que lo artístico, poder hablar con un colega, interactuar, eso es lo bueno de los festivales.

Claro que antes éramos más jóvenes y no nos íbamos a dormir por la noche, hubo una época gloriosa de los festivales, Tolosa, Segovia…

Sobre los teatros, dice Vergne:

La crisis se nota también en los teatros. Con el Gato Manchado *pudimos girar durante dos y tres años. Ahora tienes que hacer casi uno o dos espectáculos al año. Con el Gato había 150 ayuntamientos con dinero, ahora sólo hay 50, que ya te están pidiendo algo nuevo.*

Los programadores tampoco ayudan. Yo tengo muchos espectáculos. Historia de un calcetín *nadie lo vio, pero lo contrataron a ciegas. Ahora, con Orfeo, no lo consideran atractivo, quizás por el nombre, que les suena a demasiado culto. Los programadores deberían defender lo más arriesgado. Son los programadores los que tienen que enseñar al público, defender la cultura, no lo comercial. Yo ya no puedo educar al público, no es mi cometido. Claro que el programador dependerá de su jefe, que le exige público. Si programa* Caperucita*, llena, pero si programa* Orfeo*, no. Es triste. Por lo visto, pasó la época de la novedad.*

ADOLFO AYUSO: creador y director de varios festivales, dice Ayuso sobre los mismos:

Los festivales han sido en España la base para que crezcan las marionetas. Yo no tenía nada que ver con los títeres, pero fue yendo al festival de Zaragoza, que se inició en el año 80, uno de los más antiguos del país, el segundo después de Barcelona, cuando empecé a ver sombras de la India, el Bunraku de Japón, a Philippe Genty, a Triangel…, veía lo mejor del mundo, y podías ir a Bilbao, a Logroño, a Tolosa o a Barcelona, donde en aquellos momentos había también festivales y mucha actividad. Elena y yo estábamos comenzando, veías aquello y decías, ala, yo lo que quiero hacer es eso… Los festivales son los que inducen al público a ver más teatro de títeres y, a los profesionales les abren la cabeza.

Hoy, se ha pervertido un tanto la idea de festival. A cualquier programación limitada le llaman festival, no es que sea malo, pero no responde a lo que verdaderamente debería ser un festival. Luego están las ferias que, salvo las honrosas excepciones, suelen ser festivales encubiertos de bajo caché.

Sin duda hay demasiados festivales que sólo son simples programaciones. No hay que suprimirlos. Lo malo es en las ciudades medianas o intermedias, donde la programación de títeres en los teatros públicos se limita porque…'ya tenemos el festival' y, con esta excusa, no programan el resto del año. Esto es muy perjudicial para el sector. Lo importante es que se programe a lo largo de todo el año.

Para mí, está clarísimo, el festival debe ser un punto de encuentro. Primero que los espectáculos sean fascinantes, y luego que las compañías puedan estar el máximo de días, para potenciar el intercambio, las preguntas de los profesionales, los cafés, las comidas, los análisis, las discusiones, eso es lo que reaviva la profesión. Y los festivales, también deberían programar exposiciones, conferencias, o seminarios… Eso es un festival. O editar un libro, o hacer festivales temáticos para luego sacar una publicación en la que se hable de este tema en concreto. Esto es un festival. Esto lo echo a faltar. Salvo algunos casos en concreto, faltan.

Yo lo intenté en la programación 'Títeres y Juglares' que hice en el Monasterio de Veruela (2000-2004), donde me llamaron para hacer unas programaciones los domingos, en una sala del siglo XIII y XIV. Todo el mundo quedaba sorprendido del ambiente: había una exposición cada año, con un catálogo libro, un curso para profesionales, tiré de los amigos con calidad, cursos sensacionales, con los mejores titiriteros del país. Cuando me dijeron que iban a rebajar presupuestos, lo dejé, lo cogió otro y al cabo de un año cerró.

Un festival no es una programación. Que me parecen muy buenas, pueden ser muy positivas, pero el festival tiene que tener estas actividades paralelas a la programación, y así se puede traer el mundo de la cultura a los títeres. Un punto que siempre he tenido muy en cuenta: tenemos que acercarnos al mundo de la cultura, para que estén con nosotros. Hay que afinar en los contenidos para atraerlos. Invitarlos a que hablen de los que saben, hechos importantes de la historia, etc…

Esas personas de la cultura -profesores, académicos, autores, investigadores, artistas de otros campos- van por muy poco dinero comparado con el coste de una función, esas personas hacen que hable la prensa, que haya una trascendencia a la simple programación. Los titulares siempre dicen: 'llegan los títeres, los títeres llenan la ciudad, qué graciosos son los títeres, que bien vestidos estaban, si parecían personitas…' Esta es la inercia de los periodistas, si no se les da algo más atractivo, siempre se quedan en eso. De ahí la importancia de traer a figuras que obliguen a abrir el campo y a que la prensa hable de otro modo. Estoy muy enfadado con este tema: es mejor invitar a una figura cultural que a un programador, que muchas veces solo van a los festivales para tomarse unas vacaciones pagadas.

Sobre los teatros, dice Ayuso:

Es fantástico que los haya, pero cuando son compañías las que los abren, deben tener en cuenta el coste que implica tener un teatro, pues puede ser un arma de doble filo. Ý es que la gestión suele ser muy gravosa para el crecimiento artístico de la compañía. Lo he visto aquí en Zaragoza con diversos teatros, el Teatro de las Esquinas, el Teatro Arbolé, y eso que han sabido distinguir entre lo que es gestión y compañía, con personas como Raquel Anadón o Esteban Villarrocha, dedicadas exclusivamente a la parte gerencial. El problema es que los teatros suelen hipotecar económicamente a las compañías, lo que va en detrimento de su trabajo artístico.

En cuanto a los teatros públicos, el tema es que obras de formato pequeño no entran en esos circuitos, el titiritero tradicional lo tiene difícil pues los espacios son demasiado grandes. El teatro siempre ha funcionado con la taquilla, tradicionalmente han tenido una gerencia privada, a raíz de una concesión temporal, y así se programaba. Hoy es

un tema que hay que estudiar, pues cada vez más se tiende a hacer coproducciones o a producir directamente, como hacen los teatros públicos en Madrid y Barcelona.

También aquí, en las ciudades medias de provincia, nos encontramos con el problema ya antes comentado de los programadores: los directores de los teatros públicos deben cambiarse, reciclarse y formarse para que puedan hacer un buen trabajo.

ALFRED CASAS: mano derecha durante muchos años de Josep Mª Carbonell, director del Festival de Barcelona durante muchos años, Casas conoce bien lo que es un festival, especialmente uno de los mejor valorados de los que se han hecho en España. Dice Casas sobre los festivales:

Para mí, los festivales deben mostrar lo excepcional, poder enseñar lo mejor. Básicamente, más que fomentar las coproducciones o la producción, creo que lo que tiene que hacer un buen festival es traer aquí lo mejor, para que la gente lo vea, dar referentes, lo veo por los alumnos del Institut, que no tienen. Es muy importante dar referentes, hacer ver que hay 'eso'… Poner el punto de mira alto.

Además de dar referentes, un festival debe saber crear un marco en el que la gente se encuentre, donde haya intercambio entre profesionales, crear estas sinergias, vincularlo con propuestas de formación, seminarios, cursos, pero insisto, creo que el trabajo principal es enseñar lo que hay de mejor en el sector. Ahora no hay muchos festivales que hagan esto. Esta moda de que los festivales se conviertan en productoras y hacen producciones, pienso que ya hay productoras, no es el festival quien tiene que hacer esto, comprendo que la gente se apunte, para rascar algún dinero, pero el festival debe mirar más allá y llevar lo mejor que hay en todos los ámbitos, a nivel mundial, es una condición básica para la salud del sector. Pero también es importante para el público, para educarlo y hacerles ver lo que se está haciendo fuera. Cuando en el Festival Grec de Barcelona se ve algo de Circo que destaca, esto hace subir la atención sobre este género… Los festivales deben ser un escaparate de lo mejor.

En Barcelona, el festival desapareció por una opción política dentro del Institut del Teatre, La dirección tomó la decisión de cambiar el nombre, darle un carácter más ambiguo, y, al perder especificidad, provocó que a los pocos años acabara muriendo por falta de interés. Cabe decir que me siento un poco responsable, por no haber luchado lo suficiente por evitarlo, pero en ese momento mis prioridades estaban más centradas en proteger los estudios que también peligraban.

JOAN BAIXAS: creador del festival de Barcelona y director de algunas de sus ediciones, para Baixas los festivales son algo muy importante. Dice al respecto:

Yo a los Festivales me he dedicado muy intensamente. Hablando del Festival de Barcelona, en el arte las cosas son cíclicas, está bien que algo nazca, crezca y muera, y dejar espacio para otra cosa. Esto es lo mejor. Como vosotros con el Malic, que tuvisteis mucha influencia, y fue cojonudo que acabara… Los proyectos de cultura deben tener vida propia biológica. Menos las instituciones, que tienen edificio. En Barcelona tenemos ejemplos de instituciones cojonudas teóricamente de mucha vida, y

que han sido problemáticas, como el Macba, que no encuentra cómo encaja aquí…, entre la cultura internacional, la local y el turista.

La experiencia que yo tengo de los festivales es muy agradable. Para mí, han sido el lugar donde me he ganado la vida. Haces espectáculos festivaleros. La comunidad, yo no la he tenido, un público mío, aunque a veces te encuentras un espectador que dice que siempre te viene a ver… pero no tengo una sensación de tener una presencia en la cultura catalana. Pero en cambio, si en los festivales.

Los mejores festivales son los que tienen una buena convivencia, encontrarse con la gente. El público nunca sabes cómo será. Pero lo bonito es encontrarse con la profesión. Al hacerme sedentario, pensaba, perderé esto. Pienso que los festivales de títeres tienen algo especial, familiar, tal vez porque son compañías más pequeñas, en los festivales de teatro no pasa eso, tienen equipos más grandes, que se mueven aparte, por su cuenta.

He aprendido mucho en los festivales, es donde más he aprendido. Yo soy autodidacta. Mis hermanos eran los artistas de la familia, el día de Reyes, a ellos les regalaban acuarelas, a mí, una pistola.

En los festivales es donde he aprendido. Siempre he admirado el libro que escribiste (Malic, La Aventura de los Títeres) cuando hablas de los maestros con los que has aprendido. Un ejercicio muy bonito de reconocimiento, de quienes se ha aprendido. Uno de los motivos por los que hago esta residencia de artistas, sin dinero ni ánimo de lucro, es este. Porque yo he aprendido tanto con los maestros, he tenido tanta suerte, que yo digo, al menos no romperé la cadena, lo que hicieron Brossa, Miró, Macri, Tozer, Teresina de los Didó, todos mis maestros…

Esto me emociona, cuanto mayor te haces, más importancia le das a esta generosidad entre artistas. Yo no he ido a la universidad ni me ha interesado ir. Nosotros lo hemos hecho, gracias a los maestros, otros hablan, en la universidad, pero no han hecho nada.

IÑAKI JUÁREZ: dice Juárez sobre los festivales:

Aquí, debo decir lo que digo desde hace tiempo: yo estoy en contra de los festivales tal y como están concebidos. Lo que me interesa son las programaciones. Si hay más dinero se programa todas las semanas, si no, cada dos semanas, o cada mes, pero que haya programación estable, donde le público pueda acceder de manera continua. Un festival es una explosión, pero el resto del año, ¿qué, a ver la tele? Lo que hacen falta son más programaciones regulares.

Cuando tenía 20 años, había en Zaragoza un festival de teatro magnífico, pero había también un programa todo el año, luego, el festival era como algo especial que se regalaba al público una vez al año como fin de temporada.

Para mi un festival debería ser un broche final a un programa estable, cuando el público puede ir al teatro de títeres todo el año.

Luego hay muchos festivales de fin de semana, que no son festivales realmente. Aunque, en honor a la verdad, tampoco sabría decir qué es lo mejor para un lugar que solo puede hacer tres funciones al año, si espaciarlas a lo largo de doce meses o juntarlas un solo fin de semana.

Un festival, para serlo de verdad, requiere unas condiciones:

– una programación excepcional, de obras de gran excelencia, en el marco de una programación regular
– que sea un lugar de encuentro para los profesionales, aunque esto es algo que, básicamente, solo nos interesa a nosotros. Eso se consigue cuando los que hacen los festivales son titiriteros. Es nuestro punto de vista, pero, quizás, alejado de la opinión del programador.
– deberían también tener otras labores de promoción hacia el público: exposiciones, coloquios después de las funciones, talleres, demostraciones etc.

¿Festivales solo de títeres? Yo ya no distingo entre teatro de títeres y teatro de actores. En realidad, hacemos lo mismo, sólo que utilizamos distintas herramientas. Al principio, yo era más estrictamente titiritero, ahora ya no, ahora doy prioridad a las necesidades expresivas, ahora lo mezclamos todo y creo que hay que hacerlo así. La especificidad, a lo mejor, no es tan necesaria.

Ferias: ahí ya no sé qué pensar. A Fetén, por ejemplo, siempre le he tenido mucho respeto. Pues allí los programadores se comprometen, ven las funciones, van a trabajar. Pero en otras ferias, los programadores no van al teatro, sino solo a trapichear por los bares, eso se lo deberían pagar ellos. Los grandes beneficiarios de las ferias son las agencias de representación y las compañías grandes. Cuesta entrar, sobre todo, a los grupos jóvenes, además hay que bajar el caché… No, no me atrevo a dar una opinión.

Fundador y uno de los directores del Teatro Arbolé de Zaragoza, dice Juárez sobre los teatros:

Tengo que confesar que nos hemos arrepentido miles de veces, de tener un teatro. En realidad, tras los 18 años con el primer local, nos dijimos, esto no puede continuar, mantenerlo con un aforo tan reducido es imposible, los espectáculos cada vez son más grandes, hemos llegado a nuestro tope… O cambiamos o cerramos. Y entonces vino la Expo; y nos dijimos, vamos a intentarlo. Desde luego, no sabíamos el lío en el que nos estábamos metiendo, tanto organizativo, como empresarial, económico… La ayuda política fue decisiva para pactar con los bancos, y resolver el embrollo de la financiación; claro, endeudándonos hasta las cejas.

Creo que tiene que haber más teatros. No sé si para títeres solo, pero tendría que haber muchos más, con programaciones de títeres, de actores, de circo… Lo importante, insisto, es que haya programaciones. Públicos o privados, da igual. Siempre teniendo en cuenta que es un arma de doble filo, pues aquí muchos centros culturales programan infantiles a 2 euros, esto nos toca los… fundamentos, no puedo estar de acuerdo en eso, las instituciones públicas no pueden hacer una competencia tan brutal. Es obligación de las administraciones dar acceso a la cultura, pero con cuidado… Imagínate que los

ayuntamientos sacaran electricistas a mitad de precio, o taxis que cobraran a dos euro…

Los teatros estables son los que dan regularidad al público, los que pueden formarlo, los que dan la alternativa al ocio, los que pueden crear costumbre y necesidad cultural entre la población.

JORGE REY: fundador del festival Galicreques de Santiago, dice Re sobre los festivales:

Lo primero es poner en claro la trascendencia que han tenido y que tienen los festivales, y que es fundamental que continúen, al ser un valor que tenemos que saber contabilizar, pues a veces nos olvidamos. Antes hubo rencillas entre los festivales, hoy esto se ha superado… Lo conveniente es destacar todo lo que han hecho, por ejemplo, el festival de Barcelona, con esa publicación tan impactante sobre Teatro Imaginario en su 10 aniversario, el Titirimundi, el de Alicante, Sevilla, Bilbao, Tolosa, Zaragoza, Alicante…

Es impresionante lo que nos han permitido ver los festivales, tantos espectáculos, los cursos que se han hecho, y la relación entre la gente. Nos hemos conocido en festivales, ha facilitado la comunicación. Son un pilar fundamental en el tejido teatral.

Los festivales cumplen una clara función y debemos asegurar su continuidad. Por ejemplo, el caso de Galicreques, lo importante es que se empiece a crearse un relevo, pues hacerlo siempre los mimos cansa, aburre, tiene que haber otras miradas. A veces he notado en nuestra profesión una tendencia perversa a querer conducir a la gente, a marcar los caminos a seguir, quien debe ser el presidente de Unima, indicar lo que está bien, esta actitud hay que romperla. Las compañías que ya tenemos una trayectoria, que ya lo hemos pagado todo, la casa, el local, la furgoneta, tenemos una posición que nos permite trabajar desde otras perspectivas, no competir en el mercado en todo, irnos retirando, dejar espacio a los jóvenes.

Volviendo a los festivales, los hemos tenido muy buenos gracias a personas que han creado estructuras que les transcienden, como Julio, Guadalupe, Concha, Carbonell, el propio Paco Porras, han dejado un legado…, gente que no siempre eran titiriteros, como Casado, Concha de la Casa, Arreche, Idoya… Un legado que transciende las desavenencias que pudieran haber existido. Lo importante es lo que queda.

Están luego los festivales de titiriteros, tan importantes porque saben cómo tratar bien a las compañías, el de la Gotera de la Azotea en Jerez, el mismo de Julio, el nuestro… Pienso cuán afortunados hemos sido de haber visto sentados una misma mesa a Paco Peralta, a Cañas y a Paco Porras… Esto es un patrimonio que no se había dado antes.

El aspecto convivencial es básico, porque primero somos personas, conocernos en las distancias cortas nos ayuda mucho, necesitamos la distancia corta, es la nuestra una profesión muy insegura, nada te garantiza que un espectáculo vaya a salir bien, no hay recetas exactas, la creación siempre es difícil e insegura, se pasa por laberintos, se corta la luz, y el resultado, ya se verá. Crecemos mucho en el contacto con el otro, los compañeros que nos hablan, nos dicen… Tenemos la gran gratificación de la

devolución del público, pero necesitamos otra, la crítica, los comentarios, las sugerencias de nuestros colegas.

Nuestro festival, el Galicreques, tiene una deuda con la Gotera de la Azotea, porque conocíamos el Titirimundi y otros muchos festivales, pero ir a Jerez y ver cómo hacían su festival, cómo cuidaban a la gente, los vínculos que se creaban, fue al constatar estas formas distintas lo que nos animó a empezar con el Galicreques. Quizás no podíamos hacer un festival como el Titirimundi, con sus grandes dimensiones, pero sí cosas más modestas, a nuestro alcance, y que estaba bien. Esto nos animó mucho.

El Galicreques ha sido una puerta a América. Una puerta de entrada. La relación con América fue para mi muy importante. Volver a vincularme con la historia, con el pasado, me facilitó el poder ir todos los años a Argentina, estar con mi familia, mi padre, cuando estuvo enfermo, porque salí el 79 y no regresé hasta el 88, estuve casi 10 años sin ir, mucho tiempo. Antes no era tan fácil viajar. A partir del 99, ya fui cada dos años, y luego cada año. Allí podía ver espectáculos, pues hay muchos titiriteros en Argentina, con trabajos muy interesantes. Me fascina ver cómo los títeres llegaron a Argentina con la migración, aunque no fue hasta el viaje de Lorca que cogieron vuelo e importancia. Lo divertido es que la gente que vieron la conferencia y la función de Lorca no fueron titiriteros, sino poetas, de ahí nació este modo de hacer que tan bien ejemplifica Villafañe o Espina. Un dominio de la palabra que luego regresó a España con la ola migratoria a la inversa…

Fundador a su vez en Santiago del Teatro Yago, dice Rey sobre los teatros:

Abrir el Teatro Yago fue una experiencia muy trabajosa pero muy placentera. Empiezan los festivales y empiezan las salas. En toda España. En los 90 ya funcionaban bastantes salas. Vosotros con el Malic fuisteis los pioneros. Con el Yago encontramos esta fórmula de combinar cine, títeres y teatro, fue muy divertido y bonito, supuso mucho trabajo, mucha energía. Fue un movimiento en la ciudad, entonces hubo hasta tres salas en Santiago: la Nasa, la Galán y el Yago. E incluso luego otra más pequeña, Santhar, que tuvo una importante influencia en la formación actoral.

