TITEREDATA

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

Con el soporte de:

UNIMA
Unión Internacional de la Marioneta
FEDERACIÓN ESPAÑA
ORGANIZACIÓN NO GBERNAMENTAL
Beneficiaria del estatuto consultivo de la UNESCO

Con el apoyo de:

ACTIVIDADA SUBVENCIONADA POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE INDUSTRIAS CULTURALES

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

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

Apartado cuantitativo y análisis estadístico
Conclusiones, retos y recomendaciones
El impacto de la COVID-19
JOSÉ LUIS MELENDO

Apartado cualitativo
Entrevistas en profundidad
TONI RUMBAU

Metodología y fuentes documentales
EQUIPO TITEREDATA

Supervisión de la publicación
OLGA DE PEREDA

TITEREDATA

Edición publicada por TitereDATA con el soporte de UNIMA España

UNIMA España
Calle Sagasta, 12. Esc. B, 3º D
28004 MADRID España.
Teléfono: +34 91 081 0361

Email 1: info@titeredata.eu
Email 2: secretaria@unima.es

https://titeredata.eu/
http://www.unima.es/

Con el apoyo de la Subdirección General de Promoción de Industrias Culturales y Mecenazgo del Ministerio de Cultura, con la concesión de una subvención.

© De los textos: José Luis Melendo y Toni Rumbau
© De esta publicación: TitereDATA
Diseño de logomarca: Estudio Samuel Aznar Molina
Supervisión de la publicación: Olga de Pereda
Maquetación: TitereDATA

ACTIVIDADA SUBVENCIONADA POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE INDUSTRIAS CULTURALES

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

ÍNDICE

1.- Introducción 6

2.- Planteamiento y contexto del estudio 12

APARTADO CUANTITATIVO Y ANÁLISIS ESTADÍSTICO
Diagnóstico. Conclusiones y recomendaciones
Aproximación al impacto de la pandemia

3.- El ecosistema del sector del teatro de títeres y objetos 18

4.- Las cuestiones de género 24

5.- La edad del sector 27

6.- Identificación del sector con las diferentes prácticas escénicas 32

7.- La implantación territorial 33

8.- Las empresas del TTVO en España 37

9.- El empleo del sector 41

10.- Representaciones del sector TTVO 44

11.- Espectadores del sector TTVO 46

12.- Recaudación y consumo del TTVO en España 52

13.- Significación económica del TTVO 56

14.- Financiación y subvenciones 64

15.- Marketing y nuevas tecnologías 80

16.- Las compañías 85

17.- Los festivales 106

18.- Los teatros y salas 121

19.- Los museos y centros 135

20.- Los talleres de construcción 146

21.- Otros agentes del TTVO: investigadores, expertos y revistas del sector 149

22.- La formación 154

23.- La organización profesional 156

24.- Satisfacción laboral 158

25.- Situación actual.
Visión de futuro y estrategias que se plantea el propio sector 161

26.- Diagnóstico general del sector 171

27.- Recomendaciones al sector y a las administraciones 180

28.- Retos, desafíos y estrategias del TTVO 182

29.- Previsiones provisionales del impacto de la crisis sanitaria en las artes escénicas 183

30.- Recomendaciones para paliar el efecto de la pandemia 187

31.- La post pandemia 189

APARTADO CUALITATIVO
Entrevistas en profundidad. Momento, interioridades y perspectivas del TTVO

32.- Presentación 193

33.- Planteamiento de las entrevistas 195

34.- Valoraciones y conclusiones de las entrevistas 200

35.- Orígenes profesionales de los entrevistados 201

36.- El momento del sector. Peculiaridades, tradición y vanguardia 206

37.- Los circuitos y redes 208

38.- Los festivales y las ferias 210

39.- La formación 212

40.- Los museos y el patrimonio 214

41.- La organización del sector 216

42.- A modo de conclusión de las entrevistas 218

43.- Las entrevistas en profundidad organizadas por temas 221

OTROS ASPECTOS
Metodología y fuentes de referencia. Cuantificación del sector

44.- Metodología del conjunto del estudio 330

45.- La cuantificación del sector de TTVO 334

46.- Fuentes documentales. Antecedentes 337

47.- Responsables del proyecto 339

ANEXOS

Anexo 1. La encuesta de impacto de la COVID-19 (primera parte) 341

Anexo 2. Entrevistas en profundidad. Contenido completo 357

1.- Introducción. El estudio del sector y TitereDATA

1.- Históricamente las artes escénicas en España han trabajado con escasez de datos, y cuando se han realizado algunos estudios ha sido siempre con muestras muy limitadas y con carencias de información sustancial, la mayor parte de las veces vinculados a temas muy generales, y que, a pesar de sus buenas intenciones, ayudan poco a la producción de cambios en la vida real de los agentes afectados. Por otra parte, el desfase temporal y la falta de homogenización de los ítems necesarios hacen que los distintos informes y estudios tampoco faciliten disponer de datos evolutivos sobre temas concretos tal y como hacen los anuarios disponibles, que a lo largo de los años se han ido homologando dentro del sistema estadístico europeo para permitir valoraciones comparables. Esta debilidad tiene como efecto directo la falta de información sistemática sobre nuestro sector, la cual ha sido paliada en parte por las propias asociaciones profesionales que van elaborando informes cada cierto tiempo para disponer de datos de cara a la argumentación de sus demandas, y que por lógica no pueden abarcar los contenidos ni la sistemática temporal necesaria.

Por otro parte, la estadística oficial ha relegado determinados niveles de medición en pos de una generalización más fácil de homologar e identificar, a veces imposible para el sector de las artes escénicas y siempre para este sector del teatro de títeres, visual y de objetos (en adelante **TTVO**), al tratarse de un universo muy amplio y con límites difusos. Además, en los casos en que se dispone de información, los datos disponibles hacen muy difícil un trabajo de análisis y estudio con consecuencias de futuro. Tampoco el sector de las artes escénicas ha dado la importancia adecuada al valor de los datos, ya sean los generales o los propios de los usuarios de las artes escénicas, y especialmente cuando sabemos que los destinatarios de las creaciones cambian cada día su forma de relacionarse con los contenidos culturales, fruto de los efectos de la digitalización, las tecnologías y el uso del tiempo libre. Utilizar los datos es vital ahora y será imprescindible para sobrevivir. Los datos nos ayudarán a producir mejor, a mejorar nuestros públicos y, en definitiva, a ser más científicos y rigurosos con nuestros proyectos creativos.

2.- El dilema natural cuando se quiere abordar un estudio como el del sector que nos ocupa es pensar solo en las posibilidades del presente o por el contrario pensar con perspectiva y con vistas al futuro. Estamos con Mircea Malitza y el resto del equipo del Informe al Club de Roma en el libro titulado *"Aprender, horizonte sin límites"* cuando dicen: *«Acostumbramos a ver el futuro en función del presente, y no el presente en función del futuro"*. La mayor parte de las veces la realidad marca unos patrones de inmediatez y necesidad que nos hace perder opciones mucho más trascendentes e interesantes.

Los ejemplos están para aprender de ellos, pero sabemos que un estudio de sector pierde su valor en no demasiado tiempo, y resulta complejo realizarlos cada año siguiendo sistemas tradicionales de adquisición de información.

3.- TITEREDATA es la apuesta que consideramos más adecuada en estos momentos, en la medida que permite realizar un primer estudio sectorial lo más completo posible en fun-

ción de nuestras posibilidades, a la vez que se crean las bases de una herramienta que, utilizando las nuevas tecnologías e Internet, permita crear una plataforma *online* para desarrollar un sistema de captación de información de periodicidad anual, a la vez que permite otras utilidades para el sector. El objetivo temporal de puesta en marcha será la temporada 2021-2022, una vez presentado el presente estudio del sector y reevaluadas las necesidades del momento que de forma tan brusca han cambiado la pandemia de la COVID-19.

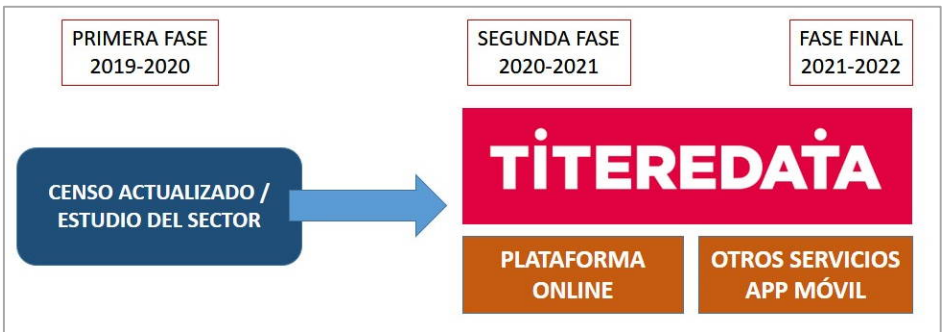
4.- Con **TITEREDATA** estamos hablando de una plataforma colaborativa en Internet, donde el beneficio está en que el conjunto del sector de los títeres, a cambio de su información como usuario, recibe como *input* un diagnóstico de situación en una herramienta de conocimiento sectorial con valor permanente. Sin ser la referencia, pero si el único ejemplo que podemos señalar en el ámbito de las artes escénicas, sería el **Mapa estadístico sobre la evolución semanal de las artes escénicas y musicales en España: CHIVATOS**, impulsada por FAETEDA, que con varios años de vida es una herramienta informática evolucionada del programa ESPIETES, que creó ADETCA hace varias décadas. En CHIVATOS, los recintos y productoras asociadas envían semanalmente la información de sus espectáculos (ficha artística, datos de afluencia y referencias económicas) y **FAETEDA** compila esos datos y los introduce en la plataforma. En nuestro proyecto nos saltaremos este último paso y los datos serán introducidos directamente por los usuarios y la herramienta hará el resto de manera automatizada en oleadas anuales de información. Coincidimos con FAETEDA que una base de datos de la actividad escénica es imprescindible para analizar, evaluar y decidir las estrategias políticas y las acciones que la iniciativa pública y privada aplican en nuestro sector, y para detectar nichos problemáticos a nivel artístico, empresarial y territorial.

5.- Los sistemas tradicionales de retroalimentación de la información están siendo reemplazados por sistemas nuevos que utilizan tecnologías de *big data*. Nuestra propuesta va en esa dirección contando con nuestros propios límites.

6.- TITEREDATA irá realizando las funciones de organismo de homologación de calidad y profesionalidad y como valor añadido será además el **CATÁLOGO VIVO DE LAS CREACCIONES DEL SECTOR**. Es evidente pensar en Internet como medio para poner a disposición del sector del TTVO información y materiales de utilidad para el trabajo de programación y de difusión en general. Cabe decir además que no existe en nuestro país ningún portal temático de estas características en el que, junto a estudios sectoriales y datos de coyuntura, se recojan las propuestas artísticas actualizadas de todo el sector. Otro valor añadido será fomentar la transparencia y a la vez difundir entre nuestro público y la sociedad las plusvalías de todo tipo que genera el sector del teatro de títeres, visual y de objetos en España.

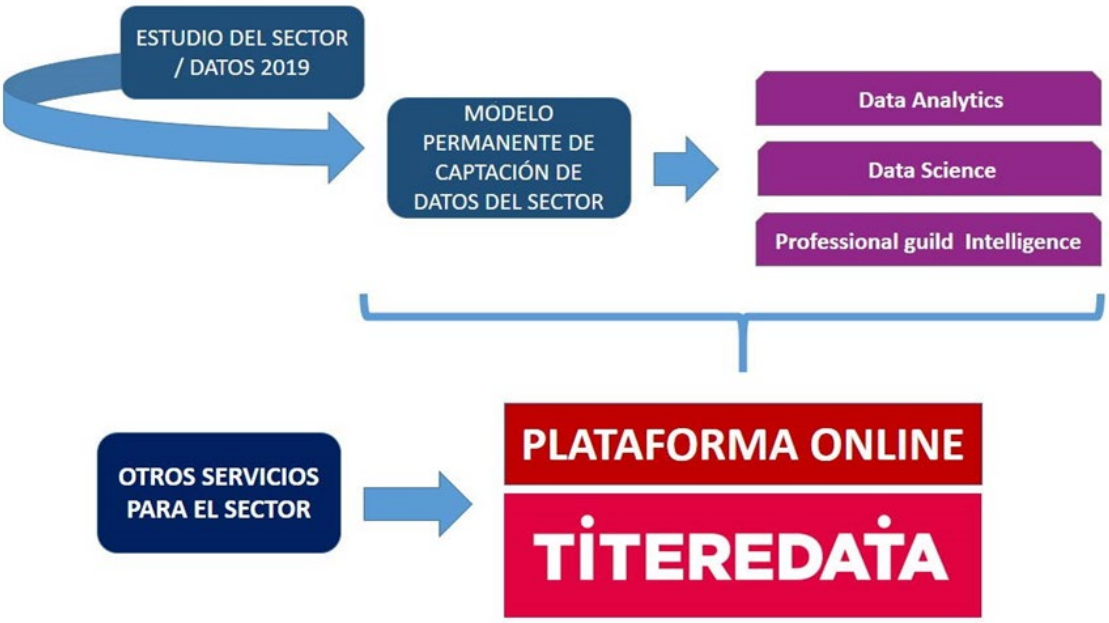
7.- La plataforma **TITEREDATA** centra el foco de atención en crear un espacio de colaboración para el sector que permita innovar y modificar su propia práctica. Sabemos que no es fácil, pero sí sabemos que es el camino.

8.- TITEREDATA pretende poner en práctica estos objetivos para el diseño y funcionamiento *online*, orientado a promover y sustentar la innovación de las prácticas en el sector del TTVO, con la finalidad de ser una propuesta de integración de las TIC y las artes escénicas para el fortalecimiento del propio sector.



El proceso colaborativo de creación de TITEREDATA y el estudio del sector, dos fases complementarias de un mismo objetivo

El Estudio del sector del TTVO como punto de partida del proyecto, ha permitido delimitar con mayor precisión sus integrantes, y ahora podemos asegurar que estamos hablando de **676 agentes entre compañías, festivales, teatros y salas, museos y centros, constructores y otros agentes** (expertos, investigadores, publicaciones, etc.), que es una cifra muy por debajo de los más de 900 que aparecen en las bases de datos sin sistemas de actualización existentes en España. Actualizar la cuantificación de este censo ha sido fundamental para un estudio sectorial de estas características, para que tenga tanto la representatividad como el valor cualitativo y cuantitativo de sus datos, abarcando al conjunto o por lo menos al mayor número posible de sus integrantes.



TITEREDATA es la concreción del *big data* del sector. Una herramienta permanente *online* de actualización de datos de situación. Recoge los datos del estudio desde la primera fase de 2020 y sirve para la contestación y actualización de datos de los años sucesivos y de manera permanente. De este modo se apuesta por un estudio dinámico que permita disponer de datos anuales en evolución. Los datos generales y gráficos globales serán públicos con las oportunas adaptaciones de visualización. El resto siempre serán privados, con acceso único del propietario de los datos, es decir, cada usuario que cumplimenta los cuestionarios anuales y que solo puede acceder a sus datos, pero no a los demás.

TITEREDATA permitirá su aprovechamiento para disponer de un catálogo integral permanente y actualizado del sector: compañías, espectáculos, profesionales, festivales, ferias y otros temas de interés. Cada usuario registrado y con su contraseña, al igual que accede a cumplimentar los datos sectoriales, también crea su catálogo de espectáculos y/o servicios, y podrá modificarlo en cualquier momento. Esto solucionará la creación de catálogos puntuales desactualizados o con información muy escasa.

La plataforma **TITEREDATA** pretende como objetivo final articular una serie de procesos relacionados con *data analytics*, *data science* y *professional guild intelligence* para permitir distintos tipos de análisis de situación, predictivos, de regresión, de probabilidad, de clasificación y también el diseño de un modelo exclusivo para el sector con formato propio y escalable. En este sentido, cuando hablamos del *big data* del sector nos referimos al aprovechamiento de los datos que el propio sector sea capaz de articular en los distintos procedimientos implementados.

Un proyecto impulsado por 40 *partners* y coordinado por UNIMA. Federación España

Para que haya sido posible concitar la mayor implicación del sector en los objetivos del estudio y de **TitereDATA**, ha sido de vital importancia que los impulsores, un grupo destacado de *partners* (festivales, museos, centros de títeres, etc. de reconocido prestigio), y coordinados por UNIMA España, desarrollaran una importante estrategia de comunicación en el sector para sensibilizarlo sobre la importancia del mismo y sus consecuencias.

Listado de *partners*:

ENTIDADES, MUSEOS Y TEATROS

- ASSITEJ España
- AVIAMA España: Segovia, Sevilla y Tolosa
- Associació Professional de Teatre per a Tots els Públics
- Museo El Taller de Títeres (Pola de Siero)
- Museu Internacional de Titelles d'Albaida
- Marionetàrium (Tibidabo – Barcelona)
- Revista digital *Titeresante*
- Salita Pocas Luces «A la sombrita»
- Taller del Parc-Barcelona
- Teatro Arbolé (Zaragoza)
- Teatro La Puntual (Barcelona)
- Teatro San Francisco (León)
- Teatro y museo – La Casa de los Títeres de Abizanda
- Teatros La Estrella (Valencia)
- Teatro de Títeres La tía Norica
- Títeres en el Jardín (Jerez)
- Titellaire de Roquetes de Barcelona. Associació
- Morreu o Demo para a Recuparación do Títere Tradicional Galego
- TOPIC Tolosa
- UNIMA Federación España (coordinación del proyecto)

FERIAS, FESTIVALES Y MUESTRAS

- Fira de Titelles de Lleida
- Feria Internacional del Títere de Sevilla
- Festival Internacional de Teatre de Teresetes (Mallorca)
- Festival de Títeres de las Merindades-Burgos
- Festival de Títeres del Moianés (Barcelona)

- Festival Guant de Valls
- Festival IF Barcelona
- Festival Internacional de Teatro de Feria «Parque de las Marionetas» (Zaragoza)
- Festival Internacional de Títeres de Jerez de la Frontera
- Festival Internacional de Teatro de Títeres – Titeremurcia
- Festival Internacional de Títeres de Alicante – Festititeres
- Festival Internacional de Títeres de Cuenca – Titiricuenca
- Festival Internacional de Títeres de Redondela
- Festival Internacional de Títeres Galicreques
- Festival Internacional de Títeres – Titirimadroño
- Festival de Títeres y Objetos en Madrid «Pendientes de un hilo»
- Festival Titirijai (Tolosa)
- Muestra Internacional de Títeres para Adultos de Bergara

También ha sido imprescindible el apoyo de la **Subdirección General de Promoción de Industrias Culturales y Mecenazgo del Ministerio de Cultura**, con la concesión de la subvención anual en 2019 y 2020.

2.- Planteamiento y contexto del estudio

1.- El sector del TTVO no había realizado nunca un estudio de estas características y por lo tanto se trata de la primera aproximación que permite tener datos del conjunto del sector de manera independiente respecto al conjunto de las artes escénicas en España. Los estudios disponibles hasta el momento y que referenciamos al final del documento son de carácter general y si bien tienen valor global, no aportan conocimiento específico sobre el sector del TTVO, el cual constituye un ecosistema propio y reconocible con diferencias esenciales dentro de un sistema más grande que es el de las artes escénicas con el que comparte a su vez un buen monto de concomitancias.

2.- Por otra parte, los datos existentes suministrados por el Anuario SGAE, el Anuario de Estadísticas Culturales, CULTURABase. Base de Datos de estadísticas culturales, la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales, la Cuenta Satélite de la Cultura en España, etc., tampoco permiten extraer datos específicos del sector de referencia.

3.- Este sector, para su fortalecimiento y un mayor grado de profesionalización, necesita mejorar la viabilidad de sus proyectos, su evolución y su modernización. Y para ello, es necesario conocer en profundidad su situación real o por lo menos la mayor aproximación posible, única manera de realizar un diagnóstico que oriente las estrategias tanto internas como externas que tendrán que desarrollarse en los próximos años, especialmente como consecuencia de la pandemia provocada por la COVID-19, que se desata en pleno proceso del estudio.

4.- La mayor parte de los agentes de este sector han venido considerando que lo que llamamos Teatro de Títeres, Visual y de Objetos (**TTVO**) tiene entidad propia, aún dentro de un conjunto más amplio como es el del teatro, pero con características sustanciales propias que le hacen ser un subsector definible y definido de manera independiente y autónoma. Y donde la tendencia al mestizaje de técnicas y disciplinas no hipoteca el amplio lugar común del teatro de títeres, visual y de objetos.

5.- El sector tiene unas particularidades que ha hecho necesario profundizar de manera específica en su situación, sin perder lógicamente de vista que muchos de sus vectores son comunes al conjunto de las artes escénicas. Conocer esta particular idiosincrasia es de vital importancia para el propio sector y para los agentes implicados, especialmente las administraciones públicas. Y, lo más importante: disponer de una base para que el sector pueda encararse a un futuro incierto donde el conocimiento y la calidad de los recursos son imprescindibles para evolucionar.

6.- El sector de los títeres no puede ser ajeno a los cambios profundos que se vienen desarrollando en la sociedad: las nuevas tecnologías, la transformación de los mercados y los nuevos hábitos de consumo de la ciudadanía, especialmente en unos tiempos donde las políticas culturales son cada vez más generales y menos acordes a las realidades y necesidades de cada sector y subsector. En el caso del teatro de objetos, un ámbito de creación y

producción de carácter tan artesanal en todos los sentidos, se requiere hilar cada vez más fino para avanzar con criterios sostenibles y de futuro.

7.- En este contexto, la relación entre las políticas culturales y el sector del teatro de títeres, visual y de objetos sigue siendo vital para asegurar un sistema estable de producción y exhibición teniendo presente que no se puede funcionar con criterios únicamente economicistas y de mercado, en base a la rentabilidad económica condicionada por su carácter fuertemente artesanal y cultural.

8.- En el sistema escénico del sector de los títeres y el teatro de objetos, conviven de forma indiferenciada distintos formatos de acción con finalidades y modelos de gestión muy dispares, y donde se desarrollan y se combinan estructuras profesionales con estructuras semiprofesionales, pero con una gran actividad. Parece un objetivo sensato poder cuantificar estos parámetros para aplicar así políticas diferenciadas que permitan crecer y evolucionar al conjunto.

9.- Igualmente, dentro del sector de los títeres en España nos encontramos con tipologías de una gran diversidad: un primer bloque de compañías que trabajan en función del mercado y la rentabilidad de sus producciones, otro segundo conjunto que apuesta por la creación y el valor artístico de sus propuestas, y un tercer y amplio bloque donde se desarrollan desde los titiriteros tradicionales a pequeños colectivos de prácticas alternativas con altas dosis de voluntariado.

10.- Por un lado, se aprecia mucho capital creativo, pero con estructuras débiles y poco preparadas para afrontar los cambios necesarios que exige la actual situación, caracterizada en la última década por la pérdida del 24% del público, el 31% de las funciones y con casi 2.000 espacios menos de representación. A esta realidad arrastrada hay que sumar el impacto de la COVID-19 que trataremos en un apartado propio dado el impacto que ha supuesto, justo en el propio proceso de realización del estudio.

11.- Las responsabilidades de la Administración Pública en el nuevo contexto, tanto en el desarrollo estructural del sector como en el apoyo y financiación de la actividad creativa, pasan también por líneas diversificadas, y para ello se hacía preciso un amplio conocimiento de la situación real del sector, identificando: los parámetros cuantitativos y los cualitativos suficientes, los ámbitos de acción y los modelos de gestión, así como las fortalezas y debilidades, las oportunidades y las amenazas.

Estructura y presentación del Estudio

En el apartado anterior hemos contextualizado el marco y las intenciones del estudio que, tal como se ha definido, pretende por primera vez disponer de una fotografía lo más detallada posible del sector del teatro de títeres, visual y de objetos en España, con los niveles de profundización cuantitativos y cualitativos, y que la metodología empleada descrita al final nos ha permitido conseguir. Nos hemos dirigido a todo el sector de manera personalizada en cuestionarios anónimos pero también, a través de las entrevistas en profundidad, hemos querido contar con el conocimiento, las opiniones y los matices de calidad de algunos de los profesionales con nombres y apellidos, personas todas ellas destacadas que componen el sector y representan a su vez a los tres bloques significativos de su estructura: los proyectos históricos, los proyectos en desarrollo y los proyectos emergentes de los distintos modos de práctica escénica, para obtener de este modo visiones transversales que nos permitan identificar los problemas y posibles soluciones del TTVO.

Así el estudio presenta tres partes bien diferenciadas:

1- Por un lado, los datos emanados de los cuestionarios del estudio y que en la medida de lo posible serán relacionados con los datos disponibles del conjunto del sector de las artes escénicas y con los propios datos generales del sector cultural, con el fin de identificar los matices y la propia especificidad del grupo objeto de estudio. En lo fundamental serán fuentes cuantitativas secundarias, los anuarios del Ministerio de Cultura y de la SGAE, así como otros estudios realizados por entidades y asociaciones de las AAEE. No es nuestra intención exponer e interpretar todos los datos que ya están disponibles tanto del sector general de las AAEE como del propio sector cultural en su conjunto, y que únicamente utilizaremos como referencias de comparación de nuestro subsector; ya hay bastante literatura al respecto y no es el objetivo de esta investigación; por otra parte, de hacerlo alargaríamos en exceso este informe final que también entendemos que tiene una función pedagógica de cara al propio sector.

Este primer apartado tendrá a su vez dos partes. La primera de tipo transversal con temas sustanciales tales como: el ecosistema del sector del teatro de títeres y objetos, las cuestiones de género, la edad, la identificación del sector con las diferentes prácticas escénicas que lo definen, la implantación territorial, las empresas y el empleo, funciones, espectadores y consumo, compañías, festivales y otros indicadores de referencia, la significación económica y las subvenciones terminando en temas de *marketing* y nuevas tecnologías. La segunda parte de este apartado profundizará en cada uno de los agentes fundamentales del ecosistema del TTVO, **las compañías**: producciones y tiempos, coproducciones, elementos de valoración de los procesos de producción y nuevas producciones, destinatarios de sus creaciones, las traducciones a otros idiomas de los montajes, el empleo y número de actores en sus producciones, sus sistemas de financiación y coste de las producciones, el número de funciones que realizan y sus cachés, el mercado, sus sistemas y ámbitos de distribución, los tipos de actividades complementarias que realizan. **Los festivales, teatros y salas**: tipos y criterios de programación, públicos a los que se dirigen, espectáculos que programan y número, estrenos, compañías programadas, espectadores y precios de taqui-

lla, procedimientos de promoción, sistemas de financiación y recaudación, coste de programación y cachés que pagan, fórmulas de contratación, opinión del sector sobre los festivales, teatros y salas. Similares temas en el caso de los **museos, talleres y el resto del ecosistema.**

2- Un segundo apartado del estudio tratará de recoger el posible impacto en nuestro sector de referencia de la pandemia provocada por el COVID-19 y que se basa en la primera oleada de datos de la encuesta de impacto sobre referencias de los meses de marzo a mayo de este 2020 con sus posibles proyecciones y extrapolaciones al conjunto del año. La encuesta es realizada por el equipo de **TitereDATA**, responsable de este estudio, sabiendo que será completada con otra segunda oleada de encuestas en enero de 2021 para definir con más precisión y detalle el impacto sufrido. Este segundo apartado del estudio tendrá a su vez una parte prospectiva que intentará extraer algunas conclusiones sobre la post pandemia y sus consecuencias para el sector.

3- Un tercer bloque nos aportará, a pesar de la subjetividad dimanada de las entrevistas en profundidad a 20 profesionales destacados del sector, una visión más viva y dinámica que la que ofrece las frías cifras y porcentajes del primer bloque, de fundamento cuantitativo y estadístico.

Este primer estudio se ha centrado en el apartado cuantitativo y cualitativo en un conjunto de aspectos y temas con el fin de conseguir una visión de conjunto del sector y su perfil más determinante. Somos conscientes que otros muchos aspectos relacionados con el propio trabajo artístico han quedado fuera, pero era imposible en esta primera aproximación poner el *zoom* en la totalidad y con unos niveles de profundización más altos. Dejaremos estos aspectos para que puedan irse abordando gradualmente desde la **Plataforma TitereDATA** en distintos momentos o por otras instancias de investigación.

En cada uno de los bloques descritos se avanzarán una serie de conclusiones parciales que se completarán con un bloque de conclusiones finales y recomendaciones, tanto internas para el propio sector como externas para las instituciones y agentes sociales y culturales.

El grueso del informe lo constituyen los resultados de las diferentes encuestas, con un total de **1.119 cuestionarios/encuestas** completas positivas y que se explica en la ficha técnica de la investigación. Las **214 preguntas** y cuestiones, con un **total de 996 ítems,** se presentan ordenadas y las respuestas tabuladas, con cuadros y gráficos que facilitan su comprensión y con unas breves notas sobre ellas.

La parte cuantitativa del estudio lo componen **245 gráficos** y **24 cuadros** propios, y **27 gráficos relacionales externos** para situar y comparar.

La parte cualitativa está compuesta por las **19 entrevistas en profundidad realizadas a 20 profesionales** (una de las entrevistas es doble), que se presentan a través de una selección de respuestas ordenadas por temáticas y los consecuentes comentarios extraíbles de las mismas. La totalidad de las entrevistas pueden leerse en la web de **TitereDATA**.

Para finalizar, el estudio presenta las referencias metodológicas, la cuantificación del censo, las fuentes utilizadas en su realización, así como unas referencias de los responsables del estudio. Los anexos incluyen los resultados de la primera parte de la encuesta de impacto de la COVID-19 y el acceso online a las entrevistas en profundidad completas.

Equipo TITEREDATA

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

Apartado cuantitativo y análisis estadístico
Diagnóstico. Conclusiones y recomendaciones
Aproximación al impacto de la pandemia

JOSÉ LUIS MELENDO

3.- El ecosistema del sector del teatro de títeres y objetos

Nos pareció interesante utilizar el modelo biológico de los ecosistemas para utilizarlo como referencia para el sector. Un ecosistema es un conjunto de organismos vivos (compañías, festivales, teatros, museos y otros agentes) que comparten un mismo hábitat, en este caso el del TTVO, un ecosistema por el que fluye la energía y los nutrientes y depende de estos su desarrollo y vitalidad. Y al igual que ocurre en el mundo biológico, los ecosistemas con mayor diversidad tienden a ser más estables, con una mayor resiliencia y capacidad de adaptación frente a las perturbaciones o las crisis.

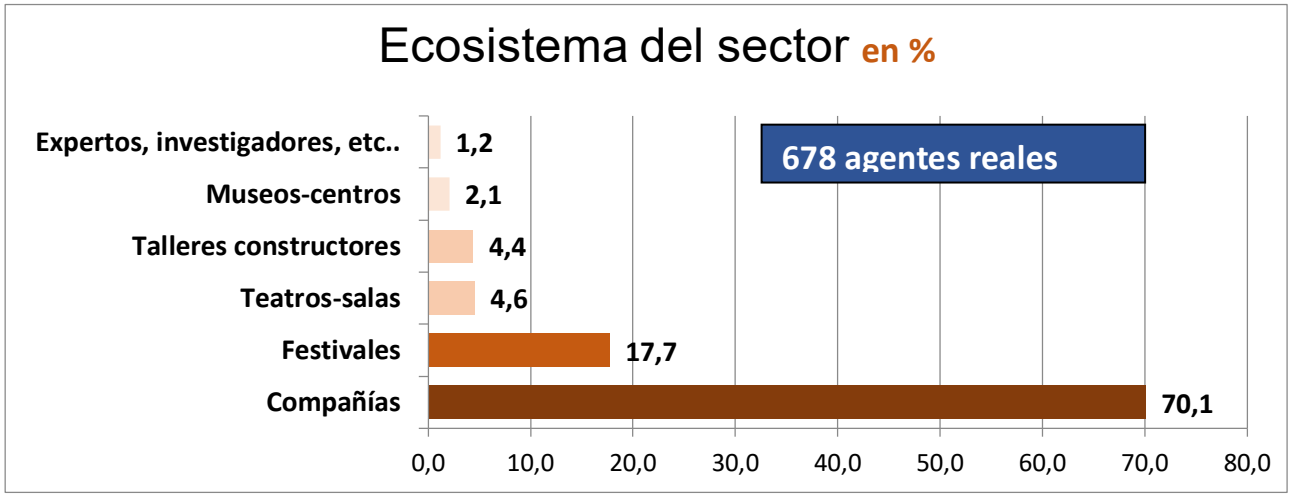
Los ecosistemas son por tanto sistemas dinámicos, de no ser así desaparecerían al igual que una célula estática es una célula muerta. La tendencia al equilibrio es el estado natural de un ecosistema que pretende la estabilidad, y en el que su estructura e identidad fundamental permanecen vivas a pesar de las variaciones en las condiciones. Así el estudio pretende identificar el nivel de equilibrio en el sector y la calidad de los nutrientes de los que dispone.

Dentro del hábitat general de las artes escénicas se hace preciso delimitar el **"ecosistema del TTVO"** y a la hora de abordar el estudio del sector, la primera pregunta a resolver fue qué especies componen realmente este ecosistema. El CDAEM (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música) utiliza una serie de tipologías: animación, circo, *performances*, teatro gestual y de movimiento, teatro lirico, teatro musical, teatro textual, teatro circo, teatro danza, variedades y también la tipología que más nos interesa en el estudio, el teatro de objetos. Obviamente, es de una extremada complejidad afinar en unos tipos de prácticas teatrales que especifiquen y diferencien con claridad un determinado subsector (o género como también se denomina), especialmente en unos tiempos en los que el mestizaje de disciplinas y artes es la tendencia más dominante.