Creo que el Yago en algún momento se va a recuperar, pues es un edificio protegido. Tuvimos un problema con la propiedad, pues obligamos a que se blindara el edificio para uso cultural.

Los primeros años fueron duros, pero llegamos a construir un equipo de trabajo muy sólido, y tras los 4 años, abrimos la sociedad y pasamos a ser seis, nos repartimos las programaciones: el cine, los títeres, Carmen; la programación de teatro, Luma Gómez; y había una muy buena coordinación de Eduardo Alonso. Teníamos a Paco de proyeccionista, Fátima en prensa y relaciones, en la oficina estaba Auri, organizándolo todo, y taquilla, limpieza, técnicos de sonido e iluminación.

Nuestro sistema de programación nos permitió tener bastantes entradas de taquilla. De jueves a domingo cada día había teatro. Las funciones eran compatibles con los títeres los sábados y domingos, y luego los lunes y martes se actuaba para escuelas. De este modo una compañía de títeres podía hacer 4 funciones. Poder trabajar 4 días seguidos en un teatro era algo nuevo. Con una atención, rueda de prensa, los medios, etc.

Muchas circunstancias y personas comprometidas con la cultura, favorecieron al Yago pero tardamos bastante en tener ayudas. De Galicia y el Ministerio.

Un espectáculo que produjo la sala para el Xacobeo de 2005, con un presupuesto de 350.000 euros, nos permitió liquidar las deudas acumuladas. Se llamaba Flashback Compostela, y se hizo con tres directores, Antonio Simón, Luma Gómez y Carmen Domech, y un elenco de 55 profesionales, de junio a septiembre, cada semana tres funciones diferentes, un gran éxito.

El teatro duró 10 años y en el 2007 se cierra. La propiedad nos quiso echar, tuvimos tres juicios, ganamos los dos primeros y perdimos el tercero. Y el teatro sigue cerrado. El cierre fue doloroso. Pero como todo, cada cosa tiene su ciclo, con su subida y su bajada.

Sería importante que hubiera más teatros. Las salas permiten mantener otros tipos de programación. Por ejemplo, vosotros hicisteis el Malic Imaginario, en el año 96 emitías en streaming los espectáculos por Internet, algo que se hace ahora… Las salas permiten innovar, hacer cosas diferentes que trasciendan, vosotros llegabais a todas partes…. Lo que se ha hecho ha provocado cosas en otros ámbitos, como el Festival de Ópera que os inventasteis.

Las salas hay que defenderlas y son fundamentales. El tiempo que puede quitar a la compañía depende de cómo se organiza el trabajo. A veces crecer no es lo mejor. Hay que ver cómo y por dónde. Recuerdo una vez que nos reunimos con Iñaki de Árbole, en un encuentro de la Unima en Madrid. Cenábamos y yo le contaba que teníamos mucha demanda de funciones que no podíamos hacer, y nos estábamos planteando crecer, crear un nuevo elenco, porque estábamos perdiendo dinero… Iñaki me dijo entonces: '¿Pero a ti qué te gusta hacer?'. A mí, hacer funciones, actuar. 'Pues piénsate bien lo que vas a hacer, porque igual te metes en algo que ni siquiera te acabará dando dinero, pues tendrás que contratar a mucha gente, y al final tu estarás haciendo funciones para pagar a los que has contratado…' Se me hizo la luz y me ayudó mucho, a no liarnos en estas dinámicas de crecimiento empresarial. Esto nos salvó la vida. Nosotros somos hábiles para algunas cosas, quizás para los títeres, pero no para los negocios ni para cosas demasiado grandes.

MARÍA JOSÉ FRÍAS: dice Frías sobre los festivales:

Los festivales son importantísimos, creo que imprescindibles, son los escaparates de la profesión donde deberían estar representadas la calidad artística, las tendencias, las cosas más novedosas. Nosotros somos compañía que actuamos a salto de mata, y los festivales han sido un lugar desde donde se nos ha llamado y valorado.

Para una compañía como la nuestra, es vital y fundamental estar en los festivales porque es necesario que el programador vea nuestro trabajo. Los espectáculos necesitan unas condiciones técnicas o requisitos de público y eso debe saberlo el programador que es el que encuentra el contexto para que la obra encaje bien.

Hemos estado en muchos festivales del país y en algunos de otros países como Francia, Inglaterra, América o China. En marzo estábamos dando los últimos toques a nuestra

nueva obra, 'Alas', cuando toda la actividad ha tenido que paralizarse por la situación de pandemia del Covid 19. Íbamos a estrenar y hacer campaña escolar en el festival de Titirimundi, pero todo ha quedado suspendido en el aire, la situación es de terror, pues las producciones tienen costes muy altos que la compañías estamos teniendo que sostener y no sabemos las condiciones en las que todo se volverá a poner en marcha. De momento se ha pospuesto el festival para septiembre, esperemos que se pueda llevar a cabo y que el bache no sea muy grande.

MARISO GARCÍA: en el equipo organizativo del Festival de Títeres de Murcia, cuenta García con una buena experiencia sobre lo que es un festival. Dice al respecto:

Los festivales de marionetas son muy importantes. Cayeron algunos con la crisis, pero hubo un gran momento y la mayoría se siguen manteniendo. Es básico para nosotros que la población pueda ver los espectáculos nuevos y de calidad, y para eso están los festivales. Atrapar a gente de la calle que no van a un teatro para ver títeres, es fundamental. En Murcia, con la experiencia de 18 años del Festival, puedo hablar de ello, y la realidad es que me voy encontrando que en cada edición hay un público nuevo que incluso no es de teatro, que acude para ver espectáculos de marionetas y que se sorprenden de encontrarse con lo que hay. Podemos decir que aquí se ha creado un público. Ahora hay programadores que programan títeres para adultos o para escuelas o familias, fuera del Festival. Y con la creación de programaciones estables, se potencia al festival. Aquí se ha conseguido. Frágil como todo, pero real y tangible.

Existe hoy una red de siete teatros de la ciudad más el Auditorio, todos muy proclives a nosotros. Hay una complicidad con ellos, el Festival está abierto y muy unido a la ciudad y a sus instituciones. Viene gente de las escuelas de teatro. Llenos de 100% en las últimas ediciones. Salas privadas y públicas, como Pupa Clown, un teatro de cabaret de la periferia llamado "La Madriguera", el Teatro Circo y el Teatro Romea, también participa, y luego la red de los seis auditorios, en los pueblos anexos, las pedanías, y cinco ayuntamientos en la región que también participan en el Festival. Igualmente hacemos cosas de calle, que estamos consolidando.

El Festival lo ha conseguido. Quizás ha ayudado que sea en una ciudad pequeña como Murcia.

Todo eso comenzó hace años con los Viernes Títeres, cuando aún estábamos en la Unima Valencia, una programación hecha con nuestro esfuerzo, cada viernes una sesión para escuelas y luego para público abierto. Éramos los mismos que ahora: Paca y Aniceto, Ángel Salcedo, Carmen Navarro, Luís Ferrer, Juan Manuel y yo… Esto duró ocho años, y por aquí pasó toda la profesión del país. Esto nos enriqueció y ya creó un público. Un germen de lo que sería luego el Festival. Ocho años más los dieciocho del Festival de programación regular. Este es el gran logo que hemos conseguido desde la Unima Murcia, un verdadero sello.

Por suerte, lo importante son las personas, no los partidos. Aquí, aún gobernando la derecha, se ha declarado hace poco la Cultura como Bien de Primera Necesidad, y lo ha hecho un ayuntamiento del PP. Hemos conseguido, ahora con el COVID-19, mucho apoyo local, del Ayuntamiento y de la Autonomía, logros conseguidos gracias a la

asociación profesional de Murcia: hemos creado una comisión de emergencia, y no hemos parado ni un solo día. Sin Murcia Escena, que agrupa a todo el sector del espectáculo de la región, no habríamos logrado todo lo que hemos conseguido.

Regresando al Festival, hemos organizado talleres de formación desde el mismo, en determinados momentos, algo que nos gustaría retomar, pues aquí no hay ninguna escuela. Y lo bueno es que nos lo pide gente de Bellas Artes, de Arte Dramático y de Artes y Oficios. De hecho, con esta última escuela desde Periferia hemos realizado un acuerdo de colaboración para que los estudiantes que lo pidan puedan acudir a nuestro taller.

Sobre los festivales, yo tengo la suerte de haber actuado en casi todos y por ello he conocido la gran diversidad de los que hay. Me gustan mucho los que apuestan por lo popular, es decir, que implican a la gente de la localidad, como pueden ser los de Segovia, Redondela, el Titirijai, el Parque de las Marionetas de Zaragoza, todos ellos muy populares, y cada uno con su personalidad propia. Lo bueno es que inciden en la realidad especial de cada lugar. Cuando esto sucede, es fantástico, como recuerdo haber visto en Redondela, donde todo el mundo lleva con orgullo la camiseta del Festival.

Sobre las ferias, son importantísimas para el sector, aunque a veces crean sentimientos encontrados. Son muy necesarias de cara a los profesionales, pero también a veces no se entiende porque a los artistas se les trata laboralmente de manera diferente a los que tienen poder de compra, con el argumento de que es un sitio para vender. No me gusta que haya diferencias, ciertas condiciones de trabajo, no las apoyo. Creo que deberíamos sentarnos juntos artistas, programadores y distribuidoras, para encontrar puntos en común, conseguir eficacia y que no se deje atrás a nadie, afín de lograr que las ferias sean de verdad un mercado donde se compran los espectáculos. Veo que se está trabajando en este sentido y que cada vez más los profesionales del sector lo tienen más claro.

SHADAY LARIOS: dice Larios sobre los festivales:

Me interesan los festivales que tienen una intención pedagógica en la programación, de mostrar la amplitud del panorama al espectador, no sólo una intención de entretenimiento. El Quiquiriquí de Granada es un ejemplo maravilloso, el FIMFA de Lisboa, el IF de Barcelona también tiene esta línea experimental. O el Festín de los Muñecos, en Guadalajara, México. Con esos festivales, como espectador aprendes algo, te llevas un universo, un entendimiento del mundo. Yo misma aprendí mucho del festival de Víctor Molina en Barcelona. Un buen festival está dirigido a la ciudadanía, al público en general. Pero es importante crear lugares de encuentro, entre los creadores y los espectadores. Doy importancia al festival que crea tejido, comunidad, que impacta en el lugar, que no muere en sí mismo.

Los festivales grandes son buenísimos, pagan bien y las condiciones suelen ser las mejores, pero son tan grandes, que se te escapan, como pasa en el Grec de Barcelona o en Temporada Alta de Gerona. Me gustan los que cultivan la cercanía, que propician encuentros, actividades fuera de los espectáculos. Hay que crear comunidad entre los creadores.

EMPAR CLARAMUNT: con experiencia de programación en el Marionetari creado por su compañía, dice Claramunt sobre los festivales:

Quizá últimamente vamos a menos festivales. Nosotros siempre nos hemos dedicado más a la educación. Pero hace dos años fuimos al Festival de Teresetes de Palma de Mallorca, presentamos en el Teatro Principal nuestra Flauta Mágica, *y llenamos con un público repleto de alemanes que estaba entusiasmado, lloraban todos de la emoción.*

Siempre he pensado que los festivales tienen que mostrar las propuestas más interesantes, diferentes e innovadoras de nuestra profesión artística.

Sobre los mismos, dice Carme García, compañera de Claramunt en el Teatro Buffo:

Para nosotros, lo más importante es el encuentro, el intercambio. Como se hacía antes en el Festival de la Vall d'Albaida, o se hace todavía en el Festival de Murcia. Quizás debido a las bajadas de presupuesto se han perdido estos momentos de encuentro. Esto hace profesión, es muy importante para nosotras. También existía antes este ambiente en el Festival de Barcelona.

Dice Claramunt sobre los teatros:

En Valencia siempre ha habido muchos teatros, especializados en títeres pocos. El Teatro Lluerna, que cerró al morir Rosa Navarro, una lástima, el Teatro La Estrella con sus dos espacios, la Sala Títere de autómatas y El Marionetari.

Pero que programen teatro para niños y jóvenes, con fuerte presencia de los títeres, hay muchos espacios, por supuesto el Centre Teatral Escalante, el Teatre de la Caixeta, Teatre L'Horta, la Sala Russafa, o las Salas Alternativas, como la Carme Teatre, la Inestable, la Sala Carolina i la Ultramar. Las Salas Alternativas tienen su red de teatros, por la que se mueven muchas compañias de títeres.

Cuando fui a Praga, allí todo estaba claro y la gente sabía lo que se hacía en cada lugar. Pero aquí se hace de todo. En el Teatro Principal, donde siempre se había hecho teatro de texto, lo que se hacía en Madrid, ahora han empezado a hacer propuestas más modernas y han destruido al público de antes.

5- SOBRE LA FORMACIÓN.

Sobre este tema tan importante -algunos de los entrevistados lo han destacado como el problema o la carencia más notoria del sector- todos los entrevistados han aportado ideas preciosas y puntos de vista que indican la profundidad de sus reflexiones.

ÁNGEL CALVENTE: el director de El Espejo negro dio durante la entrevista la primicia del proyecto que tiene entre manos de crear un centro de títeres, a la manera del TOPIC de Tolosa (cuenta con la complicidad del mismo), donde haya museo, teatro y centro de enseñanza. Dice Calvente:

Yo fui autodidacta. Y por eso veo lo fundamental que es disponer de una buena formación. Primero en las escuelas, que los niños y niñas dispongan ya desde un principio de aulas de teatro. Que conozcan lo que son las máscaras, el teatro de actor y de texto, las marionetas.

Luego habría que entrar en las escuelas de teatro, que haya especialidades de marionetas en sus distintas variedades, que se conozca y se aprenda el género. Es una vergüenza que no se estudie el teatro de títeres en las escuelas de teatro.

Sería importante crear la figura del meritorio, de quien trabaja con una compañía y aprende con ella. Algo en cierto modo complementario a esta idea de la que hablas y que existe en Francia, el Compagnonage Marionnette, ¡ojalá existiera en España!

Falta desde luego una política cultural clara, que no dependa cada vez de los cambios de gobierno. Una política cultural real y justa para todas las ARTES ESCÉNICAS donde se incluyen en un lugar de honor las marionetas.

Sobre el nuevo proyecto del MAMIC (Centro Internacional de la Marioneta de Málaga), dice Calvente:

Sobre este aspecto, tenemos algo nuevo que aportar: en un tiempo no muy lejano, espero, vamos a crear en Málaga lo que se llamará el MAMIC, es decir: el Centro Internacional de la Marioneta de Málaga. Esta es nuestra intención y por la que hemos empezado a trabajar y a reunirnos en Málaga con diferentes organismos culturales, municipales y autonómicos. Es una iniciativa que nace inspirado en el TOPIC de Tolosa, que será el espejo donde nos queremos mirar pero con nuestro propio sello evidentemente. Un proyecto respaldado por Idoya Otegui y que me ilusiona muchísimo poner en pie.

Vamos a crear un Centro y Museo de Marionetas en Málaga que sea interactivo, y que buscará aprovechar todos los avances que hoy nos permite la tecnología para mostrar de un modo vivo y dinámico lo que es nuestro arte.

Para mí, cada marioneta tiene su almita, expectante, llena de energía potencial, y me gustaría que el público pudiera conectar con ella.

Se trata de un proyecto que surge de echar una mirada hacia atrás. Con la edad, uno reflexiona sobre todo lo trabajado y creado y quiere dejar su patrimonio artístico para el disfrute de grandes y pequeños. Y por supuesto, porque Málaga es el lugar idóneo para ello.

Como el TOPIC, el MAMIC deberá disponer de:

– una sala para presentar espectáculos

– una exposición permanente que muestre lo que es y ha sido el arte de las marionetas en Andalucía

– exposiciones temporales nacionales e internacionales, en íntima colaboración con el TOPIC de Tolosa y otros museos.

– organización de cursos y talleres, en colaboración con otras compañías, y buscando la evolución del género.

Quiero dar mucha importancia al estudio riguroso de la marioneta en Andalucía y que el Museo ofrezca una visión de ello.

Y también habrá una atención muy especial a los niños, para poderlos introducir en el lenguaje de las marionetas y despertar futuras vocaciones.

IDOYA OTEGUI: Ya antes entrar en el tema concreto de la Formación, nos habló Otegui de su preocupación sobre lo que considera la gran asignatura pendiente del sector:

Una reforma o más bien una necesidad fundamental que tenemos pendiente en el mundo de los títeres, es la formación, que hoy no está reglada en España. Algo fundamental para seguir avanzando. Creo que tenemos muy buenas compañías para un país en el que no existe formación reglada alguna, un verdadero milagro.

Dice más adelante preguntada sobre el tema:

Lo ideal sería que hubiera una escuela especializada en el país. Con una basta. En Francia hay una. No tendría sentido crear varias. Y el Institut International de la Marionnette es sin duda un buen modelo a seguir.

Claro que no es fácil levantar un proyecto de este tipo. En Charleville, fue la coincidencia de dos personalidades, Jacques Felix y Margareta Nicolescu, más la intervención de Unima, lo que propició la creación de la Escuela. Una institución privada pero que depende completamente de las instituciones. En el Consejo de Administración, del cual formo parte como Secretaria de Unima, están el Ministerio, la Ciudad, la Región, la Unima, y el mismo Institut. Los votos privados son dos, los institucionales cuatro. Y los que de verdad deciden porque son los que más dinero ponen, son las instituciones. Pero Francia es Francia, y España es España. Por eso quizás sería mejor aquí, si no hay proyectos ambiciosos al respecto, al menos buscar que en las escuelas de teatro haya especialidades y módulos dedicados al teatro de

títeres, de objetos o visual. Ha habido algunos intentos, como el de Zaragoza y otros lugares, pero tendría que haber más.

En Barcelona existe el Institut del Teatre que tiene una sección que, por lo que cuentas, vuelve a estar cada vez más activa y con más alumnos y profesores. Debe ser el único caso en el país.

En cuanto a los cursos que se hacen un poco por todas partes, hay que tener mucho cuidado con el profesorado. No todo el mundo está preparado para impartir cursos. Pasa aquí un poco como con las compañías, que coger un títere no te hace profesional. Con los cursos debería ser lo mismo. Hay muchos talleres que se dan y que no cumplen con los mínimos requisitos de preparación. No cualquier titiritero sirve o puede dar cursos. Hay que estar preparado para ello. Sin duda la falta de escuelas y la necesidad de formación -existe una gran demanda de ella- promueve esta proliferación, pero aun así tiene que haber un criterio y un rigor en la enseñanza del títere.

Volvemos siempre a la problemática de distinguir entre lo que es profesional y lo amateur. Hay que ser claros y rigurosos en eso.

Sería interesante implementar un sistema como el del Compagnonage Marionnette *en Francia (que compañías profesionales y veteranas acojan a otras para ayudarles a crear y producir un espectáculo). Pero creo que aún falta mucha profesionalidad para eso. Un poco, el Taller de Marionetas de Pepe Otal ya cumple con esta función. Tiene la generosidad de transmitir lo que sabe, algo que no siempre existe. Cuesta ser generoso en esta profesión. La Rous en Granada también está haciendo eso, enseñando y acompañando a nuevos titiriteros.*

PACO PARICIO: dice el director de Los Titiriteros de Binéfar:

La formación es uno de los déficits más graves que tiene nuestro teatro en España. Hay que valorar muy especialmente lo que se hace y lo que se ha hecho en Barcelona, en Granada, en Tolosa, pero falta mucho por hacer.

Para mí, una escuela de títeres debería ser un lugar donde se pudiera jugar y experimentar con los objetos desde muchos ámbitos diferentes. Donde el conocimiento fuera en paralelo a la práctica. Llevaría a la escuela a los titiriteros profesionales y a sus espectáculos, para que conocieran en directo por boca de sus protagonistas la experiencia del oficio.

Considero que la labor de tantas compañías de títeres hoy existentes es un patrimonio que hay que poner en valor. A mi modo de ver, se debería explicar lo que es un 'bolo'. Nosotros lo hemos formulado con los 13 mandamientos del titiritero[1], a ellos me remito.

Esa escuela de teatro de títeres debería traer también, y muy a menudo, a otros creadores: músicos, escultores, artistas de danza, pintores, dramaturgos… Pues si nuestro teatro tiene que sobrevivir creo que ha de ser necesariamente de la mano de otros creadores: hemos de convertir en nuestra seña de identidad la transversalidad que representa la mezcla de disciplinas.

Y en esa escuela debería enseñarse la tradición. Para poder darle después una vuelta personal, un giro y convertirla en lo que se pueda o en lo que se quiera. Para estar en la modernidad y la vanguardia, hay que conocer muy bien la tradición.

JAUME POLICARPO: dice el director de Bambalina sobre la Formación:

Es una necesidad básica. La marioneta todavía no existe como materia de estudios en las escuelas, es un atraso y un indicio de poca profesionalidad.

Las escuelas públicas de teatro deberían abrir el abanico de sus disciplinas y materias, e incorporar el objeto y la marioneta. Más que crear escuelas especializadas, me parece más interesantes crear nuestro espacio en las escuelas de teatro. Que exista el teatro de títeres y de objetos como una especialidad a seguir en las escuelas de arte dramático.

Actualmente he impartido cursos en la escuela de arte dramático de Madrid y en la de Valencia, y la verdad es que me he encontrado con gente muy receptiva, trabajando con alumnos de dramaturgia y dirección, por ejemplo. Mi experiencia personal siempre ha sido muy motivadora al ver el interés y la curiosidad que han despertado los contenidos que intento desarrollar en mis cursos.

También he podido comprobar el reto y la complejidad pedagógica que conlleva la organización de cualquier escuela de arte y es por eso que me esfuerzo en no ser excesivamente crítico con los programas que desarrollan y sus resultados. En una escuela de estas características donde los contenidos y las ideas que circulan deben ser forzosamente ambiguos y volátiles, y el alumnado rebelde por definición, no es necesario añadir más leña al fuego.

LUÍS ZORNOZA BOY: dice el maestro Boy hoy instalado en Granada:

La riqueza de los títeres es la variedad, su gran diversidad. ¿Formación para qué? ¿Qué se quiere conseguir? Con el acento en el trabajo de actor de figura, hay escuelas muy buenas como Lecocq en Paris o Midelsex en Inglaterra. Para la exploración, lo visual y lo excéntrico, está la Escuela de Jerusalem. La de élite, sin duda es la de Charleville-Mézières. Dando una formación profesional generalista, con buenos elementos, el Institut del Teatre de Barcelona.

En Inglaterra, desarrollé programas en los que invitaba a maestros que vinieron para hacer masterclases; Yang Feng, Miralini Sarabai, Enno Podhel, David Glass, Joan Baixas… Se buscaba el contacto directo con ellos, poder entrar en su universo. También talleres con técnicas muy específicas, marionetas, danza, análisis del movimiento…

Formarse es también dar espacio para experimentar, lo inesperado, los accidentes, como cuando Cardoso, el titiritero que rescató en Portugal el D Roberto, tuvo una discípula, Sara Hernandes, que aprendió con un gran mimetismo todas las coreografías

del maestro, pero haciendo un espectáculo radicalmente diferente, sin haber pretendido cambiar nada. Ha cambiado sin querer su sensibilidad. Sara son las nubes. Cardoso es la tierra. Este es un camino.

Enrique Lanz, cuando programaba hace pocos años un festival en la casa de Lorca, tuvo una gran idea para la formación, invitaba a todos a desayunar en el patio empedrado con el titiritero que actuó la noche anterior. Allí hablé por primera vez con un tal Toni Rumbau al que había visto actuar en el teatrito de Porras en Madrid a principios de los ochenta animando un títere en sombras, delicada simbiosis de caballo y muerte. Rumbau volvía a usar el mismo títere en otro espectáculo la noche anterior. Esa muerte que cabalgaba incansable. Cuando he sufrido la muerte de cerca me volvían las sombras de ese caballo con guadaña y también la obra Miseria de Cardoso.

Lo que hacemos nosotros en el teatro de títeres es una fabricación con elementos que nos han ido llegando. El títere como práctica general artística es un camelo muy repetido, los títeres raramente son una vanguardia. Ahora también llaman donde te hacen las cejas y te ponen mechas, "local de estética".

JORDÀ FERRÉ: dice Ferré sobre la Formación:

La formación puede ser pública y privada, es igual, porque tiene que haber de todo. La necesidad de formación es evidente y total. Cuando creamos nuestro local de Mataró, hace años, la asociación que hicimos entre los Oligor, los Corderos y Antigua y Barbuda, allí incorporamos una historia de aprendizaje, lo llamamos Apadrina. Y la verdad es que, en mi compañía, siempre he tenido gente en prácticas. Gente de Europa que vienen con becas de Leonardo y otras. Aquí es imposible o muy difícil. Intenté hacer un convenio con el Instituto del Teatro, y todo sale muy complicado. Si tienes a alguien de prácticas, necesita un sueldo, y si tú no se lo puedes dar, debe ser a través de becas o ayudas especiales. Nuestra experiencia en Mataró con Apadrina fue bastante buena: invitábamos a compañías que destacaban y tenían un interés en trabajar con nosotros. Xesco Quadras fue uno de los acogidos, le dimos asesoramiento técnico y al final se quedó en la asociación con su propia compañía.

Yo, como he dicho antes, soy autodidacta y he ido aprendiendo desde muy joven trabajando con muchas compañías. Primero fueron Toni y Laura, de la Fira Fantàstica, después Zotal, Malpelo, Philippe Genty, Royale de Luxe, La Machine … Cuando una compañía me seducía, les proponía trabajar con ellos y así he aprendido lo que sé.

También di una clase optativa en el Instituto del Teatro de Barcelona. Yo no vengo del mundo académico y soy un hombre de práctica, de taller. Vi que allí los alumnos están muy protegidos por los profesores. Yo los suspendí a todos porque ninguno había hecho lo que pedía. Pero me obligaron a aprobarlos. Claro que hay que enseñar muchas cosas, pero también las tienen que vivir. En el Instituto pesa demasiado la inercia de las jerarquías: director, dramaturgo, actor…, y al final están los escenógrafos y la gente de taller. Cuando se tiene que dar un dinero, se da al director para que cree su equipo, siempre de arriba a abajo. No se les ocurre dar dinero al escenógrafo para que él organice su equipo de actores, dramaturgo, director…

En Francia, por ejemplo, además de las escuelas de teatro o del propio Institut International de Charleville, las compañías como la mía que trabajan con máquinas y títeres de gran tamaño, tienen la mayoría sus talleres y centros de trabajo y de acogida, donde se organizan cursos y la gente interesada puede aprender. Son centros como los que tiene la compañía La Machine en Nantes, Toulouse o en el mismo Calais, donde hay instalado un Dragón gigante de cincuenta toneladas. En Toulouse también están, además de Le Halle de la Machine, L'Usine y la Granerie donde pasan cosas de circo, de teatro visual…

Por poner un ejemplo de cómo se hacen las cosas en Francia, el títere gigantesco del Minotauro que La Machine ha creado para Toulouse y que ha costado mucho dinero. Esto aquí es impensable. Ahora, este muñeco se ha convertido en un icono de la ciudad y la gente lo viene a ver, incluso desde Aragón, ya que es un atractivo único en la región. Lo mismo ocurre en Nantes, con los centros de Royale de Luxe y la Île de la Machine, que ha transformado radicalmente la ciudad. En Marsella, está la Ciudad de las Artes de la Calle, sede de muchas compañías de todas las técnicas y estilos, y donde se hacen cursos, conferencias… No es una cuestión sólo de dinero, sino de creérselo. Entonces quienes practican este oficio se hacen respetar y los responsables del dinero público se ven obligados a financiar las propuestas.

Aquí todo está muy difícil. Salvo contados casos, las compañías no se lo creen, y las instituciones menos. Aquí la reacción normal es: 'Tú haz, y yo haré ver que no te veo…' En Francia, los directores y programadores se creen a los artistas y los dejan trabajar, confían en ti. Aquí la mayoría nos toman por el pito del sereno.

ENRIQUE LANZ: dice Lanz sobre la Formación:

Otro hueso duro de roer.

Pero, ¿dónde debería estar el títere? ¿En las escuelas de Teatro o en las de Bellas Artes? ¿En qué escuela? Los títeres están en muchos sitios y en ninguno. A veces los vemos más en lo plástico, otras en las escuelas de Arte Dramático, pero también podrían estar en las escuelas de Formación Profesional, o en las de Arquitectura.

Los titulados de la escuela de Charleville quizás saben más de teatro, pero carecen de muchos conocimientos plásticos o técnicos. Llevan varias promociones que en general lo que se aprecia son más "titiriteros conceptuales", que en muchos casos reniegan del propio títere. Estas tendencias tendrían que ser una opción, no una obligación o algo inducido. Se debe dotar al que quiera estudiar de opciones.

Por otro lado, la idiosincracia del titiritero tradicionalmente siempre ha sido más difícil de domesticar que otras profesiones, nosotros mismos queremos nuestro propio menú de aprendizaje. Y si quieres formarte y esperar que papá te pague una carrera de titiritero es mucho esperar…

Una opción posible sería crear una escuela que sea muy abierta. A mí me pidieron desde la Junta de Andalucía que diseñara una escuela, hace veinte años, por lo que estudié todos los programas europeos existentes entonces. Analicé lo que funcionaba y lo que no, y entendí otra problemática muy práctica: ¿cómo se mantiene el alumno mientras estudia si no lo becan? Dependes de la sociedad en la que vives, ¿quién paga

una carrera de tres años para hacer títeres? Es difícil. Al menos hace 20 años lo era, y creo que hoy es aún más duro.

Por otra parte, vivimos en un momento de especialización. ¿Quién es el titiritero? El que hace ¿qué? ¿Qué momento del proceso es el que te hace titiritero? ¿La función? ¿La dirección? ¿La escenografía? ¿La construcción, la mecánica? ¿El concepto? ¿Qué parte del proceso le dejamos al titiritero?

A veces pienso que la diferencia entre titerista y titerero podría ser la misma que hay entre guitarrista y guitarrero. El titerista movería los títeres, el titerero los construiría, pero el titiritero debería ser el que hace ambas cosas.

¿Quién es hoy el titiritero? En un momento además donde las nuevas tecnologías, con la robótica ofrecen tantas posibilidades, tiene que haber alguien que conozca todo esto, lo integre, para poder desarrollarlo. ¿Quién es el titiritero? ¿Conoce un oficio en profundidad? Para mí, el titiritero sería el que lo puede integrar todo, aunque no lo haga todo, y decidir con conocimiento de causa lo que quiere. Ahí radica una parte de la dificultad en la enseñanza. De momento, quizás lo mejor sería que el títere estuviera como asignatura en diferentes estudios, desde Historia del Arte a Magisterio, incluso en Medicina o en Arquitectura.

YANISBEL V. MARTÍNEZ: es Victoria Martínez una de las pocas titiriteras del país que dispone den una formación reglada sobre teatro de títeres. Dice sobre la Formación.

La formación reglada aquí no existe, empecemos por ahí.

Enrique y yo tenemos perfiles muy diferentes. Él es el prototipo del titiritero autodidacta, que empieza a los catorce años, lo tiene claro y pone el oficio en el centro de su vida. Yo hice el camino académico, estudiando primero una licenciatura en arte teatral en Cuba y después en la escuela de títeres en Charleville-Mézières, donde llegaban también personas de muchos lugares del mundo y con backgrounds muy diferentes.

Como decía el maestro cubano Armando Morales, el títere es primeramente una herramienta de las artes visuales, antes de ser del arte teatral, pero su entidad solo se completa con la acción, la vida escénica. Entonces, este equilibrio entre lo plástico y lo escénico, como eje principal de todo ese complejo sistema que conforma el lenguaje de los títeres, ¿cómo lo equilibras en la escuela? Esta es una discusión recurrente en el mundo entero, la del equilibrio en la formación del titiritero.

En Charleville lo tienen mal resuelto porque está muy desequilibrado (mucho más volcado al intérprete, de hecho el diploma es de comediante especializado en actor-titiritero), y todo depende del talante y visión del director de turno de la escuela.

A la pregunta de ¿qué padre pagaría a su hijo la carrera detitiritero?, contesta Yanisbel:

El estado francés hace allí de papá…

Creo también que, en relación a la formación, al haberse quebrado el hilo de continuidad con un conocimiento tradicional, hay un saber hacer que se ha perdido, y

es muy palpable ver que los jóvenes que llegan a la profesión toman sus referencias de Youtube, no de los maestros directos.

Para la formación existen otros espacios, más allá de los entornos académicos, por ejemplo, las compañías. Deberían estas ser espacios privilegiados de formación.

En nuestro caso, con casi cuarenta años de espectáculos a cuestas, y por hacer producciones grandes que han demandado bastante personal, la compañía ha sido una escuela de un modo natural, pues ha formado a muchos de sus trabajadores. Con frecuencia se dice que Granada es una zona próspera para los títeres (por la cantidad de compañías existentes), y en esto tiene mucho de responsabilidad la labor de Etcétera. Alguien dijo que las compañías de títeres se reproducen por gemación, y la nuestra es un ejemplo de la que han salido otras.

Debería haber un consenso para que hubiera aquí algo como el Compagnonage que existe en Francia, que allí tiene una tradición, la del aprendiz de toda la vida. Las compañías que sentimos esta responsabilidad hacia los más jóvenes, deberíamos sentarnos a dialogar pensando en el futuro, qué estrategias colectivas se podrían establecer… Ojalá este estudio sea este catalizador de nuevas iniciativas conjuntas. Pues los costes para tener a personas o grupos en prácticas son muy altos para una pequeña empresa. Si esta formación pudiera tener una ayuda, sería muy rico y provechoso.

ROSA DÍAZ LA ROUS: dice Rosa Díaz sobre la Formación:

En España, la educación está caduca y obsoleta. Hay que renovarse, innovar, reciclarse, transformar espacios, crear nuevos. En la formación de actores pasa lo mismo. Seguimos con los mismos libros, las mismas rutinas, no se trabaja sobre proyectos. En las escuelas de arte dramático hay asignaturas que no han avanzado, no se han reinventado. Mi pregunta es ¿por qué no se imparte una formación íntegra, como se hace en el Actor Studio de Nueva York, o en países como Francia, Inglaterra o Argentina? En muchos lugares se forma de un modo integral, es decir, se enseña a fusionar y mezclar artes para transformar la creación. Recitar, pero también usar el cuerpo a través de la danza, la música, la escultura, la acrobacia, el trabajo con el objeto, la construcción del títere o el uso de nuevas técnicas audiovisuales.

Una formación íntegra no existe en las escuelas de arte dramático, se va a recitar, a hacer esgrima, cuando ves la dicción de los jóvenes actores, piensas, aún estamos ahí…, porque no se ha cambiado nada. Los profesores han envejecido, pero no han crecido en el tiempo. Siento como persona mayor que tengo que adaptarme a lo que me ofrece el mundo de la creación, en todas sus facetas, la plástica, artística, musical, cinematográfica… Hay que ponerse al día, eso tiene que pasar en la formación. Si no se reciclan no pueden crecer.

En el mundo del títere y en el del actor, se debe aprender a actuar, pero también a escuchar al otro, a interpretar desde el silencio, con el objeto, dejar que hable… o desaparecer como actor, actriz y dar paso a que se exprese el títere.

En cuanto a la carencias que Días ve en la profesión, indica:

Yo siempre he pensado que lo que nos falta aquí es saber trabajar los guiones dramáticos. Existe en este campo un vacío enorme en el que todo vale. Y yo creo que no, que no todo vale. Mi osadía me ha llevado a hacer cursos de dramaturgia, y con ello he aprendido que hay una manera de crear, de hacer un guion. Necesitamos método, una manera, no es obligatorio que haya texto, pero si es importante saber de qué quieres hablar. Lo primero que pregunto a las compañías que quieren que les dirija es: ¿de qué quieres hablar? ¿Qué quieres contar? Pues a veces sustituimos el contenido por el envoltorio.

JUAN MUÑOZ: La Formación es un tema que lleva tiempo preocupando a Juan Muñoz, de ahí que tenga ya casi en marcha un proyecto integral donde la enseñanza tendría un peso importante. Dice Muñoz:

Es un tema que me lleva preocupando desde hace tiempo, y por ello puedo hacerte un adelanto: estamos detrás de algo de esto, de configurar un espacio para la enseñanza, aún es pronto y no puedo decir mucho, pero estamos en ello. Fue muy importante para que catalizaran estas ideas la exposición que hicimos por los 40 años de La Tartana, que abrió muchas posibilidades.

Hoy vivimos de los cursillos, de los talleres, está muy bien, pero no valen, muchas veces se quedan en nada. Es una pena que cada vez que empieza un titiritero lo tenga que hacer a pasos pequeños. Falta una base formativa de disciplinas mezcladas. ¿Dónde debe aprender un titiritero? ¿En la Escuela de Arte Dramático o en Bellas Artes o en Artes y Oficios? Difícil decirlo. La experiencia de los actores con muñecos, no siempre es buena, porque se relega la investigación con el títere.

Los titiriteros con una buena base técnica siempre pueden aprender a trabajar con su cuerpo, están más abiertos que los actores, a quienes les cuesta más estar con una marioneta.

Los muñecos los tiene que hacer alguien, una marioneta debería salir ya viva del taller. Creo que podemos aportar algo en este asunto, lo queremos reglar, mezclarlo con muchas otras disciplinas, dando importancia a la luz, a la música, dar una formación amplia, herramientas para que la persona pueda crear, pero que sepa cosas básicas de la construcción de un muñeco…

Aprender técnicas concretas que te permitan avanzar y, más tarde, aplicar las nuevas tecnologías.

Estamos trabajando en este proyecto, en un lugar cerca de Madrid. LLevamos mucho tiempo peleando para que una localidad se especialice en títeres y sea un foco de atracción. Para ello pensamos en un proyecto integral, que incluya formación, exhibición, espacios donde mostrar colecciones. Hemos visto que hay interés y estoy con muchas ganas de lanzarme a esta nueva aventura. Veremos cómo se va definiendo…

PABLO VERGNE: dice Vergne sobre la Formación:

No es algo que haya pensado mucho. Yo soy autodidacta. Aun así, considero la formación muy importante. La formación académica. Si puedo, yo me apunto a los cursos que hay. Pero no siempre alcanzo. Me apunté a uno de Xavi Bobés, y tuve que dejarlo, pues me salió una sustitución.

Yo soy de Mendoza, donde no hay escuelas de títeres. Desconozco la situación en Buenos Aires, que es diferente y mucho más rica.

Quizás sería interesante que más que escuelas de títeres, se enseñara el títere como materia propia en las Escuelas de Teatro.

Creo que he aprendido más leyendo un libro, viendo una obra, una película, te alimentas de lo que ves, de lo que lees. Creo que los grandes titiriteros han tenido una formación artística muy grande, saben de danza, de arte, de teatro, de plástica, de literatura…

No sé si te aporta más ver obras de títeres que de cine. Al ser el nuestro un arte tan ecléctico, tienes que saber de muchas cosas diferentes. No sé si me imagino una escuela específica para titiriteros.

Pero claro, a nivel de técnicas, sí que se puede enseñar mucho, y sería muy importante, aprender las tradiciones, técnicas de voz, de danza, de movimiento en el espacio, ahora que se sale del retablo. Aunque me pregunto, ¿cuánta gente se apuntaría a una escuela de títeres?

Al estar asociado al mundo infantil, … entraríamos en otro tema… Con lo difícil que es hoy vivir de los espectáculos de títeres…

Cuando llegué, había dificultades, pero no como ahora. Entonces tuvimos El Retiro. Ahora, cuando alguien llega, no tiene ni la calle ni el Retiro.

Los mismos cumpleaños, ya no se hacen tanto. Los cachés no cesan de bajar…

Cuando alguien empieza, ¿cómo lo hace? Además, todavía estamos los veteranos, con nuestros viejos y nuevos espectáculos…

ADOLFO AYUSO: dice Ayuso sobre la Formación:

Es un tema que siempre ha estado en la cabeza de las compañías importantes. Estaba en la de Julio Michel, está en Lanz, en Arreche e Idoya, en la cabeza de todas las personas que han tenido una dimensión en la creación o en la gestión.