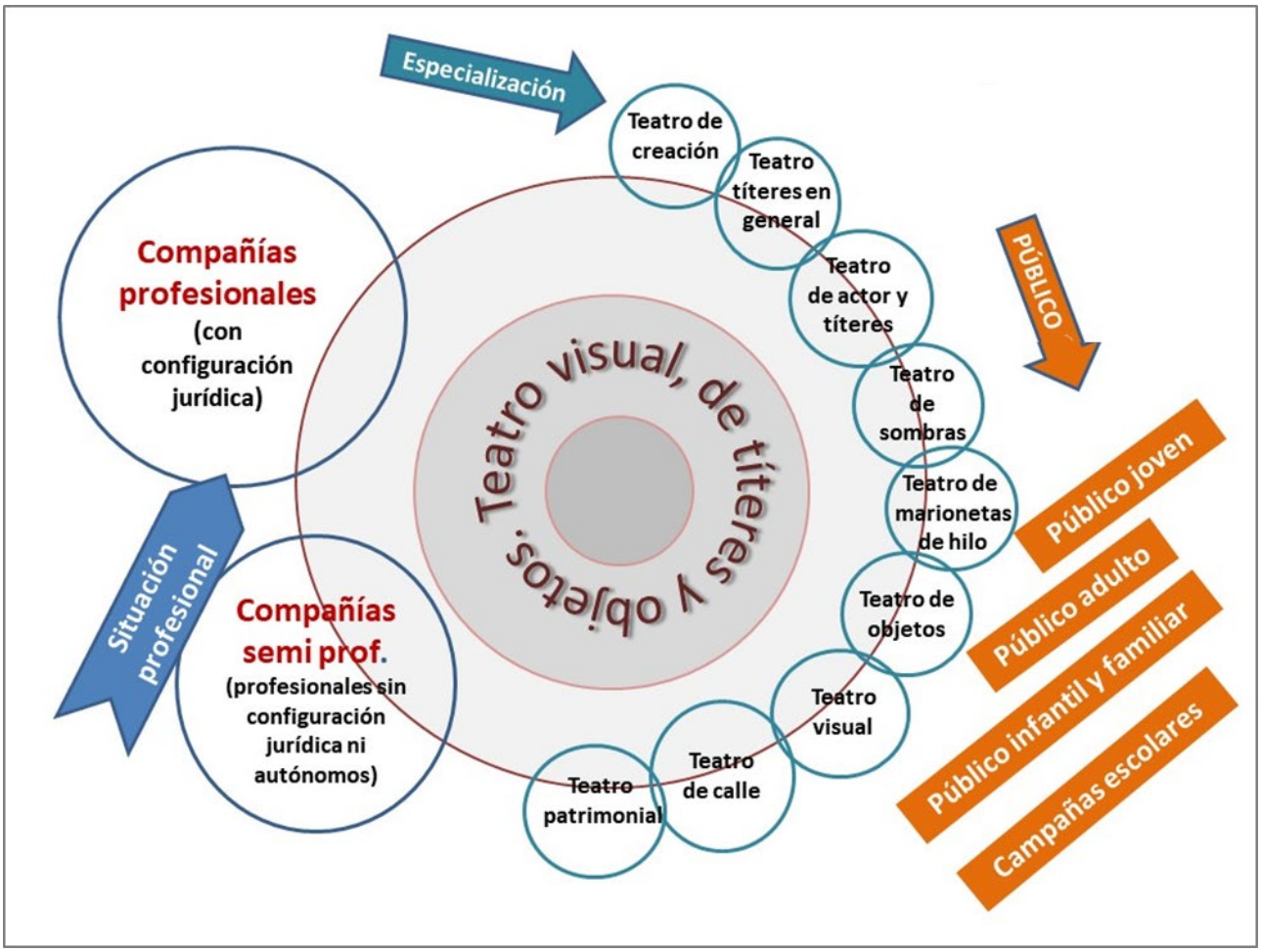
Así, a la hora de delimitar el sector objeto de estudio, fue necesario adoptar una posición flexible que abarcara desde los contenidos y prácticas más tradicionales o convencionales (cachiporra, guante, hilo, sombras, etc.), con todas aquellas que tangencialmente o de modo evidente mezclan formas relacionadas con el objeto, de muy diversas maneras y sea cual sea su soporte (retablos, máquinas, visual y de imagen, etc.), o el tipo y tamaño de los objetos (para mesa, escenario, calle, etc.), o las mezclas con las demás disciplinas de las artes escénicas (teatro de actor, circo, danza, música) y aún otras disciplinas como las artes plásticas, la mecánica, etc. Se trataba de buscar el común denominador de una práctica escénica que pudiera identificar las especies y a su vez el sector se pudiera identificar con este mínimo común múltiplo de especialización. En este sentido hablamos de un campo de las artes escénicas cuyo protagonismo se centra en **los objetos y en su materialidad**, un planteamiento mucho más amplio que el de la figura animada que hemos venido llamando títere, marioneta o sombra.

A esta especialización de contenidos a la que se dedican los creadores y compañías, había que añadir los diferentes continentes especializados en el TTVO. De este conjunto, como puede verse en los siguientes gráficos del estudio, las **compañías** suponen el **70%** de un

ecosistema formado por **678 agentes reales,** una vez realizada la depuración inicial de las bases de datos y el resultado de los diferentes cuestionarios del estudio. El siguiente bloque en importancia lo componen los **festivales** (con programación mayoritaria de este sector) que suponen el **17,7%,** los **teatros y salas especializadas** el **4,6%,** los **talleres de construcción** el **4,4%,** los **museos y centros** con el eje central en los títeres que suponen el **2,1%**, así como el ámbito del **conocimiento del sector**, medios de comunicación, expertos e investigadores, que suponen el **1,2%**.



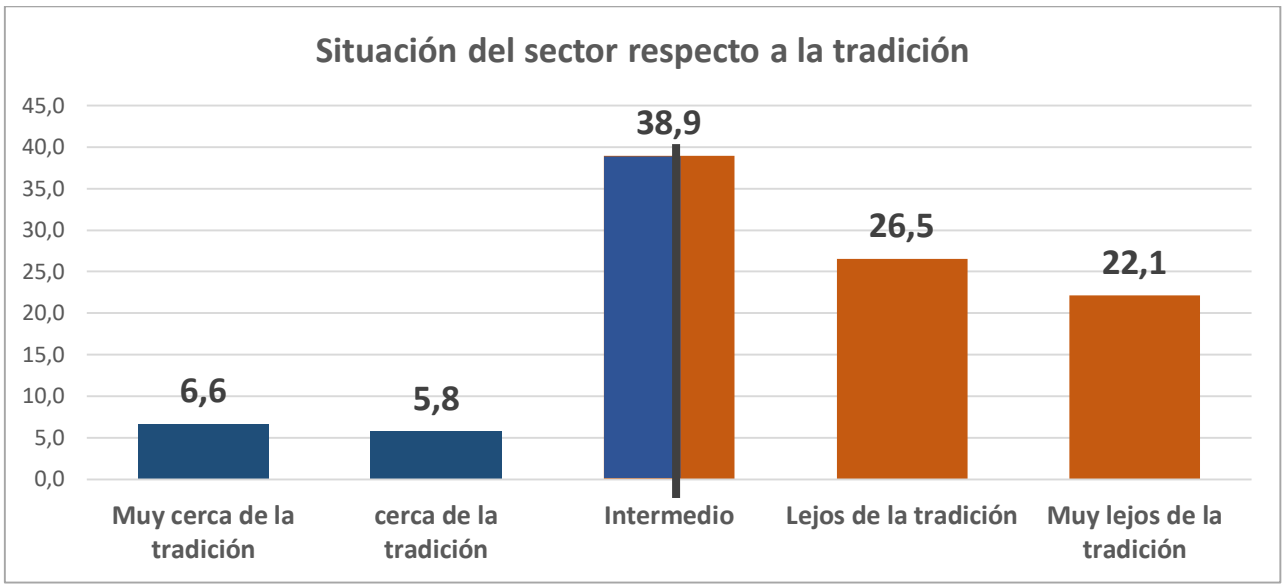
A su vez, para tener una visión general del ecosistema, hay que constatar que si bien el mayor volumen del conjunto de compañías es el profesional con configuración jurídica de sus empresas, hay un importante bloque de semiprofesionales sin forma jurídica alguna, ni siquiera en el régimen de autónomos, una realidad que veremos con detalle en el apartado correspondiente dedicado a compañías, pero que es necesario indicar ahora al ser una característica suficientemente significativa del ecosistema del sector.

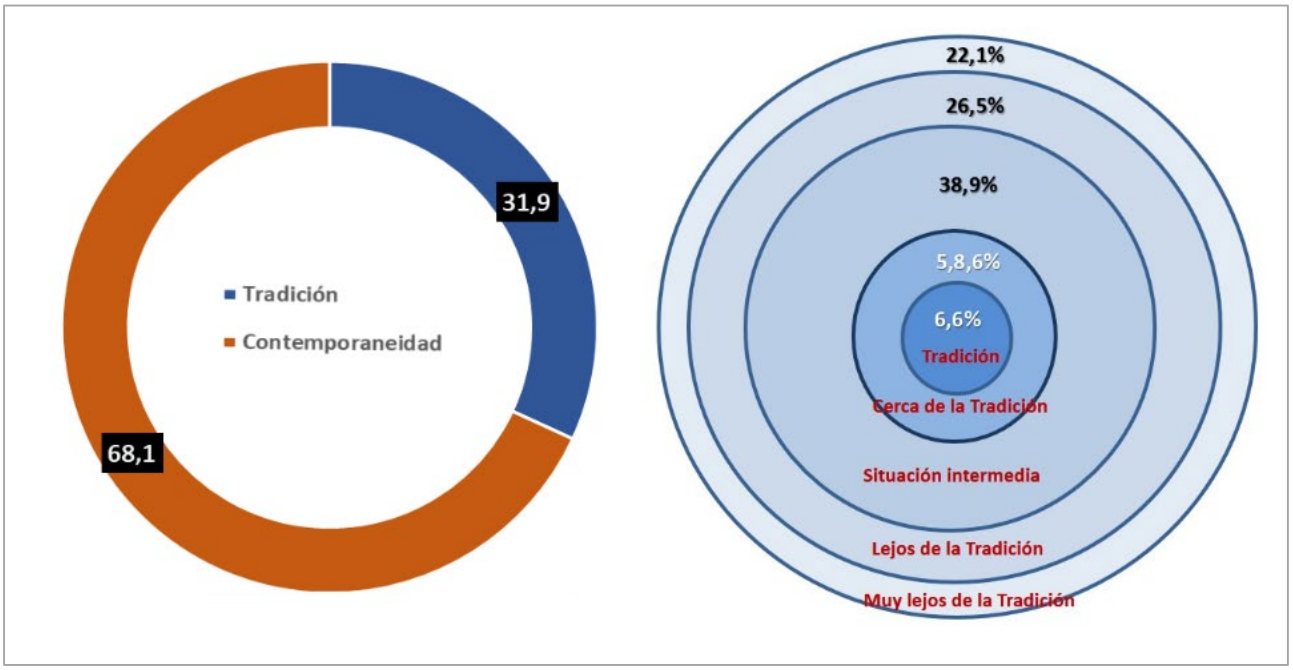


Nos ha parecido importante en esta visión sobre el ecosistema detenernos en un aspecto trascendental desde el punto de vista artístico y es la posición en la que se coloca el sector respecto al **eje tradición-contemporaneidad**, algo muy significativo en este sector que usa el método artesanal de producción incluso en mayor medida que el conjunto de las artes escénicas, dada la materialidad de su objeto escénico preferente.

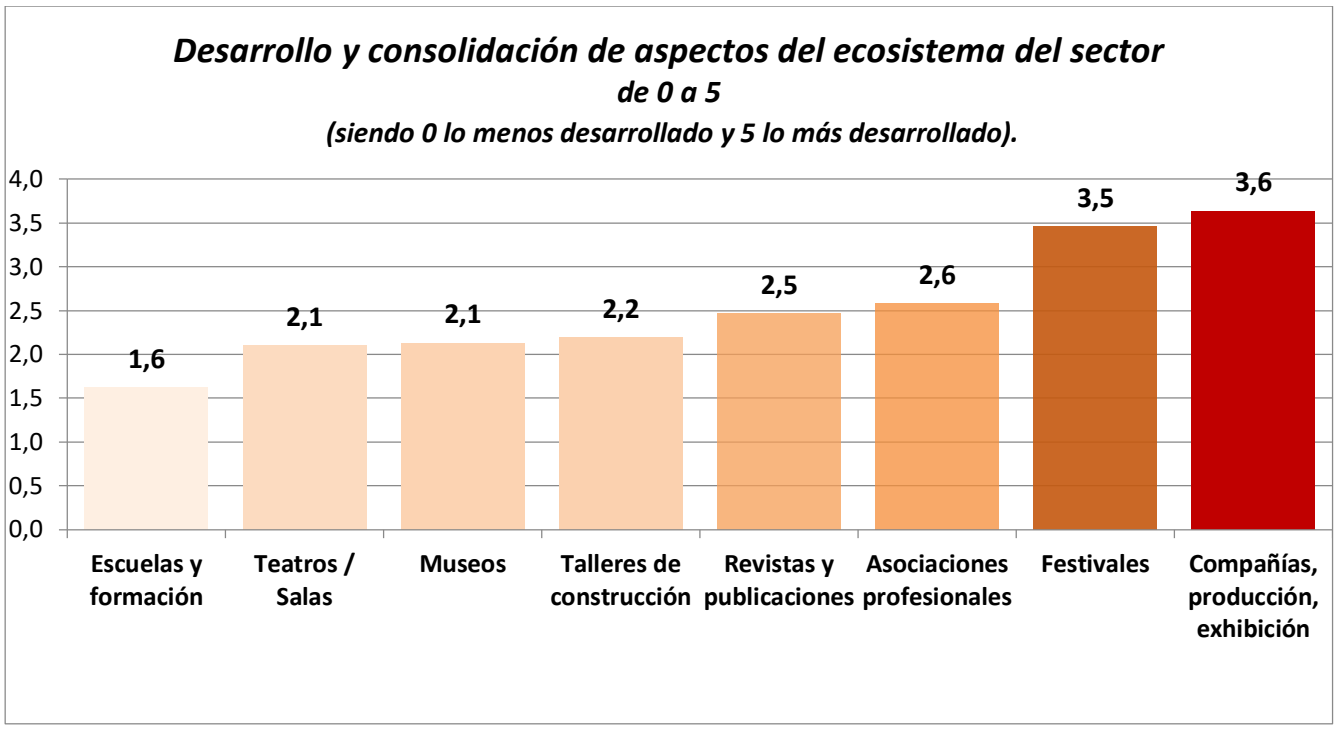
Una visión muy extendida sobre el sector es que se trata de un colectivo muy tradicional vinculado a formas y modos de hacer marcados por el peso de la historia y de la tradición. Pues bien, esta imagen tópica del sector es desmentida por los datos, esencialmente podemos decir que más del **68%** de los agentes se colocan en planteamientos contemporáneos alejados de la tradición, por un casi **32%** que se siente cercano a esta. Mirando con más detalle vemos que solo un **6,6%** realmente se identifican con un planteamiento puro de vinculación a las formas y contenidos tradicionales, y otro **5,8%** se encuentran cercanos. El **38,9%** se sitúan en una posición intermedia, que en el cómputo general la hemos repartido entre los dos bloques fundamentales. Respecto al bloque de agentes más cerca-

nos a la contemporaneidad, un **26,5%** se colocan lejos de la tradición y un **22,1%** muy lejos, siendo en su conjunto creadores con prácticas más marcadas por el mestizaje y la multidisciplinariedad.

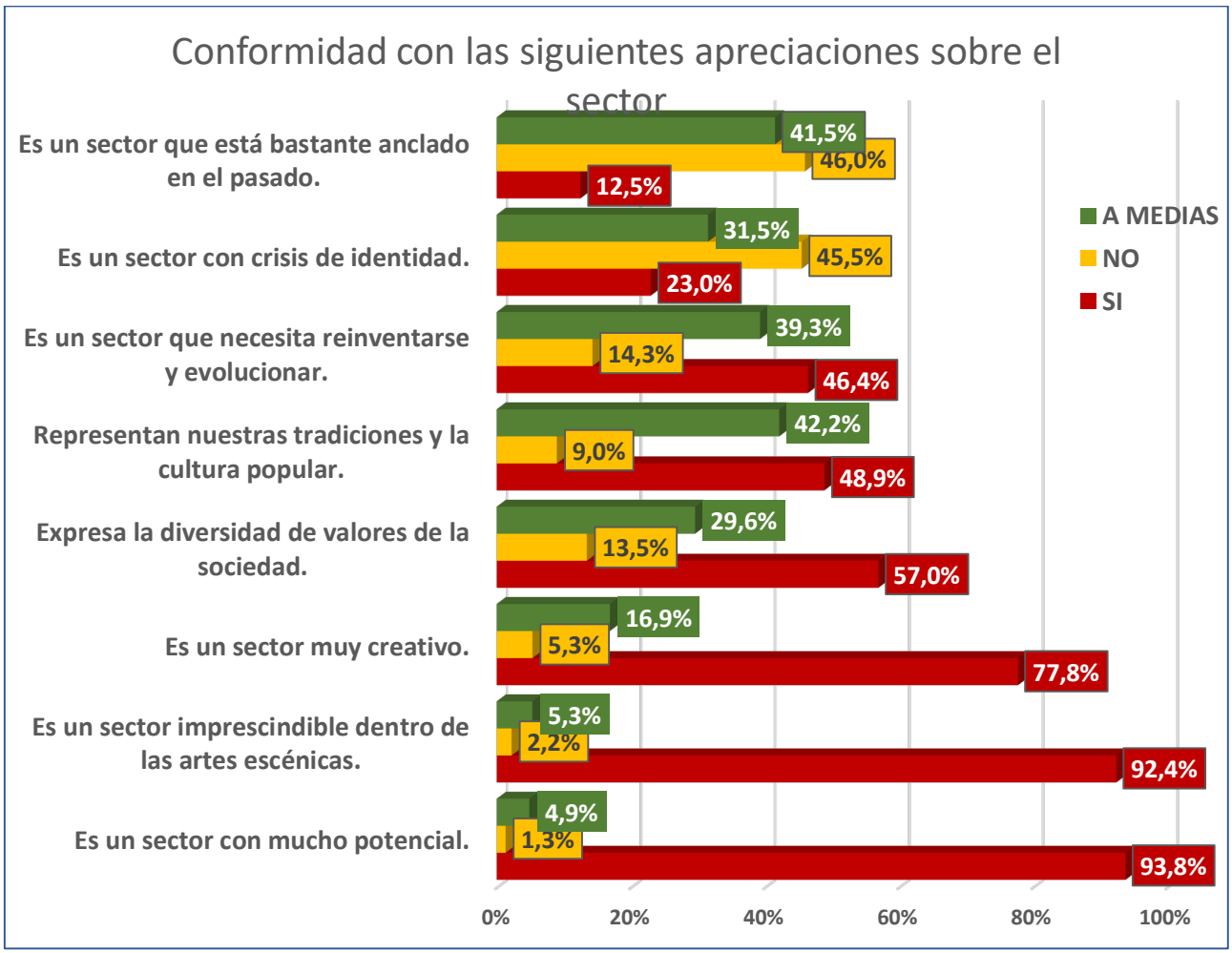




Del conjunto del ecosistema hay unos aspectos que están más desarrollados que otros. El estudio nos ha puesto de manifiesto que solo cuatro de ellos tienen un nivel de desarrollo suficiente, en la media o por encima de la media (en una valoración sobre 5 los totalmente desarrollados), en la media **2,5** las publicaciones del sector, **2,6** las asociaciones profesionales, superando la media con **3,5** se encuentran los festivales y por último como elemento más desarrollado con **3,6** se encuentran las compañías. Veremos con mucho más detalle cada uno de estos aspectos en sus apartados correspondientes. En resumen, a excepción delas compañías y los festivales que tienen un buen nivel de desarrollo, pero con mucho recorrido por delante, el resto de agentes requiere de mayor impulso y consolidación para llegar a una situación aceptable.

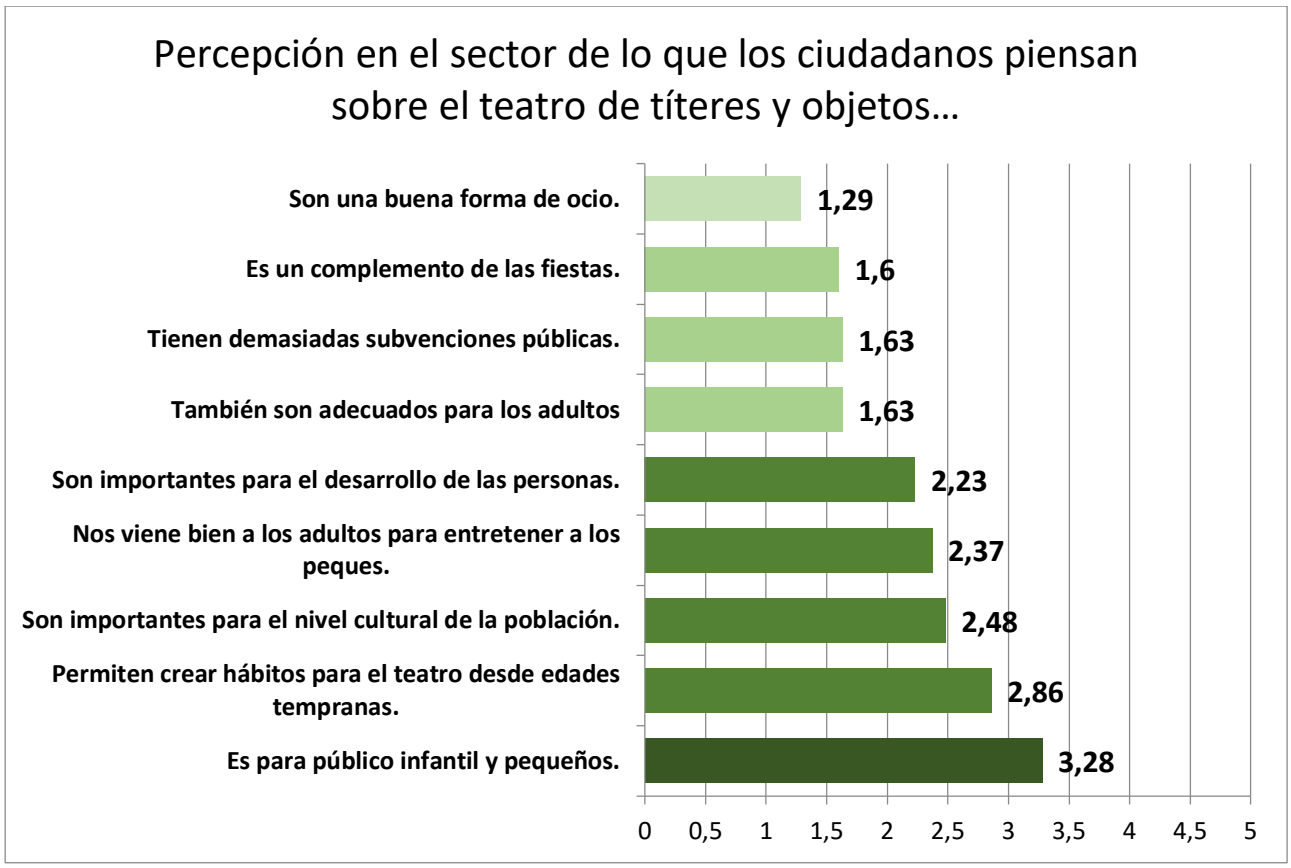


El sector considera que tiene mucho potencial (**93%**), que es un sector imprescindible dentro de las AAEE (**92,4%**), que es un sector muy creativo (**77,8%**), una visión muy optimista que refleja perfectamente el buen momento que se aprecia en el sector.



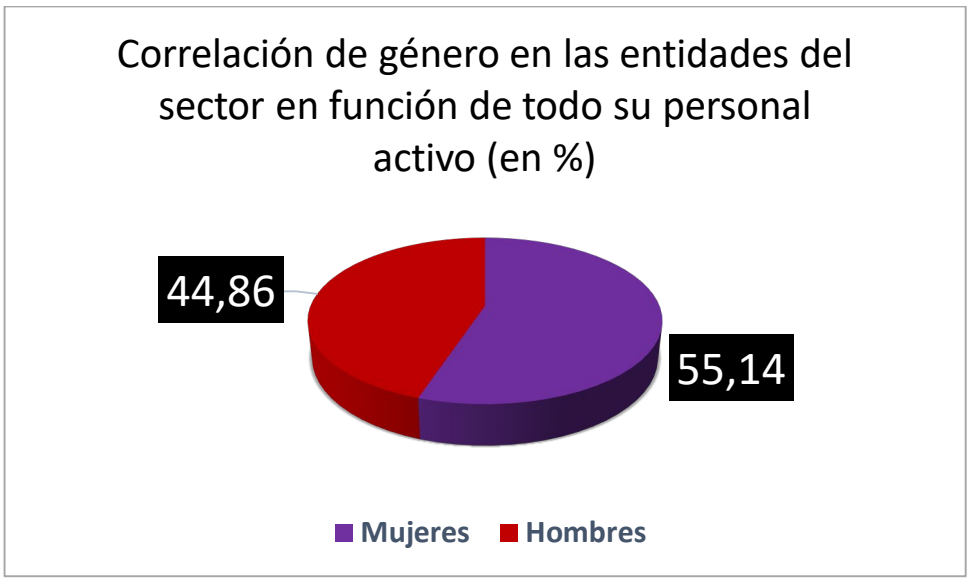
Es interesante comprobar que solo un **12%** piensa que es un sector anclado en el pasado, si bien casi el **42%** piensa que a medias. Un notable **46,4**% piensa que es un sector que necesita reinventarse y evolucionar y casi un **40%** dice que a medias, al igual que el hecho de que más del **50%,** entre sí y a medias, estime que el sector tiene crisis de identidad, que resulta paradójico con el optimismo anterior, y que viene pasando en otras muchas respuestas a diversos temas, donde se puede pensar una cosa y la contraria, y que va configurando una identidad contradictoria, de extremos encontrados, y que seguramente explica muy bien como dijimos al principio que sea un sector que se instala en la contemporaneidad y en la innovación pero defiende igualmente la tradición artesana.

Nos pareció interesante indagar en la percepción que tiene el sector de aquello que los ciudadanos piensan sobre el propio sector. De este modo, la idea de que es una actividad para pequeños y público infantil tiene una intensidad de **3,28 sobre 5,** una respuesta muy lógica ya que es el público preferente de todos los agentes, y donde la penetración de este tipo de teatro para adultos es aún muy baja. **2,86** es la intensidad marcada para la idea de que el TTVO permite crear hábitos desde edades tempranas. **2,48** sobre 5 es el rango de considerar el TTVO como una actividad importante para el nivel cultural de la población, **2,3** la percepción de que es una actividad que viene muy bien para entretener a los más pequeños o **2,2** que son importantes para el desarrollo de las personas**.** Ninguna de las otras opciones concita suficiente intensidad.



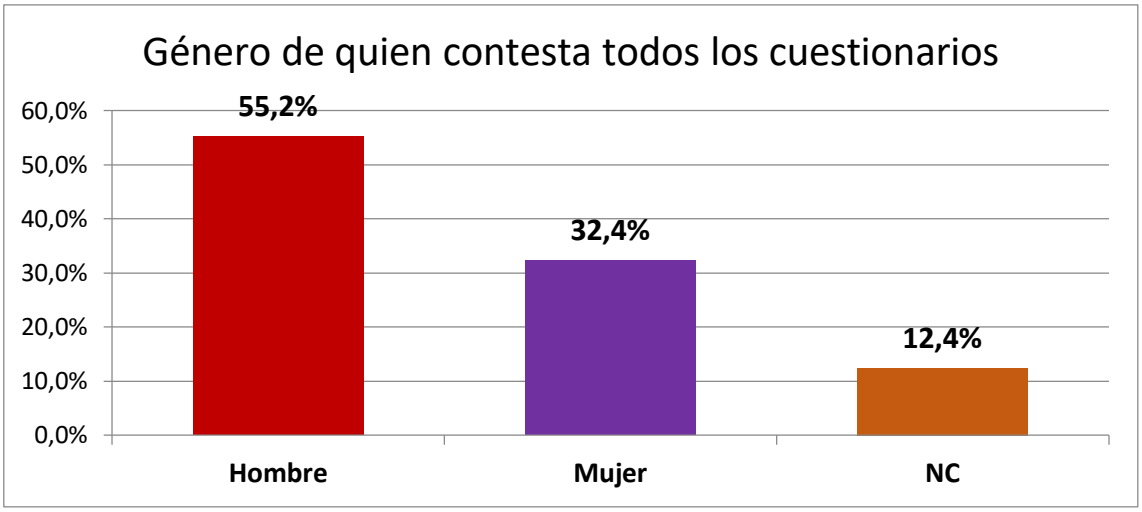
4.- Las cuestiones de género en el sector de TTVO

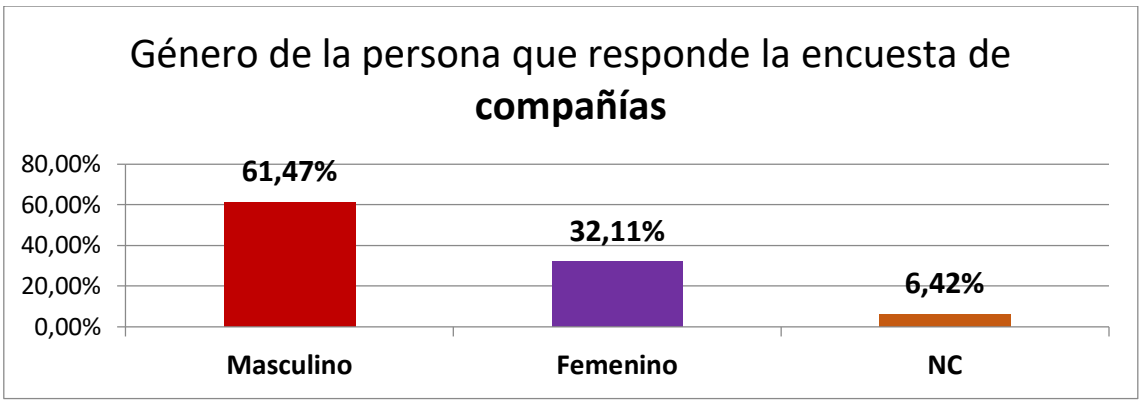
Para poder comprender y relacionar el comportamiento del sector necesitamos datos generales de referencia, en este sentido sabemos por el Anuario de Estadísticas Culturales de España 2020 que, del empleo cultural en España, el **60,9%** corresponde a empleo de hombres (420.100) y el **39,1%** a mujeres (270.200). En el campo de las artes escénicas la última referencia es la Encuesta de la Academia de las Artes escénicas 2018 (1.063 respuestas de todas las artes escénicas), donde el **61%** de las personas que contestaban a esa encuesta correspondían a hombres, y el **38,9%** a mujeres, lo que indica que se encuentran en los mismos parámetros del conjunto del empleo cultural. En el caso del sector analizado (TTVO) podemos dar referencias globales y referencias por el tipo de agente, tanto del género de las personas que contestan los cuestionarios, como también y más significativo, del género de todas las personas, sea cual sea su rol (actor/actriz, director/a, manipulador/a, etc.) que componen las organizaciones de manera activa/laboral en el sector (compañías, festivales, teatros, museos, etc.). Es interesante constatar que el sector de los títeres mantiene una correlación favorable al trabajo de las mujeres en un **55,14%** sobre un **44,86% de hombres**, lo que significa que no solo es más igualitario que el conjunto de las artes escénicas, sino también que el conjunto del empleo cultural en España.

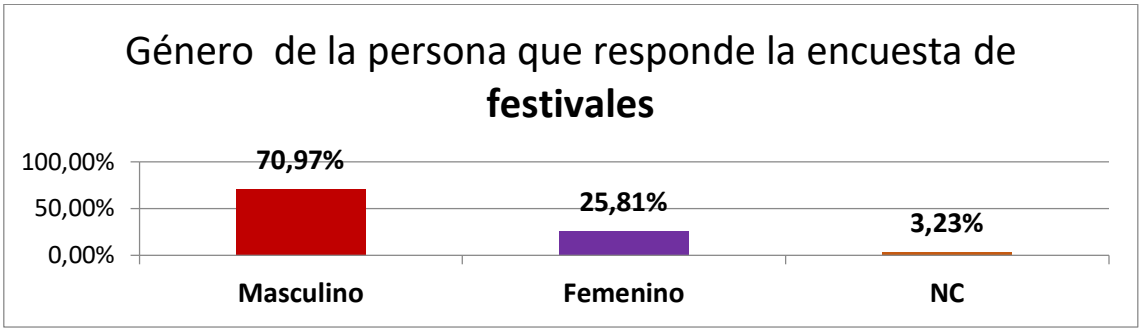


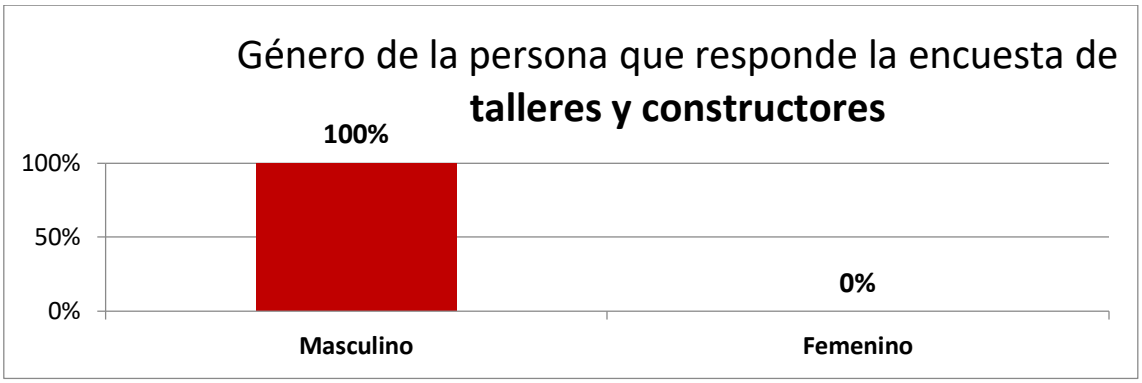
SECTORES	Hombres	Mujeres
Sector Cultural	60,90%	39,10%
Sector AAEE	61%	38,90%
Sector TTVO	44,86%	55,14%

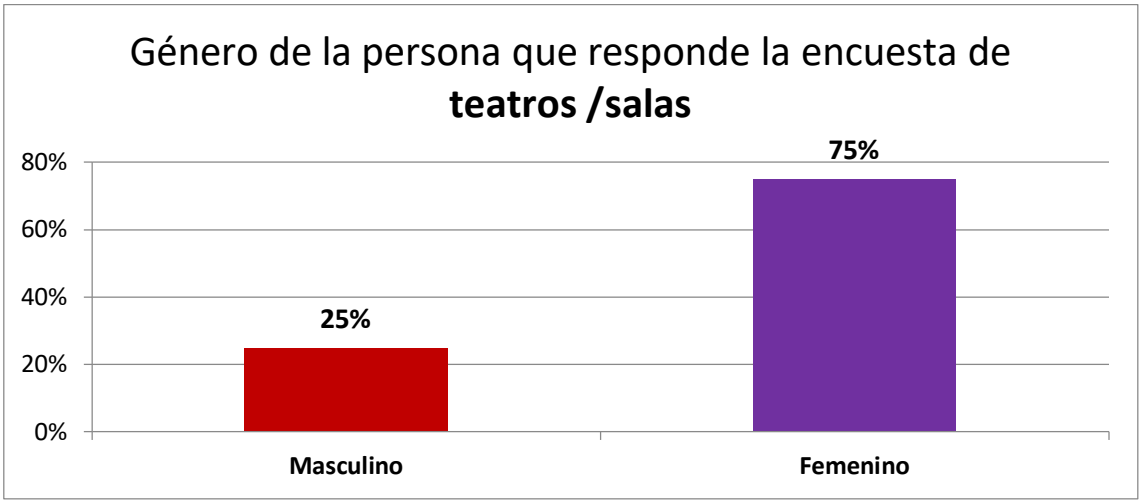
Si observamos los datos de las personas que contestan a los distintos formularios vemos diferencias más notorias: el **55,2%** fueron hombres sobre el **32%** mujeres, destacar que el **12,4%** prefirieron no manifestar el género, porcentaje muy semejante en el caso de las compañías (**61,47%** hombres/**32,11%** mujeres) que por su número de agentes marca la tendencia. En el caso de los festivales el desequilibrio aumenta, pasando al **71%** de hombres y un **26%** mujeres. El caso más significativo es el del grupo de talleres/constructores donde el **100%** son hombres. En el subgrupo de expertos e investigadores, el porcentaje de hombres es del **75%**. El cambio se produce si nos fijamos en los museos y centros de títeres y en los teatros y salas; en estos casos la posición se invierte y se asemeja más a la realidad del sector tomando la referencia del conjunto de implicados en el total de las organizaciones: en los teatros y salas el porcentaje es del **75% de mujeres** y **25% de hombres,** y en los museos es del **60% de mujeres** y un **40% de hombres**.