Y las dudas siempre las tendremos. Yo pienso que algo sí está claro: en las Escuelas, o Facultades de Teatro, tiene que haber un área de teatro con títeres, con el nombre que quieran, objetual, visual, marionetas, pero tiene que haber un área en la que se estudie la relación del actor con el muñeco. El mundo del teatro tiene que empezar a comprender la importancia de los objetos en la escena, que pueden llegar a centrar y a comerse toda la atención del público, y a resolver situaciones que sólo con palabras no

bastaría. Un objeto, aun en su estado inerte o no directamente animado, puede crear un clima dramático muy difícil de lograr de otro modo.

Es bestial el desconocimiento que hay en los alumnos de las escuelas de teatro de lo que es el mundo de los títeres. Por regla general, les hablan solo de Stanislavski, que me parece genial, soluciona el problema del actor, de sus estereotipos, encuentra un método, eso es muy bueno, pero no saben nada de todo lo demás, de Gordon Craig, de Meyerhold, de la Bauhaus… Para ellos, los títeres son para entretener a los niños, y quizás un poco para sobrevivir al acabar los estudios. Con lo que se potencia su desprestigio. En la Escuela de Teatro de Zaragoza estuvimos probando varias posibilidades, es una escuela Municipal, no es de educación, no se ha conseguido que pase a Educación. Una escuela que tiene más de 40 años. Desde el 2007 que empezamos a ir varios profesores. Ahora Arantxa Azagra es la directora. Allí han pasado Iñaki Juárez, Paco Paricio, Domingo Castillo, Elena Millán, y yo para dar charlas.

No se enseña construcción, pues serían períodos demasiado largos. Arantxa Azagra trabaja cuerpo y pantomima. Vamos unos pocos a enseñarles cosas, yo les paso videos de los grandes maestros, Genty, Ilka, Paiva… para que vean lo que también son los títeres. Derribar en la cabeza que los títeres son para niños. Es un problema que tienen que solucionar los nuevos jóvenes titiriteros-actores.

Veo que en la Resad se dan clases de esgrima, pero bueno, eso es propio del s.XIX, como si no fuera fundamental indagar en el teatro visual contemporáneo. Un tema, el del doble, que se va a comer al actor en un futuro.

En las escuelas debería haber un área de interpretación con la marioneta. La construcción no tiene cabida aquí. Es básico que en todas las Escuelas de Arte Dramático haya un área para el teatro de objetos y visual. Para que cada año salgan de entre 10 a 15 titiriteros.

Y luego, lo ideal sería que hubiera en España al menos un Centro Superior, de rango universitario, dedicado al teatro de títeres, visual y de objetos, como tiene la RESAD para el actor. Debería ser al mismo tiempo museo, centro de documentación, etc. Dependiendo del Ministerio de Cultura, como Centro Superior…. Aquí si que habría que dar nociones de construcción.

Un tema que la profesión debería tratar y resolver. Junto al de la organización. Aquí la profesión es más fácil que se ponga de acuerdo en eso.

¿Dónde debería estar esta Escuela Superior?… Quizás aquí habría problemas, por la competencia… Pero da igual el lugar, lo importante es que esté.

Uno de los proyectos que no hemos llegado a plasmar es hacer un manual mínimo para el actor, pero que esté versado en las marionetas. La historia, procesos simples de construcción, técnicas, tradiciones, generalidades. Lo planteamos al Centro Dramático de Aragón, que ya no existe. Este es uno de los temas más importantes de toda la profesión. Yo miro documentos, pero… ¡donde hay que poner la carne en el asador es en normalizar la formación!

Surgirán otras cosas. También lo de hacer prácticas en las compañías. Quizás aquí no hay dineros para eso, pero el Estado debería becar estas estancias de aprendizaje. Lo mejor sería que los alumnos de la escuela superior o que van saliendo de las escuelas de actores, puedan tener una beca para ir con una compañía. Pienso que si el estado invierte, él debe controlar, y que esas compañías deben ser lugares donde se aprenda de verdad. Lo de las prácticas es complicado, pues las empresas no pagan a los que hacen prácticas. Aun no hay aquí una cultura sobre las prácticas, no se acaba de entender eso.

Cursos, cursillos…. No me parecen mal, se aprende, son importantes, ayudan a descubrir cosas. No me preocupa. Pero tiene que haber lo otro.

Pasa que muchos titiriteros, al no poder cubrir sus necesidades económicas, dan cursos para sobrevivir, y en eso, como siempre, los hay buenos y malos, no por ser titiritero vas a ser genial en estos cursos. Pero que cada uno haga lo que tiene que hacer y lo que pueda.

Vayamos a Barcelona a principios de los años 72: Baixas y Calafell van con la Claca a Charleville, actúan en el off, y se llevan a Xavier Fàbregas y a Hermann Bonnín, que se quedan entusiasmados. Bonnín viene de dirigir la RESAD y pasa a dirigir el Institut del Teatre, un peso pesado, Fàbregas es investigador, profesor en el Institut del Teatre y crítico de teatro en varios periódicos de Barcelona. Ambos se entusiasman con lo que ven allí. Se dan cuenta de lo impresionante que es este mundo de las marionetas, vuelven a Barcelona, y con Baixas empiezan a mover el tema, se funda la Escuela de Títeres en el Institut del Teatre, se recuperan las marionetas de Tozer y se le ofrece un taller en el Institut para que dé clases, se publican libros en la colección del Institut, uno colectivo en el que tú participas, el de Maryse Badiou, el de Didó, la colección de libros de teatro acoge un montón de cosas sobre títeres, Bonnín escribe en la Vanguardia artículos sobre los pupi *y la Tia Norica, Fàbregas escribe en Destino y Serra d'Or, reportajes, críticas sobre los festivales de Barcelona, se hacen exposiciones de Tozer, de Didó, de Anglès. La misma Vanguardia y Serra d'Or sacan portadas en color, el gran fotógrafo Català Roca saca a Teo Escarpa en la portada de La Vanguardia, se crea la Asociación de Amics dels Titelles, Baixas se relaciona con Brossa, Miró, Tàpies, con la* crème de la crème, *el mundo de la cultura y de los títeres se encuentra. Hay ahí una discusión sobre muchos problemas, que si eso es arte, que si no lo es, etc., discusiones duras, pero la cultura entró a saco, y viceversa, los títeres entraron en la Cultura.*

Años 20-30, Salvador Bartolozzi, en la tertulia del Café Pombo, con Gómez de la Serna, el pintor Solana y muchos otros. Bartolozzi hace títeres y llama la atención de todos, Valle-Inclán se interesa, Lorca, los títeres se hacen presentes en la prensa de un modo impresionante. Revistas con tiradas de 200.000 ejemplares sacan artículos de títeres sobre Italia, Alemania, Bartolozzi en España…

Hay pues que abrirse al mundo de la cultura. Para ello, tenemos que presentar cosas importantes, creativas. Las compañías de títeres de hoy y los jóvenes, tienen esta responsabilidad. Ahora toca dejar campo libre a los jóvenes, no podemos cerrarles un mercado. A veces las compañías instaladas son un estorbo a la irrupción de lo nuevo,

algo razonable y comprensible. A los maestros que están sobre los 60 o 70, ya es hora que empiecen a enseñar lo que han aprendido.

ALFRED CASAS: Su experiencia de más de cuarenta años como profesor en el Institut del Teatre, avalan sus opiniones sobre el tema, muy pertinentes. Dice Casas:

Hay un déficit, como antes he dicho. Pero también creo que la gente que quiere hacer títeres, debe empezar por unas bases más sólidas que no están relacionadas necesariamente con una técnica específica de títeres. Tal como ha ido evolucionando el mundo de los títeres, que se ha ensanchado tanto, ya no te sirve hacer una formación muy específica de hilo, o de guante, puedes hacerlo, pero te quedas muy cerrado, limitado… Creo que, para dedicarse al teatro de marionetas, al visual, necesitas una formación más amplia, me refiero a la formación de base. Una técnica tradicional de títeres, de base, no es suficiente, te quedas un poco corto.

Charleville juega con ventaja. El Institut International de la Marionnette se nutre de gente que ya ha tenido una muy buena formación, parten de un nivel muy alto. Hay una selección muy dura y escogen a partir de un nivel alto y de gente buena, y pueden afinar mucho. No es una formación de alguien que acaba un bachillerato.

Creo que el Institut del Teatre, en Barcelona, ahora mismo está dando una muy buena formación de base. También creo que la podríamos dar mejor, se pierde a veces el tiempo con cosas que luego no tienen tanta importancia, me refiero a cosas muy generalistas que podrían ser más específicas, pero la realidad es que da muy buena formación.

Ahora mismo, alguien que quiere ser titiritero debe tener muy buena formación corporal, debe tener un cuerpo expresivo, disponible, liberado, debe haber hecho un trabajo de actor dúctil, con un imaginario rico y hábil en la improvisación, así como en la relación con el mundo plástico y la escena. Es necesario que conozca también el máximo de referentes posibles en el mundo de los títeres. Antes de profundizar en una técnica concreta, pienso que debe tener una formación de base muy sólida, y a partir de ahí irse especializando.

Insisto en que el Instituto puede dar esta formación de base: las clases de voz son bastante exhaustivas, se hace un trabajo corporal muy fuerte con diversas técnicas, un trabajo teórico considerable sobre historia del teatro, que es muy importante, ya que los chicos vienen del bachillerato y tienen muy pocos referentes. Cuando acabas, tienes una buena base para entonces especializarte en lo que quieras, te da un buen punto, entonces puedes ir a Charleville o a cualquier otro centro donde te puedas seguir desarrollando. También está la parte de plástica, que creo debería mejorar más… Los problemas son las 'guerras interiores': si quieres dar más plástica, ¿qué dejas de dar?

Ahora es relativamente fácil adquirir una buena base de cuerpo y de actor, hay escuelas en Madrid, por ejemplo, que siguen la técnica Lecoq y que funcionan muy bien. Lo importante es que te debes formar. Pero veo que la gente no lo hace eso. Y entonces, claro, si no te formas, igual puedes sobrevivir como 'trabajador del espectáculo' y dedicarte al teatro para niños, pero no te empuja a ser más ambicioso, para hacer un teatro más de arte… El nivel de tolerancia en el infantil es muy grande, y

las cosas cuelan… La gente ahora se está formando mucho, en danza, en teatro musical, en circo, en teatro de texto…, el teatro visual no debería ser menos.

Si no tienes esta buena base y te presentas a Charleville, te dan una patada en el culo, porque la gente que se presenta tiene mucho nivel.

El tema de las residencias o de las prácticas con compañías ya establecidas, es importante, pero es la parte segunda de la enseñanza, la especialidad. Como esto del Compagnonage que hacen en Francia, que facilita la profesionalización de las compañías que empiezan.

Lo que se plantea, hoy, es una nueva concepción del titiritero. Tú puedes hacer teatro tradicional, pero si antes te has formado y dispones de esta buena base, entonces puedes hacer evolucionar estas formas tradicionales e ir más allá. Es lo que hace, por ejemplo, Luca Ronga, que tiene una buena formación de técnica Decroux y de títere de guante y ahora puede llevar los guaratelle a nuevas dimensiones, hacer que crezca, que espumee.

También se puede hacer hilo en el Taller de Pepe Otal e ir tirando, pero creo que si no tienes una base más completa, te quedas en ello y te cuesta más evolucionar. No quiero con esto menospreciar lo que pueda hacer el taller de marionetas u otros centros, ni mucho menos, pero si te das cuenta del nivel de formación que exige la gente de circo o de danza…, puedes pensar que los títeres no deberían ser menos.

También te puedes formar en ingeniería, en Bellas Artes, pero finalmente, necesita una formación teatral. Hay que tener en cuenta que el teatro es un oficio y que se ha de aprender, puedes tener muy buenas ideas, pero irás cojo… Necesitas la base.

También veo que está saliendo gente muy buena. Es el caso de Andreu Martínez, por ejemplo, que se formó primero en Madrid con la Mar Navarro, que hace Lecoq, y después en teatro visual en el Institut del Teatre. Tiene una buena base, y puede trabajar con quien sea, como está haciendo, con las mejores compañías de Europa.

Otro caso es Adrià Girona, formado en el Institut y que ahora está en la escuela de Charleville, que está muy bien. Ha hecho un recorrido lógico: Institut y Charleville. Y muchos otros que parece que van saliendo, personas que miran más allá, que ya no están en el papel maché.

En el Institut, en un futuro inminente, está entrando con mucha fuerza el tema de la escena digital y la tecnología en el espectáculo, que lo incorporaremos en el recorrido, unas temáticas con las que se experimentará mucho, es el mundo de la imagen, que da mucho juego, porque la imagen la puedes trabajar tanto con ordenadores como con títeres de guante. En esencia, los títeres son imágenes en movimiento, en un tiempo determinado, y todo ayuda a crear esta dialéctica de la imagen, que no sea literaria, que sea visual.

Hoy, el teatro visual está volviendo a tener mucha presencia en el mundo del espectáculo. Ahora hay grandes creadores que trabajan bajo este epígrafe y es lo que hacen los títeres, crear a partir de lo visual. Unos vienen de la danza, otros del circo, del actor, creo que esto ayuda, que puede ayudar a potenciar los títeres, pero los títeres

deberían saber encontrar su papel en este ámbito ya que tiene todos los condicionantes para liderar el sector del teatro visual y ver que es algo que va más allá. Tiene una potencia total. En Francia, Inglaterra, Australia lo han hecho mejor que nosotros.

Recomiendo ver un vídeo de Dimitris Papaioannou, que es uno de los grandes creadores del teatro visual ahora mismo, Dimitris Papaioannou, the great painter, que lo explica todo muy bien. El estudió para pintor y entró en el mundo de la danza. Él crea a partir de la pintura, concibe los espectáculos como un cuadro, un cuadro en movimiento y con un tempo…, es muy interesante lo que explica, las referencias que hace sobre el arte.

Si los títeres se cierran sobre sí mismos y se reducen exclusivamente a la Tradición, vivirán una muerte lenta. Pero no es el caso, por el contrario, hoy está abocado a abrirse y a hibridarse. Los mismos Farrés Brother, en su último espectáculo, utilizan imágenes de animación. Todo el mundo está explorando cosas…

La hibridación es muy importante. Pero cuando híbridas, tiene que haber un curro, un trabajo para hacer la mula, ya que el caballo es muy caballo y el burro muy burro, por eso tienes que tener muy claro de dónde sales, cuáles son tus fortalezas, el Dimitri trabaja mucho a partir de la imagen…, pero a veces la imagen surge de la pintura, otras emana de la danza, o del circo…, la hibridación es fantástica.

Volviendo a la formación, creo que ha de darte herramientas para que hagas algo muy bien, pero también para que te abras lo máximo posible. Hoy, una formación estrictamente especializada, no es aconsejable, no tiene ningún sentido. Tienes que abrir ventanas, dar una base para que a partir de ahí puedas elegir tu camino. Creo que es una idea general de la pedagogía de hoy en día.

JOAN BAIXAS: tenemos la suerte de que haya en España unos de los maestros más interesantes del último medio siglo titiritero a nivel mundial, Joan Baixas. Profesor en el Institut del Teatro durante años y profesor de multitud de cursos y talleres, sus opiniones siempre son pertinentes:

Pienso que escuelas tiene que haberlas. Sobre cómo deben ser, debemos reconocer que cada escuela pertenece a un sitio. Cada lugar marca sus condiciones. Aquí en Barcelona, en paralelo con el festival y las compañías jóvenes, hubo una escuela de títeres de la que salieron muchos profesionales. Esto se acabó. Pero ahora, que he hecho unas sustituciones durante 10 días en el Instituto del Teatro y conocí lo que hacen los de Visual, y los que lo hacían de optativa, me pareció muy bien. Veo que la especialidad de Visual en el Instituto está subiendo, los profesionales son muy buenos, Laura, Andrés Martínez…, son muy buenos. Son todos hijo de Alfred Casas. Jóvenes como el hijo del l'Estaquirot Teatre, Guillem Albà, cojonudo …, o el Néstor Navarro, hay una muy buena generación, que no ha ido a la escuela y otros sí, pero que están muy bien preparados. Hay una buena generación.

Una cosa muy bonita del Instituto, que considero fundamental, es que han puesto en el centro del espectáculo al actor. Con los títeres el centro hasta ahora había sido la construcción, durante muchos años, esto es una mierda, se acabó. La construcción es lo

que define al artesano… pero los mejores constructores de este país no han sido buenos titiriteros, mira Paco Peralta, o el mismo Tozer, no eran buenos titiriteros, eran buenos constructores, Pepe Otal no era tan perfecto, pero hacía espectáculos, y era un buen actor, tenía una buena presencia, la voz, sus gilipolleces, las ratas, las paridas mitológicas del mundo mundial, era cojonudo, era el actor. Un actor que movía cosas. Ahora, en el Instituto, el centro del teatro es el actor. Un buen actor hace un buen espectáculo con un buen o mal texto. Un mal actor, con el mejor títere, no es fácil que haga un buen espectáculo.

No, no somos manipuladores, sino animadores: damos alma. Somos actores que hacemos animación, pero no manipuladores. La palabra y el concepto me parecen espantosos. Manipulan los políticos, los carniceros, los montadores de televisión, pero los titiriteros, no. Los títeres son un instrumento que se toca, que se anima.

Yo he sido siempre muy anárquico, enseñando. Algo que me ha gustado mucho es ir a las escuelas y ver a gente que había trabajado conmigo, como la Rene Baker, o el Paulo Duarte, que han conseguido ordenar un poco algunas de las cosas que yo hacía. Y pienso, chapeau. *O Gabi. Y me parece fantástico que utilicen el material que les he dado.*

Creo que en el Institut del Teatre se da una buena formación general, que luego les permite especializarse, el instituto ha encontrado el camino. Mucho más rico eso que especialidades cerradas, la pantomima, el títere, etc. Después, siempre pueden profundizar en las técnicas trabajando con las compañías, o en Charleville, o con Philippe Genty, etc.

Tenía un amigo que siempre me decía: para aprender un oficio, como mínimo son siete años: cuatro de escuela y tres de práctica o al revés… Yo no fui a ninguna escuela, porque Ives Joly me dijo que no fuera. Tenía la posibilidad de ir a estudiar a la Escuela de Praga, eran siete años, y un año para aprender el checo. Y dije que no. Ives Joly miró lo que hacía, y me dijo, no vayas, que te van a estropear. Yo aprendí mi oficio en los diez años de furgoneta por los pueblos, como los toreros que iban por la carretera, pasa como con los títeres, ahora hay escuelas de tauromaquia buenísimas… Un género, el de los toros, que siempre me ha interesado mucho. Voy poco, iba antes a Madrid, por San Isidro porque tenía un amigo, pero ya no vive allí. Ahora miro los programas de toros del sábado en TVE. Tendido 0, de las pocas cosas que veo en la televisión. Y ahora vemos las corridas de Sudamérica, voces lo que se hace en México, o en Francia, se hacen reportajes sobre las ganaderías, con un conocimiento brutal del oficio.

IÑAKI JUÁREZ: desde la experiencia que le da la práctica titiritera y disponer de un teatro fijo, dice Juárez sobre la Formación:

Creo que es absolutamente necesaria una escuela de títeres, una sola en el país, no una en cada CCAA o ciudad, porque en este país somos así… No menos necesario es que en las escuelas de teatro se introduzca el títere, igual que en una escuela de títeres, hoy en día, se debería dar formación actoral. A los mismos actores les interesaría, trabajar con la proyección del personaje, el desdoblamiento, el distanciamiento, como ejercicio es básico para ellos, y se les abriría un mundo.