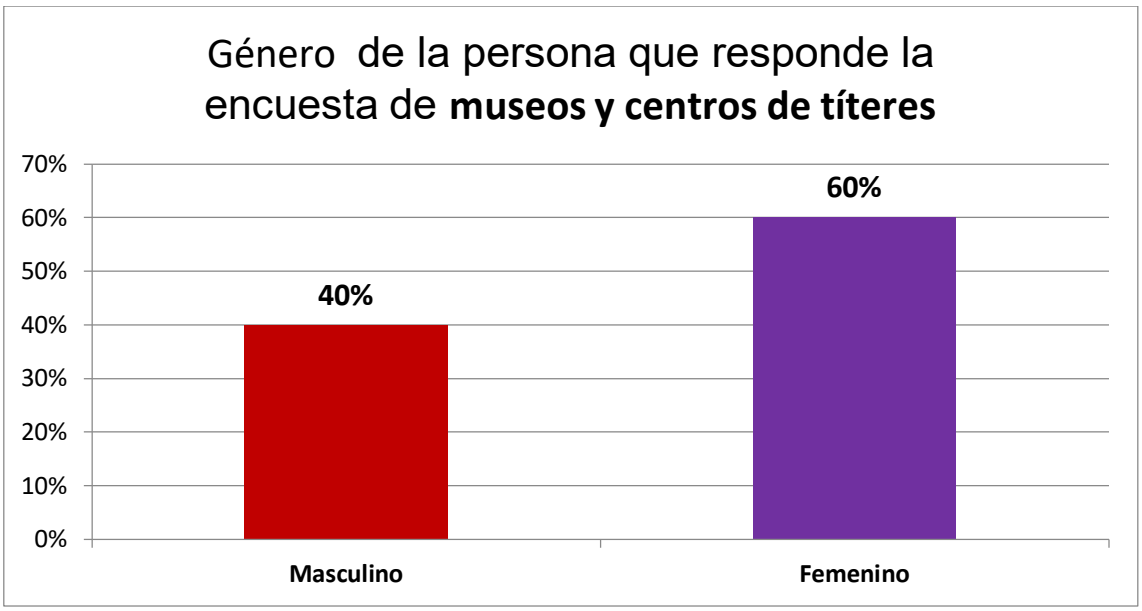


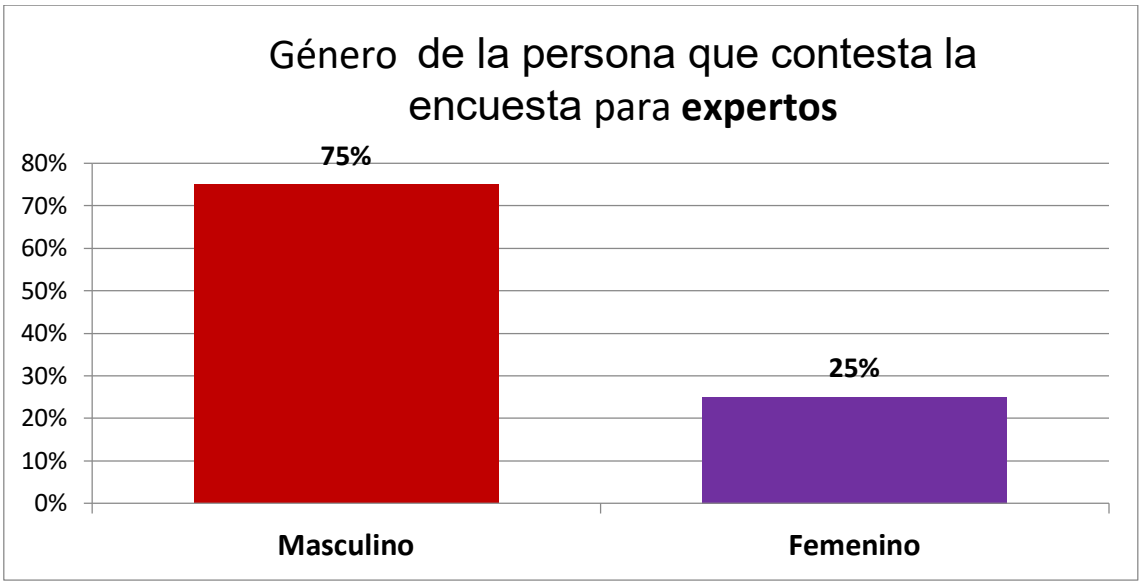

Género de la persona que responde la encuesta de
compañías
80,00%
60,00%
40,00%
20,00%
0,00%
61,47%
32,11%
6,42%
Masculino
Femenino
NC


Género de la persona que responde la encuesta de
festivales
100,00%
50,00%
0,00%
70,97%
25,81%
3,23%
Masculino
Femenino
NC


Género de la persona que responde la encuesta de
talleres y constructores
100%
50%
0%
100%
0%
Masculino
Femenino


Género de la persona que responde la encuesta de
teatros /salas
80%
60%
40%
20%
0%
25%
75%
Masculino
Femenino

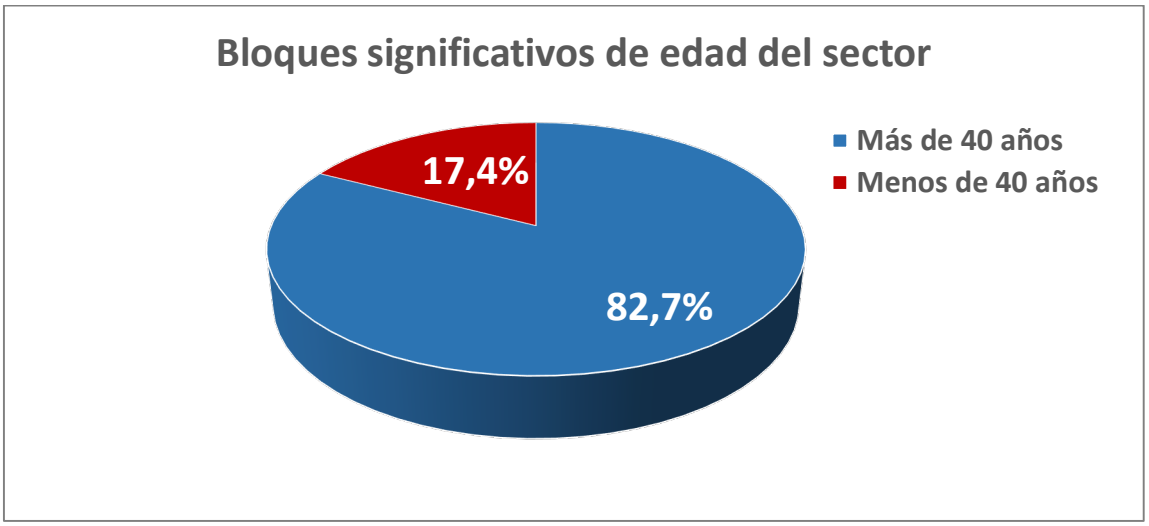




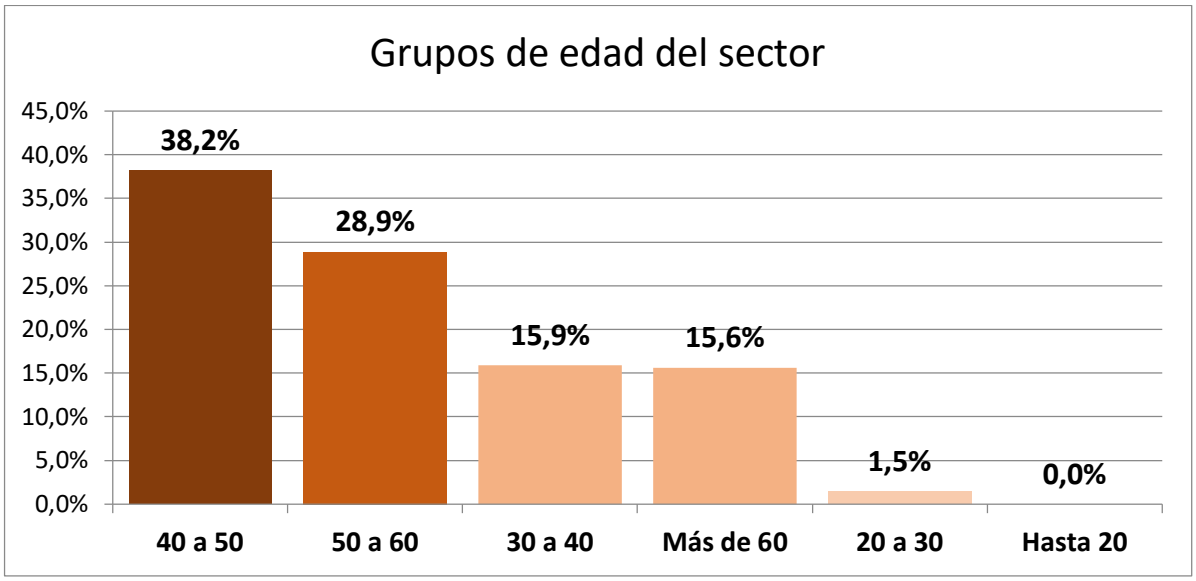
La conclusión es que, si bien el sector del TTVO da trabajo a más mujeres que a hombres, los centros de decisión y la representación están mayoritariamente en manos de hombres, con la excepción dicha de museos y teatros, que son agentes de escaso número.

5.- La edad del sector del TTVO

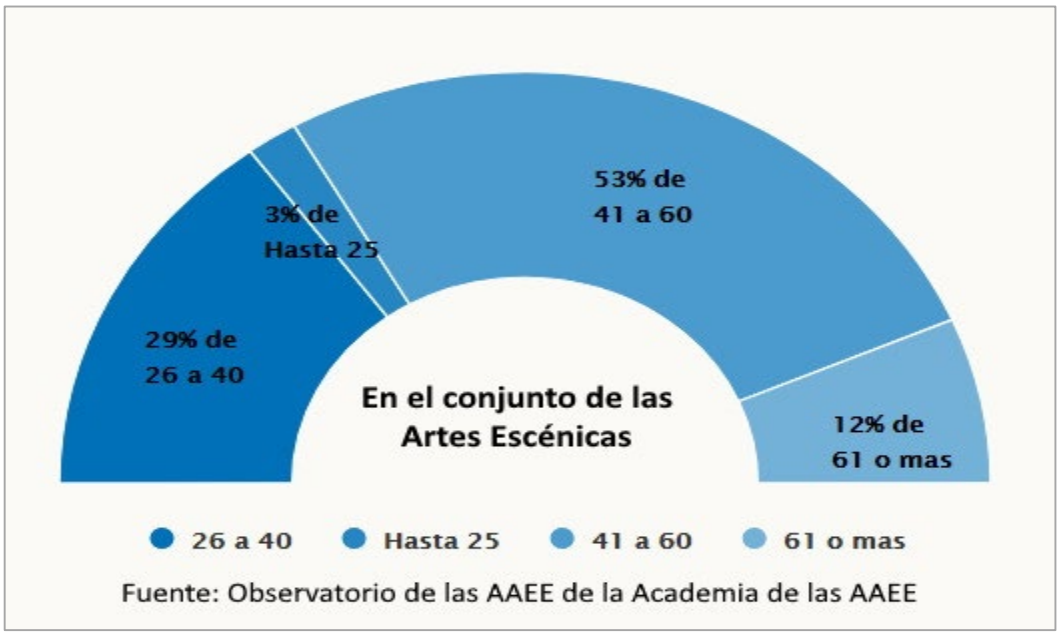
Si comparamos los datos de edad que nos suministra el estudio del sector con otros referentes como el Informe de la Academia 2018, a simple vista se detecta un problema: se trata de un sector más envejecido que la media del sector de las AAEE y con peor tasa de reposición, y aunque las franjas de edad no son las mismas, en aquellas que son comunes como la franja de más de 60 años el sector de los títeres sobrepasa en un **3,5%** al de las AAEE en conjunto, y está por debajo en un **1,5%** en la franja de los más jóvenes. En la franja de edad de 40 a 60 años sobrepasa en un **15%**. El sector de los títeres tiene un **82,7% de más de 40 años** y tan solo un **17,4%** por debajo de esta edad.



Mirando con detalle los datos del estudio, lo que más llama la atención es que tan solo un **1,5%** tiene menos de 30 años. La edad del empleo cultural en España de 16 a 34 años se sitúa en el **8%** según el Anuario de Estadísticas Culturales 2019, y si bien es cierto que la edad de inserción laboral se retrasa cada año, esta cifra es realmente muy baja. Profundizar en las causas será necesario a la hora de tomar decisiones estratégicas.

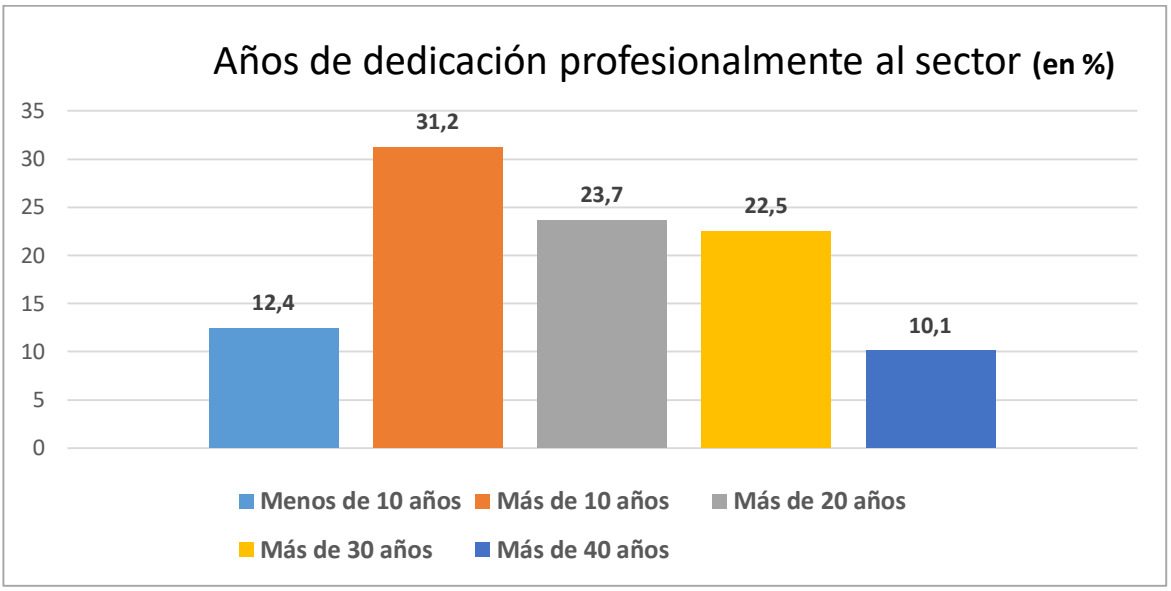


El siguiente bloque de edad de 30 a 40 años lo integra un **15,9%** del sector, en la franja mayoritaria de 40 a 50 años hay un **38,2%**, los veteranos (50 a 60 años) suponen el **28,9%** y los más próximos a la edad de jubilación (más de 60 años) el **15,6%.**

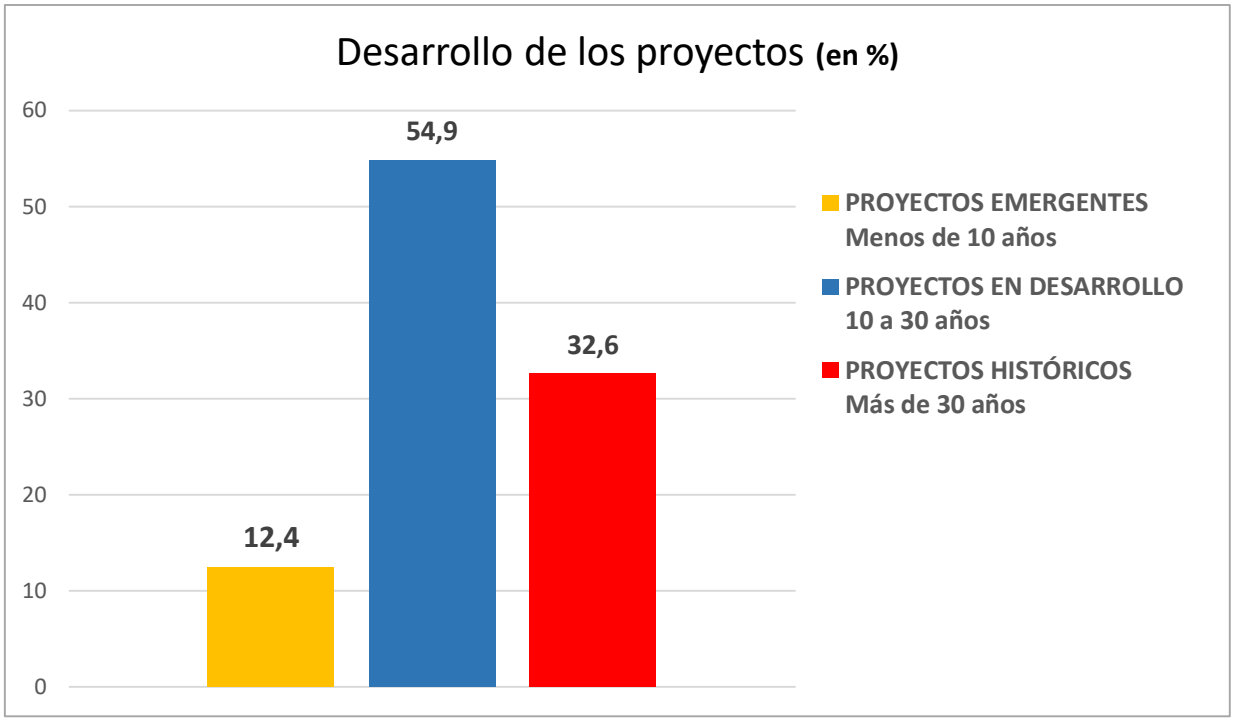


Por lo tanto, un horizonte de futuro bastante incierto ya que el sector no consigue atraer a nuevas generaciones de jóvenes. Si la tendencia siguiera en un par de décadas, el sector podría ser muy testimonial. Realizar un planteamiento estratégico parece urgente y necesario.

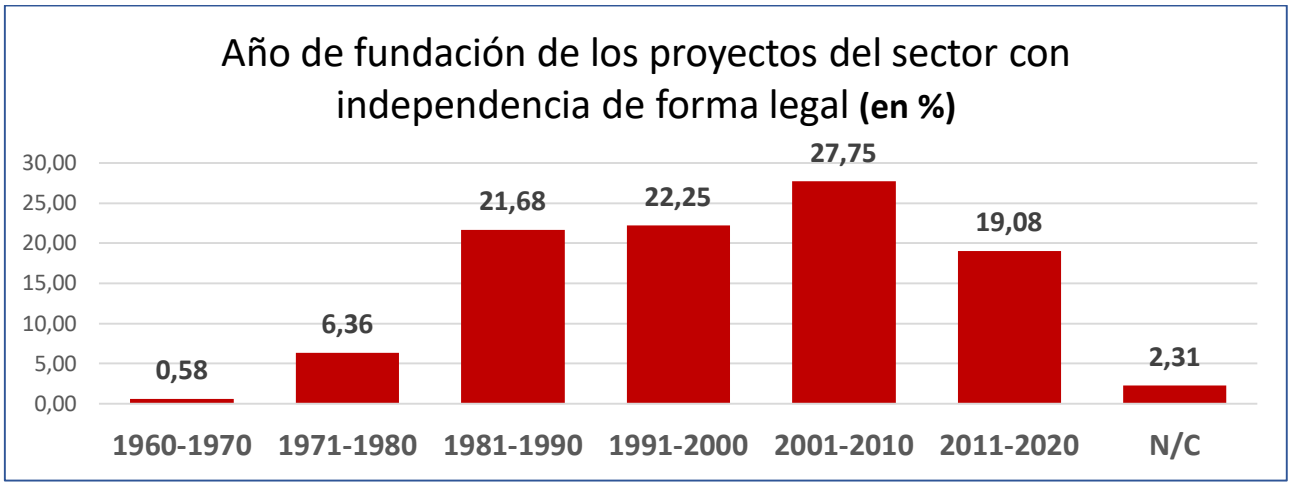
Muy relevante y relacionado con lo anterior es el número de años que los agentes del sector han dedicado a su profesión. Dos grupos pequeños ocupan los extremos: los que llevan dedicados menos de 10 años son e**l 12,4%,** los más jóvenes del sector, y los más experimentados son el **10,1**%, que llevan más de 40 años trabajando con los títeres. Los bloques centrales lo componen el **31,2%** de más de 10 años, el **23,7%** de más de 20 años y el **22,5%** de más de 30 años.



Para resumir y catalogar los bloques con criterios que emplearemos posteriormente al referirnos a otros parámetros, hay un primer segmento al que denominaremos **"proyectos emergentes"** que son aquellos con una vida menor de 10 años y que suponen el **12,4%**, el bloque más importante que lo componen el **54,9%** y llamaremos **"proyectos en desarrollo"**, y el de los **"proyectos históricos"** que representan el **32%,** en el que se inscriben esas compañías y proyectos que han marcado tendencia a lo largo de los años y han sido los responsables de la formación del sector ya sea directa o indirectamente.

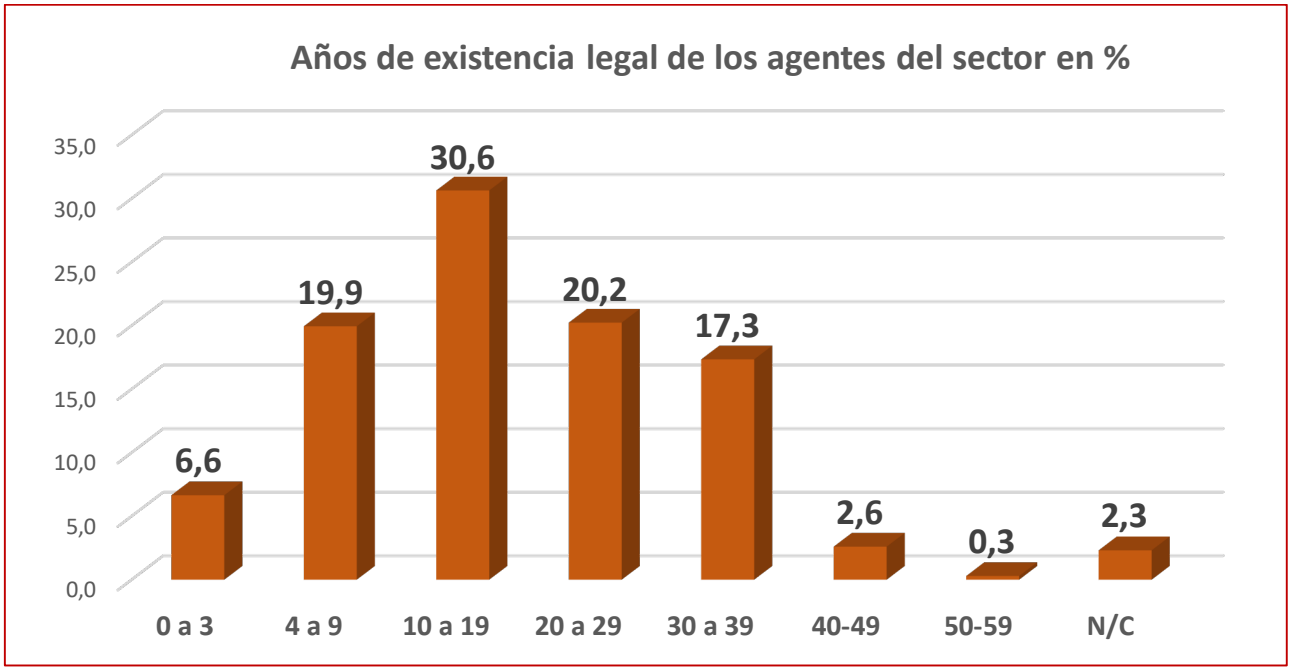


Para tener una mayor visión de conjunto hemos querido conocer el año de fundación de estos proyectos, con independencia de cuándo empezaron a disponer de forma jurídica y en función de las respuestas hemos establecido el rango de la década para realizar las agrupaciones. En el presente siglo se fundaron el **47%** de los proyectos y en el siglo pasado el **53%** de ellos; del **2,3%** desconocemos el año de fundación.



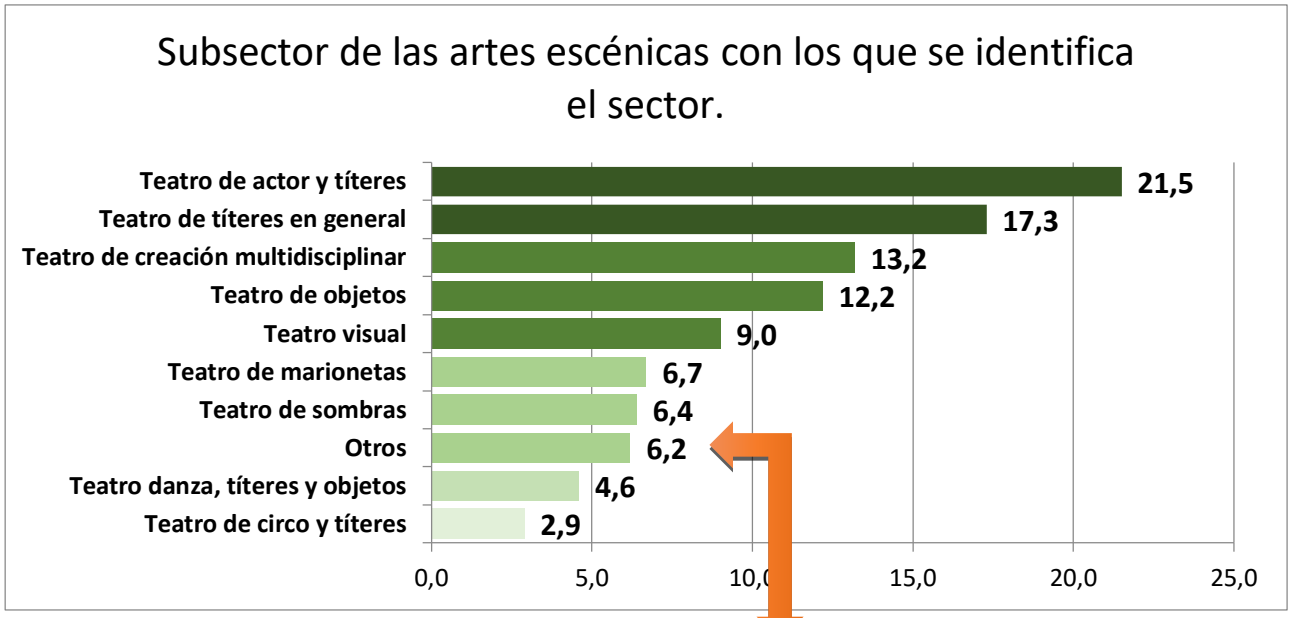
Así, en la década de los 60, aún en plena dictadura franquista, solo se pusieron en marcha el **0,58%** de los proyectos; en la década de los 70 (la transición) el **6,36%,** en la década de los 80 **el 21,68%,** en los 90 **el 22,25%,** la década del cambio de siglo es la más productiva en creación de proyectos, con el **27,75%,** y lo que resulta más significativo es que en la última década se ha roto la tendencia creciente de creación de proyectos y se baja a los **19,08%.** Esta tendencia a la baja puede tener su explicación en varias causas, una saturación del sector por lo limitado del mercado, la poca consideración del gremio identificado como un sector muy precario, lo que además se agrava por el efecto de la crisis 2008-2014, o por una pérdida de interés en las nuevas generaciones por estas disciplinas artísticas que en los focos mediáticos no gozan del *glamour* que tienen otros géneros como el teatro de actor, y que pueden asociarse mucho más a las expectativas de fama y éxito de los jóvenes de las últimas generaciones.

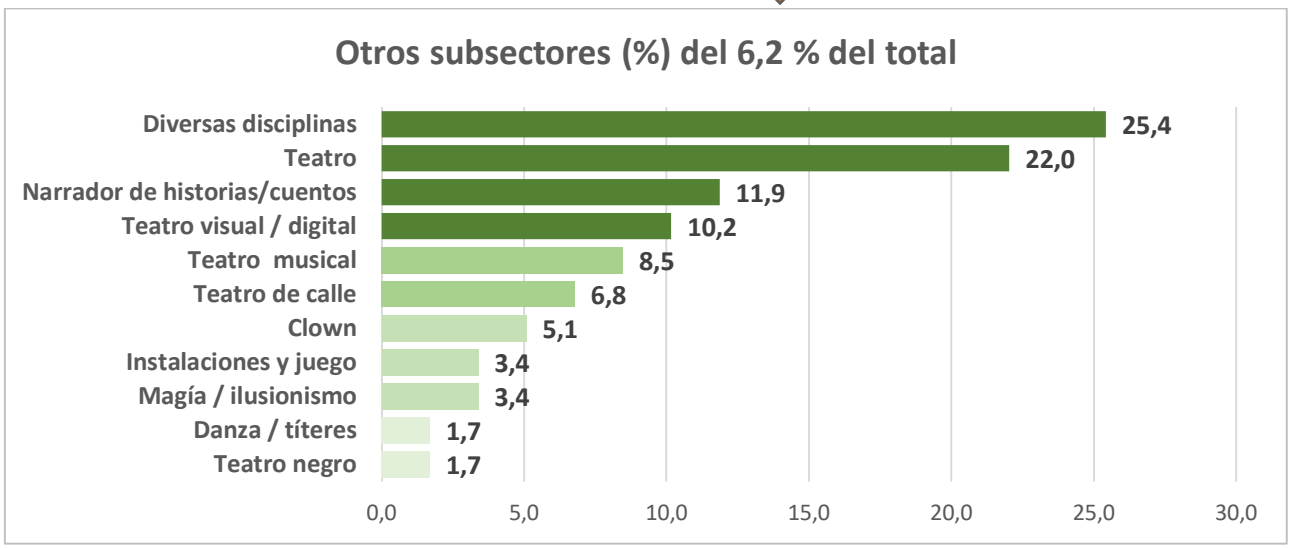
Para completar la visión nos detendremos ahora en el tiempo que los agentes han configurado sus proyectos legalmente. Un **26,5%** lo han hecho en los últimos diez años, el **30,6%** y como bloque más significativo llevan entre 10 y 20 años legalmente constituidos, bajamos al **20,2%** los que llevan entre 20 y 30 años, un **17,3%** entre 30 y 40 años, y por último el **2,9%** más de 40 años. Estos datos ponen de manifiesto, si los comparamos con los anteriores referidos a la edad real de los proyectos, que ha costado tiempo que el sector asumiera una configuración legal. Y como veremos más adelante, aún hay un importante bloque de agentes que eligen fórmulas asociativas sin ánimo de lucro **(15,6%)**.



6.- Identificación del sector con las diferentes prácticas escénicas que lo definen

En esta visión inicial de conjunto es importante constatar cuál es el grado de identificación que tienen los agentes con las diferentes prácticas que lo componen y que en cierto modo van conformando su propia esencia. Como era previsible, casi un **39%** se identifican con el teatro de títeres, ya sea en la modalidad de actor y títeres o títeres en general. Un **34,4%** optan por una identificación menos convencional (creación multidisciplinar, teatro visual o teatro de objetos), un **19,3%** lo hacen por formas como las marionetas, las sombras o bien otras disciplinas relacionadas con las artes escénicas. Al tratarse de una pregunta de respuesta múltiple las preferencias de los encuestados han podido mostrar muchos matices y preferencias que pueden verse en los dos gráficos siguientes, pero confirman que el conjunto se siente cómodo en la denominación TTVO (teatro de títeres, visual y de objetos) y que empleamos de forma normalizada en la denominación del sector y en el propio estudio.





7.- La implantación territorial del sector del TTVO

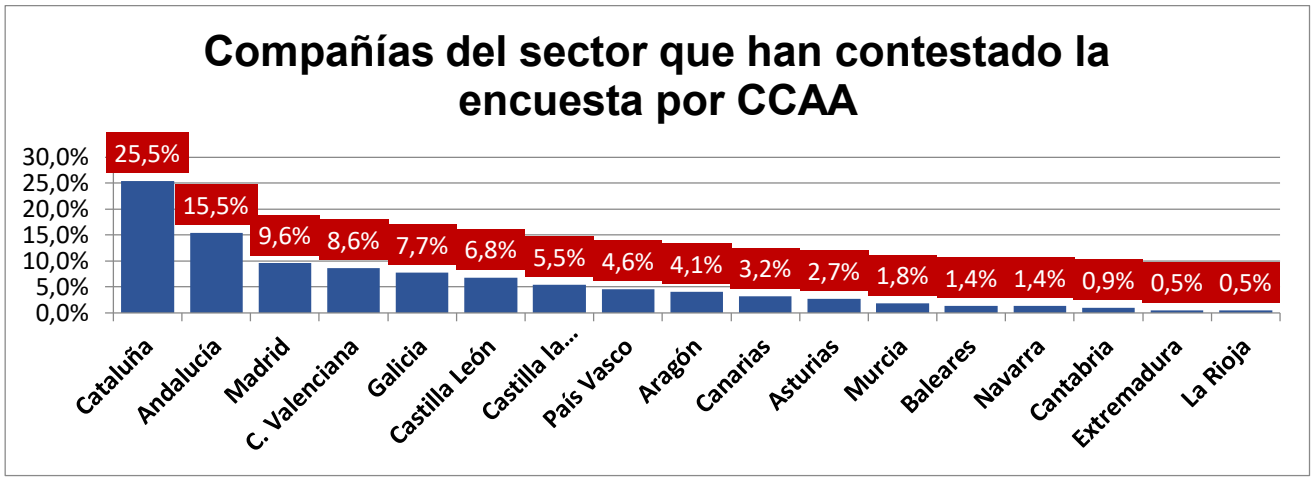
El sector cultural en España se concentra de forma significativa en las comunidades autónomas de Madrid **(22%)**, Cataluña **(20,1%)**, Andalucía **(13,2%)**, Comunidad Valenciana **(9,6%)**, Galicia (**5,4%**) y País Vasco **(4,9%),** las demás representan porcentajes menos significativos. Los datos del siguiente cuadro del sector del TTVO, reflejan una implantación por CCAA con algunas diferencias: Cataluña es la de mayor implantación con un **22,7%**, le sigue Andalucía **(14,8%)**, en tercera posición Madrid con un **11,5%,** Comunidad Valenciana **(10,9%),** Galicia **(6,9%),** Castilla León **(6,8%),** Castilla La Mancha **(5,5%)** y País Vasco (**7,6%**). En las demás CCAA el sector de los títeres tiene una implantación mucho menor.