Aquí en Zaragoza está la Escuela Municipal de Teatro. Hubo muchos intentos de reglarla y pasarla a la universidad, del ayuntamiento al Gobierno de Aragón, pero es un presupuesto que nadie quiere asumir… Pero la Escuela tal como está es la única posibilidad de formación importante, quieras hacer títeres, circo u opereta, debes de pasar por allí. Yo no sé si a los 14 años alguien quiere ser titiritero… Cuando mi hija Alicia, a los 18 años, dijo que quería estudiar teatro, incluso su madre le dijo, ¿pero de qué vas a vivir?…

La formación que se da en la Escuela de Teatro es buena para quien quiera hacer cualquier clase de teatro. A falta de escuelas de títeres, hay una oferta amplia de escuelas de teatro, que pueden y deben aprovechar los que se interesan por esta profesión, el 80% del contenido es materia común. Luego sí, ya tendrán que buscar cual es la manera de especializarse, pero llevarán un bagaje importante. Ahí está la formación que se puede obtener a través de los Festivales, de los cursos de la Unima… En realidad, hoy por hoy, no queda otra; escuela de Charleville, aparte. Desconozco el funcionamiento actual de la Escola de Titelles del Institut de Teatre de Barcelona que tan buenos resultados dio en sus comienzos.

Otra posibilidad es lo que hizo mi hija Julia, que estudió Bellas Artes en Valencia; otra manera de entrar en los títeres.

Hace años propusimos, las compañías propusimos recibir actores en prácticas. La misma Escuela se opuso furibundamente, por considerar que queríamos aprovecharnos para tener actores gratis… Pero, en cambio, nos mandan gente en formación de técnicos de escenario, o de producción… También hay estudiantes de los módulos de Escultura para el Espectáculo de la Escuela de Artes Aplicadas, que están interesados en hacer las prácticas con nosotros. Aunque no es fácil coincidir en el calendario…

Nosotros estamos encantados de recibir a curiosos que han venido, a gente que quiere aprender o curiosear. La figura del aprendiz es ancestral, y básica para nuestro oficio.

Yo siempre me he considerado un artesano, no un artista. Lo de llamarse artista siempre me ha incomodado. En este mundo, siempre ha existido el Oficial y el Aprendiz. Que haya escuelas es mejor, pero sin escuela, lo propio sería aprender o dejarse guiar por quién ya lleva años cultivando el oficio. Ojalá pudiéramos articular algo así.

La Unima está haciendo un buen trabajo con la Escuela de Verano. Por cierto, algo que iniciamos Jorge Rey y yo, cuando estábamos en la Junta.

JORGE REY: organizador de muchos cursos y talleres desde su festival Galicreques en Santiago, dice Rey sobre la Formación:

Creo que los títeres en general no hemos entrado en la formación, no sé si es porque no se nos abrió la puerta, o no lo hemos sabido hacer, o no nos interesó, o porque había obstáculos muy grandes. Creo que la discusión que hubo en algún momento, si la formación de los titiriteros tiene que ser en las escuelas de arte u oficio, o en las escuelas de teatro, o en la universidad, era una discusión inútil. Pues los títeres pueden

estar en todas partes, en la universidad, en artes y oficios, en escuelas de teatro, o donde sea. En cada lugar, que se haga lo que se pueda.

Si un instituto quiere abrir una temática, la del teatro de objetos, por ejemplo, o la del hilo, pues que lo haga. Aquí lo importante es que se haga. En Barcelona cogieron su línea, y esto ha ido evolucionando, cumpliendo su ciclo. Todo suma. Quien quiera hacer talla, que vaya a artes y oficios o a Bellas Artes, o quién quiera hacer iluminación o escenografía. No hay que discutir lo que hay que hacer. Hay que intentar que se haga todo y cuanto más mejor. Y que también se entre en la universidad.

En Vigo hay una escuela de teatro. No hay cursos aún dedicados a los títeres, pero se está intentando que se incorporen. La Escuela intentó entrar en la universidad, lo querían hacer, había una idea de incorporar el teatro de marionetas, actores y objetos, etc. Lo que sí han hecho es complementar la formación con cursos puntuales, con el Chonchón, con nosotros, vincularse con alguien que venga de fuera, que los alumnos lo sepan, etc. Pero entrar en la universidad sería bueno para el sector. Es la patita que falta, el reconocimiento académico.

Recién están apareciendo los primeros estudios serios, Comba Campoy sobre Barriga Verde. En este momento, Topo (José Breijo Vidal) está acabando la tesis doctoral, estos jóvenes serán los futuros profesores. Hay que acompañar esto. Cuando haya una formación reglada, si faltan cosas, se pueden complementar con cursos en paralelo…

MARÍA JOSÉ FRÍAS PARRATO: dice Frías sobre la Formación:

Nuestra profesión es un arte muy completo. Puedes llegar a él desde cualquier vertiente artística. Mucha gente también ha desembocado aquí desde la Educación, han sido maestros, otros han pasado por Bellas Artes, Escuelas de Arte y Oficios, o Escuelas de Teatro. El proceso vital de cada persona es sagrado y todo puede servir.

La formación es un tema que me planteo mucho, sobre todo en esta última etapa. Los últimos 5 años me están proponiendo hacer cursos, talleres, ayudas en los procesos de creación. Al principio me lo tomaba con un pudor enorme, soy muy tímida y sentía que era imposible enseñar lo que sabía ni cómo hacerlo, poco a poco me he dado cuenta del error de mi enfoque. Y voy llegando a la idea de que no se trata de enseñar nada; que de lo que se trata es de acompañar en su aprendizaje a la persona, en lo que necesita, lo que demanda y busca. El educador ha de ser alguien con una capacidad de escucha muy grande hacia el alumno, acompañar y ayudarle en su camino a que se desarrolle en él, que crezca en él.

Para saber lo que necesita la gente estoy aprendiendo y me está enseñando el trabajo con personas de distintas capacidades. Fue una puerta que se abrió por mis propias frustraciones en la necesidad de ayudar y acompañar a mi hija, voy experimentando con otras personas, y aprendiendo, un profesor tiene que estar aprendiendo constantemente de sus alumnos, dando toda su experiencia en el momento preciso y aprendiendo de lo que los alumnos te están enseñando.

Ayudar a desarrollar la riqueza como el que cuida del desarrollo de una planta. La naturaleza es la mejor referencia que tengo, ver cómo crece una planta, como los

árboles ramifican y cuando se recogen en su raíz, cómo se desenvuelven en el espacio, la adaptación al terreno incluso cómo generan sus propias medicinas o venenos. Toda esta enseñanza es insustituible y básica.

MARISO GARCÍA: dice García sobre la Formación:

Creo que lo bueno sería usar las estructuras ya existentes de las escuelas de teatro, y crear un apartado específico dedicado al teatro de títeres, de objetos o visual, como hubo y creo que aún existe en el Institut del Teatre de Barcelona, con una línea específica para nuestra especialidad.

En Murcia hay una Escuela Superior de Arte Dramático, donde aún no se enseñan los títeres ni el teatro visual o de objetos, pero estamos, creo, a punto de conseguirlo, de que haya una formación de títeres. Para eso el Festival ha sido muy bueno, los profesores vienen y quieren que eso entre en la escuela. Tarde o temprano va a caer. Yo di un taller que duró un cuatrimestre, de allí salió gente joven con ganas de marioneta, pero no se abren plazas. Durante un tiempo, hubo profesionales en activo que iban a dar pequeñas clases, eso fue muy interesante, entramos varios, luego desapareció. Eso fue muy bueno.

Si no hay formación, no hay regeneración, y sin eso, nuestro arte muere.

También se ha hablado con Bellas Artes y con Artes y Oficios. Con esta última escuela, hemos abierto una línea para trabajos de fin de carrera, en la que las empresas como nosotros pueden participar. Estamos estudiando un convenio para que vengan a hacer el trabajo de fin de carrera en nuestro taller.

Fíjate en el caso de la Escuela de Teatro de Albacete, que duró apenas 4 años, y lo fantástico que fue, con toda la gente que salió de allí, pero ya no hay nada.

Yo muchos años di clases de teatro, de interpretación, a gente joven, y luego a profesionales. También me pidieron que enseñara en la línea de marionetas. Pero yo sola no puedo. Si hay una institución que nos llama, esto sería lo ideal y necesario. Creo que estamos a punto de que esto empiece a suceder.

Las escuelas de verano de la Unima son muy importantes. Creo que deberían abrirse a la gente de teatro. Como en el curso que hice con Xavi Bobés, en el que todos los participantes venían de otras disciplinas escénicas y plásticas.

Como también es importante que haya artistas de otras disciplinas que vengan a enseñar en nuestro campo, esto nos enriquece, y más ahora, que vamos a necesitar más la imagen, lo visual.

Y en Murcia, tenemos muy buenas compañías que podrían participar en todas estas operaciones. Fíjate ahora el magnífico trabajo innovador que ha hecho Jesús Nieto de Onírica Mecánica en La Abadía de Madrid.

SHADAY LARIOS: una de las pocas personas doctoradas en teatro de objetos y visual, dice Larios sobre la mFormación:

Creo que en el tema de la educación en el Teatro de Formas Animadas hay un déficit terrible, a nivel oficial. Lo único que existe son los laboratorios independientes. Sería muy necesario crear una carrera, una especialidad. Solo las hay en algunos lugares de Europa, también en Argentina, la que ya mencioné antes bajo la dirección de Ana Alvarado, gente que se lo toma muy en serio. Desde luego, sería muy importante configurar un sitio oficial donde se pueda aprender, y donde los que hemos aprendido podamos enseñar.

Hay una falta de lenguaje, hace falta crear lenguaje. Es tan fenomenológico este tipo de teatro, vas probando, el objeto es muy escurridizo, no hay casi libros de dramaturgia de teatro de objetos. Los procesos impiden que se genere lenguaje, que no sea visible para los demás lo que estás haciendo. No nos preocupamos de compartir con los demás. No hay una voluntad pedagógica. Abrir un lugar oficial de enseñanza sería fundamental.

Por supuesto, el Institut del Teatre de Barcelona es la esperanza de que esto se pueda realizar. Pero insisto que falta este sitio.

EMPAR CLARAMUNT: dice Claramunt sobre la Formación:

Creo que el modelo que había en Barcelona era muy bueno, con el Institut del Teatre. Mira toda la gente que salió de allí. Y nos dio ocasión a los de fuera de conocer cosas nuevas, de intercambiar. Organizaban cursos, como el de Philippe Genty, que tanta importancia tuvo para mí.

En las escuelas de teatro deberían poner más atención al objeto. Y también debería haber una escuela más especializada, con una especialización. Como había en el Institut del Teatre, salías formado. Recuerdo que Carbonell decía que si todos pasamos por la escuela, todos acabaremos haciendo lo mismo. Él defendía que cada uno luchara por su cuenta. A mí me han servido mucho los cursos que he hecho. Con el del Bread and Puppet, con Baixas, Joan Font…

Es muy importante que la Unima F.E. no deje de hacer cursos de formación. Veo que aquí en Valencia falta formación. Yo siempre digo a los jóvenes, ¡formaos! Todo cuenta. Que sean cursos oficiales, o talleres pequeños y puntuales, todo sirve. Henryk Jurkowski hizo un curso sobre textos… Me gustaría repasar todo lo que he aprendido.

Yo me he especializado en enseñar a los profesores. Los maestros son muy importantes, ayudan a los niños a tener criterio, y nos hemos descuidado de su formación.

Apunta Carme García, compañera de Empar en el Teatro Buffo:

Las escuelas oficiales deberían tener unos mínimos. Y hay muchas maneras de entrar en este mundo de los títeres. Desde las Bellas Artes, la Escuela de Artes y Oficios. Aquí existe la especialidad de Maestro Fallero, un módulo de dos años en el instituto, y en la

Ciudad del Artista Fallero hacen una falla experimental y una exposición donde muchos de los muñecos son marionetas que se mueven.

Puntualiza a continuación Claramunt:

Nosotros los tenemos al lado. El otro día llegaba al local y me encuentro ante la puerta ¡la Estatua de la Libertad! ¡Mágico y maravilloso!

En la época de fallas vino la Cia de Mercè Framis a actuar con un espectáculo de sombras, y fuimos a ver las fallas que se estaban haciendo en los talleres, pero no se podían hacer fotos, para no desvelar las figuras y las temáticas.

Ver cómo trabajan es fantástico, aquí aprendemos mucho sobre materiales. Se hacen cursos de 3D, la plaza de aquí al lado lleva el nombre del gran maestro fallero Regino Mas, el que hizo tantas marionetas para Herta Frankel, es un honor estar a su lado.

6- MUSEOS

Vamos a extraer aquí las palabras de los 19 entrevistados sobre el tema de los Museos y de la importancia del Patrimonio. Una cuestión sobre la que no todo el mundo opina del mismo modo.

ÁNGEL CALVENTE: tras darnos la primicia del proyecto en el que se halla sumergido, de crear un Centro Internacional del Títeres de Málaga (MAMIC), dice Calvente sobre el tema de los museos y del patrimonio:

Sobre este aspecto, tenemos algo nuevo que aportar: en un tiempo no muy lejano, espero, vamos a crear en Málaga lo que se llamará el MAMIC, es decir: el Centro Internacional de la Marioneta de Málaga. Esta es nuestra intención y por la que hemos empezado a trabajar y a reunirnos en Málaga con diferentes organismos culturales, municipales y autonómicos. Es una iniciativa que nace inspirado en el TOPIC de Tolosa, que será el espejo donde nos queremos mirar pero con nuestro propio sello evidentemente. Un proyecto respaldado por Idoya Otegui y que me ilusiona muchísimo poner en pie.

Vamos a crear un Centro y Museo de Marionetas en Málaga que sea interactivo, y que buscará aprovechar todos los avances que hoy nos permite la tecnología para mostrar de un modo vivo y dinámico lo que es nuestro arte.

Para mí, cada marioneta tiene su almita, expectante, llena de energía potencial, y me gustaría que el público pudiera conectar con ella.

Se trata de un proyecto que surge de echar una mirada hacia atrás. Con la edad, uno reflexiona sobre todo lo trabajado y creado y quiere dejar su patrimonio artístico para el disfrute de grandes y pequeños. Y por supuesto, porque Málaga es el lugar idóneo para ello.

Como el TOPIC, el MAMIC deberá disponer de:

– una sala para presentar espectáculos

– una exposición permanente que muestre lo que es y ha sido el arte de las marionetas en Andalucía

– exposiciones temporales nacionales e internacionales, en íntima colaboración con el TOPIC de Tolosa y otros museos.

– organización de cursos y talleres, en colaboración con otras compañías, y buscando la evolución del género.

Quiero dar mucha importancia al estudio riguroso de la marioneta en Andalucía y que el Museo ofrezca una visión de ello.

Y también habrá una atención muy especial a los niños, para poderlos introducir en el lenguaje de las marionetas y despertar futuras vocaciones.

IDOYA OTEGUI: Dice la directora del TOPIC de Tolosa:

La necesidad de los museos es fundamental. Sino el patrimonio desaparece como ha ido pasando en España.

La función de los museos sería: preservar, difundir, investigar, exhibir…

Cuando una compañía se jubila, creo que lo mejor es que den el material a un museo. Ya sea un museo propio, de la ciudad o el que sea, pero que se pueda conservar el legado de las compañías que han tenido un peso.

También hay que saber lo que es un museo, pues no vale todo. Puede haber colecciones, pero un museo es un museo, que requiere unas condiciones y unos requisitos: almacenar, catalogar, mantener, restaurar, horarios fijos de abertura, centro de documentación y archivo, tienda, etc.

También los Centros de Marionetas deberían tener un rigor y unas condiciones, y aplicar el 'no todo vale'. Francia sigue siendo un ejemplo en estos asuntos.

PACO PARICIO: dice Paricio sobre los museos:

La necesidad e importancia de los museos es algo incontestable, y su propia existencia es un síntoma de la riqueza del panorama titiritero. Una riqueza que justifica que en todo el mundo haya tantos museos dedicados a nuestro arte.

Dicho esto, a veces veo que los museos se interesan más por mostrar una variedad de técnicas que por mostrar lo que para mí es más importante: el Teatro, la dramaturgia, la puesta en escena, los arquetipos, el rito del teatro. Las actuaciones se inscriben en el Tiempo, es algo irrepetible y es muy difícil tratar de capturar eso para mostrarlo en un museo. El museo está en el espacio. Por lo tanto, es un lugar para la exhibición, para la contemplación sosegada, también para la reflexión y la distancia.

Los museos son para nosotros un complemento necesario, que sigue a la praxis titiritera y a la creación. De ello se deduce que considere muy importante que los museos sean sobre todo espacios abiertos al rito teatral, que lo acompañen y lo complementen, ya sea con sus exposiciones fijas o temporales, ya sea con sus prácticas complementarias y talleres, documentación, catálogos, publicaciones, cursos. El Topic de Tolosa es un buen ejemplo.

En Abizanda, donde hemos creado la Casa de los Títeres, tenemos lo siguiente: un espacio para las funciones con un escenario para más de cien personas, otro para actuaciones al aire libre, un pequeño museo para mostrar la historia a partir de nuestras colecciones recogidas a lo largo de los años, y también una casa para acoger a amigos y titiriteros, es decir, un lugar para el intercambio, la colaboración y el aprendizaje. Es un proyecto privado que pelea por las ayudas, pero yo como Titiritero,

he de reconocer que la mayor ayuda que recibimos es la asistencia de público y la asistencia de compañías, de compañeros que vienen a ofrecer su trabajo, los artistas Titiriteros son siempre muy solidarios, muy amantes de su trabajo, eso también es algo que hemos de poner en valor y agradecer permanentemente.

JAUME POLICARPO: opina Policarpo sobre esta cuestión:

*También con los museos hemos tenido una larga experiencia, ya que participamos en la creación del Museo Internacional de Títeres de Albaida (ver **aquí**), que es una realidad bastante consolidada desde hace años. La necesidad de que haya museos de títeres es obvia en un sector como el nuestro, que generamos patrimonio objetual o figurativo que tiene un valor artístico en sí mismo. Unos espacios donde mantener la memoria y el patrimonio de las compañías, los artistas, de las tradiciones y de las instituciones.*

Un museo contemporáneo de títeres debe ser una institución con apoyo público ideada para dinamizar, promover, conservar y difundir un patrimonio cultural inmaterial. Un centro de investigación, estudio y difusión.

Un museo debe gestionarse desde una perspectiva dinámica. Además de exhibir su patrimonio, debe poder hacer publicaciones, catálogos, residencias, exposiciones temporales, encargos de investigación, incluso programaciones a lo largo del año. La clave es que sean lugares abiertos y muy dinámicos.

Uno de los problemas que tenemos en nuestro país es que se ha perdido mucho patrimonio, debido precisamente a la falta de museos capaces de preservarlo y darle valor.

LUÍS ZORNOZA BOY: Al ser preguntado sobre los museos, responde Zornoza Boy:

En teoría una contradicción en términos, porque el títere no es una escultura, es en la animación donde toma vida. Dicho eso, he disfrutado de exhibiciones de títeres como las marionetas de la familia Barnard que actuaban para la reina Victoria, en el Polka Theatre de Londres, o el Museo de Viravolta en Pontevedra, un pazo precioso.

JORDÀ FERRÉ: dice Ferré sobre los museos:

Es un tema muy importante. Para mí, cuando construyo un títere de estos grandes hechos con materiales nobles muy bien estudiados y encajados, considero que estoy haciendo una obra de arte. Pero te lo tienes que creer. Un ejemplo precioso de cómo objetos diversos hechos por el teatro o el cine de animación son verdaderos objetos de arte, fue la magnífica exposición que pudimos ver en el CCCB hace años titulada Metamorphosis, primero en Barcelona y luego en Madrid. El mundo de los objetos y del títere era visto desde muy distintos ángulos, y esto es lo que deberían mostrar los museos. En los títeres se junta todo, y por lo tanto hay mucho que valorar. Es una pena lo que pasa con las colecciones del MAE del Instituto del Teatro: unas reservas preciosas metidas en cajas en unos sótanos. El mismo Museo del TOPIC es una maravilla. Aquel hermoso Pabellón Holliwood que Gonzalo Cañas llevó una vez a

Barcelona,y que ahora está parado en Madrid, ¿dónde debería estar sino en un Museo de Títeres? ¿Dónde se tiene que poner todo esto?

Claro que no es necesario que sean museos específicos de títeres. Servirían también otros museos, con el espacio y las ganas de abrirse. Todos los museos deberían abrirse a nuestro mundo. En París, La Machine y yo estuvimos en el Palais Royale durante tres meses. Fue una de las exposiciones más frecuentadas del año, cerca de 250.000 personas pasaron por ella.

Quizás más que un museo especializado, se deberían crear exposiciones importantes, como la que hiciste en el Arts Santa Mónica (Figuras del Desdoblamiento, 2015), o como el lugar que estamos ahora preparando, un centro donde poder trabajar con libertad y espacio, y donde habrá taller, museo, bar, espacio de creación…

Barcelona es una potencia, con gente muy válida, y no existe una visibilidad de esta riqueza. No nos damos cuenta. Es una pena, cuando hay figuras muy interesantes. Como el Jaume Anglés, este titiritero-pintor del que me declaro fan y que una vez nos hizo un cartel.

Si se consiguiera trabajar esta idea, se podría hacer mucha cosa. Pero hay que tener la mente abierta, salir del mundo pequeño de los títeres. Debemos procurar que el mismo sector no castre al artista.

ENRIQUE LANZ: dice Lanz sobre los museos:

¡Qué tema! Museo es una palabra muy grande y seria. Estamos acostumbrados a visitar muchos museos de títeres, y además los filmamos, los estudiamos, nos interesa conocer cómo se conservan los objetos. Como parte del proyecto de El alma del pueblo *hemos documentado muchos de ellos.*

Nosotros somos usuarios, como somos bibliófilos, porque nos gusta. Y vemos muchas cosas, pero sobre todo lo que vemos son recintos que llaman museos, y yo me pregunto: ¿qué tiene eso de museo? Para mí un museo debe ser algo que tenga un discurso, que albergue piezas que tengan un valor, que estén bien conservadas y bien expuestas, dotado de recursos de conservación-restauración, catalogación y que esté pensado para el visitante, recursos para que el público de todas las edades y orígenes entienda lo que se muestra. Solo he visto un museo de títeres con discurso, el de Alfonso Cipolla, el Museo de Gianduja, en Turín. Allí puedes entender el fenómeno de Gianduja, tiene un objetivo y lo cumple. Reúne piezas de valor bien expuestas, bien conservadas, no están restauradas de cualquier manera (afortunadamente), y está todo muy bien explicado. Entras, y sales de otra manera, pues te han contado algo nuevo que no sabías.

Con la forma de exponer un títere ya estás contando muchas cosas. No puede estar a la mano pues un títere es sagrado, y si está en un museo, aún es más sagrado. No pones una joya en un museo a mano de cualquiera. Pero ¿por qué sí se hace con un títere? O los casos en que se ilumina una colección con luz fluorescente, con lo que estás matando las piezas, las obras.

Tener un museo es una responsabilidad muy grande. No es tener una colección.

Un títere está hecho para moverse, eso es verdad. Y para eso tiene muchos elementos. Es muy doloroso ver una marioneta sin sus hilos o sin sus varillas, es como una amputación. En un museo está el objeto que potencialmente es un títere, y esto lo será cuando se mueva. Y por eso es muy importante mostrar imágenes del títere en movimiento, con videos ilustrativos. Que conozcamos su origen, de dónde viene, de qué materiales está hecho, quién lo hizo…

La exposición en el Parque de las Ciencias de Granada fue toda una escuela para nosotros. Un lugar abierto, donde iba gente diversa, para pasar un rato, sin más. Allí había títeres de Etcétera, pero había un discurso general sobre los títeres. Fue muy importante la dramaturgia de la muestra: el diseño, el recorrido, la dosificación de contenidos, los puntos de vista, las llamadas de atención con las cartelas, con la luz, el sonido, las actividades que había cada día, las visitas guiadas, y los talleres que se hacían a diario. Nos esforzamos para que la exposición fuese un lugar vivo en el que cada día había novedades. Allí se crearon dos espectáculos, se ensayaron otros, se dieron funciones y un sinfín de actividades. Al final, la exposición acabó con una muestra de títeres hechos por los propios niños que nos visitaban. Era muy emocionante escuchar repetidas veces a personas de todas las edades decir "yo no sabía que todo esto se podía con títeres", o "yo quiero ser titiritero, ¿cómo se aprende?" Se generó mucho interés por parte de la ciudadanía.

YANISBEL V. MARTÍNEZ: dice Victoria Martínez:

Con Alfonso Cipolla hemos hablado mucho de esto pues le pasa como a nosotros. Él dice que los museos y las exposiciones de títeres, por lo general, son de pingüini, porque todos son iguales. Ves uno, y ya has visto todos. Todos son iguales, y no sabes qué es lo que estás viendo.

Para nosotros es muy evidente que unas figuras de Obraztsov, de Meschke, de Tandarica o del Teatro dei Piccoli, son de un valor patrimonial incontestable. Como los son unas siluetas antiguas de la India o China, o un bunraku japonés… Pero si no lo explicas, si no haces un esfuerzo para acercar esa riqueza a las personas tan variadas que visitan una exposición, para contextualizar y llamar la atención sobre las piezas en concreto; para ese público general tristemente no hay diferencia, lo ven como si todo fuera igual. Y si además dejas las figuras al alcance de la mano, la gente las toca, se echan encima para hacerse fotos, y las iluminas con una luz que degrada los colores, los tejidos, o la sala tiene unas condiciones de temperatura y humedad que reseca las pieles, estás maltratando ese patrimonio. Y es triste constatar que muchos museos o exposiciones de títeres proceden así.

El tema de la conservación es una gran preocupación para nosotros, por nuestros propios títeres y por el legado familiar, nos hacemos muchas preguntas. Cuando estuvimos trabajando en el proyecto europeo All Strings Attached, *nos planteamos muy seriamente el asunto de la conservación. Hicimos un encuentro internacional sobre este tema e involucramos a la Universidad de Granada. Estamos contentos de ver que de algo ha servido, pues en la Facultad de Bellas Artes continúa habiendo un interés, y ahora mismo presentarán en el MNCA Reina Sofía, en jornadas de conservación de*

arte contemporáneo, el proyecto de restauración de unas piezas históricas de nuestra colección, colaborando además con la Facultad de Química de la UGR.

ROSA DÍAZ La Rous: dice Díaz sobre los museos:

Siempre me han atraído los museos. No sólo para exponer piezas, sino para utilizarlos como espacios de representación. Creo que sería bueno hacer propuestas en este sentido, generar intercambio con los espacios que disponen los museos para transformarlos y perderles, si se puede, un poquito el respeto.

El Reina Sofía lo hace, allí el Teatro de la Luna tenía incluso su taller en sus dependencias, y se ofrecían representaciones. Tal vez deberíamos hacer propuestas a los museos las compañías, en definitiva, nuestras obras… ¿no son obras de arte?

JUAN MUÑOZ: dice Muñoz sobre los museos:

Yo era muy escéptico con el tema de exponer marionetas, los museos de títeres como están puestos nunca me han atraído demasiado. Pero tras la exposición que hicimos en el 40 aniversario, en la que procuramos que las piezas expuestas se movieran al máximo, cambié de parecer. Me di cuenta que si se consiguen animar las marionetas expuestas, puede llegar a interesar mucho, tanto en el plano del arte como en mostrar todas las posibilidades que tienen. Por eso en la exposición que hicimos de la Tartana intenté que las piezas fueran medio autómatas para que la gente las vea en su contexto. Me sorprendió que, en la exposición en el Fernando Fernán Gómez, pasaran 30.000 personas.

Cuando visité con un conocido la Colección de Paco Peralta en Segovia, se quedó patitieso, según iba contando la historia de las marionetas, allí veíamos arte, y había muchas cosas que aprender. Aunque reconozco que igual soy poco objetivo…

Dicho todo esto, está en nuestra cabeza abrir un espacio, yo no le llamaría museo, sino un espacio de juego con el público, una atmósfera, una escenografía, que no sea nada estático. Lo pienso en un sentido complejo, es decir, como un lugar integrado en la escuela: la exposición, los talleres, las representaciones. Estamos detrás de todo, en un proyecto de cuatro patas: documentación, teatro, exposición y escuela.

Las cuatro patas son esenciales. Aunque hay que decir que, en este país, conseguir estas cosas cuesta mucho.

PABLO VERGNE: dice Vergne sobre los museos:

¿Qué se hace del patrimonio de las compañías? No me lo he planteado. Lo veo importante pero difícil, pues requiere mucho dinero. Pero, además, con tantos titiriteros como somos, las colecciones irían creciendo.

Más que un museo, quizás necesitemos un lugar donde poder archivar el material.

Los muñecos de Gisela, los tengo en mi local, y no sé qué hacer. No puedo desprenderme de ellos. El año pasado, en la exposición que hizo Juan Muñoz, de La Tartana, había muñecos de Gisela, de varios titiriteros, de Gallardo… , y me gustó mucho. No sé si la gente tendrá la misma visión que tengo yo, que conozco la procedencia y a quienes hicieron los títeres.

Hace poco, los de la Deliciosa Royala subastaron todos los muñecos de su primera época. Yo me llevé una marioneta de la Medium. Pensé que no es mala solución, pues lo tiene alguien que lo aprecia, como una pieza de coleccionista. Como quien tiene un cuadro en casa.

ADOLFO AYUSO: dice Ayuso sobre museos:

El problema en España es que no hay patrimonio. No me preocupa que haya museos pequeños, es bueno para que pasen los niños, jueguen, etc, son complementos de las compañías, que ayudan a la supervivencia. Son museítos o talleres, pero sí que tiene que haber centros de verdad, un museo, un espacio amplio, con piezas expuestas, otras en reservas, son guardadores, restauradores, también centro de documentación, y organiza una serie de actividades, visitas guiadas, seminarios, encuentros, y lo mejor es que tenga un teatrito. Pero con lo primero, sería suficiente. Un buen ejemplo es el Museo de Lyon, el Gadagne, en el que van cambiando piezas, cambian las visitas guiadas…

Están los museítos y los Museos. El Estado tiene que intervenir aquí.

Barcelona es el único sitio que tiene un patrimonio importante, tiene la escuela, tiene tres salas, centro de documentación, restauración…. El MAE es un museo del teatro, el tema de los títeres, es lo de siempre, los dejan en un rinconcito… Creo que en Barcelona hay capacidad para hacer un buen museo de teatro de títeres, porque hay un patrimonio suficiente.

El TOPIC es importante por la complejidad que representa un centro integral, por llevar programación en su excelente teatro, festivales, talleres, y sobre todo magníficas exposiciones temporales. Tiene una visita simpática, ideal para las visitas guiadas. Quizás le haga falta una mayor apuesta por su Centro de Documentación, por ampliar su apuesta en las publicaciones, algo que el Gadagne de Lyon cuida especialmente. Quizá no se vea tanto como lo anterior, pero aumentaría mucho su prestigio internacional.

Concha de la Casa fue la primera que levantó un centro de documentación, recibía revistas de todo el mundo, poseía una excelente biblioteca, carteles, vídeos y una amplia información sobre compañías nacionales e internacionales. Cuidó mucho la elaboración de catálogos de compañías españolas y latinoamericanas, tradujo al castellano la revista Puck francesa, publicó libros interesantísimos de Meschke, de Jurkowski, … Pero su gran impulso no tuvo el apoyo suficiente.

Hay que pensar para crear. Para activar el pensamiento, hay que leer, ver. Los profesionales leen muy poco sobre títeres. No se interesan, porque no han tenido una

formación. Para formarse hay que leer. Sobre teatro, arte, ver videos… No leen. Esto no va a cambiar en los viejos. Es algo para los jóvenes.

Ahora ya leen en inglés. Nuestra generación es analfabeta en lenguas. Yo les acuso de no enterarse de lo nuevo, de no leer. Van a Festivales, y se emocionan con lo que ven. Pero hay algo más a eso. Hay que hacer trabajar la mente. No sólo las emociones y los sentidos. Los viejos ya no tenemos remedio.

Los artistas se nutren de otros muchos sitios. Hay que robar, copiar, lo que se ha hecho siempre en el arte, pero los titiriteros viejos quieren que todo surja del aire, cierta culpa tuvo Villafañe, con esta simplicidad que predicaba, buena para él, que era un poeta y lo suyo era la palabra. Un maestro mal entendido ha sido Pepe Otal: lo pintan como un descerebrado, pero era muy culto, muy leído. Yo pensaba que era un desordenado, pero lo primero que hizo Pepe al entrar en el taller de Elena, fue organizarle el taller.

ALFRED CASAS: dice Casas sobre museos:

Tampoco se puede almacenar todo… Muchas cosas se pueden tirar. Más que las cosas, importa el conocimiento, dejar testimonio, documentar, yo de eso soy un cero a la izquierda, esto lo debe hacer un museo, el MAE (Museu de les Arts Escèniques de la Diputació de Barcelona) ya lo está haciendo. Como digo, no tengo criterio para hablar de los museos, pero viéndolo desde la barrera, veo que no se puede guardar todo.

El MAE va haciendo su trabajo, almacenar, digitalizar, en el catálogo digital encuentras todo, periódicamente van sacando cosas. Esto de exponer títeres, no lo acabo de ver claro… Importa mucho el discurso, cómo se explica, a veces es más interesante el discurso que la exposición. Los títeres, son la anti obra de arte colgada, es traicionar los títeres tenerlos colgados inmóviles, es contraproducente, cuando recuerdo unos títeres en activo, y los veo después colgados, te desilusiona… Un ejemplo, los espectáculos de Pepe Otal, buena parte de su material, si ahora los vieras colgados, pensarías, de qué chatarrería han salido, el objeto en sí tiene un interés relativo, como obra plástica, pero puesto en movimiento, pueden salir cosas maravillosas. Exponer tiene el peligro de que pierde interés… Hay que seleccionar muy bien. Y mejor dejar pasar bastantes años. También ocurre a veces algo a la inversa, que a mí me ha pasado, ver objetos que colgados y expuestos como una obra de arte tienen mucha fuerza, pero que cuando los habías visto en directo y con vida, no tenían ninguna, de gracia. Hay una traición, cuando no están animados, algo muy bueno, lo ves cutre, y al revés, un espectáculo muy malo puede dar unos títeres muy buenos, hay una traición, para bien y para mal.

El Museo tiene la virtud de almacenar fotografías, imágenes… Y la interactividad hace que los museos hoy puedan ser muy diferentes, esto es cierto… Está también la teatralidad virtual…

Pero sí que vale la pena guardar la memoria.

JOAN BAIXAS: dice Baixas sobre museos:

No tengo ni idea. Veo que hay. No es algo que me importe demasiado. De hecho, no me importa nada. No voy nunca. Cuando hay exposiciones, como la que hicisteis de las Figuras del Desdoblamiento, que había una tesis, un discurso, eso sí que me interesa. No creo en la idea antigua del museo. Por lo que veo de los museos de hoy, en las artes plásticas, que ya tienen mucha experiencia, veo que son centros de producción intelectual, y que tienen muchas actividades. Producir exposiciones, creo que esto es muy interesante, como es el caso del TOPIC, con sus distintas exposiciones temporales que hacen, este es el camino.

Creo que tienen sentido de que sean centros activos. El títere, como pieza museística, es muy problemático. Es un objeto que cuando llega al museo está muerto, deja de estar vivo.

Sobre esta idea tuya de la latencia que tienen los títeres parados, es cierto que tienen una energía potencial, que son una ambigüedad entre lo que está vivo y lo que está muerto. Pero no son cadáveres, son una representación de la muerte. De hecho, los títeres están relacionados con la muerte desde los inicios, es uno de sus grandes temas.

Cuando he enseñado estas cosas, siempre digo que no se entiende el Punch y los títeres tradicionales, hasta que el Punch no ha matado a todos, y se enfrenta él con la Muerte. Entonces entiendes al personaje. Es el único que llega vivo ante la Muerte y le planta cara. Engañarla o ganarla con los sistemas que sea, meterla en una bolsa, etc. No son cadáveres, son representaciones de los muertos, muertos más conceptuales. Pueden volver a la vida en cualquier punto. Los demonios son tremendos. Como todos los esqueletos que vi en tu exposición.

Otro tema, que tiene que ver con el centro y la periferia: creo que el centro de los títeres hoy está en el cine y en la animación 3D. Mira el Klaus, la película de un animador español en Hollywood, que todo el mundo se pensaba que ganaría un Oscar, son títeres. Klaus es una obra de títeres, con humor de títeres, de un animador catalán que vive en EEUU.

IÑAKI JUÁREZ: dice Juárez sobre los museos:

Yo no sé si hay que guardarlo todo, pero ojalá pudiéramos tener un museo en cada ciudad. No he pensado sobre este tema. Deberían hacer actividades, labores de divulgación. Pero ¿quién puede hacer esto? El TOPIC en Tolosa ha conseguido los apoyos institucionales, los de Viravolta, en Lalín, creo que han cerrado…

Un museo es como un teatro, por sí mismo no se puede mantener, necesita ayudas, el Estado debe colaborar en su mantenimiento. Si la administración de turno no aporta los fondos, es imposible.

Me encanta también lo que ha hecho Paco Paricio en Abizanda, ojalá pudiéramos hacerlo nosotros, pero no tenemos espacio. Es un complemento perfecto, un gancho, un gran valor añadido. Nosotros nos atenemos a mostrar exposiciones en nuestro largo paseo de entrada, por ahí han pasado exposiciones de títeres, de pintura, de fotografía etc. Algo es algo.

JORGE REY: dice Rey sobre museos:

Lo que no es posible es que cada compañía tenga su museo. Esto no es viable. Ni interesante. Mantener museos es muy caro, de modo que no tiene sentido que haya muchos.

Pero creo que un museo en Galicia estaría muy bien, para recoger y guardar el patrimonio histórico y luego los testimonios de las compañías, un lugar para exponer el material temporalmente, lo de Kukas, Tanxarina, Viravolta, Danthea, la familia Silvent…

Cuando uno va a ver un cuadro, de Goya o de quien sea, hay una visita artística en la que se va a aprender, quien era el pintor, cuál era su contexto… También en un museo de títeres tendríamos que cumplir con esta función, ver cómo eran los espectáculos, cómo se hacían, que repercusiones tenían, la Tía Norica, por ejemplo, de donde viene, lo que no se puede es que la visita sea a palo seco. Es decir, lo propio sería crear conocimiento alrededor de las piezas, hay aquí un trabajo de investigación, por eso los museos tienen que estar vinculados a la formación, el estudio y si puede ser universitario, mejor.

Por ejemplo, lo de Pepe Otal y la Barceloneta tiene que ver con el teatro social, con las luchas de barrio…

Yo veo un museo en Galicia, otro en Madrid, uno Barcelona, el de Valencia en Albaida, y en las demás Comunidades grandes. Este museo tendría que ser un proyecto como el Pompidou, no en el tamaño sino en el sentido de crear conocimiento, a nivel conceptual, encontrar marionetas de Calder junto a las de Silvent, J. Méndez, Kukas, Carmen Domech, o Seara, un artista plástico que trabajo con todos los grupos de títeres desde los inicios de los 80 (Kukas, Trécola, Catro Artes, Cachirulo…) y que aportó una mirada profunda, conceptual, de modernidad que provocó una renovación estética que desgraciadamente está quedando en el olvido. Seara es un pintor muy reconocido pero su vínculo con los títeres no tanto. Un museo que no sea sólo mirar vitrinas, sino otras cosas, la intrahistoria de los títeres. Y tenemos que luchar contra esta idea de un museo para cada uno, pues eso significa ningún museo.

Lo de Lalín fue muy importante, aunque tenía el inconveniente de estar en Lalín. Llegó a ser un proyecto que se tendría que haber consolidado, lo mató la política sin compromiso con la cultura. Nunca tuvo el apoyo decidido de las instituciones, ahora te doy un poquito, después te prometo, espera al año que viene…así 20 años o más, los quemaron, quemaron a los hacedores y quemaron el proyecto. Espero que nos sirva de experiencia, Pilar, Julio y Ángel no se merecían ese pago.