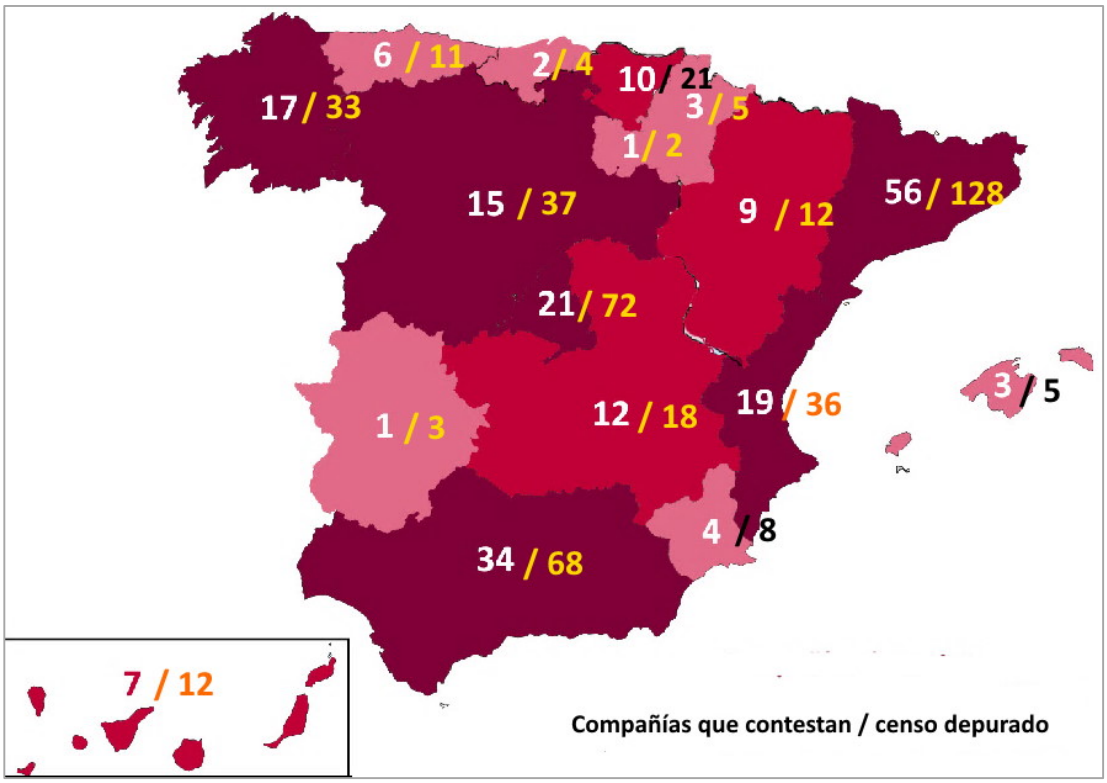
En el cuadro siguiente podemos ver el peso de los diferentes agentes en función de las contestaciones a los cuestionarios del estudio.

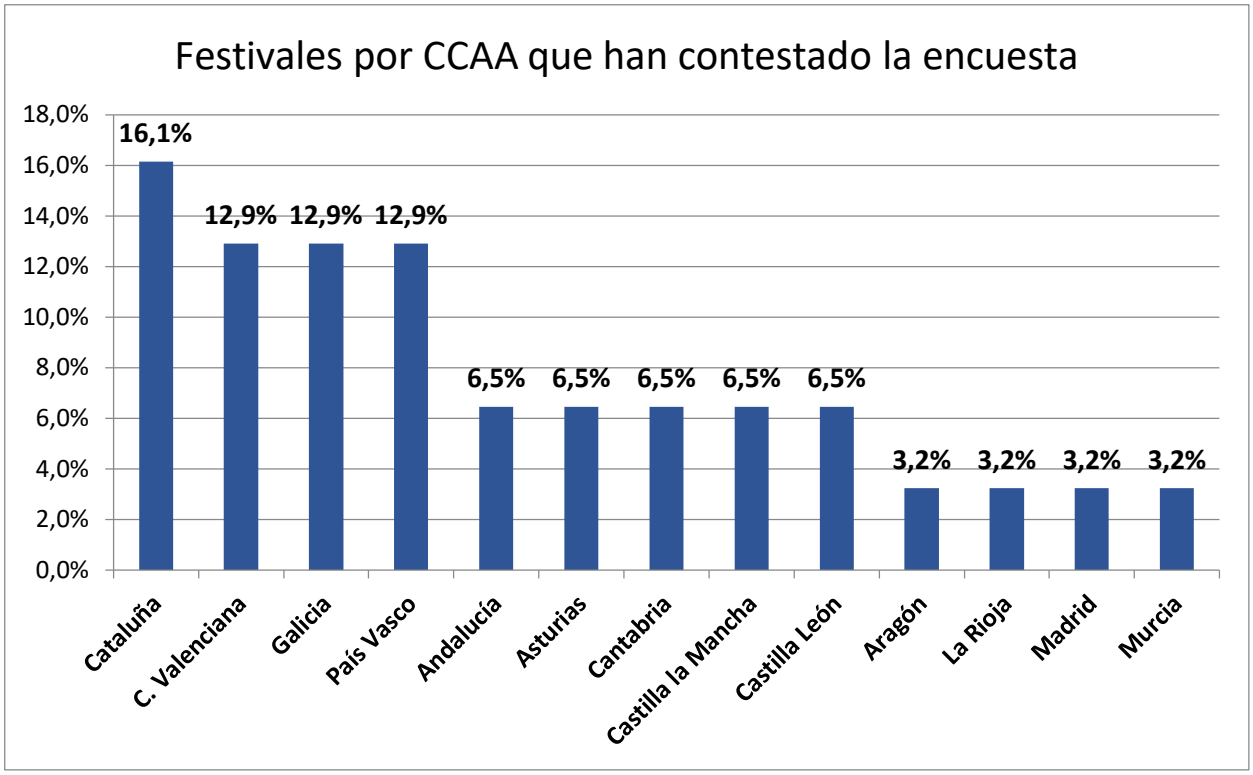
		Contestan las encuestas							
CCAA	**Compañías censo real**	**Compañías**	**Festivales - Ferias - Muestras**	**Teatros - Salas**	**Museo - Centros**	**Talleres**	**Otros agentes**	**Total**	**%**
Andalucía	**68**	46	5	2	3	4	1	**49**	***14,8***
Aragón	**12**	12	4	2	1	3	1	**14**	***4,2***
Asturias	**11**	12	2	1	1	1	0	**12**	***3,6***
Baleares	**5**	4	0	0	0	0	0	**4**	***1,2***
C. Valenciana	**36**	29	9	7	2	2	1	**36**	***5,2***
Canarias	**12**	6	0	1	0	1	0	**6**	***1,8***
Cantabria	**4**	3	1	1	0	0	0	**4**	***1,2***
Castilla La Mancha	**18**	12	3	0	0	0	0	**12**	***3,6***
Castilla León	**37**	17	3	1	0	1	0	**19**	***5,8***
Cataluña	**128**	67	9	7	2	5	3	**75**	***22,7***
Extremadura	**3**	1	0	0	0	0	0	**1**	***0,3***
Galicia	**33**	24	3	1	0	1	0	**26**	***7,9***
La Rioja	**2**	2	1	0	0	1	0	**3**	***0,9***
Madrid	**72**	35	2	2	0	3	1	**38**	***11,5***
Murcia	**8**	4	1	0	0	0	0	**5**	***1,5***
Navarra	**5**	1	0	0	0	0	0	**1**	***0,3***
País Vasco	**21**	17	5	4	2	2	1	**25**	***7,6***
TOTAL CONTESTAN		**292**	**48**	**29**	**11**	**24**	**8**	**330**	100,0
TOTAL CENSO REAL	**475**		**129**	**31**	**14**	**30**	**8**	**687**	

A la hora de valorar la implantación territorial hemos preferido utilizar un criterio de mayor referencia, en este caso el número de compañías del sector por cada 100.000 habitantes. De este modo sabiendo que la media española está en 1 compañía, podemos valorar aquellas que tiene un mayor o menor desarrollo. En este sentido únicamente tres de las comunidades están por encima de la media: **Cataluña con 1,7** compañías cada 100.000 habitantes, **Castilla León** con **1,4** y **Galicia** con **1,2.** Las más alejadas de la media son las islas (Baleares 0,5 y Canarias 0,6), mientras Extremadura tiene la peor ratio con 0,3. En Ceuta y Melilla no hay representación del sector. Para que la comparativa tenga la referencia de las compañías de teatro del conjunto del sector diremos que la media en este caso se sitúa en **8,5**. **Así, la ratio resultante es 1 compañía de títeres por 8,5 compañías de teatro cada 100.000 habitantes.**

Nº de compañías del TTVO en España cada 100.000 por CCAA				
CCAA	Habitantes	Cía. Cada 100.000	Censo real	%
Andalucía	8.202.220	0,8	68	14,3
Aragón	1.326.918	0,9	12	2,5
Asturias	1.080.138	1,0	11	2,3
Baleares	1.072.844	0,5	5	1,1
C. Valenciana	5.029.601	0,7	36	7,6
Canarias	2.075.968	0,6	12	2,5
Cantabria	582.138	0,7	4	0,8
Castilla La Mancha	2.043.100	0,9	18	3,8
Castilla León	2.557.330	1,4	37	7,8
Cataluña	7.364.078	1,7	128	26,9
Extremadura	1.097.744	0,3	3	0,6
Galicia	2.784.169	1,2	33	6,9
La Rioja	317.501	0,6	2	0,4
Madrid	6.271.638	1,1	72	15,2
Murcia	1.426.109	0,6	8	1,7
Navarra	620.377	0,8	5	1,1
País Vasco	2.157.112	1,0	21	4,4
Ceuta	77.389	0,0	0	0,0
Melilla	71.448	0,0	0	0,0
Totales	46.157.822	1,0	475	100,0

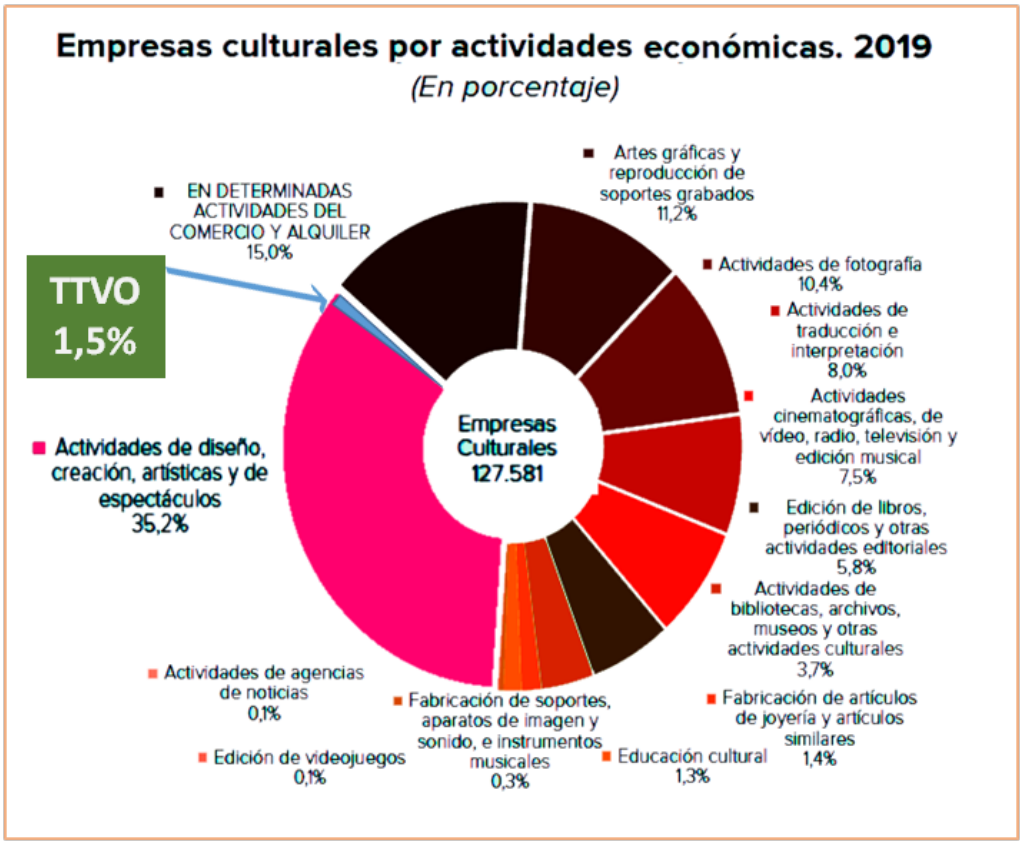


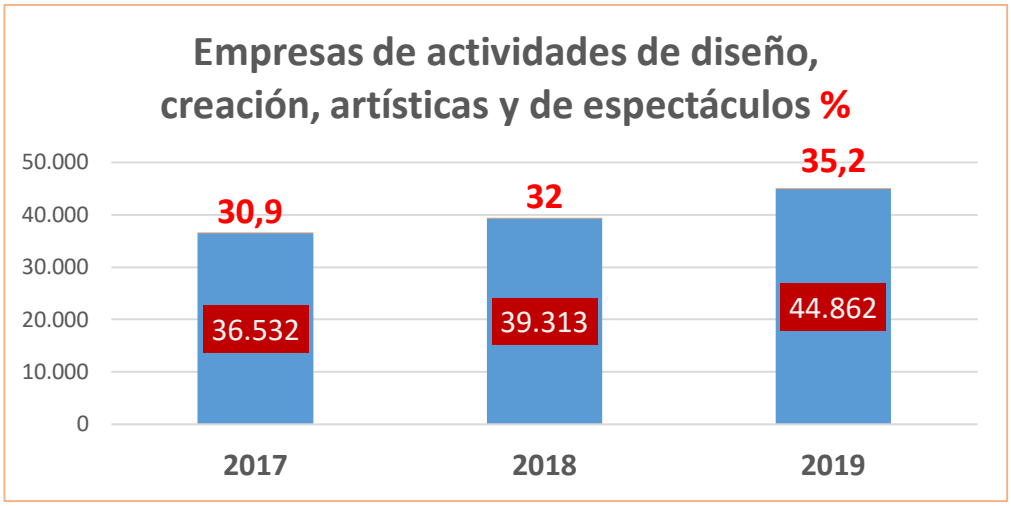

6 / 11
2 / 4
10 / 21
3 / 5
17 / 33
1 / 2
15 / 37
9 / 12
56 / 128
21 / 72
3 / 5
1 / 3
12 / 18
19 / 36
4 / 8
34 / 68
7 / 12
Compañías que contestan / censo depurado


Festivales por CCAA que han contestado la encuesta
18,0%
16,0%
14,0%
12,0%
10,0%
8,0%
6,0%
4,0%
2,0%
0,0%
16,1%
12,9%
12,9%
12,9%
6,5%
6,5%
6,5%
6,5%
6,5%
3,2%
3,2%
3,2%
3,2%
Cataluña
C. Valenciana
Galicia
País Vasco
Andalucía
Asturias
Cantabria
Castilla la Mancha
Castilla León
Aragón
La Rioja
Madrid
Murcia

8.- Las empresas del sector TTVO en España

En el sector de los títeres hemos censado finalmente **678 agentes**, que representan un porcentaje insignificante del conjunto del sector cultural y con los datos del último Anuario de Estadísticas Culturales (2020), un **1,5%** respecto a las empresas que realizan actividades artísticas y de espectáculos. Con los datos del citado anuario el número de empresas cuya actividad principal es la cultura ascendió un **3,8%,** hasta alcanzar **127.581 empresas en 2019**. Esta cifra representa el **3,7%** del total de empresas recogidas en el Directorio Central de Empresas del Instituto Nacional de Estadística. Del total hay **44.862** empresas encuadradas en el grupo de actividades artísticas y de espectáculos **(35,2%).**

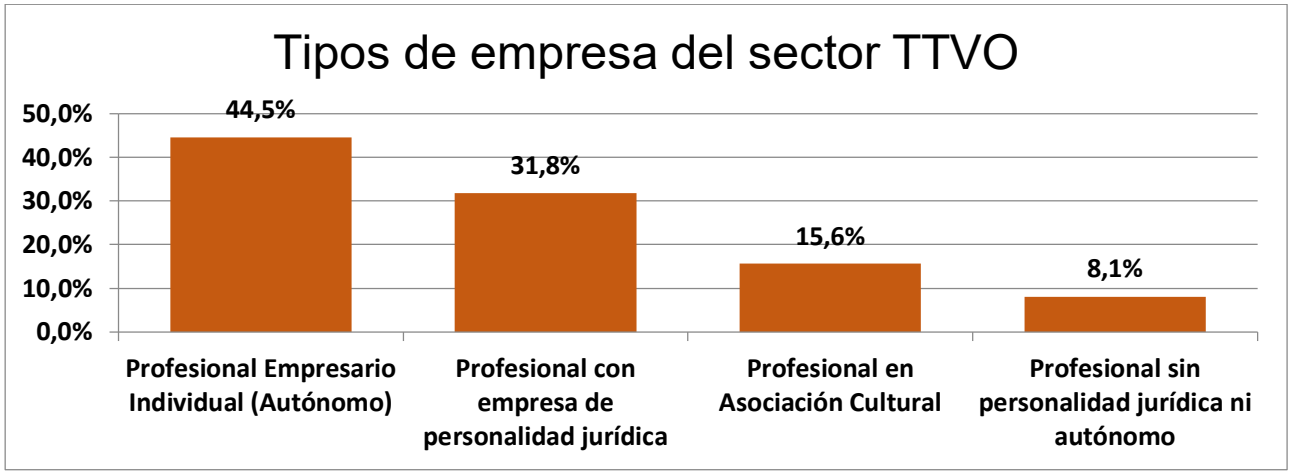




Total empresas culturales: 127.581

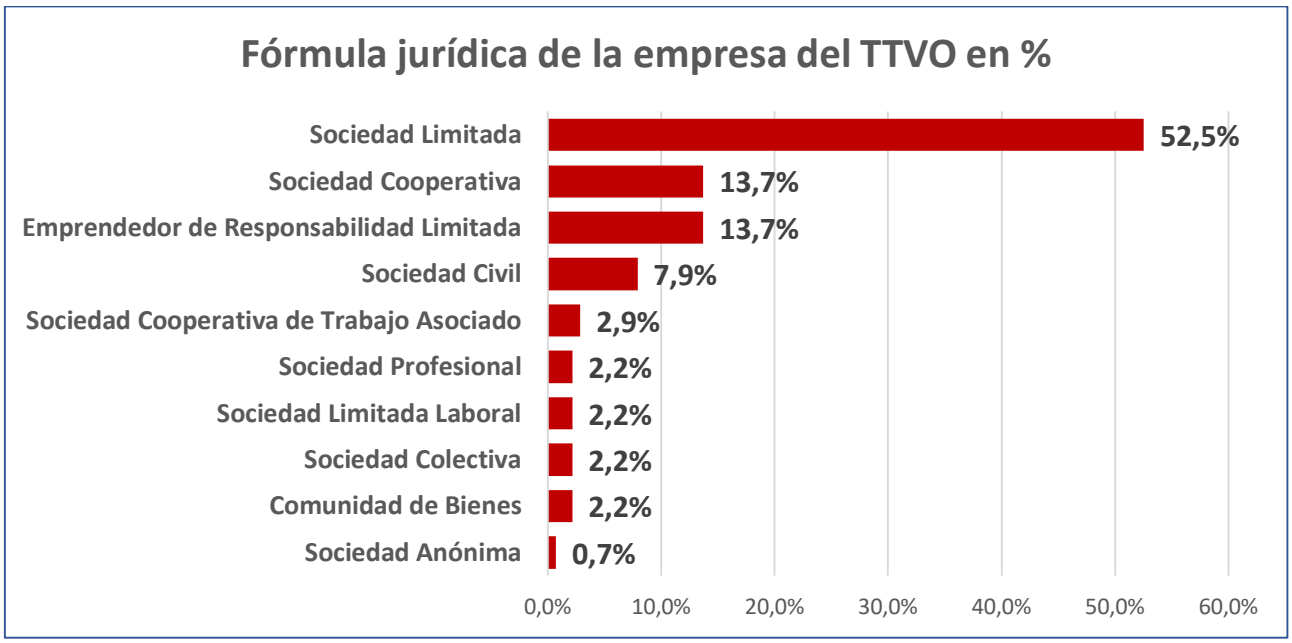
Fuente: INE. Directorio Central de Empresas

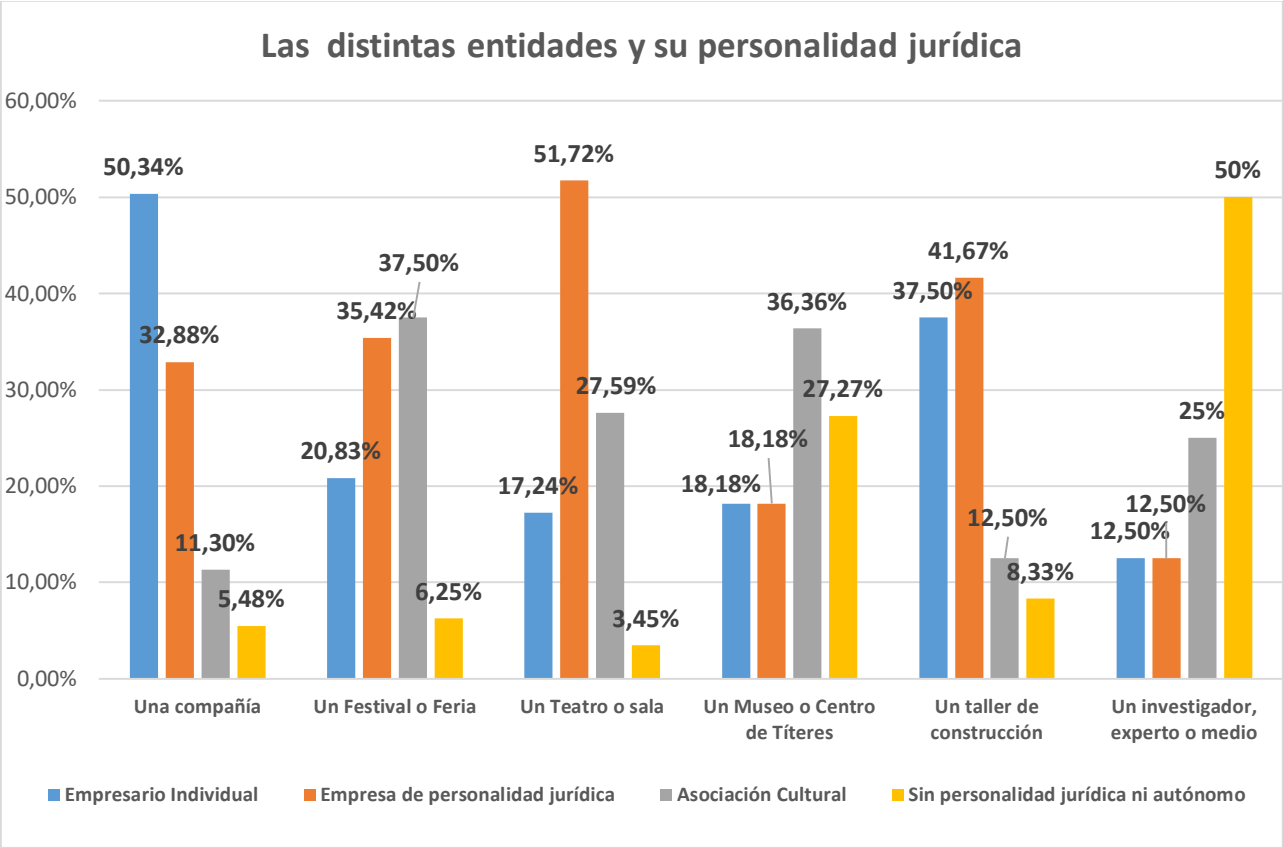
Del total cabe señalar que el **67,1% son empresas sin asalariados**, el **26,7% de pequeño tamaño, de 1 a 5 trabajadores**, el 5,6% tienen de 6 a 49 asalariados y el 0,6% restante son empresas de mayor tamaño, de 50 asalariados en adelante. Al igual que sucede en el sector cultural, en el sector del TTVO se detecta de manera más acentuada el pequeño tamaño de los proyectos fundamentalmente autónomos y microempresas como confirman los datos de los tipos de empresa y sus condiciones jurídicas. En el sector de los títeres, el **44,5%** lo engloban profesionales y empresarios individuales dados de alta como autónomos (en el conjunto del sector cultural es el **63,4%**), el **31,8%** lo conforman proyectos de empresa con personalidad jurídica (en el conjunto del sector cultural es el **36,6%**). Un **15,6%** de proyectos mantienen la fórmula de asociación cultural, lo que significa que en momentos de crisis como la actual de la COVID-19, este porcentaje nada desdeñable de proyectos habrán tenido serios problemas para acogerse a los distintos tipos de ayudas, como veremos con más detalle en el apartado del estudio dedicado al impacto de la pandemia. En idéntica situación pueden encontrarse los del último bloque que representan al **8,1%,** que tampoco utilizan ninguna fórmula, fundamentalmente manipuladores, técnicos, profesores o *freelancers* que se desenvuelven alrededor de este sector.



Las fórmulas jurídicas preferidas entre las empresas del TTVO con configuración son la **sociedad limitada** con un **52,5%**, y las sociedades cooperativas y la figura del emprendedor de responsabilidad limitada en idéntica proporción el **13,7%** cada una. La sociedad civil un **7,9%** de los casos. Las demás hasta un **10,2%** lo componen otras fórmulas como las sociedades cooperativas de trabajo asociado, sociedad profesional, sociedad limitada laboral, comunidades de bienes o la más pequeña en proporción: las sociedades anónimas **(0,7%).**

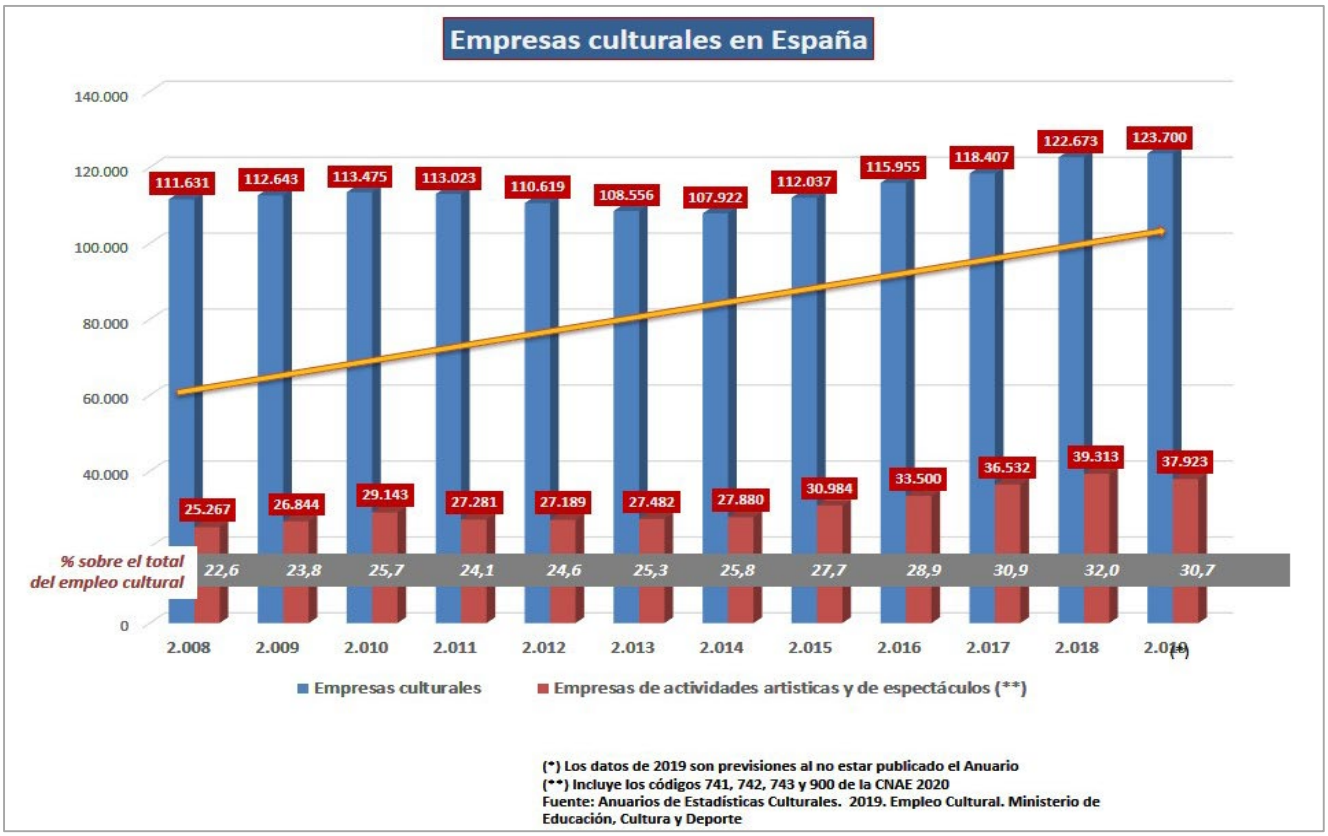
CONDICIÓN JURÍDICA DEL SECTOR CULTURAL EN %			
AÑO	2017	2018	2019
Personas físicas	59,7	60,8	63,4
Sociedades anónimas o de responsabilidad limitada	32,0	31,3	28,7
Otras formas jurídicas	8,2	7,9	7,9





Resulta esclarecedor comprobar que la variación anual de empresas culturales se ha mantenido creciente, con pequeños descensos en algunos años de la crisis, incluso ha sido proporcionalmente más positiva en las empresas dedicadas a la actividad artística ya que se han creado en la última década 14.000 empresas que suponen el **26,6%** del total de empresas culturales; en el sector del **TTVO** solo **87 empresas se han creado en esta última década.** Insistimos en las valoraciones que hacíamos al tratar la edad de los proyectos.

Es importante decir que un alto porcentaje de las empresas culturales son proyectos que se mantienen sin darse de baja como un elemento de facturación puntual de trabajos bastante precarios. Sigue pendiente un estudio más completo de la actividad real de estas empresas que vaya más allá de las cifras que nos aporta el Anuario de Estadísticas Culturales que cada año publica el Ministerio con datos de origen administrativo y que no permiten sacar conclusiones contundentes respecto a la situación real de las empresas culturales.



Es ilustrativo constatar (viendo el siguiente gráfico) cómo las empresas culturales vinculadas a las actividades de creación, artísticas y de espectáculos, tienen los costes laborales y los sueldos por trabajador más bajos del conjunto de las empresas culturales españolas, cifras que son muy superiores a las que se manejan de media en el sector del TTVO.

Índices del volumen de negocio en empresas con determinadas actividades económicas vinculadas a la cultura Coste laboral por trabajador en determinadas actividades relacionadas con la cultura						
COSTE LABORAL BRUTO (Euros por trabajador)	**2014**	**2015**	**2016**	**2017**	**2018**	**2019**
Actividades de bibliotecas, archivos, museos	27.296	27.166	27.376	27.037	27.459	29.678
Edición	41.504	42.452	41.788	42.366	44.297	45.242
Actividades cine, vídeo y grabación para TV	35.221	35.490	37.047	36.865	36.995	36.918
Actividades emisión de radio y televisión	48.231	50.857	50.940	50.890	52.403	53.353
Acts. creación, artísticas y espectáculos	**28.440**	**28.008**	**27.608**	**29.256**	**26.914**	**28.190**
Artes gráficas y soportes grabados	30.857	30.988	30.726	30.062	30.333	30.371
Media general nacional	***30.653***	***30.857***	***30.528***	***30.745***	***31.086***	***31.835***
SUELDOS Y SALARIOS (Euros por trabajador)	**2014**	**2015**	**2016**	**2017**	**2018**	**2019**
Actividades de bibliotecas, archivos, museos	20.203	20.163	20.501	19.981	20.345	21.793
Edición	30.949	31.749	31.194	22.129	33.271	33.968
Actividades cine, vídeo y grabación para TV	26.677	26.985	28.471	27.991	28.209	27.830
Actividades emisión de radio y televisión	36.329	38.702	39.131	38.858	39.826	39.751
Acts. creación, artísticas y espectáculos	**21.179**	**20.967**	**20.777**	**21.851**	**19.993**	**20.739**
Artes gráficas y soportes grabados	22.859	22.972	22.463	22.129	22.375	22.473
Media general nacional	*22.606*	*22.851*	*22.771*	*22.807*	*23.003*	*23.450*
Fuente: INE. Encuesta Anual de Coste Laboral						

9.- El empleo del sector

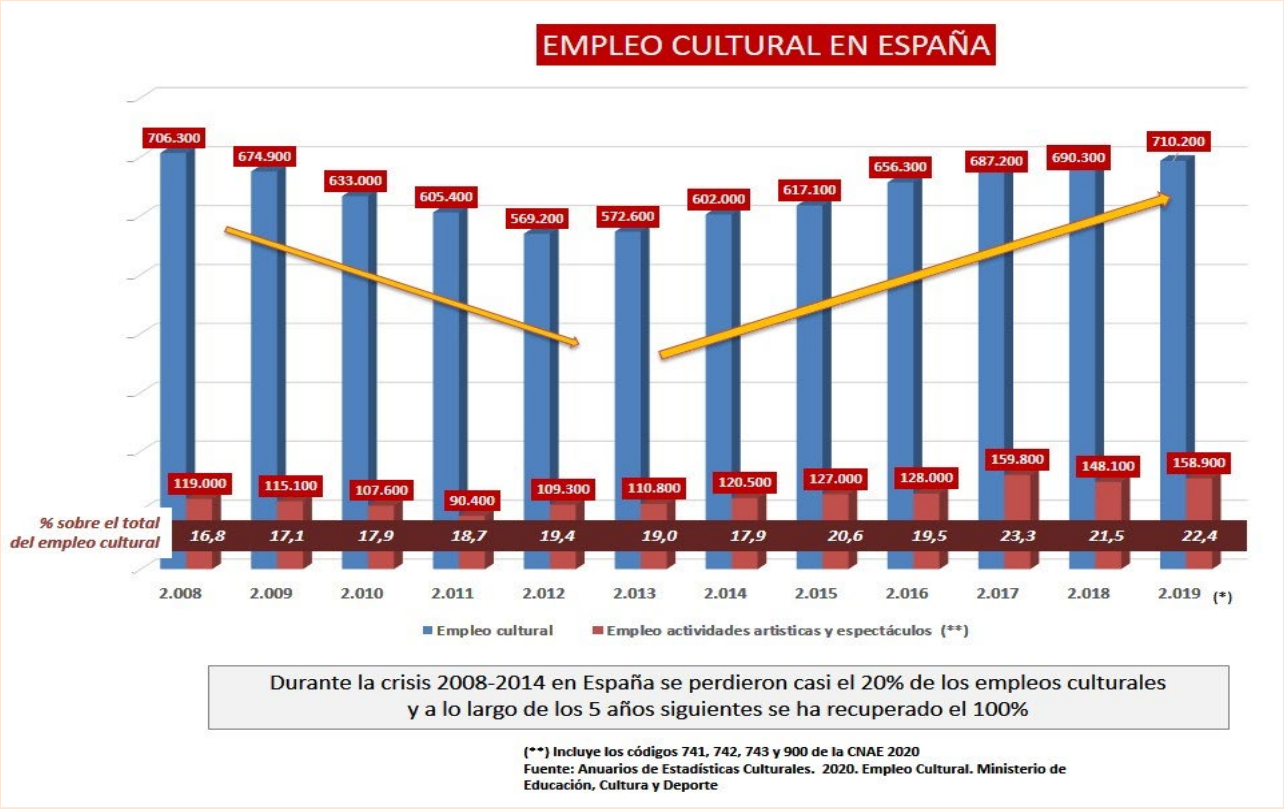
EMPLEO SECTOR TTVO		%	%
Empleo cultural en España	**710.200**		
Empleo en actividades artisticas y espectáculos	**158.900**		
Empleo en el sector del teatro	**?**		
Empleo en TTVO	**2.822**	**1,8**	**0,4**

Con los datos del último Anuario de Estadísticas Culturales (2020), vemos que el volumen de empleo cultural en España ascendió en 2019 a **710.200 personas**: un 3,6% del empleo total en España en la media del período anual. De estos, se encuadran en el apartado de actividades de creación, artísticas y espectáculos **158.900 en 2019**, un 1,8% más que en 2018, de los que del mundo de la danza son alrededor de 6.000. El Anuario Estadístico de España, publicado por el INE, no incluye datos desagregados sobre los empleados del teatro, pero ahora sí sabemos con los datos del estudio que el sector del **TTVO** ocupa de manera directa a **2.822 personas** (más del **80%** en las compañías) lo que supone el **1,8%** del

empleo de las actividades de creación, artísticas y espectáculos, y el **0,4%** de todo el empleo cultural, ciertamente una cifra bastante insignificante estadísticamente pero ya dijimos que hablamos de un pequeño subgrupo del conjunto de las artes escénicas, pero muy vital y activo.