Primero, buscar el lugar. Igual en Coruña, Lugo, Compostela o Vigo, las posibilidades de volver a Lalín son pocas. Los museos necesitan ciudades con movimiento, pulso, tiene que ser algo institucional. Lo de Los Titiriteros de Binéfar, es otra cosa, aquello es su casa, es perfecto, la inversión de toda una vida. Pero es otra cosa.

Tenemos que disponer de un instrumento que nos permita no perder el patrimonio de estos años, de los titiriteros que nos vamos jubilando, que no se pierda. Guardar la

maleta de Paco Porras, los autómatas de Cañas, las maravillas de Peralta, en Galicia tenemos el retablo de la Condesita esperando, ponerlos a buen recaudo, para cuando llegue el momento en que el Museo sea viable.

Ahora toca mantenerse y crecer cuando se pueda.

MARÍA JOSÉ FRÍAS PARRATO: dice Frías sobre los museos:

No hay tristeza más grande que la de ver que los títeres se quedan en los baúles. Los títeres tienen que vivir, respirar, estar en contacto con el espacio. Creo que no es fácil, dependiendo de cómo esté configurado el personaje, puede sostenerse en el aire o en una percha, pero hay cosas que no, que tienen una necesidad de movimiento, de contexto, que hay que analizar y estudiar. Entonces, cuando me he imaginado mis objetos, creo que para exponerlos habría que crear otro espectáculo, un espectáculo que se pueda y se deje habitar.

Me acuerdo de un niño ciego que una vez, al acabar la obra, subió al escenario y recorrimos por toda la plástica. Le iba indicando los movimientos que hacía cada personaje, y su mano hacía el recorrido conmigo. Tocó los materiales, y con ellos conectó con las emociones por las que había pasado antes, su cara era una maravilla. Entonces, los museos podrían ir por ahí.

Sí, es verdad, ahora existen muchas técnicas de animación y visitas guiadas, pero lo que importa, y más en esta época de confinamiento en las casas que contactamos solo con las videocámaras, es reflexionar y poner en valor la importancia de vibrar con las sensaciones que nos dan las materias, habría que dar más valor al contacto directo, al ruido, al tacto y a la observación detallada de los objetos, su configuración, a reflexionar de porque son así, explorar estas sensaciones y sensibilidades. Junto a las herramientas nuevas de la tecnología, nosotros que somos adultos pero niños grandes, y que no hemos dejado de jugar con los palitos, el agua, el movimiento, el humo, nosotros, los titiriteros, no podemos dejar de reivindicar todo esto. Porque esa es la realidad, y es lo que nos hace vibrar, el contacto con la materia.

Lo museos deberían ir por ahí, sacar de los baúles los objetos y encontrar los contextos en los que vivir, a veces necesitan una persona, a veces un escenario. El artista Antonio Catalano trabaja con objetos, lo que él llama sus universos sensibles, crea sus exposiciones como museos que se van trasladando, a veces es un armario o un baúl donde tienes que meterte, crea universos privados, experiencias reales tridimensionales y sonoras en los que la materia vibra, donde el color es una vibración que te llega al ojo directamente. Con el color, el movimiento, el sonido, tenemos que estar en contacto directo. Los museos tienen que ir en esta dirección.

MARISO GARCÍA: dice Mariso García sobre los museos:

Son necesarios, sobre todo cuando están vivos. Una referencia es el TOPIC. El TOPIC hace mucho para el desarrollo de la marioneta a todos los niveles.

Cuando estuve en el Museo Gadagne, de Lyon, en Francia, me gustó mucho una parte que tenía que no he visto en otro lugar, una especie de interacciones por las que, a través de unas pantallas, tu agarrabas un títere o un objeto, y un actor te proponía un juego, algo que tenía que ver con la manipulación, había objetos más abstractos, otros más realistas, cada video era como una pequeña clase, me pareció muy divertido. Aparte de la recopilación histórica que presentaba, que es necesario, por supuesto, como patrimonio cultural, conservarlo, exhibirlo y explicarlo bien.

En Toulouse, en un pueblo, durante el Festival Marionetissimo, vi una gran exposición de marionetas de sombras, que me impresionó. Una casa museo dedicada a las sombras. Ver cómo el chico que nos hizo la visita guiada iba explicando la evolución de este tipo de teatro, fue algo maravilloso, porque había alguien que te lo hacía vivir.

Lo importante es llegar al público, para que el museo no sea una vitrina quieta, no puede ser un museo arqueológico, tiene que tener vida. Los museos tienen que tener teatro y creación, un programa que forme jóvenes, trabajos para gente mayor, que el museo se abra a todos los sectores, aparte también del atractivo turístico que pueda tener, como pasa con el TOPIC de Tolosa.

También el Museo de Lisboa me pareció muy bonito. Lo visité en agosto y me impresionó mucho. Una colección de marionetas chinas impactante.

SHADAY LARIOS: dice Larios sobre los museos:

A mí, más que los museos fijos de patrimonio, que evidentemente son importantes, me interesan otro tipo de museos. Más en la línea de la exposición que hiciste tú en 2015 (Figuras del Desdoblamiento).

Por ejemplo, crear un dispositivo cooperativo objetual, por el que la gente te trae objetos y creas así un museo, de tipo emergente y efímero. En el 2014, el Théâtre de Cuisine hizo en Francia un museo itinerante, se creaba a partir de lo que iban recogiendo. De este modo se puede llegar a conocer en profundidad un barrio o una aldea a partir de los objetos. Los de Sobrevento en Brasil hacen eso, levantan museos efímeros, emergentes, participativos, esto a mí me parece fantástico. En nuestro proyecto del Solar y la Agencia de Detectives, hay implícita una idea museística. La carpintería de Gerona ya era un museo.

*Me encanta desplazar la idea de museo y trasladarla en una casa, en un espacio singular. Es lo que propone Orhan Pamuk en su Manifiesto del magnífico catálogo sobre el Museo de la Inocencia, en Estambul, único en su género (ver **aquí**): el futuro de los museos está en nuestras casas. Desarrollar esta idea, esto es lo que me interesa,* La Máquina de la Soledad *es un museo en sí mismo, cada objeto tiene una historia, puede ser una instalación, como hemos comprobado en múltiples ocasiones.*

Nuestras obras son instalaciones, pueden estar sin nosotros. No sé lo que va a pasar. Pero de momento, me interesa este tipo de museos participativos, emergentes, de duración limitada.

EMPAR CLARAMUNT: dice Claramunt sobre los museos:

Fíjate que yo sugerí a los de Bambalina que hicieran el museo. Les dije, tenéis la posibilidad de hacerlo en Albaida, tenéis el Festival y se hacían cursos. Al marchar los Policarpo a Valencia, tal vez se perdió un poco el interés.

Un museo tiener que estar vivo, un sitio donde se hagan actividades.

Mira la gente que va a ver al Tirisiti en Alcoy. ¡Se llenan todas las funciones! Pep Cortés, que acaba de morir, inició esto. Antes lo hacía Diamante y Rubí. Después fue la compañía de Pep Cortés, La Cassola y el Ayuntamiento de Alcoy los que lo recuperaron en una barraca de madera. Ahora siguen haciendo el Belén del Tirisiti en el Teatro Principal de Alcoy.

Como el Tirisiti, los museos deben tener vida y así atraerán al público. Tienen que hacerse actividades. Donde se pueda hacer un títere, que los niños salgan de allí con un títere en la mano: Creo que ahora ya se hacen talleres y actuaciones en el Museo de Títeres Albaida, ver los títeres en movimiento es muy importante para los niños. Este es el secreto.

Con la APTV -Associació Professional de Titellaires Valencians-, los de Lluerna Teatre, Edu Borja y el Teatre Buffo hicimos la propuesta de una exposición de piezas de los tres grupos, para mostrar allí donde actuábamos la gran diversidad que existe en el mundo de los títeres. Había hilo, bunraku, títeres de mesa y objetos de diferentes materiales. Llevamos estas exposiciones por los pueblos y tubieron mucho éxito. Era una manera de ofrecer un espectáculo de cada uno de nosotris y una exposición conjunta. Cuando falleció Rosa se acabó este proyecto.

Las exposiciones temporales en los museos son muy importantes. De alguna manera, nuestro proyecto eran exposiciones temporales de un museo inexistente. Y durante las visitas, animábamos las escenas de la exposición.

La associación está parada. Los jóvenes quieren continuar, a ver si lo consiguen.

7- ORGANIZACIÓN DEL SECTOR. UNIMA.

Vamos a ver en este capítulo las respuestas dadas por los 20 entrevistados sobre el tema de la organización del sector.

ÁNGEL CALVENTE: dice Calvente sobre la organización del sector:

Lo que debe estar por delante de todo es la profesionalización del sector. La UNIMA sin duda es importante, pero abarca aspectos más de tipo cultural e histórico que profesional. Cuando existía una asociación de compañías profesionales en Andalucía, pertenecíamos a ella. Ahora no la hay y tendría que haberla. Esperemos que en breve podamos unirnos todos los profesionales del sector y potenciar el arte y el teatro de marionetas dentro y fuera de nuestra autonomía.

No creo que sea necesario por el momento crear un Academia de los Títeres. Yo pertenezco a la de las Artes Escénicas en España, soy el único, creo, y me parece que este es el camino a emprender. Todos los profesionales del mundo del teatro de la marioneta deberían de estar asociados a las distintas asociaciones que existen. Me consta que muchos de ellos lo están, pero hay una inmensa mayoría que prefiere ir a su bola y encerrarse en sí mismo. Que por otra parte no está mal, pero ese proceder nos da poca visibilidad. No debemos encerrarnos sino instalarnos en los foros del teatro que ya existen. Como digo, hay que abrir y salir del círculo, no crear otros que nos empequeñezcan. Ahora bien; es imprescindible que luchemos todos y todas por el teatro de marionetas y para ello lo mejor es estar en todas las programaciones posibles y exponer ante el público producciones de una alta calidad técnica y artística. Tanto en espectáculos para la infancia como para adultos. Si seguimos dejando que las programaciones se infecten con ¨festivalillos¨, con programaciones, que no aportan nada o casi nada al panorama teatral y menos aún al arte del títere, estamos apañados.

Sin duda, a mi entender, la suma de lo profesional con la UNIMA tendría que ser el camino idóneo para esta idea de crear un lobby de los títeres. Pero un lobby abierto a la creación, a la investigación, a la educación y sobre todo a la producción y distribución de espectáculos de TEATRO de MARIONETAS de un alto nivel.

IDOYA OTEGUI: al ser Idoya secretaria general de la Unima Internacional, conoce este tema de primera mano y siempre ha luchado para que la Unima tenga en España la presencia y el grosor máximo posible. Dice Oteggui sobre el tema:

Ya sabes que yo doy mucha importancia a la organización, por eso estoy en una de ellas, la UNIMA, de la que soy Secretaria General. Creo que Unima es muy importante. En la historia, ha conseguido mucho para el sector. En el mundo y en España. Se ha logrado estar presente en el Ministerio, editar una revista, organizar Congresos, una Escuela de Verano…

Sería también fundamental disponer de una organización profesional, precisamente para evitar el intrusismo amateur y exigir rigor profesional a las compañías. Y sería

*complementaria a la Unima, no tienen que ser antitéticas ni rivales, al contrario. El modelo francés es muy digno de ser estudiado, pues ellos han conseguido juntar las dos cosas, la asociación profesional y la Unima, en una única entidad llamada THEMAA (ver **aquí**). Una forma que podría aplicarse perfectamente a España, adaptándola, eso sí, al concepto federal que ya tiene Unima Federación España. Una tarea de futuro para los jóvenes titiriteros con ganas y energía para ello.*

PACO PARICIO: dice Paricio sobre la organización del sector:

Hemos de agruparnos y organizarnos, de apoyar lo que ya tenemos. Agruparnos como empresas, como profesionales. Como amante de los títeres en general.

En Aragón, nosotros pertenecemos a ARES, que es la asociación de compañías de teatro. Constituye un grupo necesario, pero en él se toca sobre todo el aspecto empresarial, no tanto el creativo.

Luego está la UNIMA, cuya función es más filosófica, cuida más la ideología de nuestro arte, la filosofía de los títeres, nuestro oficio. Quizás debería cuidar más la idea de la función social del oficio. Dignificar nuestra práctica. Quizás deberíamos profundizar desde la UNIMA los análisis de los propios titiriteros.

Hay que reconocer que Unima está haciendo una publicación "Fantoche" muy interesante y hay que agradecérselo. Por ejemplo, en los Congresos, faltaría un espacio de reflexión de la condición de oficiantes que somos del rito teatral.

Existen pues asociaciones diferentes, la profesional del gremio, sea de compañías de teatro o de títeres, y la de UNIMA. Ambas necesarias y compatibles, por supuesto. También está Teveo y la Assitej sobre el teatro infantil, con las que tenemos muchas cosas en común.

No creo que sea interesante ni útil crear una Academia de las Artes Titiriteras. Creo que sería mejor entrar en la Academia de las Artes Escénicas. Somos teatro y no podemos separarnos ni encerrarnos en guetos. Desde las facultades de teatro, desde las escuelas del teatro, desde la universidad, creo yo que hemos de defender cátedras especialidades y cursos sobre títeres, pero ha de ser desde el teatro, incluso desde la danza o desde el cine. Como decía el amigo Julio Michell, creador del festival Titirimundi de Segovia (que debe estar en algún éter o planeta imaginario haciendo títeres), 'hemos de ser como una mancha de aceite que se extienda por todas partes'…

JAUME POLICARPO: dice Policarpo sobre la organización del sector:

Sin duda es una cuestión importante. Nosotros fuimos una de las compañías fundadoras de la UNIMA Valencia. Con los años, ha habido suspicacias, sin duda injustificadas, se pierden las relaciones personales y se pierde el interés. Pero son cuestiones a superar. Creo que la Unima tiene y puede tener su papel, sabiendo que no es una asociación profesional. Ya hay suficiente experiencia en el país para saber qué es lo que puede o debería hacer.

Nosotros nos movimos a lo largo de muchos años en asociaciones de teatro profesional, pero también hemos visto que en los últimos tiempos se ha impuesto un criterio demasiado mercantil, todo el mundo habla de empresas y nosotros todavía preferimos hablar de compañías. A mí me interesan las relaciones personales y artísticas, la realización personal, entiendo este oficio como una vocación. Donde más cómodo me encuentro últimamente es en la asociación de dramaturgos, donde todo es más distendido y positivo.

LUÍS ZORNOZA BOY: dice Zornoza Boy sobre el tema de la organización:

Yo no puedo hablar por experiencia, porque no he estado en ninguna. La Unima me pareció brillante cuando se creó. Los súbditos de los países con regímenes comunistas necesitaban salir para obtener ropa interior que no picase. Con la Unima pudieron ir a Occidente y satisfacer sus necesidades. Ahora toda la ropa interior viene de China, y es suave, tal vez se ha perdido el sentido altruista de la Unima.

Lo que no me agrada es cuando veo personas que dicen hablar en nombre de los titiriteros y que usan esas organizaciones para rozarse con nuestras dignísimas autoridades. Lo más dañino para ver buen teatro de títeres son los gremios localistas que bajo el lema "mejor lo de aquí, aunque sea mediocre, que lo bueno de allí". ¿Cuánto teatro excelente de Suecia, Alemania o de otra comarca a pocos kilómetros nos perdemos por el "apoyad lo nuestro"?

JORDÀ FERRÉ: dice Ferré sobre la organización:

Nunca he sido miembro de UNIMA. La conozco, pero siempre la he visto lejos. Ahora bien, cuando más unido y organizado esté el sector, mejor. Pero creo que debería ser todo el sector cultural.

Lo importante es saber por qué nos unimos, tener muy claros los objetivos. Debería ser una organización muy abierta, que entraran todos los extremos del sector, debería haber una generosidad en la aceptación de este amplio abanico que son los títeres, los objetos… Si fuéramos capaces, sería fantástico y necesario. Por ejemplo, a mí me ven generalmente como un extraño, un extraterrestre: este es de otro mundo, va de bolo con un tráiler…, cuando en realidad eso hace que tenga más problemas. Por ejemplo, no puedo ir a ningún festival de títeres.

Como te decía, para organizarse, que lo veo necesario, lo primero es saber qué se quiere. El sector de los títeres tiene mucho que hacer, mejorar, ampliar sus circuitos, luchar para salir de la etiqueta de lo infantil. Y obtener cuotas en todas partes. La unión hace la fuerza. Hacer un lobby de poder sería muy importante.

Cada titiritero procede de mundos muy diferentes, lo importante es tener un objetivo claro. No se trata de repartir un pastel, sino de compartir unos objetivos. Y crear una idea de futuro, pensando en los que vienen. Es nuestra obligación. Que haya valores a defender. Es necesaria una pedagogía social. El titiritero debe empoderarse, como decía antes, y estar muy cerca de los escenógrafos… Ahora bien, si no hay circuitos, ni

cuotas, ni subvenciones, ni ningún interés público…, entonces, ¿cómo puedes pensar en estas cosas?

En Francia tienen otro nivel. Allí he hecho giras con 160 personas sin ningún problema. Aquí, en cambio, todo son problemas.

Para una organización del Sector, bastaría con un núcleo que lo vea claro, pero debe moverse con el máximo de pragmatismo. Deberíamos luchar contra esta tendencia anarco tan nuestra de los titiriteros. Nos falta cultura asociativa, y eso que en Cataluña figura que hay mucho asociacionismo. Pero la realidad es que bastante tenemos todos por sobrevivir.

Hacer una Academia de los Titiriteros, ¿porque no? Todo serviría para hacernos más fuertes. Pero lo importante es que te lo tienes que creer, que el sector se crea lo que hace.

ENRIQUE LANZ: dice Lanz sobre la organización:

Para mí está claro que falta un foro de debate. Desde la universidad, los festivales, los museos, las propias compañías, desde dónde sea, falta un foro de debate y reflexión. Es algo que UNIMA tendría los recursos para hacer, y tendría sentido que abanderara esto, pero yo siento que UNIMA, por eso de que es una asociación que agrupa a personas que no son profesionales, no propicia mucho el avance.

THEMAA, en Francia, me gusta mucho, es un ejemplo de cómo podría ser UNIMA, o como me gustaría a mí que fuese: una asociación con rigor, profesionalidad, seriedad. Y eso lo percibes en hechos concretos: las jornadas que organizan, las publicaciones que hacen, los debates en el seno de festivales, la formación que proponen. Hemos querido militar en ella, pero no hemos podido al existir aquí UNIMA España.

También es verdad La UNIMA aquí que va cambiando, varias personas nos dicen que UNIMA España está cambiando mucho para bien.

Estaría bien que se promoviera el encuentro. Nosotros lo intentamos desde la pequeña posibilidad que nos da el Quiquiriquí o los eventos que gestamos, empujar en esta dirección.

Falta proyección de los debates. Hay que querer ir más allá, abrir más brechas, ser más ambiciosos, llegar al público, a sectores que muevan opinión.

En mi caso, yo sigo adelante y nadie me va a parar, porque creo en lo que hago, pero en este oficio falta pasión y conocimiento. Hay mucha gente que prueba esto de los títeres a ver si suena la flauta. Algunos dicen que hay intrusismo, aunque todos somos de alguna manera intrusos.

Pero quien hace su trabajo con rigor y mira hacia adentro, trabaja para el público, pero también desde sí y para sí, y ofrece lo mejor de lo que puede hacer, esa gente brilla y sale adelante. Seguir un camino, crear un lenguaje propio, sin imitar a nadie, como hacen los Oligor- Microscopía, por poner un ejemplo, que van haciendo algo muy

singular y propio, pasito a pasito, desde la humildad, el rigor, desde una convicción muy personal, sin copiar a nadie, y creando espectáculos de primera línea en las mejores programaciones. ¡Y mira cuántos imitadores tienen ya!

YANISBEL V.MARTÍNEZ: Dice Victoria Martínez sobre la organización:

Nosotros no somos miembros de UNIMA España, aunque lo fuimos hace años. Fue tal el rosario de calamidades desagradables que padecimos, que no continuamos con la membresía. Yo personalmente formo parte de UNIMA Cuba. Y por lo poco o mucho que conozco esta asociación, lo que veo es que es un lobby para jugar al intercambio que favorece el interés personal de algunas personas, y por lo general lo que se cuece en torno a UNIMA va aparejado a poco rigor, y no nos sentimos identificados.