Con los datos generales del empleo vemos que el conjunto continúa al alza, encadenando aumentos desde los últimos cinco años que lo situó en cotas similares a los años previos a la crisis económica 2008-2014. Esta tendencia se romperá por efecto de la crisis de la COVID-19 en 2020.

Se trata de un empleo con mayor proporción de **hombres, el 60 %** (426 mil) frente al **40%** de **mujeres** (284,3 mil). Por grupos de edad, la proporción de ocupados es ligeramente superior en edades jóvenes (60% menos de 44 años). Además, se caracteriza también por una formación académica superior a la media, presentando tasas más elevadas de educación superior: el **69,1%,** frente a las observadas en el conjunto nacional: el 43,8%. El **69,9% del empleo cultural es asalariado,** una cifra más baja que la que se observa en el total de la población ocupada española que se sitúa en el 84%.

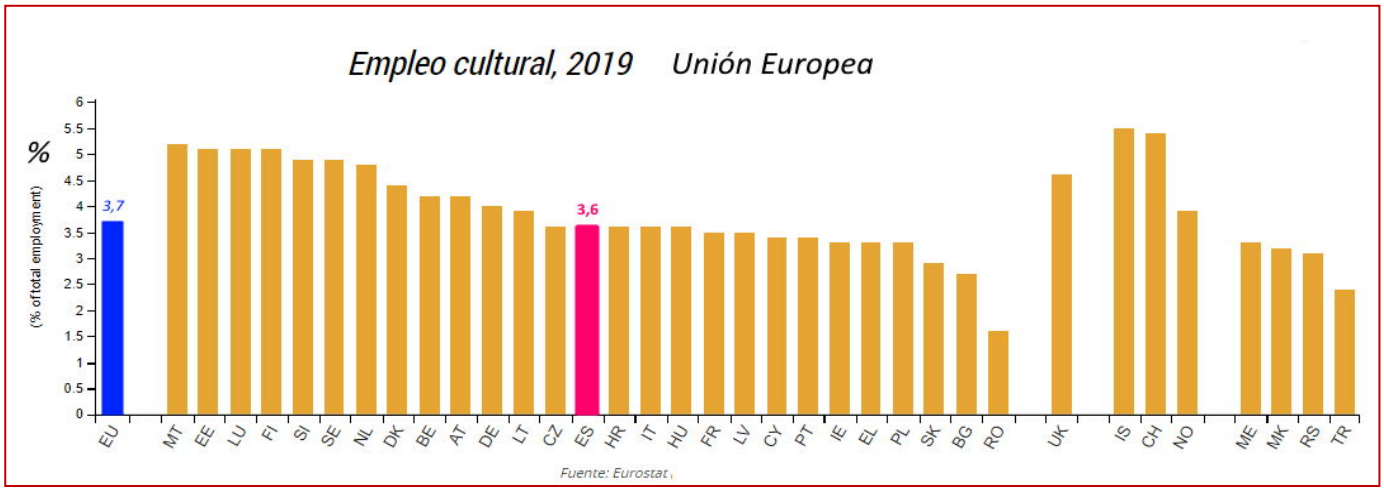


El sector cultural tiene también datos alarmantes de pobreza entre sus trabajadores y profesionales como vienen denunciando sus asociaciones profesionales y que con la crisis de la COVID-19 se agrava cada día (ver apartado correspondiente). Es muy difícil conocer con detalle del conjunto de los trabajos culturales cuáles de ellos pertenecen al ámbito de las Artes Escénicas y menos aún por subsectores, ya que los datos que ofrece la Encuesta de

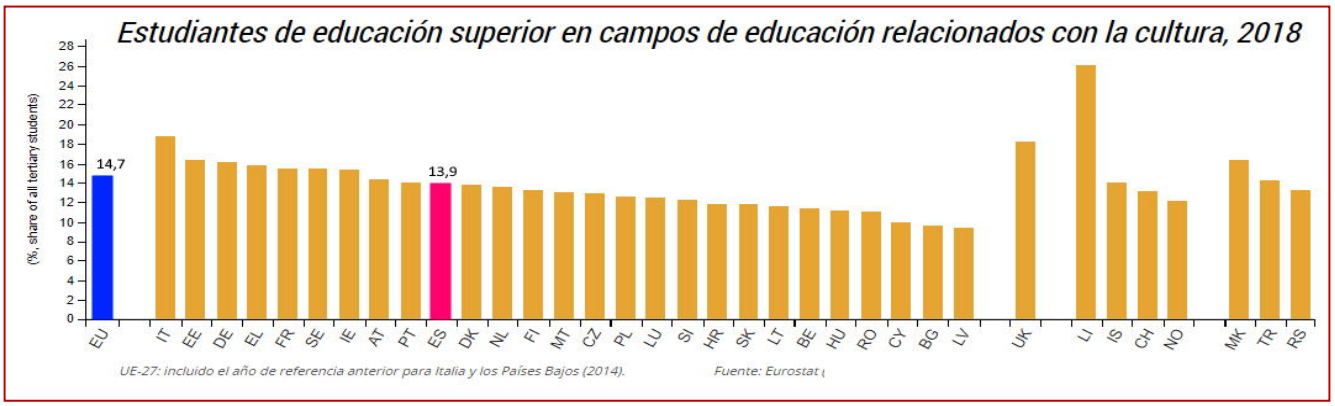
Población Activa dependen de epígrafes muy generales y, como ya hemos dicho, el Anuario Estadístico de España, publicado por el INE, no incluye datos desagregados sobre los empleados del teatro.

El empleo cultural en Europa

En 2019 había **7,4 millones** de personas en empleos culturales en la UE-27 (3,7% de todo el empleo). En **España está un 0,1% por debajo de la media**. En todos menos tres de los Estados miembros, la mayoría de las personas con empleo cultural tenían un nivel de educación superior y la proporción de personas que trabajaban por cuenta propia en el campo de la cultura era más del doble del promedio observado para toda la economía.



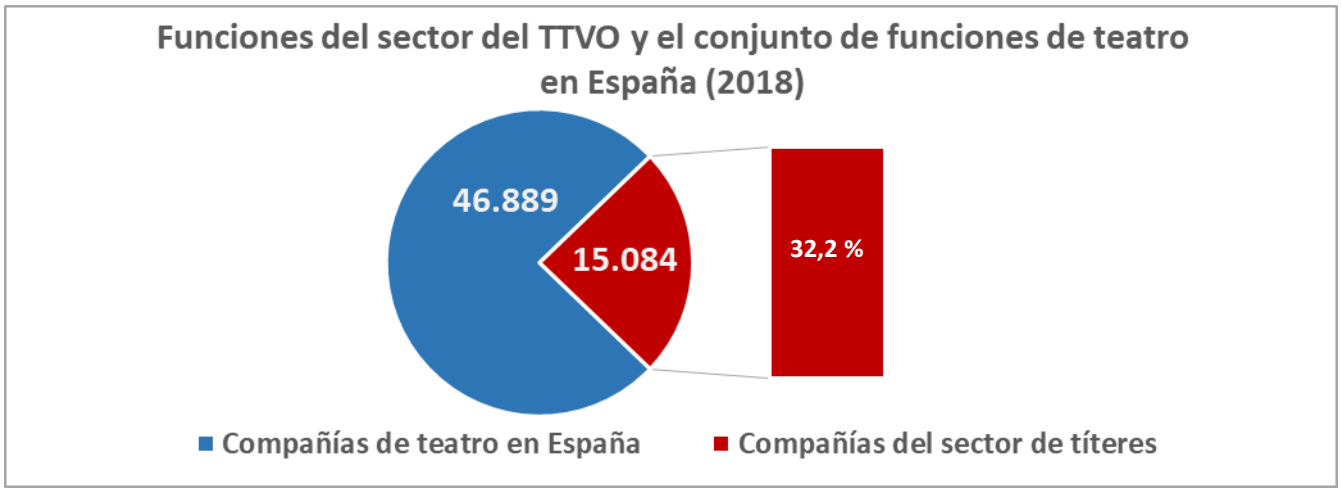
Hablando de empleo cultural en la Unión Europea, es interesante decir que, en 2018, más de 2,5 millones de estudiantes de educación superior (**el 14,7%**) estaban estudiando en campos relacionados con la cultura. **En España, el 13,9%**. Las mujeres representaban cerca de dos tercios de todos los estudiantes de educación superior en la UE que estudiaban en campos de educación relacionados con la cultura.

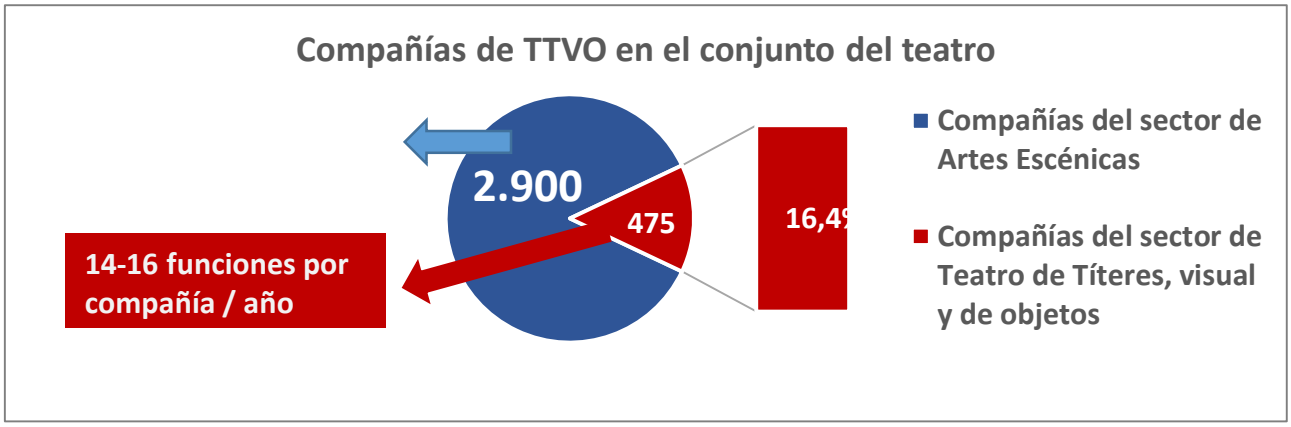


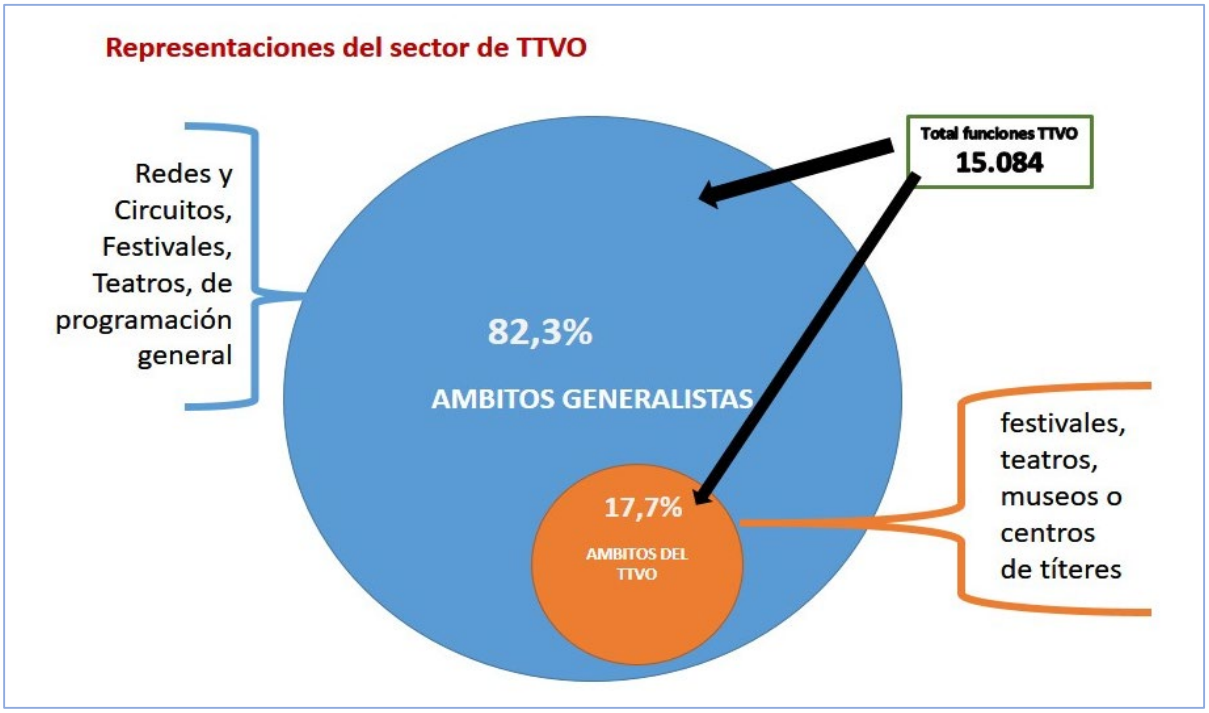
10.- Representaciones del sector del TTVO

A continuación, se hace referencia a los datos específicos de las representaciones de teatro. En el caso del sector de TTVO se han realizado **15.084 funciones** en 2018, y si bien no podemos ver la evolución al no existir datos desagregados de este sector hasta el presente estudio, podemos hoy decir que representa el **32,2%** de las funciones realizadas en España. De las cuales, el **82,3%** se desarrollaron en ámbitos generalistas del teatro y el **17,7%** en el ámbito sectorial del TTVO, ya sean festivales, teatros, museos o centros de títeres.

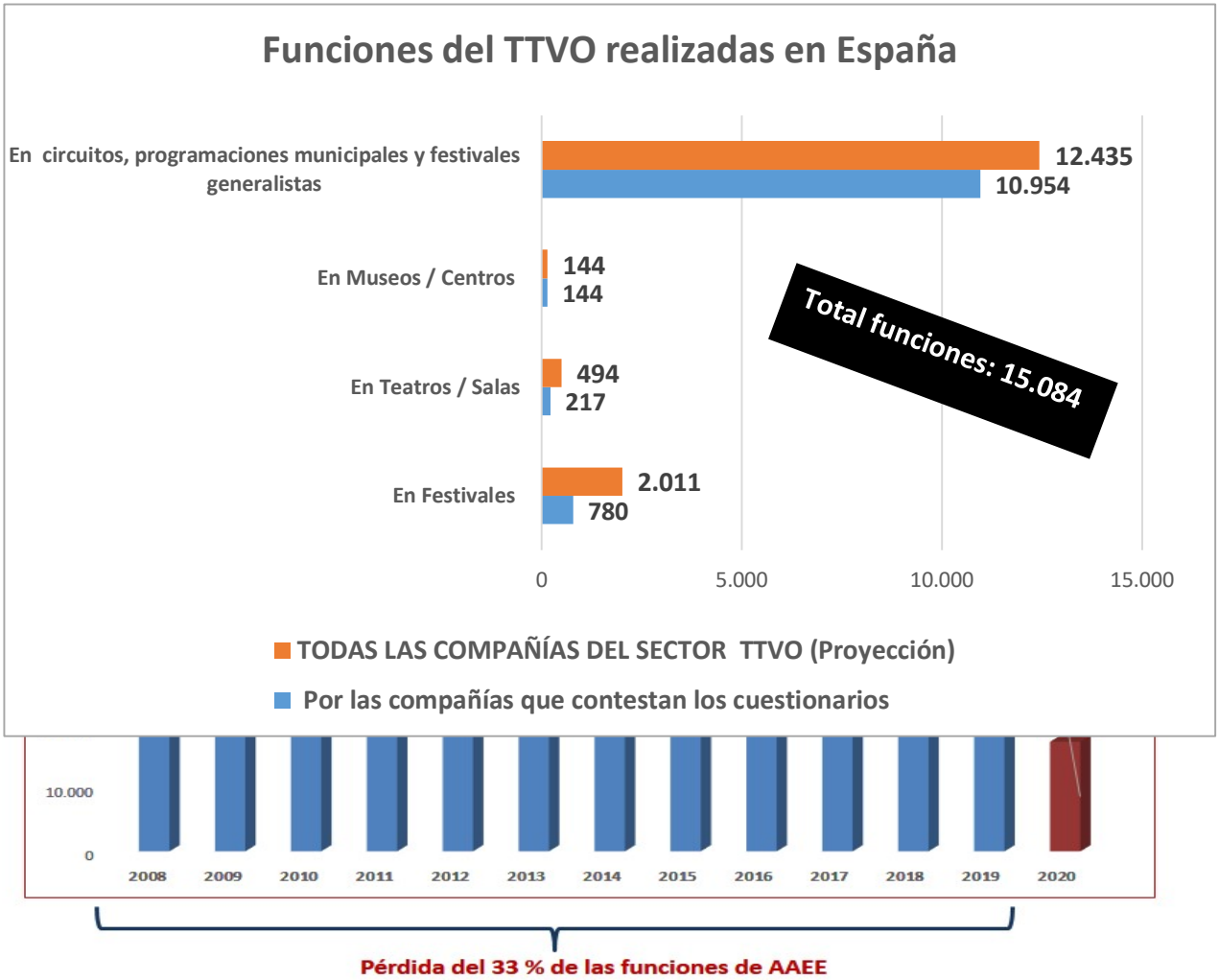
El teatro es la disciplina que tiene mayor peso en el total de las artes escénicas. Durante 2018, concentró el 93,3% de las representaciones, el 88,1% de la asistencia y el 86,8% de la recaudación, según el Anuario SGAE 2019 (que utilizamos como referencia para comparar los datos del estudio). Así, con las **46.889 (2018) y 47.372 (2019)** nos sale una media de **14-16 funciones por compañía** dependiendo de si utilizamos el dato sin depurar de compañías de teatro que da el CDAEM (Centro de documentación de las artes escénicas y música) o la cifra depurada en igual porcentaje que la depuración que hemos realizado en el censo del TTVO; en cualquiera de los dos casos está muy por debajo de la media del teatro de títeres que podemos situar alrededor de las **37 funciones por compañía y año.**







Analizando en el gráfico siguiente las diferencias entre los años 2019 y 2008, encontramos



que el número de funciones de AAEE ha caído considerablemente: un 33%, y si bien en los últimos años se constaba una lenta recuperación, esta se verá truncada en el 2020 por el

efecto de la pandemia como veremos con más detalle en el apartado dedicado al impacto de la COVID-19.

REPRESENTACIONES DE TEATRO POR HÁBITAT. 2014-2019						
	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Zonas metropolitanas	62,5%	63,4%	64,7%	63,5%	61,1%	61,1%
De 30.001 a 200.000	18,6%	17,8%	15,8%	15,1%	15,9%	15,8%
De 10.001 a 30.000	8,9%	8,7%	8,1%	9,0%	10,0%	10,0%
De 5.000 a 10.000	3,8%	4,4%	4,8%	4,7%	5,3%	5,4%
Menos de 5.000	6,3%	5,7%	6,5%	7,8%	7,9%	7,8%
TOTAL	47.660	46.774	46.430	46.485	46.889	47.372

Unidad: % de representaciones.
Fuente: SGAE.

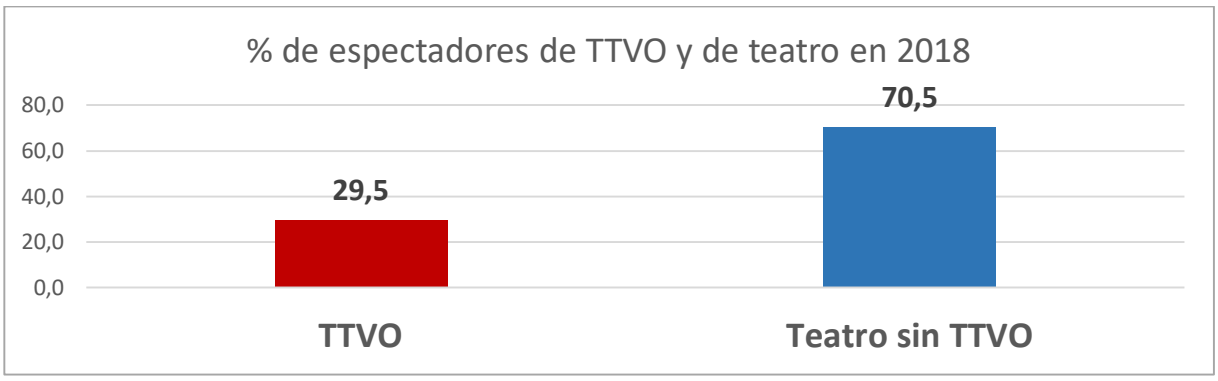
La distribución de los datos por CCAA que puede verse en el siguiente gráfico es desigual: Madrid es la que acumula más oferta y número de funciones, con un 33,1% del total de las representaciones (16.851 funciones). A continuación, encontramos Cataluña, con 10.906 funciones, el 21,4% del total. En ambas comunidades encontramos subidas: en el caso de Madrid, se incrementan un 1,2% y en Cataluña, crecen un 0,8% el número de funciones. Llaman la atención Aragón y Navarra que son las únicas CCAA que pierden funciones y se escapan a la tendencia de lenta recuperación.

REPRESENTACIONES DE ARTES ESCÉNICAS POR CCAA. 2014-2019							
CCAA	2014	2015	2016	2017	2018	2019	DIFERENCIA AÑO ANTERIOR
Andalucía	4.028	3.670	3.526	3.430	3.499	3.562	**63**
Aragón	**2.918**	**2.740**	**2.617**	**2.542**	**2.480**	**2.465**	**-15**
Asturias	817	808	815	839	853	866	**13**
Illes Balears	694	692	690	723	745	764	**19**
Canarias	507	497	510	553	574	578	**4**
Cantabria	333	323	324	344	350	360	**10**
Castilla La Mancha	1.011	1.050	1.071	1.110	1.140	1.183	**43**
Castilla y León	2.825	2.444	2.243	2.157	2.160	2.183	**23**
Cataluña	11.066	10.928	10.846	10.743	10.820	10.906	**86**
Comunidad Valenciana	3.558	3.553	3.566	3.629	3.706	3.761	**55**
Extremadura	475	459	447	456	455	457	**2**
Galicia	1.613	1.614	1.635	1.654	1.682	1.718	**36**
La Rioja	286	288	282	292	286	293	**7**
Madrid	16.113	16.171	16.280	16.472	16.658	16.851	**193**
Murcia	833	823	827	843	847	850	**3**
Navarra	**1.007**	**989**	**983**	**989**	**987**	**985**	**-2**
País Vasco	2.842	2.852	2.874	2.919	2.981	3.034	**53**
Ceuta/Melilla	54	47	42	39	44	50	**6**
TOTAL	**50.980**	**49.948**	**49.578**	**49.734**	**50.266**	**50.866**	**600**

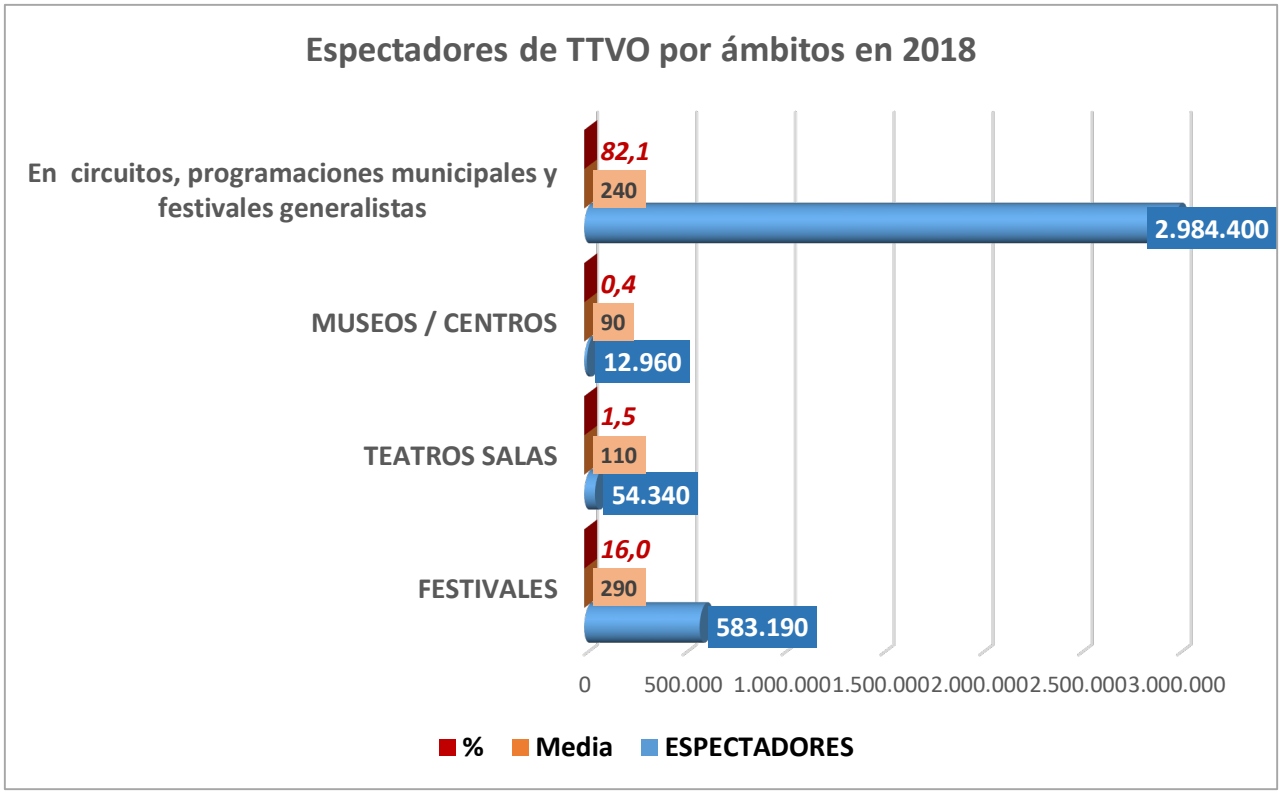
Fuente Anuario SGAE 2020

11.- Espectadores del sector del TTVO

El sector del TTVO en 2018 congregó a **3.634.890** espectadores, lo que representa el **29,5%** del total de espectadores de teatro y el **26,5%** de todas las artes escénicas en España. El mayor volumen de espectadores se produce en circuitos, redes y programaciones municipales y festivales de tipo generalista: el **82,1%** del total con una media de **240 espectadores**, muy por debajo de los 278 que marca el conjunto de las AAEE y por debajo de las 263 del teatro y entendible dadas las características de los espectáculos, el marco de muchas campañas escolares, etc. También es cierto que muchos festivales de títeres son gratuitos y congregan más espectadores de media. Si nos fijamos en el ámbito propio del sector y sus recursos especializados (festivales, ferias, salas, museos y centros) podemos ver que solo representan el **17,9%** de los espectadores. Lo que nos indica que el conjunto de las compañías depende de las estructuras generales del teatro, siendo estos espacios especializados un escaparate cualitativo más que cuantitativo.

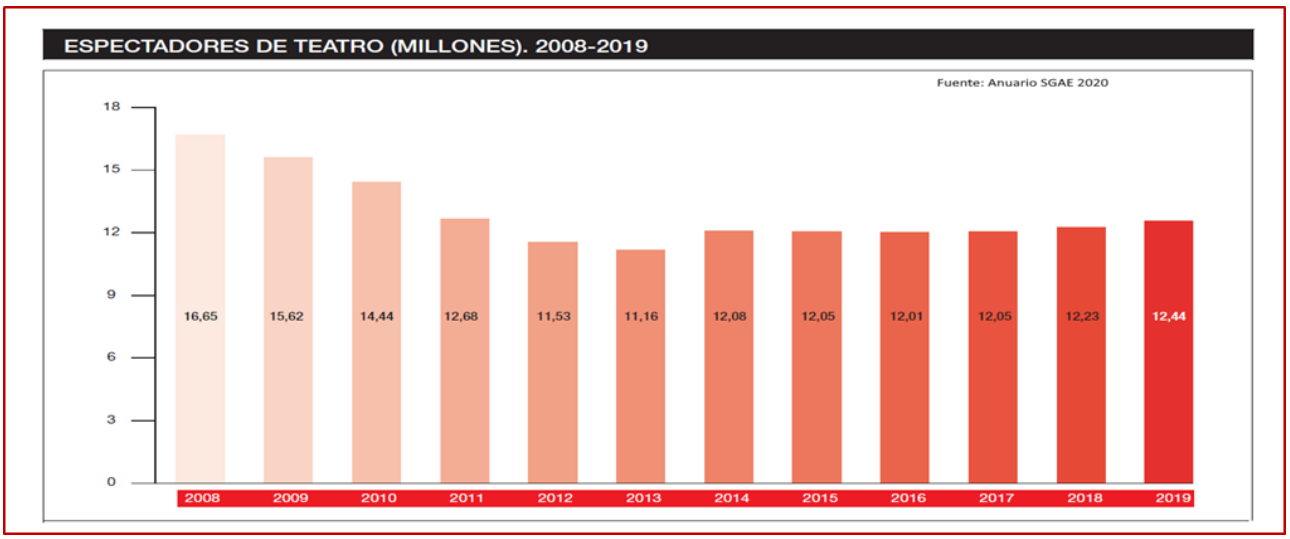


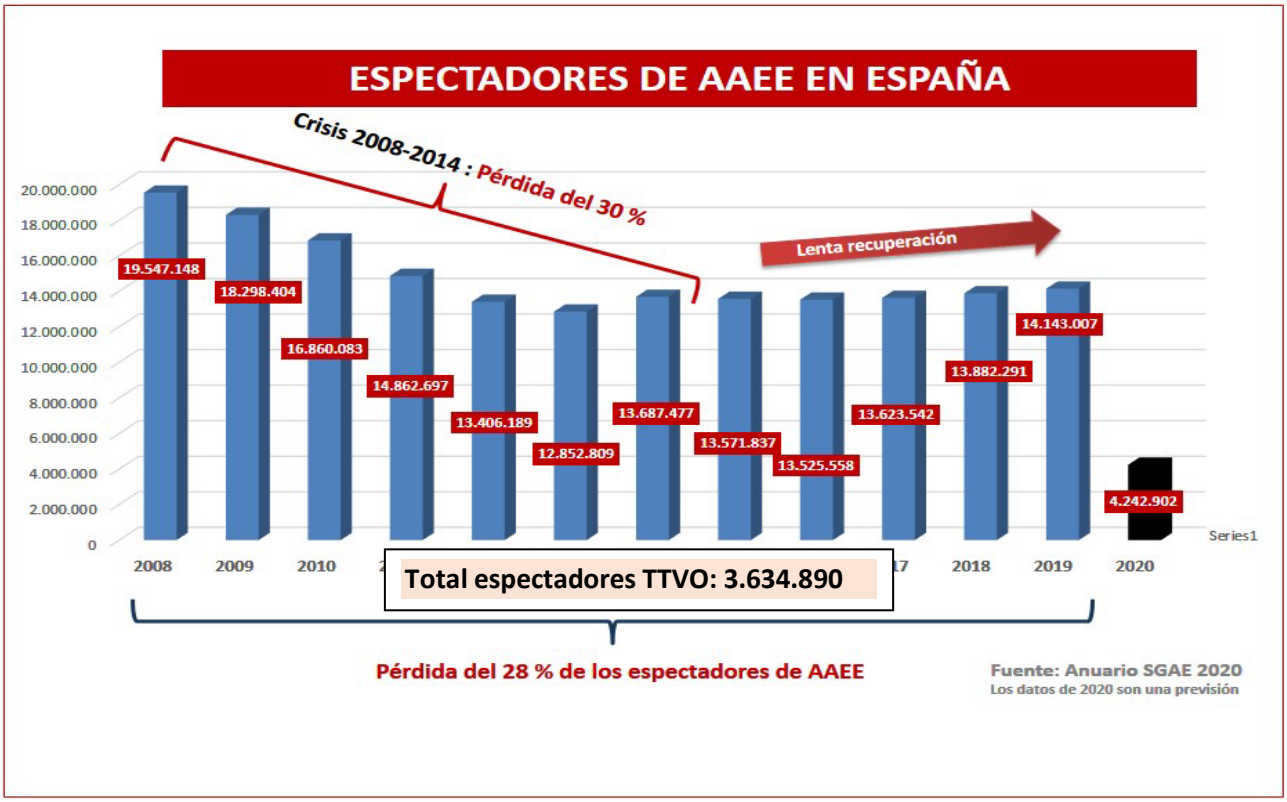
Ámbitos	ESPECTADORES	Media	%	% sectorial	Funciones	%
FESTIVALES	583.190	290	*16,0*	*17,9*	2.011	17,7
TEATROS SALAS	54.340	110	*1,5*		494	
MUSEOS/CENTROS	12.960	90	*0,4*		144	
En circuitos, programaciones municipales y festivales generalistas	2.984.400	240	*82,1*	*82,1*	12.435	82,3
Total	3.634.890	182,5	*100,0*	*100,0*	15.084	*100,0*



Hay que destacar que en 2018 y en el conjunto de las artes escénicas por primera vez desde el inicio de la crisis (2008-2014) encontramos incrementos respecto al año anterior en todos los indicadores básicos: funciones, espectadores y recaudación. Si analizamos los datos de 2018 y los comparamos con los de 2017, en general, podemos hablar de estabilidad con ligeras subidas en los indicadores principales, que también se aprecian en 2019.

Durante 2019, se llevaron a cabo un total de **50.866 funciones** de artes escénicas (47.372 de teatro) a las que asistieron **14.143.007 espectadores,** (12.439.175 de teatro) lo que nos da una media en 2019 de **278 espectadores** por función de artes escénicas y 263 por función de teatro. Estas cifras suponen un incremento, respecto al año anterior, de 260.716 espectadores.





La distribución de los datos por CCAA es desigual. De ellos, Madrid acumula 4.779.767, el 33,8%, y Cataluña 2.535.813, el 17,9%. También en este indicador se registra un incremento respecto a 2018 en ambas comunidades, del 1,5% y del 1,4%, respectivamente. Desta-

can de nuevo al igual que en funciones, los datos de Aragón y Navarra que son las únicas comunidades que pierden espectadores.

A pesar de este balance positivo, se siguen encontrando importantes diferencias si enfrentamos los resultados de 2019 a los obtenidos 11 años antes (2008 se fija como el último año antes del inicio de la crisis en la mayoría de los indicadores). Comparando los resultados de ambos años, tenemos unas **pérdidas del 32,9% de la oferta**, del **28% de la asistencia** y del **9,5% de la recaudación** (porcentaje que llega al 11,6% con relación a 2009). Ya que las cifras de recaudación que se ofrecen incluyen impuestos, recordemos que la subida del IVA cultural del 8% al 21% contribuyó a que los agentes culturales obtuvieran unos ingresos muchos menores desde septiembre de 2012 hasta el 29 de junio de 2017, en el caso de las artes escénicas. A partir de esa fecha, el IVA vuelve a bajar hasta el 10%.

ESPECTADORES DE ARTES ESCÉNICAS POR CCAA. 2014-2019

CCAA.	2014	2015	2016	2017	2018	2019	DIFE
Andalucía	959.635	942.510	908.822	893.613	904.227	914.455	10.228
Aragón	754.092	721.677	689.688	674.430	667.036	659.400	-7.636
Asturias	246.797	231.041	227.708	233.752	244.142	252.900	8.758
Illes Balears	117.391	107.183	106.838	114.336	120.976	129.296	8.320
Canarias	177.382	178.625	189.416	204.456	213.571	221.388	7.817
Cantabria	110.637	114.459	118.993	127.341	131.488	135.398	3.910
Castilla La Mancha	190.578	203.427	206.679	213.113	222.552	232.304	9.752
Castilla y León	615.921	537.806	494.216	477.979	484.807	489.046	4.239
Cataluña	2.499.525	2.489.783	2.493.216	2.469.272	2.501.599	2.535.813	34.214
Comunidad Valenciana	1.508.359	1.501.727	1.506.593	1.533.650	1.581.989	1.633.101	51.112
Extremadura	121.851	117.024	114.613	116.495	116.529	117.986	1.457
Galicia	411.353	441.449	446.128	453.947	472.003	492.908	20.905
La Rioja	115.283	114.347	111.392	115.336	116.438	117.095	657
Madrid	4.521.421	4.547.422	4.578.311	4.640.907	4.708.924	4.779.767	16.851
Murcia	159.598	156.448	155.897	157.419	162.268	166.890	4.622
Navarra	180.566	173.860	172.155	174.817	176.153	175.679	-474
País Vasco	973.501	971.778	985.631	1.004.793	1.037.813	1.067.912	30.099
Ceuta/Melilla	23.587	21.271	19.262	17.886	19.776	21.669	1.893
TOTAL	13.687.477	13.571.837	13.525.558	13.623.542	13.882.291	14.143.007	260.716

Fuente Anuario SGAE 2020

12.- Recaudación y consumo del TTVO en España

Este apartado es de una gran complejidad, ya que no hay fuentes, informes o datos que permitan extraer conclusiones sobre los ingresos por taquillas del sector del TTVO, únicamente tenemos las referencias de ingresos por taquilla de los festivales, teatros-salas y museos-centros que han contestado los cuestionarios del estudio y nos permite realizar proyecciones realistas, pero este bloque supone solo el 17,9% de las más de 15.000 funciones que realiza el sector. Para paliarlo, hemos calculado una posible cifra orientativa en función del precio medio resultante de todos los espacios especializados que tiene precio de taquilla, cuya media resultante es 3 euros por espectador. Por otra parte, en los circuitos, programaciones municipales, festivales generalistas y campañas escolares del ámbito externo general hay un importante número de funciones que son gratuitas, así con todos estos factores una cifra total de ingresos por taquilla de las funciones del sector del TTVO puede rondar orientativamente los **3.400.000 €**, que sería el potencial de financiación por taquilla de los proyectos del sector, lo que supondría el **1,4%** de la recaudación del sector de las artes escénicas.

Ámbitos	Recaudación	%
FESTIVALES	**661.614**	***19,4***
TEATROS SALAS	**511.439**	***15,0***
MUSEOS/CENTROS (*)	**249.355**	***7,3***
En circuitos, programaciones municipales y festivales generalistas (**)	**1.984.842**	***58,3***
Total	**3.407.250**	***100,0***

(*) Recaudación por entradas al museo, no por taquilla de las funciones

(**) Al ser un dato imposible de conseguir se ha calculado por extrapolación ponderada una cifra muy orientativa para proyectar los posibles ingresos del sector por taquillas.

En cifras generales, sobre las artes escénicas se constata por sexto año consecutivo un crecimiento de la recaudación, que en 2019 llega hasta los **238.980.473 euros**, cifra que supone 3.111.024 euros más que en 2018. Si nos detenemos en analizar los datos del Anuario SGAE 2020 por CCAA, nuevamente Madrid es la comunidad que acapara la mayor cuota, en este caso, con cerca de la mitad de todo lo recaudado (49,3%, casi 118 millones de euros). Cataluña vuelve a aparecer en segundo lugar (21%, algo más de 50 millones de euros). El resto, aproximadamente un 30% de la recaudación, se reparte entre las distintas comunidades, destacando Andalucía (5,7%, 13,6 millones de euros), País Vasco (5,5%, 13,1 millones de euros) y Comunidad Valenciana (4,7%, 11,2 millones de euros).

EVOLUCIÓN DE LAS CIFRAS GLOBALES DE ARTES ESCÉNICAS. 2008-2019

	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Representaciones	74.949	71.517	67.635	61.168	54.780	52.197
Espectadores	19.547.148	18.298.404	16.860.083	14.862.697	13.406.189	12.852.809
Recaudación	260.625.108	266.784.336	252.748.619	226.887.828	208.021.897	200.772.375
	2014	**2015**	**2016**	**2017**	**2018**	**2019**
Representaciones	50.980	49.948	49.578	49.734	50.266	50.866
Espectadores	13.687.477	13.571.837	13.525.558	13.623.542	13.882.291	14.143.007
Recaudación	211.521.267	221.125.116	229.696.633	232.340.783	235.869.449	238.980.473

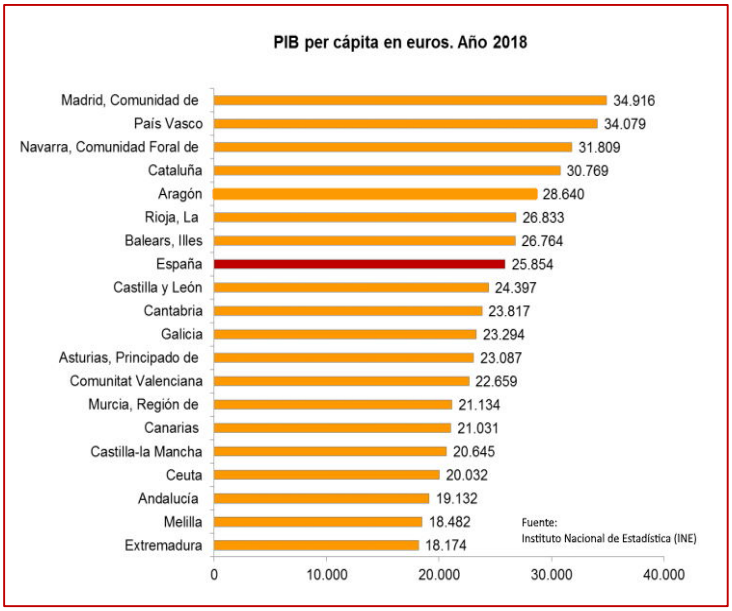
Fuente: Anuario SGAE 2020

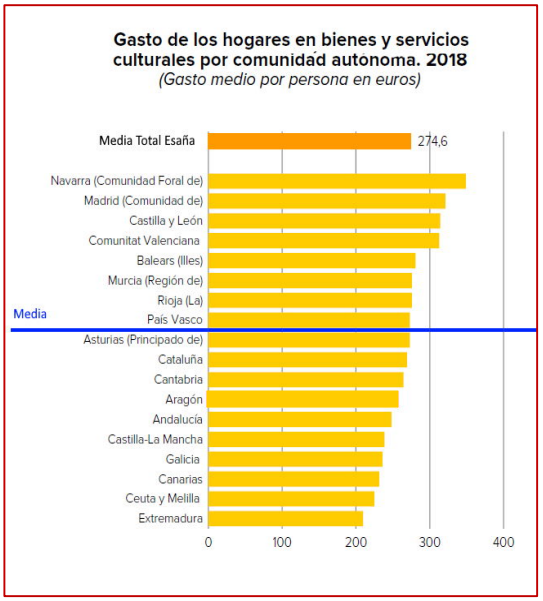
Si es complejo valorar la recaudación del sector del TTVO, resulta imposible valorar cual es el gasto y consumo en el sector por parte de la población española, y las referencias tendrán que seguir basándose en el consumo total de teatro que nos suministran las encuestas de hábitos de la población española del Ministerio y los diversos anuarios existentes. En base a ellos podemos comprobar que en términos generales el consumo cultural de los

hogares españoles bajó en conjunto un **4,4%.** Analizar estos datos sirve para sacar conclusiones de tendencias posibles de futuro observando la secuencia temporal, pero a día de hoy la pandemia de la COVID-19 supone un punto de inflexión que rompe cualquier intento prospectivo como veremos en el apartado correspondiente.

Con independencia de ello decir que, en 2018, el gasto de los hogares en bienes y servicios culturales fue de 12.714,3 millones de euros y representa el 2,3% del gasto total estimado en bienes y servicios. Esta cuantía supone un descenso interanual del 4,4%.

El gasto medio por hogar vinculado a la cultura se situó el año pasado en 682,5 euros y el gasto medio por persona alcanzó los **274,6 euros** al año (un 4,8% menos que el año anterior). El destino de ese gasto cultural fue principalmente: libros (14,7%), asistencia a espectáculos -cines, teatros y otros- (12,8%) y servicios de móviles y relacionados con Internet (22,5%).





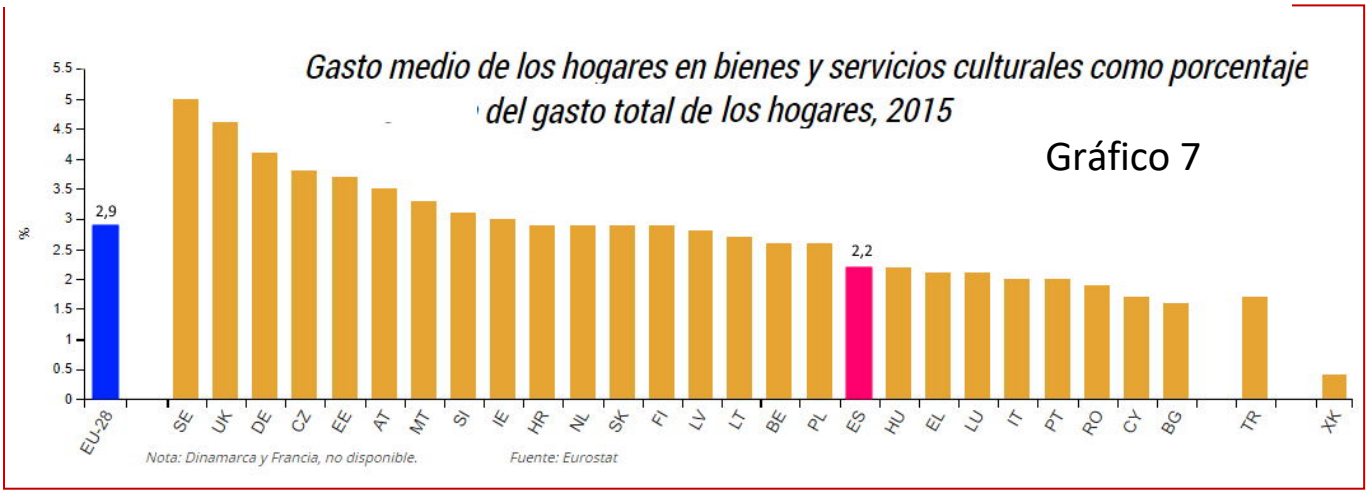
Fuente: Anuario de Estadísticas Culturales del Ministerio de Cultura

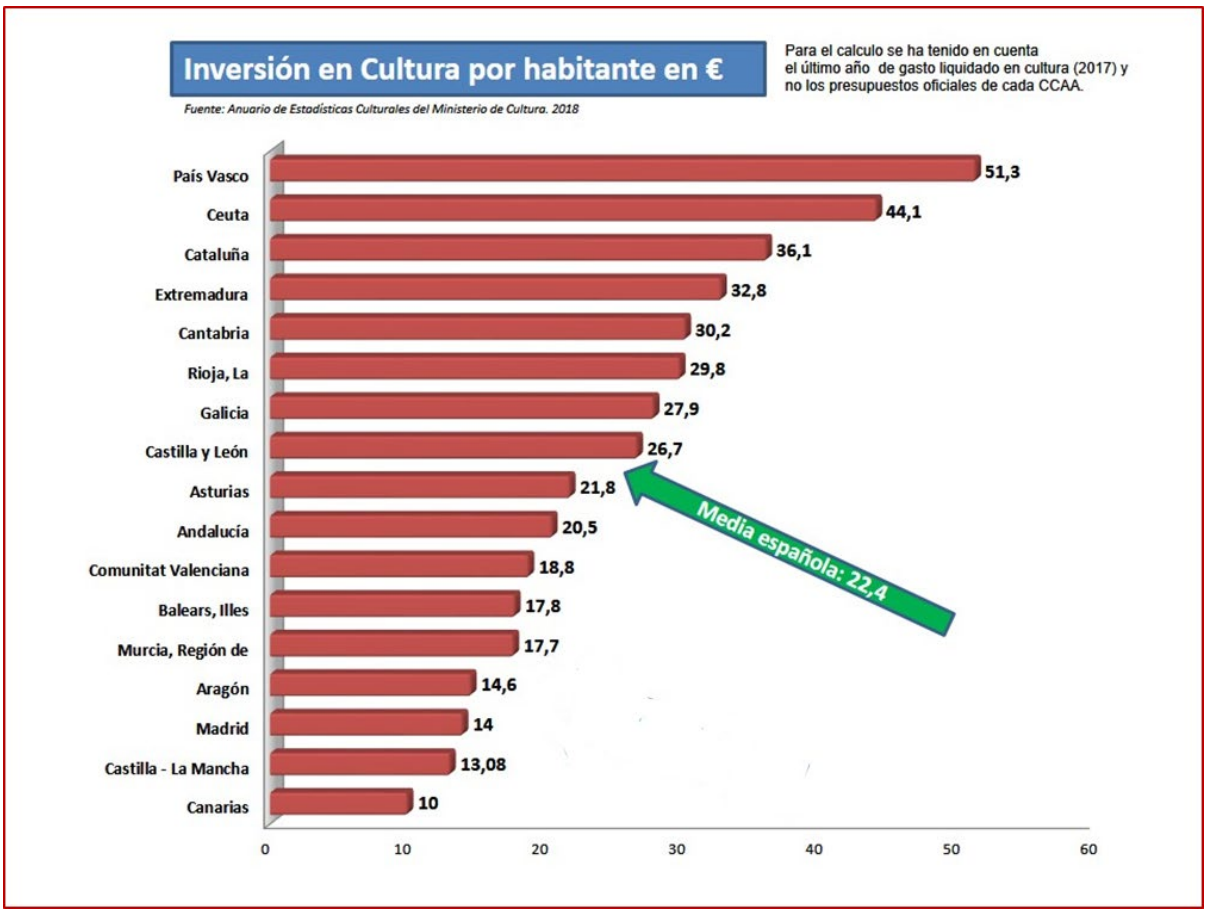
El gasto medio por persona toma su valor máximo en los municipios con más de 100.000 habitantes. Es superior a la media en las Comunidades Autónomas de Islas Baleares (280,7 €), Castilla y León (314,3 €), Comunidad Valenciana (286,3 €), Comunidad de Madrid (347,2 €), Baleares (321,2 €), Región de Murcia (275,8 €) y La Rioja (275,5 €). En la Comunidad Foral de Navarra, con 348,7 €, es donde más se gasta en cultura por persona.

Alrededor del 3% del gasto de consumo de los hogares de la UE en 2015 se dedicó a bienes y servicios relacionados con la cultura. En España el 2,2%. En Aragón, que está por debajo de la media española, se dedicaron alrededor de 250 € por persona y año.

En 2015, los hogares de la UE gastaron el 28,5% de su gasto cultural total en TI, equipos de sonido y visión, y el 25,0% en libros y periódicos.

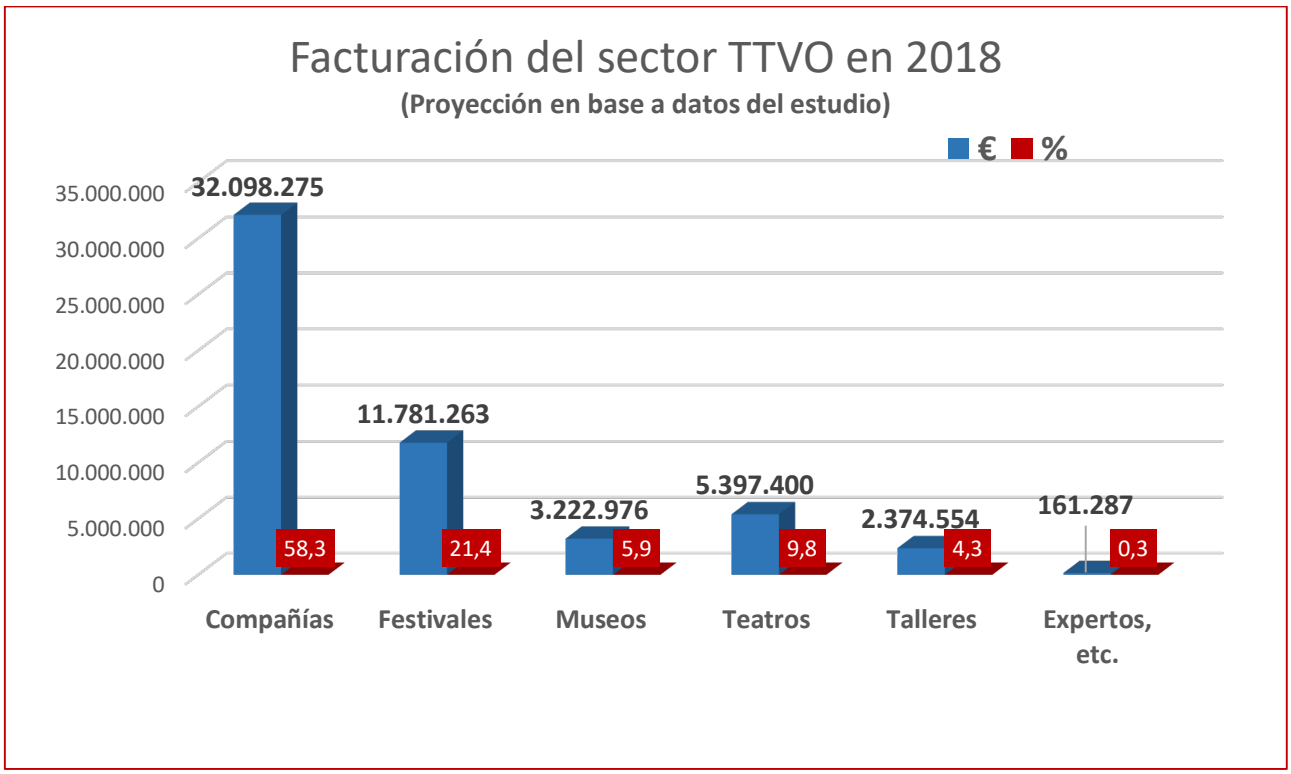
Los precios de los periódicos y publicaciones periódicas en la UE aumentaron en poco más de un tercio entre 2010 y 2018, mientras que los precios de los equipos de TI disminuyeron en más del 40.





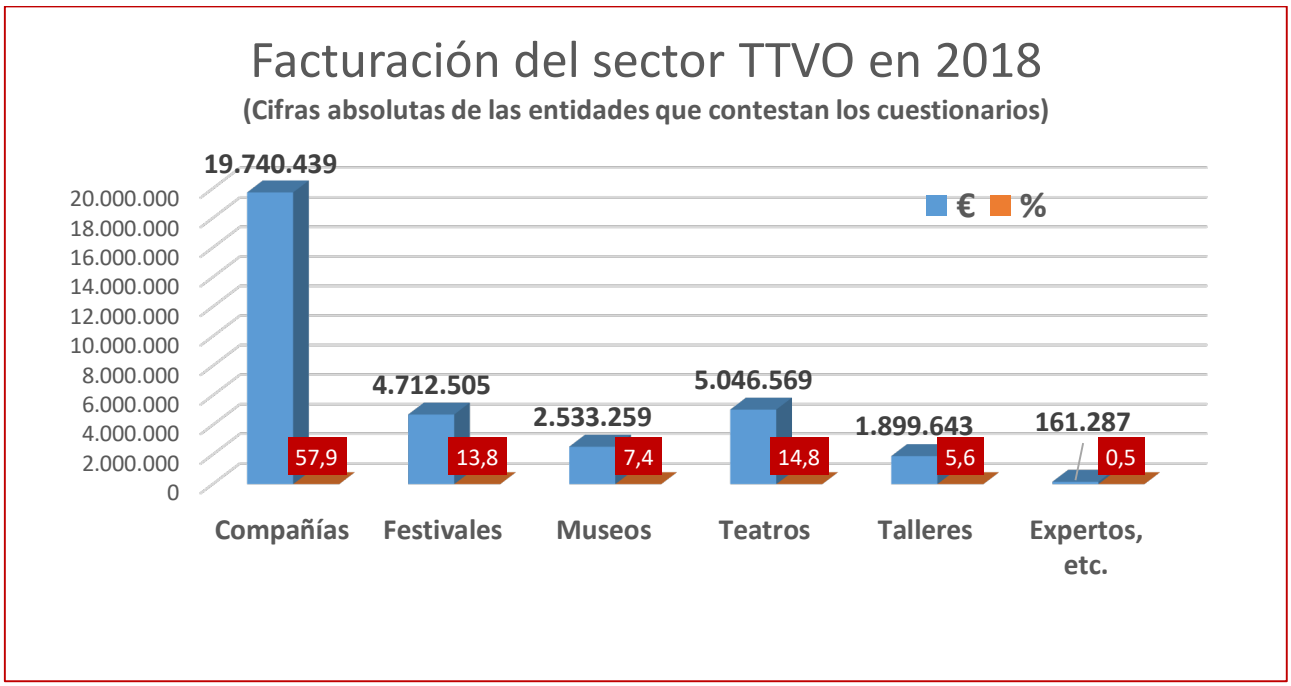
13.- Significación económica del sector

El sector del TTVO tuvo en 2018 una facturación de unos **55 millones de euros** (proyección ponderada de los **34 millones** que facturaron los que nos dieron datos absolutos en el estudio, y que representan el 65% del conjunto de sector.

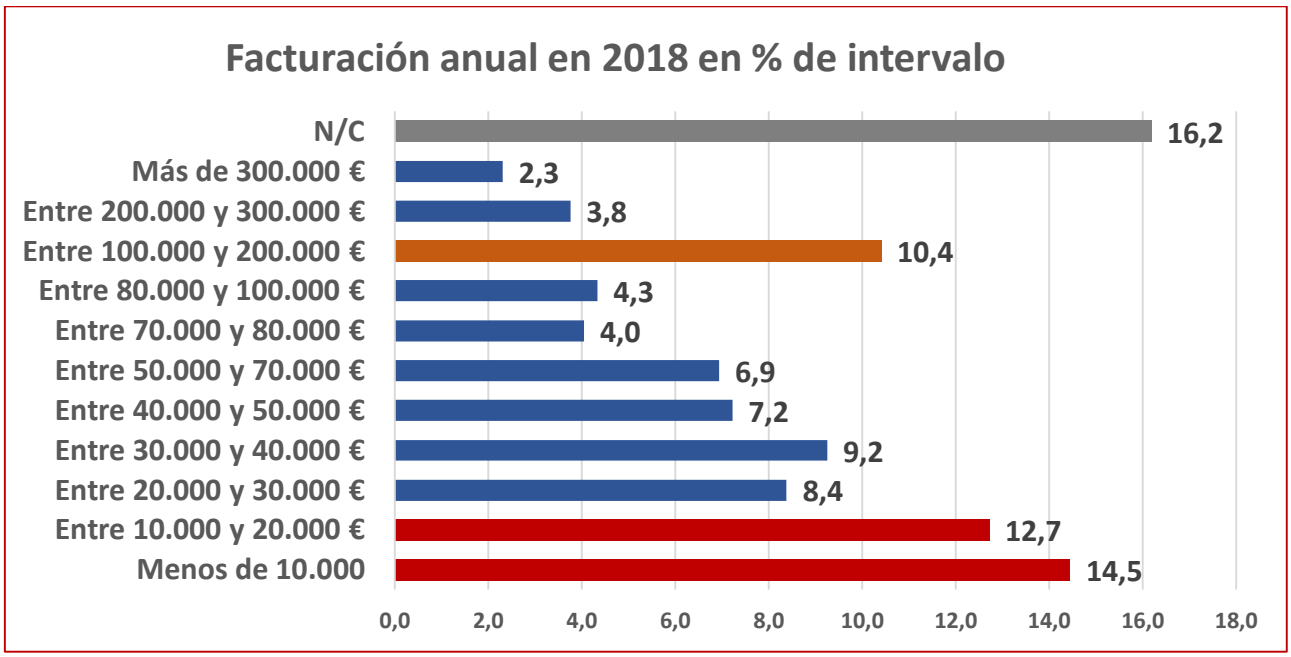


Entrando en los datos del estudio, de la facturación de **55 millones de euros, el 58,3%** corresponde a las compañías (**32 millones**), el **21,4% a los festivales** que facturan alrededor de **11,8 millones**, el **9,8% a los teatros y salas** (**5,4 millones**), los **museos y centros el 5,9%** (**3,2 millones**), el **4,3% los talleres de construcción (2,4 millones)** y por el último el sector del conocimiento que factura poco más de **160 mil euros (0,3%).**

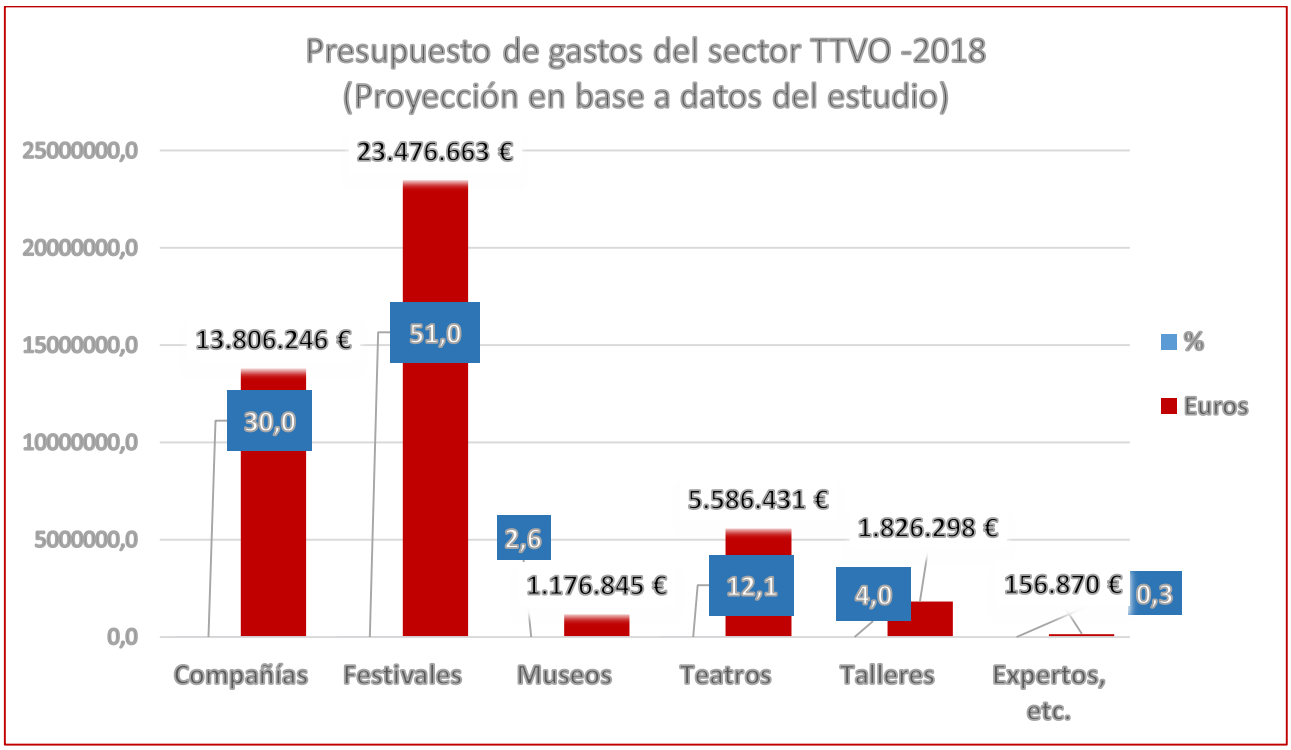
Los datos del siguiente gráfico corresponden a los valores aportados por los encuestados en sus diferentes tipologías. De ellos, la mayor proporción de cambios con el anterior de proyección ponderada corresponde a las compañías y festivales que son los agentes más numerosos y donde se produce una menor proporción de respuestas (61,5% respondieron en el caso de las compañías y un 40% en el caso de festivales), el caso de la menor respuesta de los festivales se debe a que tienen un alto porcentaje de responsables que son personal municipal y no suelen responder a este tipo de datos económicos.



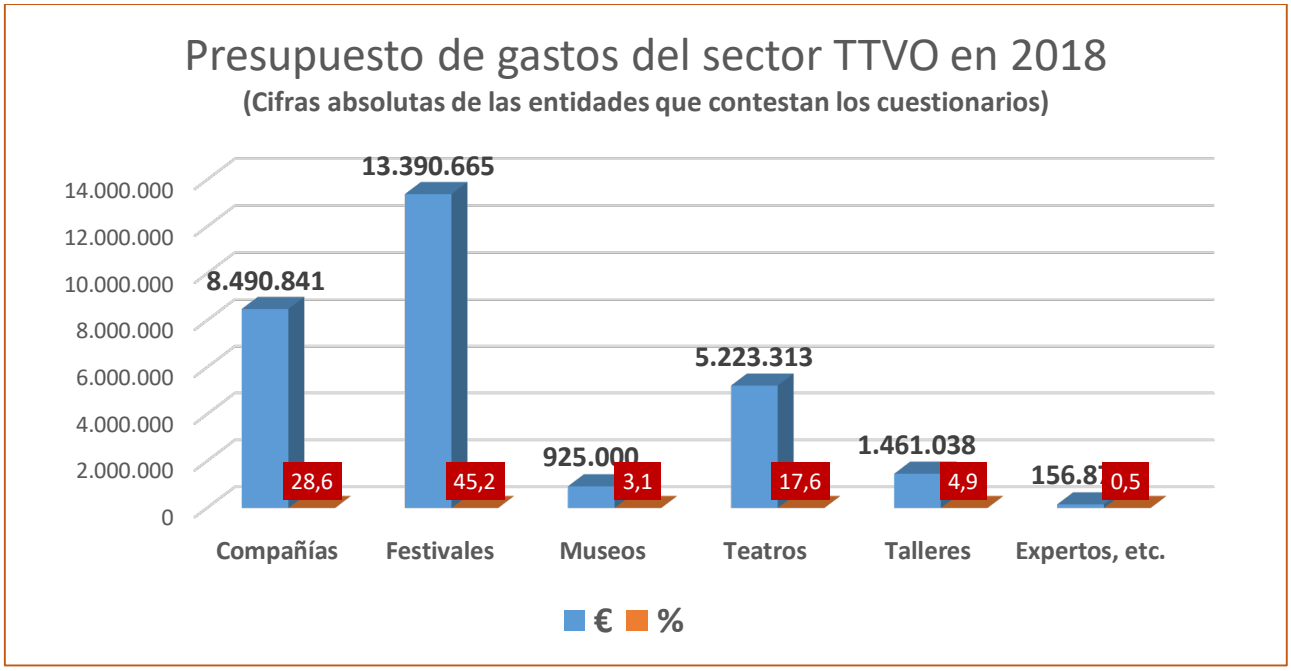
De la facturación del sector mucho más significativo que las cifras globales son los porcentajes de las distintas horquillas. Un **27,2%** de los agentes facturaron en 2018 menos de **20.000 €**, muy indicativo de un sector con un alto porcentaje de trabajadores autónomos en situación muy precaria, con una facturación entre **20 y 50 mil €** hay casi un **25%**. El siguiente segmento entre **50 y 100 mil, con un 15,2%**, de **100 a 300 mil un poco más del 14%** y por último más de **300 mil euros solo facturan el 2,3% de los agentes**.