Un problema que tenemos es que estamos enfrascados, casi encapsulados en nuestra pequeña parcela, y falta mucho diálogo y empatía. Estar obstinados en la faena de la supervivencia, en las urgencias del día a día, nos impide ver hasta qué punto es necesaria esta acción colectiva de reflexión y de militar juntos. Aunque tengamos diferencias, podemos encontrar puntos de comunión, podríamos arrimar todos el hombro. Nos falta eso.

Tendríamos que plantearnos lo que queremos. Los franceses son uno de los espejos en los que podemos mirarnos. ¿Tienen más dinero o es que luchan más para obtener los recursos y la visibilidad que favorece a todos? Hay cosas en las que podríamos pujar sin que sean un desembolso económico. Por ejemplo, ¿por qué no existimos ante los ojos de la crítica teatral?

ROSA DÍAZ LA ROUS: dice Díaz sobre la organización.

Asociarse es necesario. El sector tiene que aprender a unir fuerzas para poder cambiar lo que no creemos justo, lo que vemos que no mejora.

Hace años, cinco compañías fundamos la Asociación Te Veo, con esa intención. La de mejorar las condiciones de exhibición de nuestros trabajos, la de compartir con compañías de teatro para la infancia, vivencias propias desde nuestras compañías y poder analizar qué estaba ocurriendo en distintas comunidades con temas muy variados. Es evidente que en grupo se trabaja mucho mejor y se consiguen muchas más cosas que si trabajamos a nivel individual. Todo esto que se recoge, son muchas voces hablando desde la experiencia de años, para poder llevar a políticos y Ministerio, los resultados de estas reuniones.

Otras Asociaciones que están demostrando que la unión genera cosas maravillosas es la TTP de Cataluña, Assitej y Unima , claros ejemplos de que cuántos más seamos, más cosas haremos.

Si nos miramos el ombligo vamos mal. Cuanto más nos apoyemos mejor. El asociacionismo es necesario para conseguir llevar a cabo proyectos, avances y sueños. Así nos beneficiamos todos, pues podemos compartir informaciones que nos ayudan a conocer mejor las realidades de cada comunidad, de cada compañía.

JUAN MUÑOZ: dice Muñoz sobre la organización:

Me parece que nosotros estamos en casi todas las organizaciones que existen en nuestro sector: Unima, Artemad, Teveo… Creo que tienen una labor muy importante que hacer, pero también digo que no se hace. Porque al final nos puede la falta de tiempo, los apuros de las compañías, las necesidades del día a día…

Las asociaciones deberían dinamizar el sector, y dar buena información de la administración, de las opciones internacionales, revistas, periódicos… Sería bueno tener profesionales capacitados y asalariados que llevaran la ejecución, siempre dirigida por la asamblea.

El problema es que no hay tiempo. Somos un sector muy primario, con poco dinero, se vive demasiado al día, eso hace que no se vaya a reuniones, y que todo sea complicado… Lo importante es que seamos más democráticos, no que todos seamos iguales, esto es imposible, sino que todos aportemos por un bien común. Pero la realidad es que por falta de tiempo o voluntad las asociaciones al final se rigen por unos cuantos asociados que asumen la responsabilidad y el control de la asociación.

Si los puestos de responsabilidad son de dos años, no puede ser que no haya nadie dispuesto a comprometerse en los cargos. Si no, habrá que votar como los papas: elegir a los representantes por narices, con cónclaves hasta que haya fumata blanca.

Debemos asociarnos para tener información. Y hay mucho que criticar a las administraciones…

Uno de los problemas es que, si no podemos pagar un buen sueldo y no podemos exigir resultados, todo queda en nada. Se hacen cosas, pero pequeñas.

Creo que funcionó bien en la Coordinadora de Salas Alternativas, en la de Madrid en concreto, cuando yo estaba activo en ella, que fuera obligatorio acudir a las reuniones. Eso nos obligaba mucho, recuerdo que teníamos una labor de gestión muy fuerte, no había día que no habláramos entre nosotros. Y los resultados fueron muy importantes.

Para eso hacen falta gestores potentes, que cada vez los hay más, pues los jóvenes hoy estudian y saben más que nosotros entonces, pero hay que pagarlos…, y tener claro lo que queremos de ellos.

Me pregunto a veces, cuando se hacen presentaciones colectivas, o galas, o aberturas de temporada, ¿por qué no salen todas las compañías asociadas al escenario? Suelen subir los cargos representativos, se da el aplauso al director, al presidente o al secretario, pero somos todos los que deberíamos estar.

Al final, lo que funciona son los sindicatos, las organizaciones empresariales.

Como ves, creo en ello, pero hay que profesionalizarlo. Todo tiene que ser más profesional, sino las asociaciones no sirven para nada. Y es que las compañías no tienen asumido que las asociaciones son suyas.

La Unima, no hace mucha cosa, aunque es verdad que están los cursos de verano, los congresos, y debo decir que no he ido a ellos… Me parece que por ahí va el asunto y que están en una buena dirección. Obtener y repartir información, muy importante. De Europa no sabemos nada, todo el mundo dice que es muy difícil obtener ayudas. Pero me pregunto, ¿acaso no tenemos representantes allí a los que pagamos y que deberían ayudarnos? El Ministerio tendría que ponernos a alguien en Europa con el que poder dialogar y trabajar.

PABLO VERGNE: dice Vergne sobre la organización:

Yo estoy en Unima, pero participo poco. Me parece importante que exista y valoro mucho la dedicación de la gente que está en ella. Lo valoro mucho. Apoyar, difundir, los títeres, etc. Me gustaría tener más tiempo disponible para estar en ella.

Lo que más me interesa, es cuando se proponen talleres, cursos, como hace Unima en la Escuela de Verano… Luego hay algo que quizás aprovechamos poco, como las becas, porque no estamos lo suficientemente informados. Becas para ir a festivales, también ver qué pasa en la Comunidad Europea, en la que hay dinero, y no lo sabemos.

Muy importante la labor frente a la administración, cosas gremiales. A veces no somos conscientes de esta importancia. Los actores tienen un convenio, y los actores titiriteros deberíamos tener otro, diferente de los del teatro. Son temas sindicales y de administración, que serían muy útiles.

Yo he estado en una asociación profesional, la Artemad, aunque no me sirvió de mucho cuando tuve un problema con una actriz.

A mí me hubiera ido bien tener una asociación de titiriteros que me defendiera. Tuve un problema en el espectáculo África en cuentos, y se me obligó injustamente a pagar una enorme cantidad de indemnización. Cuando dije a la abogada del Sindicato de Actores que debería cerrar el espectáculo y que varios actores africanos deberían salir del país, la abogada me dijo, 'pues que se vuelvan a su país'. Me salí de Artemad porque no fueron capaces de defenderme.

En nuestro oficio, cuando trabajas con más gente, te sientes desprotegido.

Pero yo lo que quiero es hacer espectáculos, no crear una asociación para eso.

Estas situaciones hacen mucho daño, y te frenan a la hora de crear nuevos espectáculos complejos. Necesitas estar protegido.

Llegué así a la conclusión de que había que cambiar la fórmula: un hombre, para realizarse, necesita: escribir al menos un libro, plantar un árbol, tener un hijo y, al menos para mi a partir de ahora, pasar por un juicio…

Así están las cosas cuando se carece de una organización propia que nos defienda…

ADOLFO AYUSO: dice Ayuso sobre la organización:

Ahí tengo muchas dudas. Unima no es suficiente o quizá aún podría hacer más. Pero es necesaria. Soy un gran defensor de Unima. Si se crea otra asociación, perteneceré a las dos. Yo lo que quiero es que exista una conciencia tanto profesional -no es lo mío-, como sobre política de festivales, museos, circuitos, que se pueda influir sobre el Estado, porque tenemos una fuerza que no nos lo creemos. Románticamente defendemos al titiritero, como si fuera el de siempre, el de la calle, el que lo hacía todo, que me parece muy bien, pero tal como hemos evolucionado, en el contexto en el que estamos, hay que ir más allá.

El problema más importante de los profesionales, lo mismo que ocurrió en el pasado, es que tienen miedo a perder cuota de mercado

Unima es una estructura internacional, pone en contacto a personas, yo lo he gozado eso, es una red, es un vehículo para la comunicación. El problema de Unima es de personas, no de la organización. Problemas personales, de mercado, de influencia, de territorialidad. Cuando se fundó la Unima Federación España, estaban todos los titiriteros juntos, probablemente por intereses comerciales, pero luego se han ido saliendo muchos por problemas personales.

¿Podría ir a una especie de Academia del Cine? No lo sé… Conociendo el mundo del títere, podría ser algo terrible…

Tengo muchas dudas. Una cosa si está más o menos clara: una asociación solo profesional no tendría razón de ser, porque estamos ya integrados en el mundo del teatro. Porque las compañías ya están en las asociaciones de teatro. Puede haber otra asociación que amplíe su punto de vista. Incorporar el tema de la investigación, hacer otras cosas como grandes exposiciones, encargarlas a personas expertas en preparar exposiciones, Unima podría delegar y convocar. Y es muy importante que los trabajos encargados estén suficientemente pagados. Preparar una conferencia me puede costar de 3 a 4 meses de trabajo, esto hay que cobrarlo. No el trabajo normal dentro de la asociación, que hacen los socios y yo como uno de ellos.

Presionar para los museos, para la educación, en las comisiones de teatro, Unima puede hacer estas cosas.

Yo ahora tengo las manos libres, como he tenido toda la vida. Como cuando programaba Títeres y Juglares en el Monasterio de Veruela (2000-2004), mientras la Diputación contemplaba las funciones, el taller, la exposición, la edición de libros seguí al frente, cuando lo quisieron dejar en una simple programación dominical, les dije adiós.

ALFRED CASAS: dice Casas sobre la organización:

Debería hacerse un sindicato. De hecho, ya se está gestionando, con la TTP (Teatre Tots Públics, asociación de compañías profesionales en Cataluña de teatro para todos los públicos), está mejor organizado que antes, hace falta una organización profesional, y meter dentro a los Jordà Farré, los Bobés, el Serrano… Esto requiere filtrar desde abajo. Para conseguir que los de arriba se apunten, debes filtrar por abajo. Hay una ventaja, los que quieren ir más alto tienen los mismos problemas que

los demás, por no decir que los de L'Estaquirot, por ejemplo, trabajan más que los Serranos, aquí, por lo que hacer una asociación profesional fuerte podría convenir a todos, se debería vender bien, atarlo bien, tratar de sacar lo que no tiene nivel.

El Circo se ha organizado muy bien, y la danza también, son ejemplos a estudiar. Sería interesante que el sector se uniera y luchara un poco más. Pero debería dialogar para ver como los Grandes Artistas pueden convivir con los 'trabajadores del espectáculo', encontrar la manera. Los números son los que igualan.

Es importante, pero no sé si es el mejor momento, tal vez valdría la pena esperar a ver si hay un relevo generacional que coja más fuerza, más voz, más prestigio, que se lo crea más. También es cierto que los 'trabajadores del espectáculo' tienen unos números muy potentes, ya que trabajan mucho y queremos crecer. Creo que es defendible. Sucede que, dentro de poco, habrá una jubilación en masa, porque ya hace muchos años que empezamos, y muchos están para plegar velas… A ver los jóvenes como lo gestionan esto. Es importante que la profesión se reivindique, pasa que se debería poder establecer el marco, en teatro visual, en títeres, si se opta por la valentía de coger el término títere para definir el teatro visual… Los franceses lo han hecho, pero lo puedes reivindicar si eres lo suficientemente fuerte, y en Francia hay un sustrato cultural y una práctica titiritera mucho más fuerte.

JOAN BAIXAS: dice Baixas (socio de Honor de Unima Federación España) sobre la organización:

De eso siempre he pasado. Por eso soy amigo de todo el mundo y los quiero a todos mucho.

IÑAKI JUÁREZ: dice Juárez sobre la organización:

Incluso cuando era presidente de Unima Federación España, pensaba: si no hubiera existido la Unima, hubiéramos hecho otra asociación más activa y más útil. No hemos visto la urgencia porque ya estaba Unima. Desde luego, hasta ahora, no creo que Unima haya cumplido con lo que debería ser, y tengo parte de culpa, pues fui presidente… Tenemos tan escasa presencia que, si no hubiera existido Unima, nadie lo hubiera notado. La relación con otros titiriteros la tenemos de natural, no necesitamos la Unima.

Ahora tenemos una revista que no está mal. Se hace el Congreso… El problema, no es que nos falte cultura asociacionista, nos falta la cultura del asociado. Nos juntamos y… ¿ahora qué? No acabamos de decidirnos, de saber lo que queremos o hacia donde debe ir la organización. Unima ha sido un lobby un poco raquítico…

Por todo ello, y aún con la existencia de Unima, creo que nos vendría muy bien una asociación profesional, pues Unima aglutina a mucha gente con muy diferentes intereses. Funciona mejor ahora porque hemos aprendido y los egos se han apaciguado algo, no se critica tanto, hay otro tono. Cuando Jorge Rey y yo entramos, antes de llevar un mes ya había envíos de correo señalándonos con el dedo por no hacer nada.

Problemas de egos, de fobias y de bandos. La gente de ahora es más discreta, funciona mejor. El trabajo que están haciendo mejora cada vez más.

Pienso que lo mejor es que el sector se auto organizara, pero con la cultura que tenemos, tampoco tiraría campanas al vuelo. Mira Teveo, que tampoco es una panacea. Hizo un decálogo de lo que habría que hacer, y nadie lo cumple.

Nosotros estamos en todas las asociaciones, en Assitej, en Teveo, en Unima y en la Coordinadora de Salas, incluso en la asociación de empresas teatrales de Aragón. Nadie nos puede acusar de falta de espíritu asociativo.

JORGE REY: dice Rey sobre la organización:

Yo vengo de las organizaciones de base, luego, soy un gran defensor de todo tipo de asociación, incluso las de las escaleras de los edificios. Pues si estamos organizados, podemos funcionar mejor. Si los agricultores pequeños funcionan, pues mejor, tendremos mejores alimentos…

En los últimos 30 años se ha desvalorizado todo lo que tiene que ver con el trabajo para un bien común, como si esto no fuera ni rentable ni necesario. Los egos siempre los hubo, pero no son un problema. De vez en cuando hacer algún homenaje a alguien, para tranquilizar egos, etc. Si no existiera la Unima, habría que inventarla.

Como ya existe, pues que funcione. Y si en algún momento no funciona, no pasa nada, está, la puerta está aquí. Dejemos la gestión a gente cada vez más joven. Creo que esto es fundamental. Que empiecen a gestionarlo gente más joven. Que tomen decisiones, aunque a veces sean equivocadas. Si no les dejamos espacios, estar en la dirección, entonces vamos a convertir eso en un geriátrico…

Lo importante es que la organización esté. Si hace falta hacer dos Unimas, que se hagan. El problema es que no haya. Aquí, en Galicia, existe ahora una Unima ficticia porque no se habían pagado las cuotas, pero queremos mantenerla, pues nos siguen llamando, sigue existiendo. Formamos parte de la organización del Primer Congreso del Teatro Gallego, que va ha ser un punto decisivo para el sector. Eso no se puede perder. Ahora vamos a regularizarlo. También existen algunas líneas asamblearias, eso es bueno, aunque no sean demasiado operativas. Propusimos crear un circuito rural, como base para empezar a dinamizar la asamblea.

En Galicia también está Escena Galega, la asociación profesional, en la que estamos afiliados cuatro de títeres, de un total de más de 35 compañías asociadas.

No hay que cuestionar las asociaciones, todas son necesarias, participaré en las que pueda, estoy en la asociación de actores y directores, en la de empresas, en la Academia del Teatro Galego, y en la Unima-Galicia.

El Congreso de Teatro Galego que se iba a llevar a cabo en marzo y que se suspendió por el Coronavirus (se ha trasladado a octubre), lo organiza la Academia de Teatro Gallego, en la que estamos tres titiriteros: Tatán (Tanxarina), Carlos Clemente (de

Danthea teatro y la Sala Gurugú, A Coruña) y yo. Tenemos muchas esperanzas en este evento que tendría que señalar el camino hacia el 2030.

MARÍA JOSÉ FRÍAS 'PARRATO': Dice Frías sobre la organización:

La unión de la gente y el calor de las relaciones, con los espacios donde se pueda hablar e intercambiar, todo esto es muy importante. Imprescindible. Estuve en el último encuentro de Teveo, y fue una maravilla, estar con la gente, saber lo que hace, pero tengo dos hijas que me necesitan, y ahora mismo, no puedo estor en todas las asociaciones. Nosotros estamos en Unima, en Assitej. Para participar de forma activa en las asociaciones, hay que desplazarse, dedicarle un tiempo grande, para permanecer en ellas tienes que ver que el rumbo te ayuda, si ves que su rumbo no te acompaña, entonces, ¿cómo dedicar un tiempo del que carezco y además es caro ahora mismo? Estamos como apoyo a la profesión, y me acerco todo lo que puedo que es muy poco la verdad.

MARISO GARCÍA: dice García sobre la organización:

Nosotros estamos en todas. Muy activos en Unima Murcia. También estamos en la asociación profesional de la región, Murcia a Escena, de la que formo parte de la junta directiva, desde que hubo la crisis del 2008. También estoy en Teveo, Sara, la presidenta, es también de Murcia. Las veo necesarias e imprescindibles, vitales. Luego, que unas funcionen mejor o peor es otro asunto, quizás habría que revisar cosas, pero su papel es necesario, del mismo modo que debe existir UGT y CCOO. Somos personas que tenemos que defender nuestros intereses. Ahora lo hemos visto con la crisis del COVID-19, si no estamos asociados no se consigue nada. A pesar del trabajo que conlleva, creo que ha valido la pena haber conseguido que los actores tengan un paro, una conquista arrancada al Ministerio. Como los cambios que hemos logrado en los contratos, en los derechos laborales. Tener lo mismo que tienen las demás capas sociales.

Las organizaciones sirven para potenciar proyectos artísticos, pero lo más importante es defender al sector, defendernos laboralmente.

SHADAY LARIOS: dice Larios sobre la organización:

De momento no pertenecemos a ninguna. No hemos tenido la oportunidad, ni tiempo para eso.

Nosotros lo hacemos todo: somos productores, gestores, vendedores, realizadores, ejecutantes, transportistas…, todo. Además, soy profesora.

*Yo empecé a crear un circuito de la memoria material, laboratorios de teatro de objetos documentales en los cuales crear escrituras colaborativas, (**ver aquí**) me interesa*

porque es crear escritura a partir de la experiencia. He visto que el teatro de objetos documentales atrae a mucha gente. Para mí esto es un circuito, crear red.

Es difícil. ¿Qué soy? Soy investigadora creadora de teatro de formas animadas. Pero me cuesta definirme. Pero, por supuesto, nosotros como Oligor y Microscopía o como Agencia El Solar detectives de objetos nos sentimos representados por el sector del teatro de formas animadas.

EMPAR CLARAMUNT: dice Claramunt sobre la organización:

El Teatre Buffo estuvo en la fundación de la Unima País València, junto con Bambalina, Los Duendes y a propuesta de Diamante y Rubí.

Se creó en el 85. Su importancia fue muy grande. Estábamos dispersos y juntos se pueden hacer más cosas. Costaba convencer a los compañeros. Al final, hicimos la asociación, y llegamos a ser 15 compañías y hacer cosas muy chulas: cursos, festivales, la revista La Múndia, la gente la quería.

L'APTV-Associació Professional de Titellaires Valencians-, surgió de las ganas de hacer una asociación profesional. La Rosa Navarro amalgamaba mucho. Éramos muy operativos. Hacíamos las exposiciones, los programas de las giras, fuimos a la Muestra de Alcoy y a la Fira de Lleida…

Creo que Unima P.V. funciona, ahora estoy alejada. La gente se fue descolgando. Actualmente parece que hay pocos grupos.