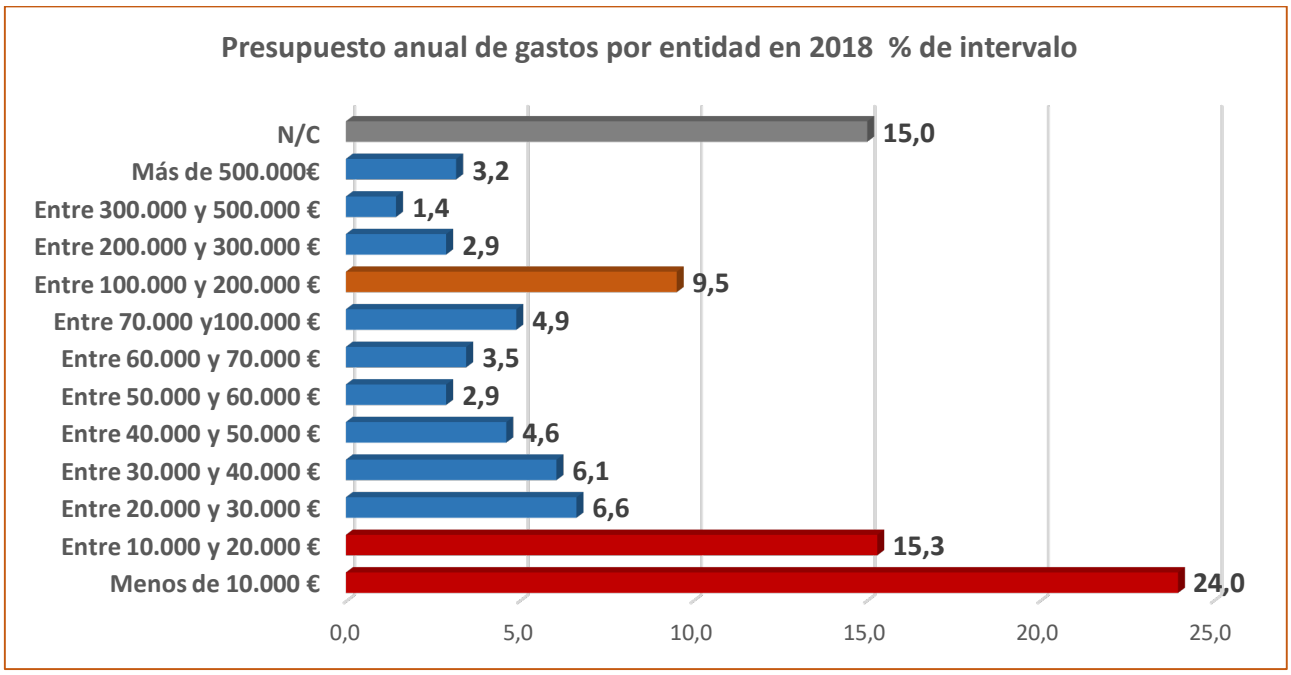
Los promedios de facturación por tipos de agentes también nos aportan datos interesantes, la **media total de todos ellos es de 77.310 €**, las **compañías (67.604 €), los festivales (98.177 €), los museos (230.296 €), los teatros (174.020 €), los talleres (79.152 €) y los expertos–investigadores y medios (20.161 €).**



Para tener la visión completa hay que mirar el presupuesto de gastos de los agentes. En el gráfico anterior la proyección ponderada del conjunto del sector y en el siguiente las cifras absolutas de los agentes que contestaron la encuesta. Así como en el caso de la facturación eran las compañías las de mayor volumen, en presupuesto de gastos son los festivales los que tienen mayores gastos, un 45,2% y más de 13,4 millones de gasto total. Las compañías el 28% con casi 8,5 millones.



Las horquillas de gasto mantienen proporciones similares a las de facturación.



Si nos detenemos en la cuenta de resultados del sector nos sale una media total de casi **15.000 €**, pero esta cifra resulta engañosa ya que los festivales que tienen un componente de servicio público, ya sean organizados directamente por la administración o por asociaciones culturales con financiación pública, ninguno tiene fines de lucro como puede ocurrir con los grandes festivales de música. Por ello es más significativo conocer la cuenta de resultados de las compañías que además de ser el más significativo en número, representan los proyectos privados productivos del sector; pues bien, su cuenta media de resultados (facturación menos gastos) en 2018 fue de **38.335 €**. Y si bien se trata de un dato medio por agente positivo no podemos pasar por alto como conclusión fundamental que 1 de cada 4 agentes facturan menos de 20.000 € y 1 de cada 8 facturan cifras por debajo del umbral de pobreza que en 2018 estaba en 8.871 €. Y si computamos los datos absolutos de todos los segmentos, nos encontramos con una realidad bastante dura en el sector: **un 45% manejan cifras de gran precariedad.** Empeorada por la **constante variación a la baja de los cachés que realizan el 37,7% de las compañías**, un comportamiento bastante mecánico y que se va generalizando para resultar competitivos en un mercado que no crece lo suficiente para el volumen de oferta. Y si bien las compañías del sector realizan unas **37 funciones al año,** (muy por encima de la media de funciones de artes escénicas situada en 11-13), los cachés medios están alrededor de **1.300 €** (la media de los bajos es de 874 € y la media de los altos en 2.250 €)

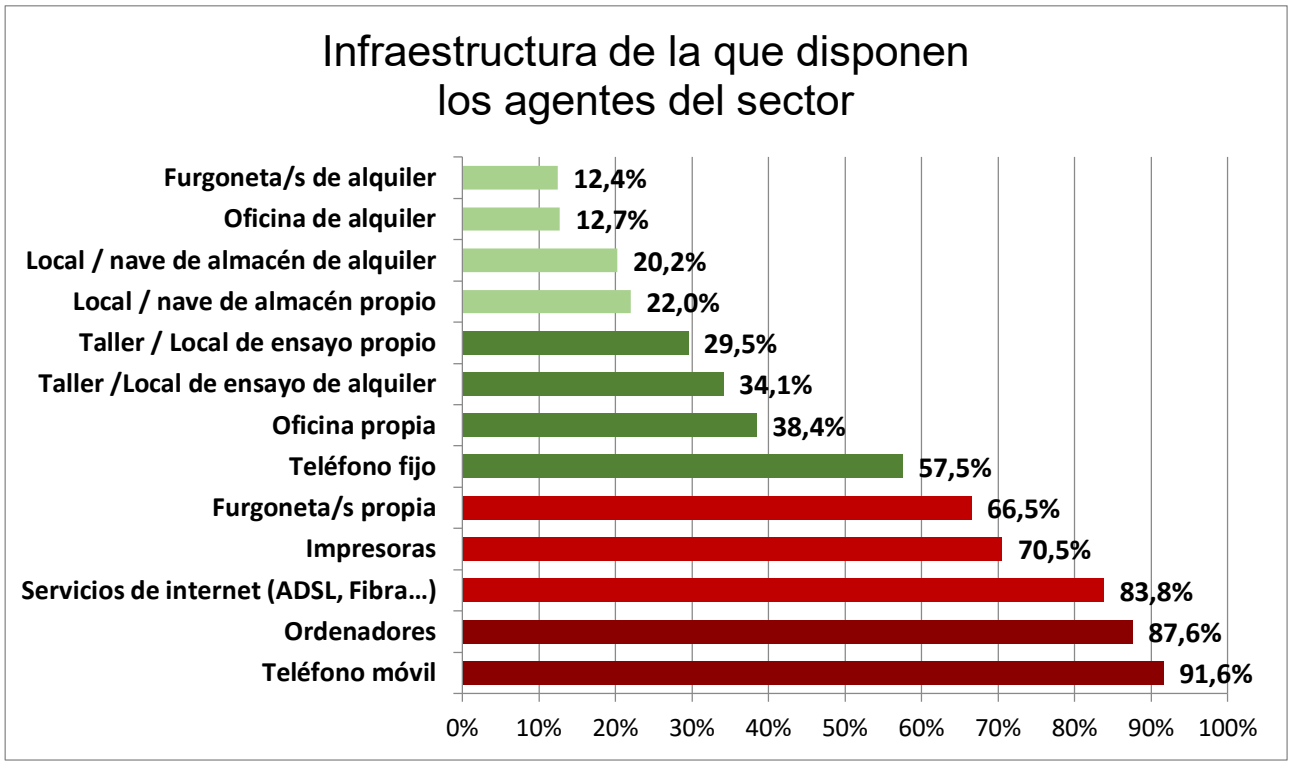
Para completar la visión de la situación económica del sector nos pareció importante comprobar el nivel de infraestructura del que disponen. Sobre ello lo que más nos llamó la atención fue que un **8,4%** no dispusiera de teléfono móvil, una herramienta imprescindible para unas empresas y profesionales que dependen para su trabajo de su rápida localización. El porcentaje de españoles que no disponen de teléfono móvil es el 4%, de modo que el sector del TTVO está porcentualmente mucho peor que la media española. Es entendible que el uso del **teléfono fijo esté en el 57,5%** en la medida que su uso está en caída libre entre los particulares, pero entre las empresas y profesionales se sigue manteniendo en porcentajes muy altos.

Las empresas españolas están apostando cada vez más por estrategias de *marketing* móvil dada la efectividad de estas a la hora de comunicarse en tiempo real con sus clientes o usuarios. Es cierto, como hemos visto, que hay 1 por cada 4 agentes del sector en el umbral de pobreza, pero esa mínima inversión parece necesaria para poder salir de esa espiral.

Si observamos el dato de la disposición de **ordenadores**, también llama la atención que más del **12% no tengan** y si bien el sector está por encima de la media española (80,9% disponen de algún tipo de ordenador) la referencia debe ser las empresas/profesionales que los utilizan que casi llegan al 100%.

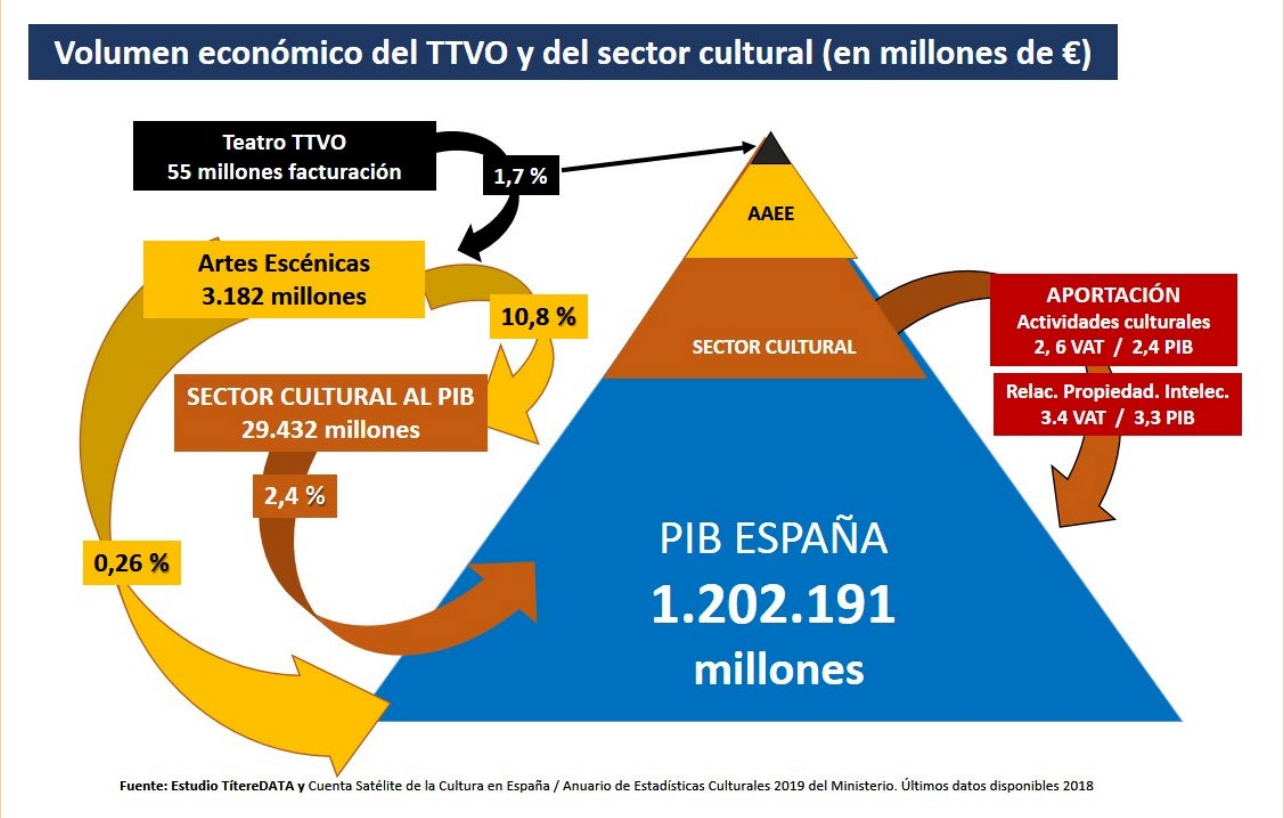
Casi el **14% de los profesionales del sector del TTVO no disponen de conexión a Internet**, al igual que se apuntaba en el tema de los móviles se trata de otra debilidad importante, y no es entendible que el sector no esté conectado al 100%

El **70% del sector dispone de impresoras**. También nos ha llamado la atención que **el 66,5% dispongan de furgoneta propia**, un porcentaje por debajo de las expectativas, en la medida que es una herramienta fundamental para las funciones y la compra puede rentabilizarse con facilidad permitiendo ahorrar en gastos de alquiler. **Respecto a las oficinas, el 38,4% disponen de oficina en propiedad y un 12,7% de alquiler**. En cuanto a los **locales de ensayos y talleres, el 29,5% disponen en propiedad y el 34,1% de alquiler,** a los que se suman **un 42,2% que además disponen de un local o espacio de almacenamiento.**



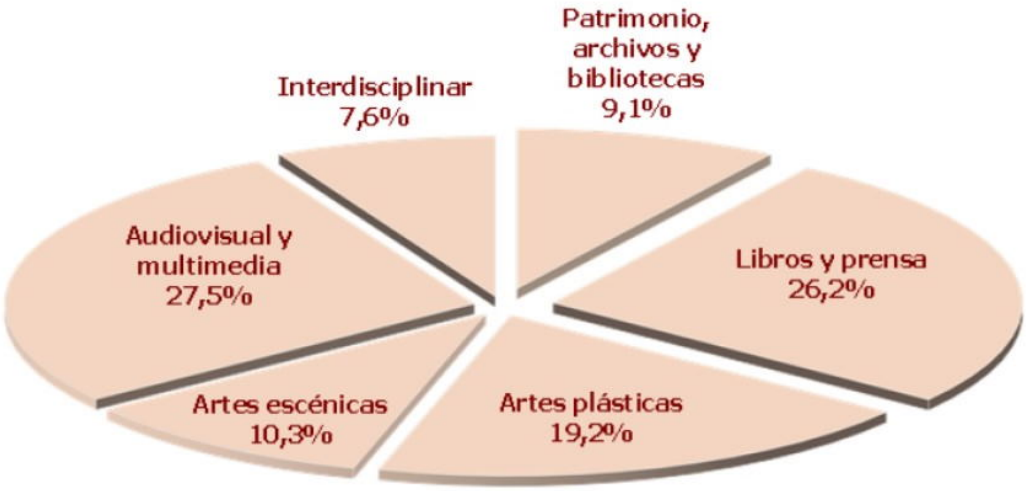
El significado económico del sector del TTVO en las AAEE y en el sector cultural

Para poder ver el significado de los anteriores datos sería necesario poder compararlos por lo menos con la facturación del conjunto del teatro o por lo menos con las artes escénicas, pero no es posible hacerlo ni en datos de facturación ni en datos de presupuesto de gastos, no hay ningún dato desagregado en ninguna de las fuentes disponibles, de modo que solo podemos utilizar como referencia indirecta los datos de la Cuenta Satélite de la Cultura en España del Anuario de Estadísticas Culturales 2020 del Ministerio; según estos, las artes escénicas tuvieron una aportación al PIB de **3.182 millones de euros**, lo que representa que la facturación del **TTVO (55 millones)** sería el **1,7%** de esa cifra y el **0,26%** de todo el sector cultural que aporta **29.432** millones de euros al PIB. Debe tenerse en cuenta que el Producto Interior Bruto apuntado es el resultado final de la actividad productiva de las empresas de artes escénicas, esto es, el valor de todos los bienes y servicios finales producidos durante un año, por lo tanto, no son realmente valores comparables y únicamente nos sirven como magnitud orientativa.



La aportación del VAB (Valor Agregado Bruto) cultural al conjunto de la economía española se situó, por término medio en el periodo 2015-2018, en el 2,6%. Si se considera el conjunto de las actividades vinculadas con la propiedad intelectual, la cifra asciende al 3,4%. La participación en el PIB se sitúa un poco por debajo de estas cifras debido a que los impuestos sobre determinados productos culturales son menos importantes que en el conjunto de la economía.

Aportación de las actividades culturales al PIB por sectores
(Media del periodo 2015-2018)
(En porcentaje del PIB cultural)

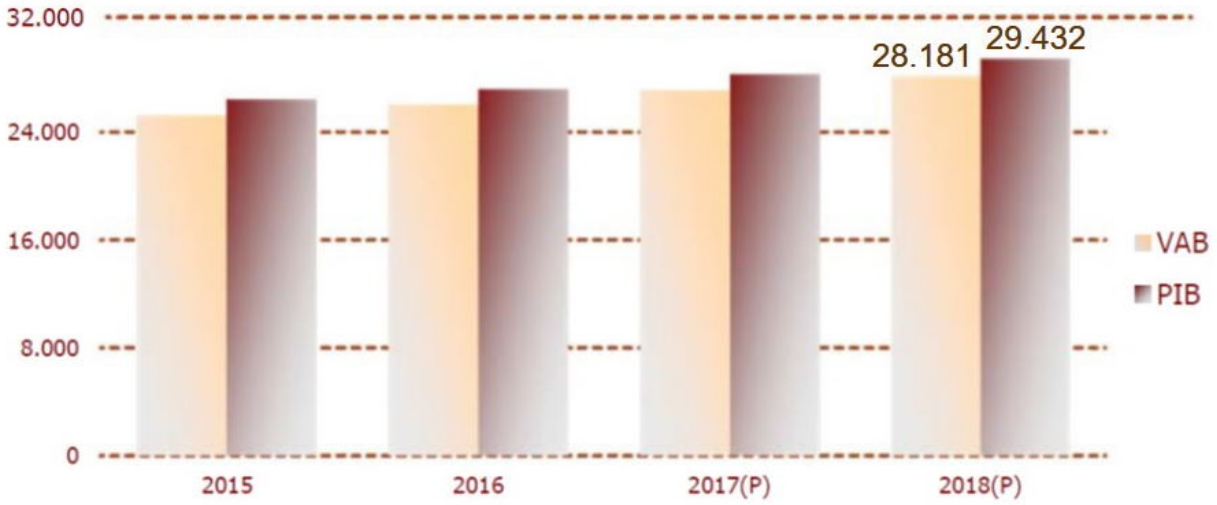


29.432 millones y 40.838 millones si consideramos el conjunto de las actividades vinculadas con la propiedad intelectual

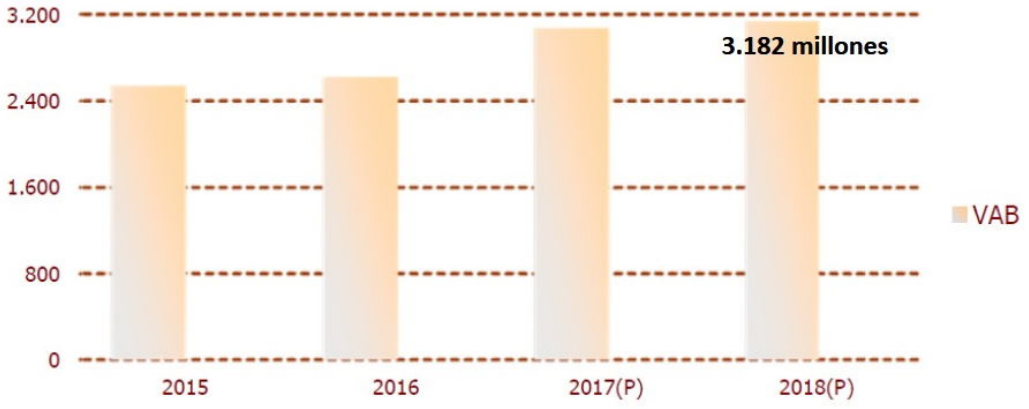
Cuenta Satélite de la Cultura en España
Avance de resultados 2015-2018

Evolución del VAB y del PIB de las actividades culturales

(Valores absolutos en millones de euros)



ARTES ESCÉNICAS



Nota: Se incluyen en esta categoría las diversas manifestaciones en forma de espectáculos escénicos culturales en directo tales como teatro, ópera, zarzuela, danza o conciertos, ya sean éstos de música clásica o actual.
Fuente: MCUD | Anuario de Estadísticas Culturales 2020 | Cuenta satélite de la cultura.

Participación en el VAB y en el PIB de las actividades culturales y vinculadas con la propiedad intelectual

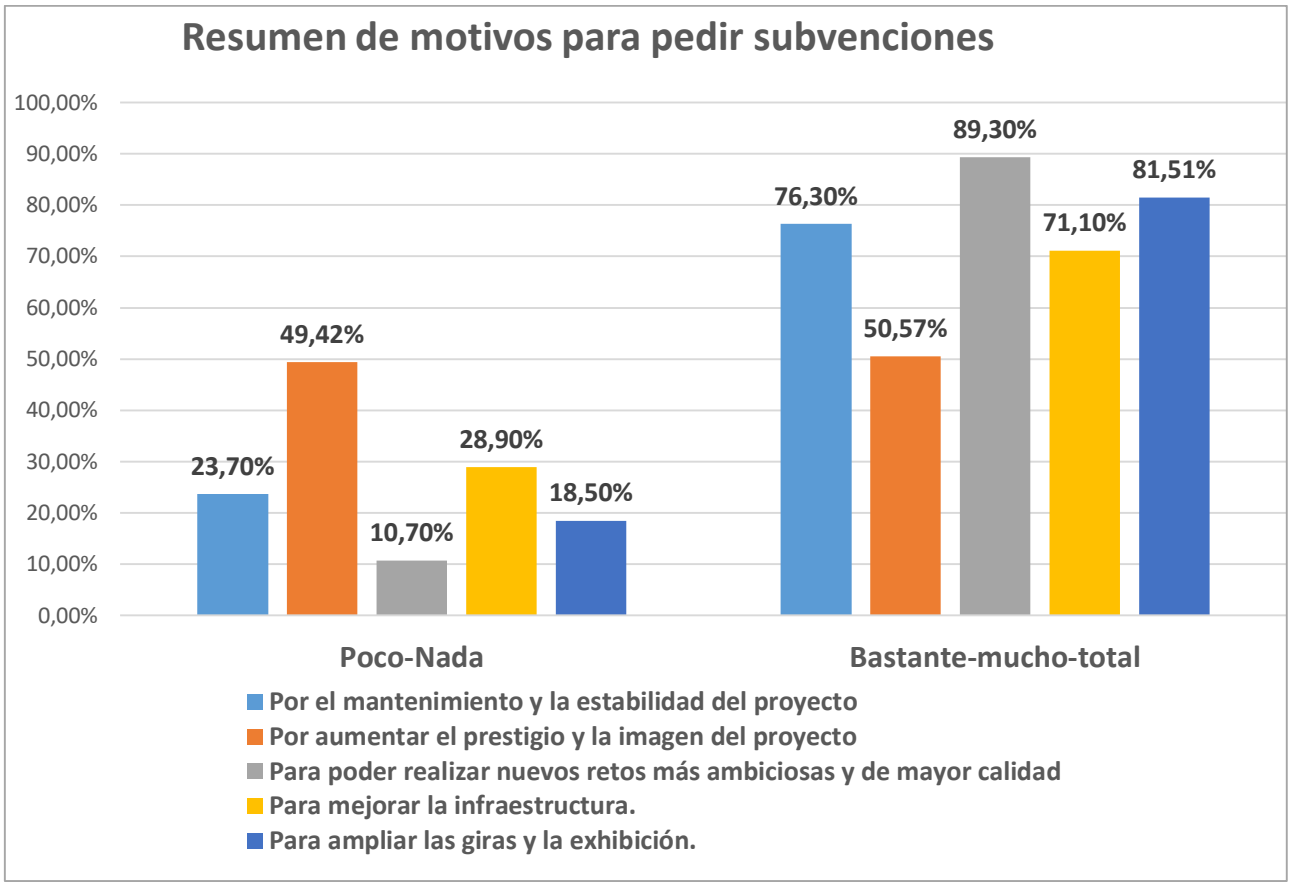
	2015	2016	2017 (P)	2018 (P)	Media
Actividades culturales					
En porcentaje del VAB	2,6	2,6	2,6	2,6	2,6
En porcentaje del PIB	2,5	2,4	2,4	2,4	2,4
Actividades vinculadas con la propiedad intelectual					
En porcentaje del VAB	3,3	3,4	3,4	3,5	3,4
En porcentaje del PIB	3,2	3,2	3,3	3,4	3,3

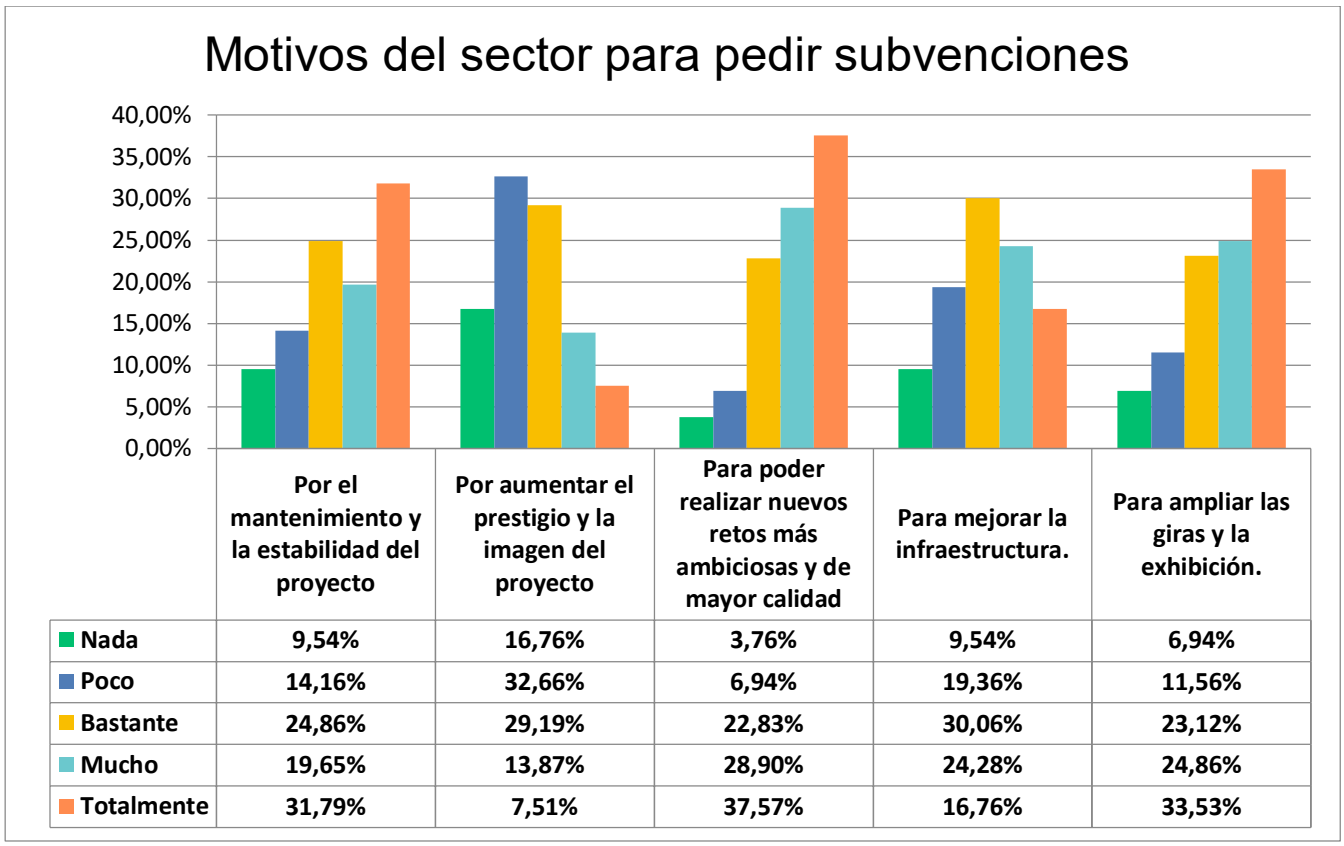
Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte. Cuenta Satélite de la Cultura en España. Revisión metodológica 2019
(P) Estimaciones provisionales

14.- La financiación y las subvenciones en el sector

Las políticas culturales y las ayudas públicas son el instrumento más importante de la administración para el desarrollo del arte y la cultura. Según los últimos datos de financiación de la cultura, en los últimos años en los países occidentales se han producido un ligero incremento del gasto en la materia, y España no ha sido una excepción, incluso está ahora mismo una décima por encima del porcentaje medio de la Unión Europea (1%). El papel fundamental de las políticas en las artes escénicas en las democracias occidentales ha ido dirigido a fomentar la producción y la oferta de las artes escénicas, que sufren el síndrome de Baumol, definido sucintamente por el incremento progresivo de los costes de producción –artesanal–, y un estancamiento natural de la demanda.

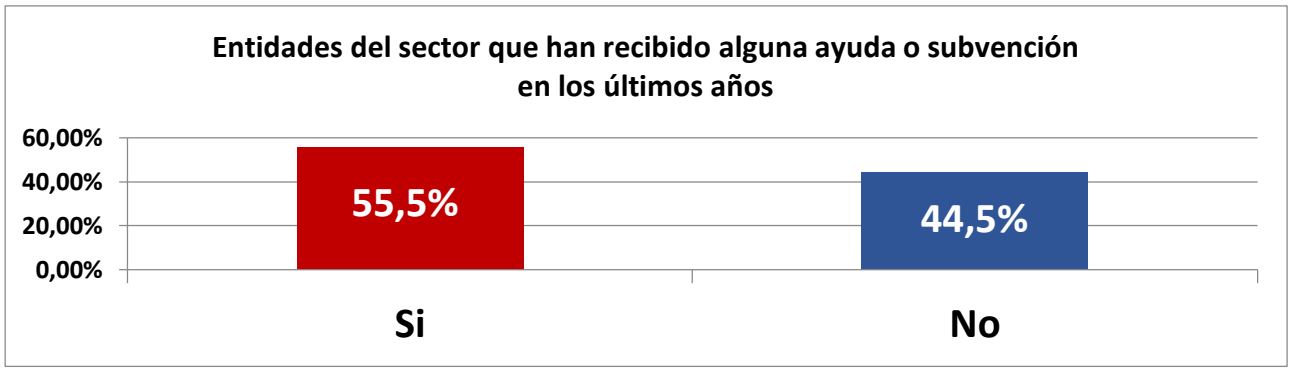
A la hora de analizar las causas por las que el sector del TTVO pide subvenciones, en el siguiente gráfico de manera resumida podemos ver la intensidad de cada causa y en la tabla siguiente con mayor nivel de detalle. La causa más contundente con un **89,3% es para poder abordar retos nuevos más ambiciosos y de mayor calidad. Un 81,5% valoran mucho el poder ampliar las giras y la exhibición.** El mantenimiento y la **estabilidad del proyecto es la causa que el 76,3%** argumenta bastante, mucho o totalmente. Un **71% se plantea respecto a mejorar la infraestructura,** y lo que concita menos motivación es aumentar el prestigio y la imagen del proyecto.

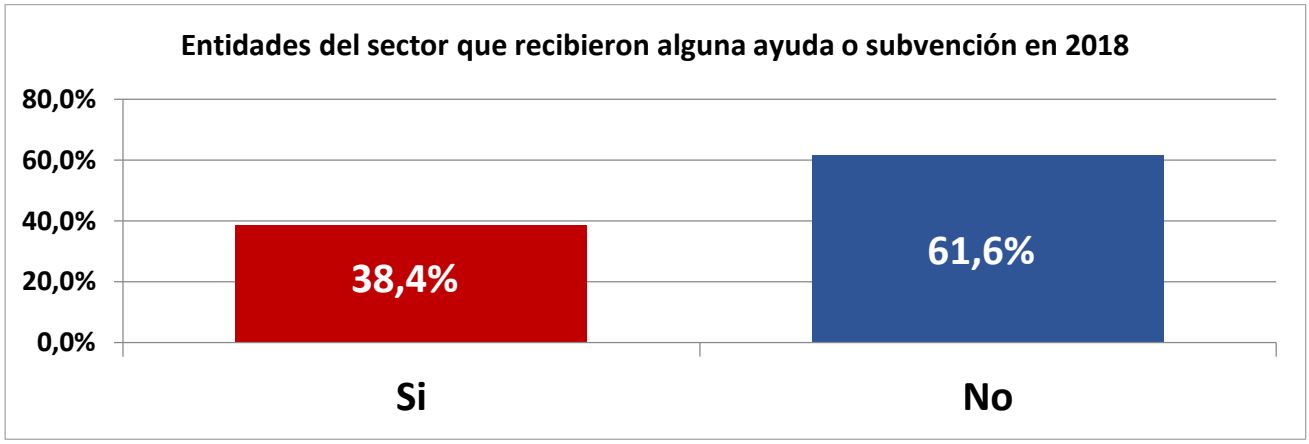




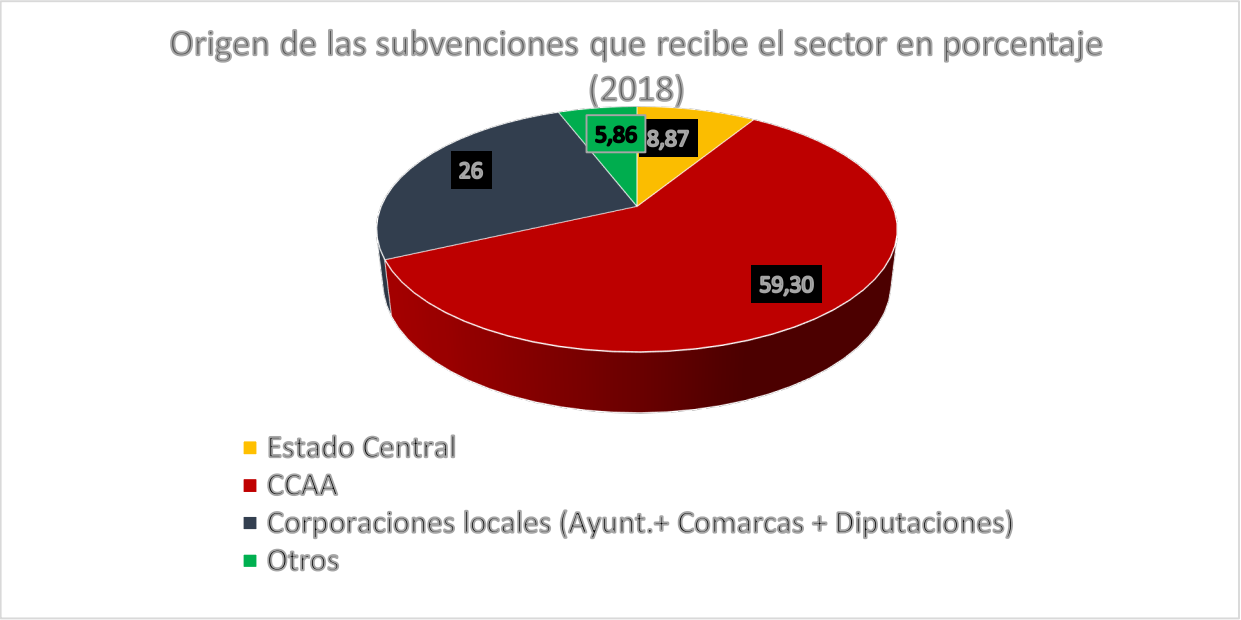
	Por el mantenimiento y la estabilidad del proyecto	Por aumentar el prestigio y la imagen del proyecto	Para poder realizar nuevos retos más ambiciosas y de mayor calidad	Para mejorar la infraestructura.	Para ampliar las giras y la exhibición.
Nada	9,54%	16,76%	3,76%	9,54%	6,94%
Poco	14,16%	32,66%	6,94%	19,36%	11,56%
Bastante	24,86%	29,19%	22,83%	30,06%	23,12%
Mucho	19,65%	13,87%	28,90%	24,28%	24,86%
Totalmente	31,79%	7,51%	37,57%	16,76%	33,53%

Cada agente, por los motivos que ha considerado, ha solicitado subvenciones a los distintos niveles de la administración y en los últimos años el **55,5% ha recibido** alguna por un **44,5% que no** las ha recibido. Si vemos los datos del año 2018, la situación cambia mucho: un **38,4% han recibido por un 61,5% que no.**

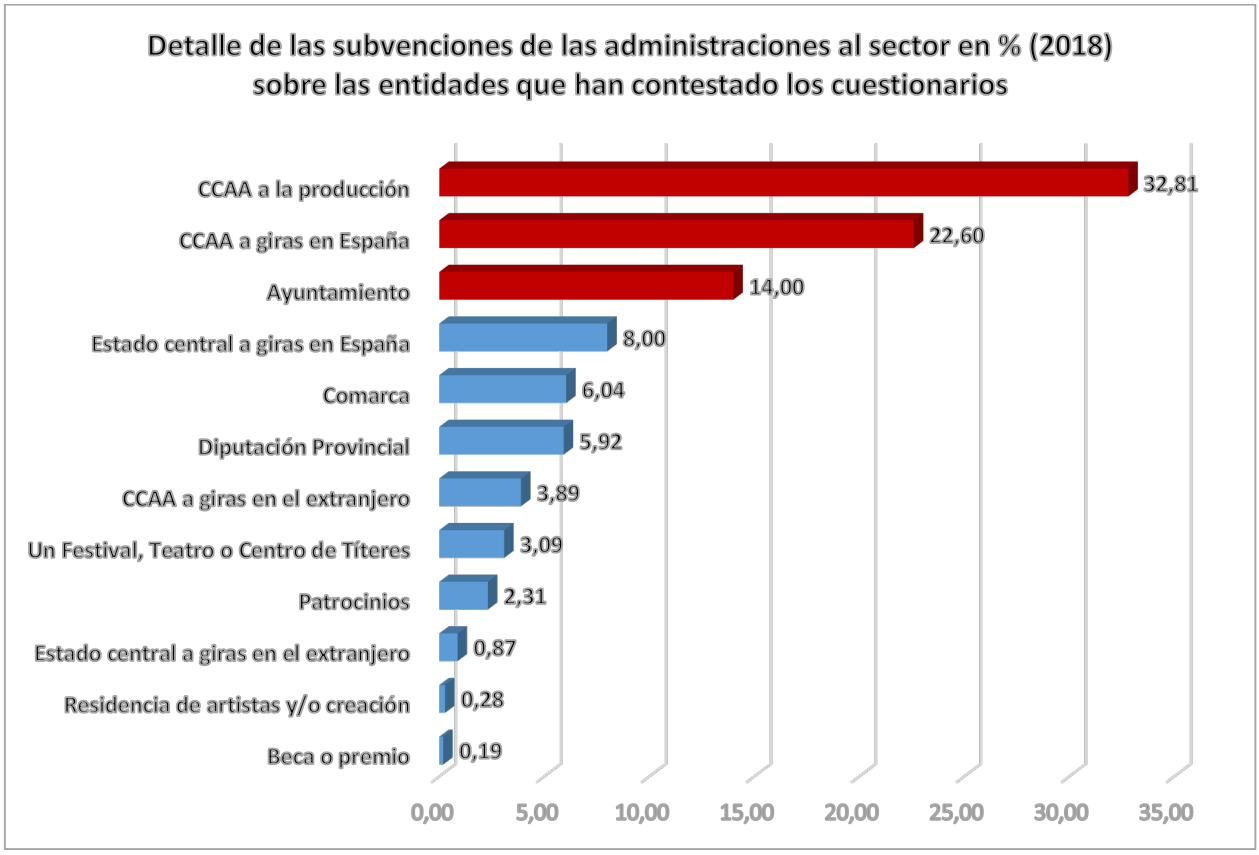


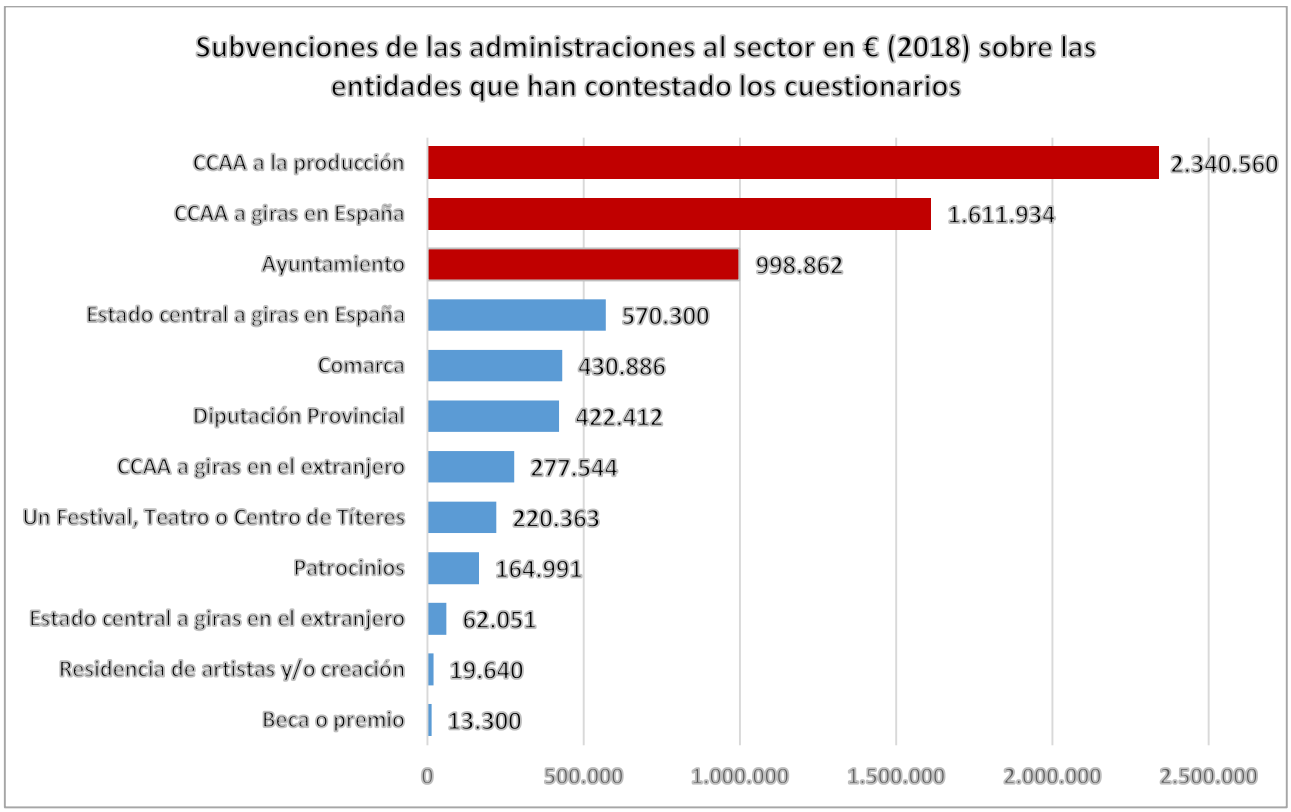


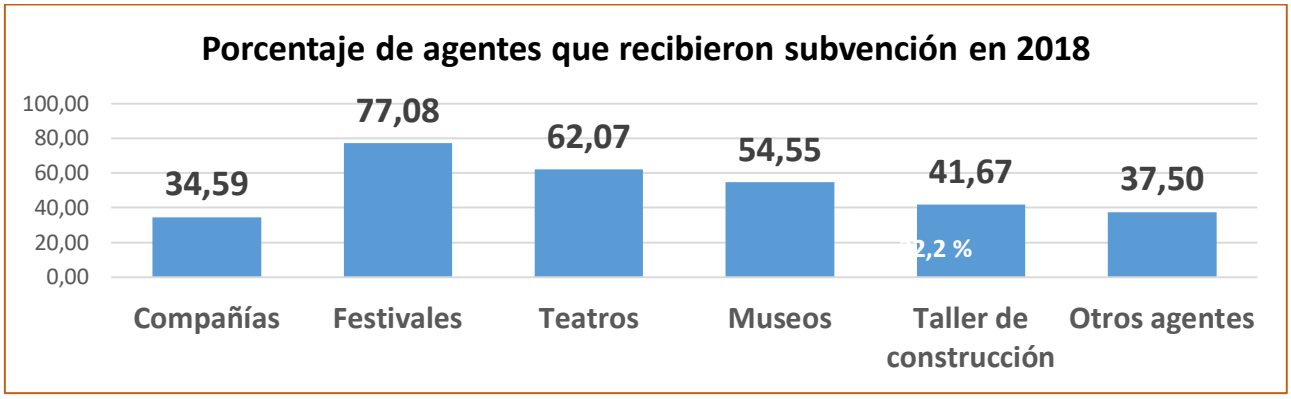
Si ahora nos detenemos en el origen de las subvenciones, la mayor parte del total de subvenciones recibidas en 2018 fue por parte de los **gobiernos de las CCAA (59,3%), el 26% de los ayuntamientos, comarcas y diputaciones; un 8,87% del estado central y un 5,86% de otras** fuentes: ayudas de un festival, patrocinios, residencias o becas y premios



Total de subvenciones recibidas por todo el sector: 10.670.000 €



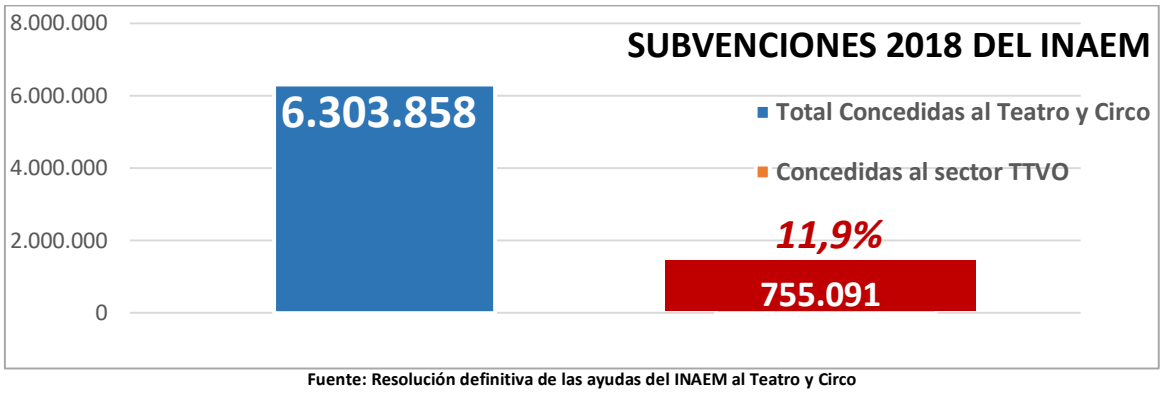




Total de subvenciones recibidas: 10.670.000 €

AGENTE	Nº	% QUE RECIBEN DE SUBVENCIÓN	BENEFICIARIOS
Compañías	475	*34,59*	164
Festivales	120	*77,08*	92
Teatros	31	*62,07*	19
Museos	14	*54,55*	8
Taller de construcción	30	*41,67*	12
Otros agentes	8	*37,50*	3
Totales	**678**	**44%**	**298**

Las subvenciones procedentes del Estado Central (INAEM) que recibió el sector en la convocatoria 2018 significaron para los agentes que contestaron a los cuestionarios del estudio un monto total de **632.351 €** que supone un 10% de las ayudas que concedió el INAEM. Haciendo una ponderación en el rango más bajo puede significar que el conjunto del TTVO recibiera del INAEM **755.091€**, es decir un **11,9%** de las concedidas en 2018.

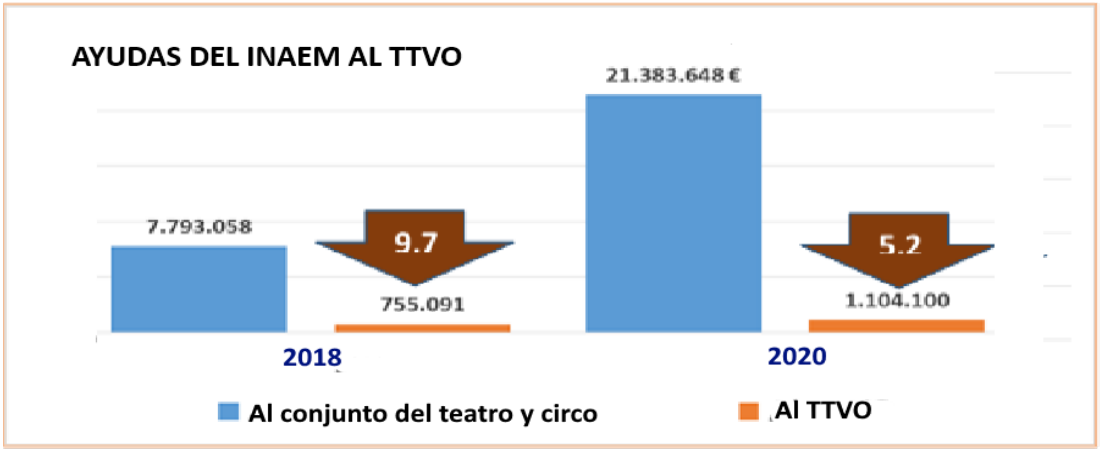


Fuente: Resolución definitiva de las ayudas del INAEM al Teatro y Circo

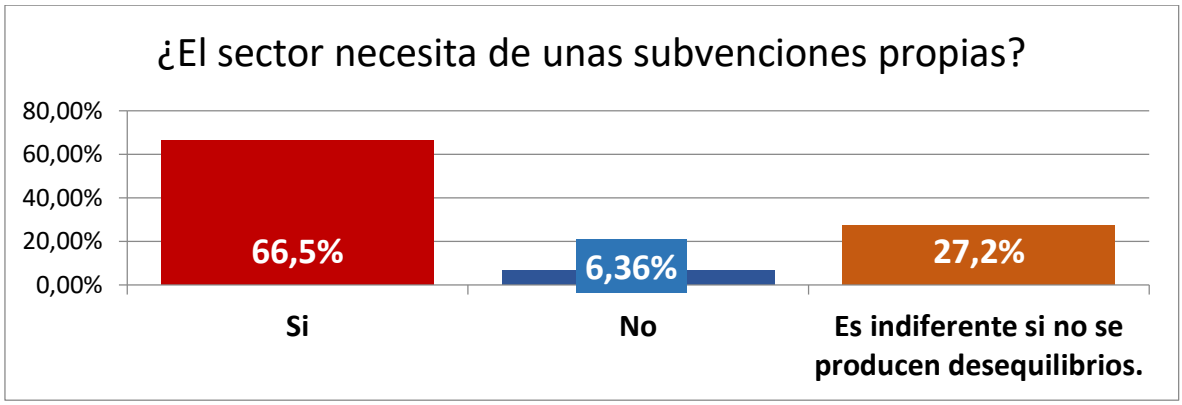
Con el siguiente cuadro puede verse la clara desproporción de las ayudas del INAEM al sector del TTVO respecto a las funciones que realiza y los espectadores que congregan. Para que esta proporción tuviera un **equilibrio razonable el INAEM debería aumentar por lo menos un 20% las cuantías invertidas en el sector del TTVO.** El propio sector (casi el 94%) con las actuales condiciones piensa que debería tener unas subvenciones propias dentro de las artes escénicas con partida y dotación especifica previa, como puede verse en el gráfico al respecto de esa pregunta.

Comparativa funciones y espectadores con las subvenciones del INAEM 2018			
Valores absolutos	**Funciones**	**Espectadores**	**Subvenciones INAEM**
TTVO	**15.084**	**3.634.890**	**755.091**
Teatro sin TTVO	**31.805**	**8.598.510**	**6.303.858**
Total teatro	**46.889**	**12.233.400**	**7.058.949**
%	**Funciones**	**Espectadores**	**Subvenciones INAEM**
TTVO	**32,2 %**	**29,7 %**	**11,9 %**
Teatro sin TTVO	**67,8 %**	**70,3 %**	**88,1 %**

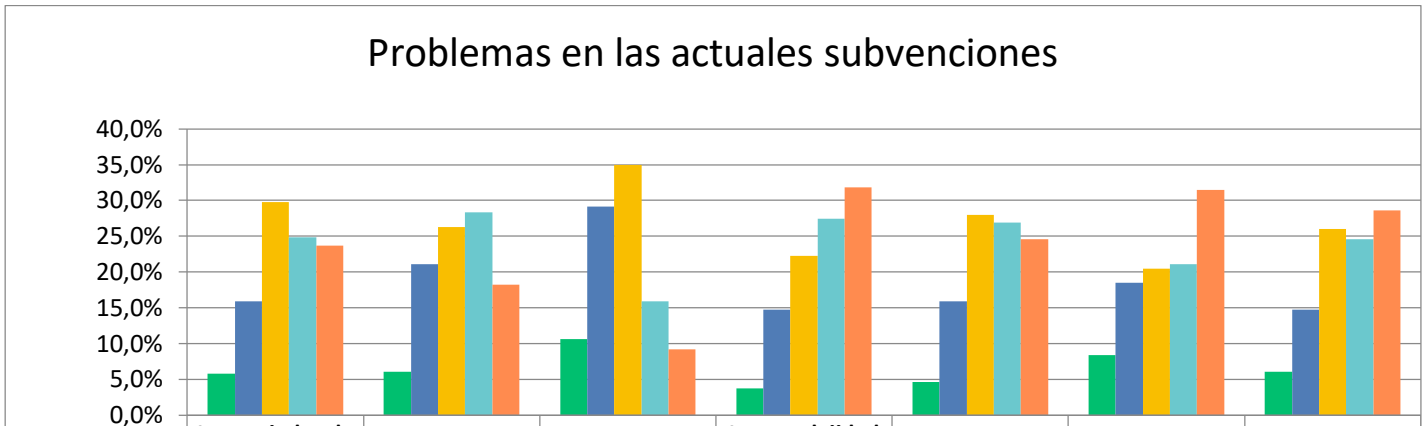
En la convocatoria de **2020** el INAEM concedió a 44 agentes distintos del TTVO **1.104.100 €** de un total concedido de 21.383.648 € lo que representa un **4,5%**, menos de la proporción otorgada en 2018, lo que hace mucho más evidente el desequilibrio.



Además de las características propias del sector que se van argumentando a lo largo del estudio, hay que valorar lo importante que resulta el sector para la iniciación al teatro del público infantil y familiar, destinatario preferente del sector, por lo tanto, apoyar su desarrollo y la máxima calidad de los espectáculos producidos es una apuesta necesaria para el futuro de los públicos del teatro.

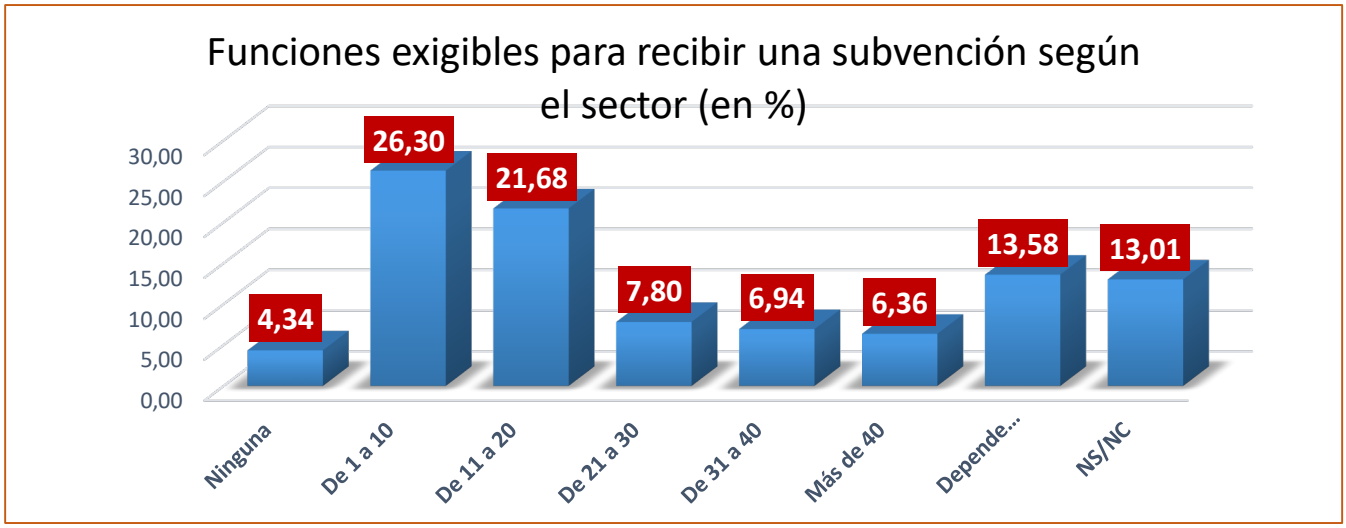


En el siguiente gráfico el sector valora los diferentes problemas de las actuales subvenciones de las administraciones en general. En él pueden verse con detalle los matices de intensidad de cada uno de ellos: a modo de resumen, la complejidad administrativa es considerado un problema para el **82%**, el desconocimiento del sector del TTVO por parte de las comisiones un **80%**, las formas de justificación un **79%**, los periodos de petición de subvenciones y los tiempos de creación un **78%**, la politización de las subvenciones un **73%,** los criterios de valoración un **72%** y las funciones exigidas un **60%**.

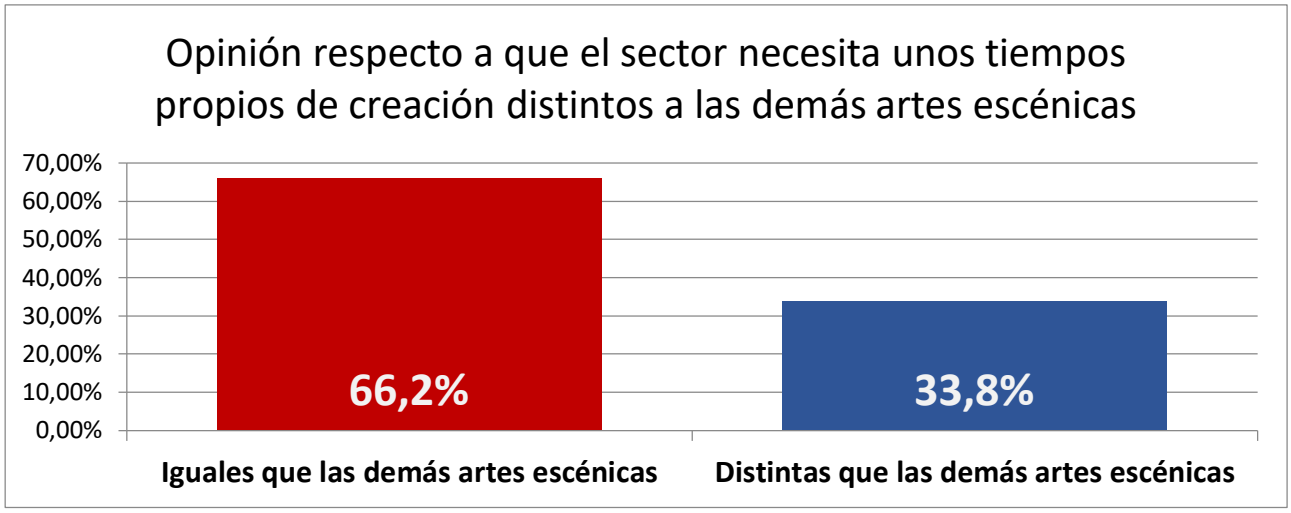


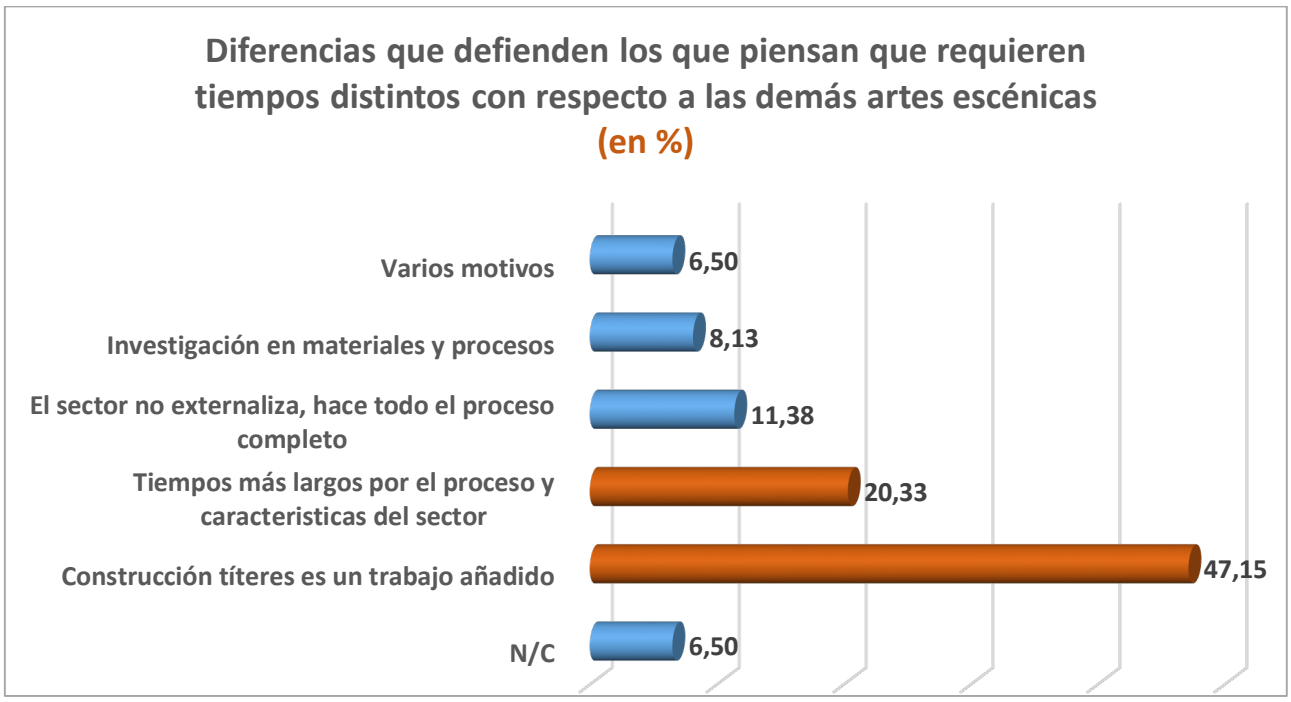
	Los periodos de petición de subvenciones y los tiempos de creación.	Los criterios de valoración de las producciones.	El cumplimiento de las funciones requeridas.	La complejidad administrativa de la petición de las subvenciones	Las formas de justificación.	La politización de las subvenciones.	Las comisiones de valoración que desconocen nuestro sector.
Nada	5,8%	6,1%	10,7%	3,8%	4,6%	8,4%	6,1%
Poco	15,9%	21,1%	29,2%	14,7%	15,9%	18,5%	14,7%
Bastante	29,8%	26,3%	35,0%	22,3%	28,0%	20,5%	26,0%
Mucho	24,9%	28,3%	15,9%	27,5%	26,9%	21,1%	24,6%
Totalmente	23,7%	18,2%	9,3%	31,8%	24,6%	31,5%	28,6%

Respecto a las funciones exigibles para las subvenciones, un 26,3% consideran el número exigible en el intervalo de 1 a 10, de 11 a 40 el 35,8%, más de 40 el 6,3% y no se definen el 26,6%. Solo un 4,3% consideran que no debe exigirse ninguna.



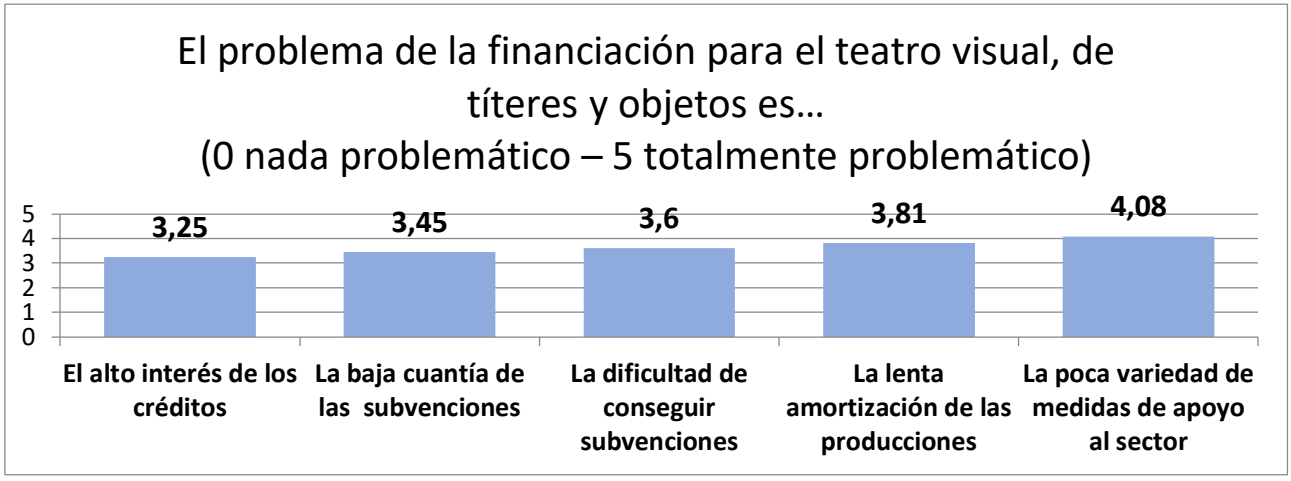
Dada las peculiaridades de producción tan artesanales del sector, se les preguntó su opinión sobre la necesidad de tiempos propios respecto a las demás artes escénicas, un tema que muchos profesionales han defendido en distintos foros; pues bien, solo el **33,8%** creen que son distintos a las demás artes escénicas, por un **66,2%** que creen son iguales.



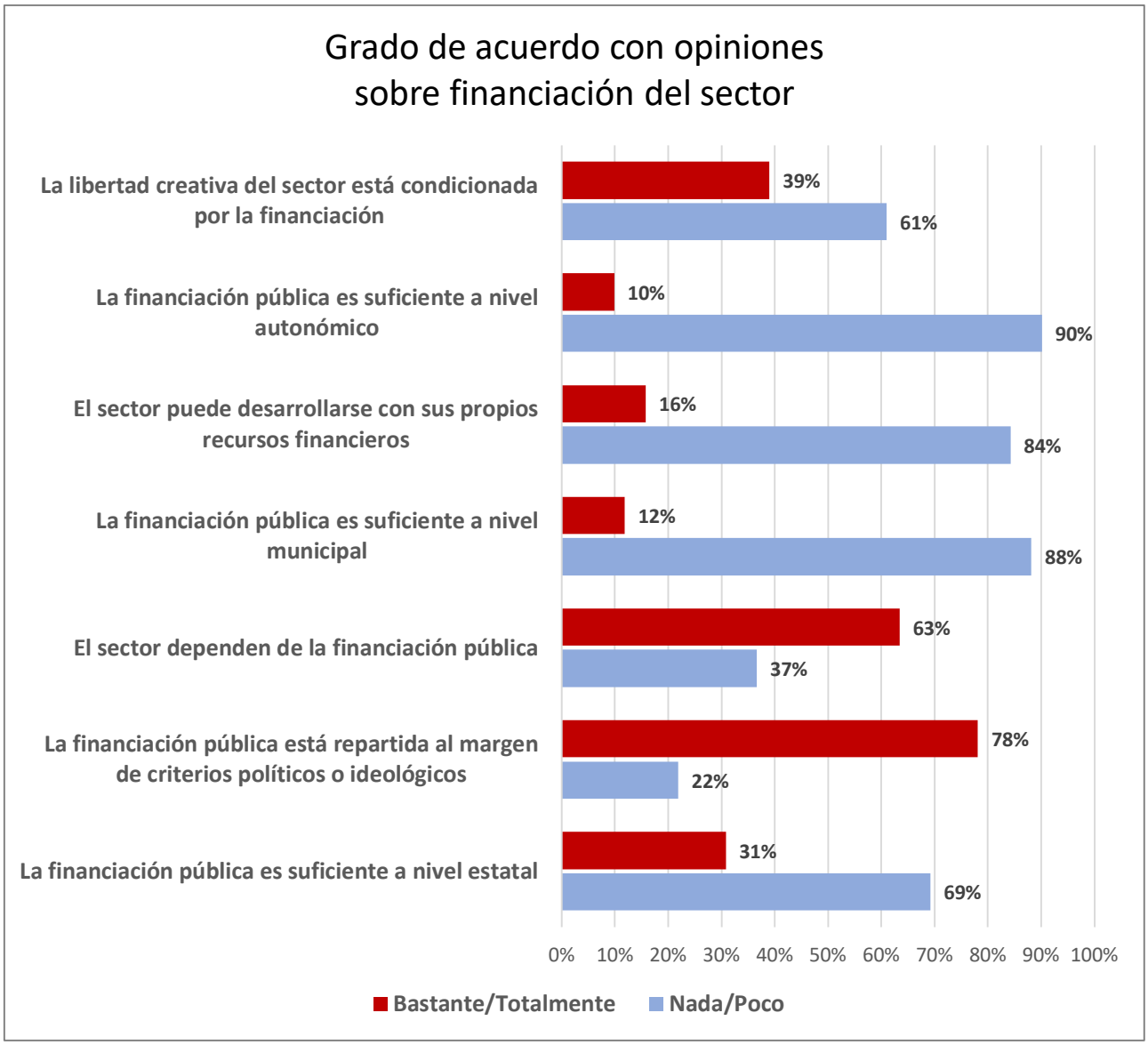


Opiniones sobre la financiación del sector

Con independencia de las cifras hemos querido recoger también a través de los diferentes cuestionarios, las opiniones del sector respecto a la financiación y las ayudas y las distintas problemáticas que se perciben. Así destaca por encima de todas (**4 sobre 5**) la poca variedad de ayudas al sector, centradas fundamentalmente en ayudas a la producción y giras, otras opciones de tipo estructural servirían de apoyo y no obligarían a las compañías a ritmos de producción anual que saturan el escaso mercado y aumentan la descompensación de la oferta y la demanda. Con **3,8 sobre 5** se señala la lenta amortización de las producciones, recordemos que la media en el sector del TTVO es de **37 funciones al año,** lo que obliga a un importante porcentaje de compañías a estar varios años para poder amortizar una producción. **3,6 sobre 5** es la intensidad de la dificultad de conseguir subvenciones, el 61,6% del sector no recibió subvenciones en la edición de 2018 y solo el 8,8% recibieron ese mismo año subvenciones del INAEM. La baja cuantía de las subvenciones se señala en **3,4 sobre 5.** La problemática marcada con menor intensidad es el alto interés de los créditos (3,25 sobre 5).

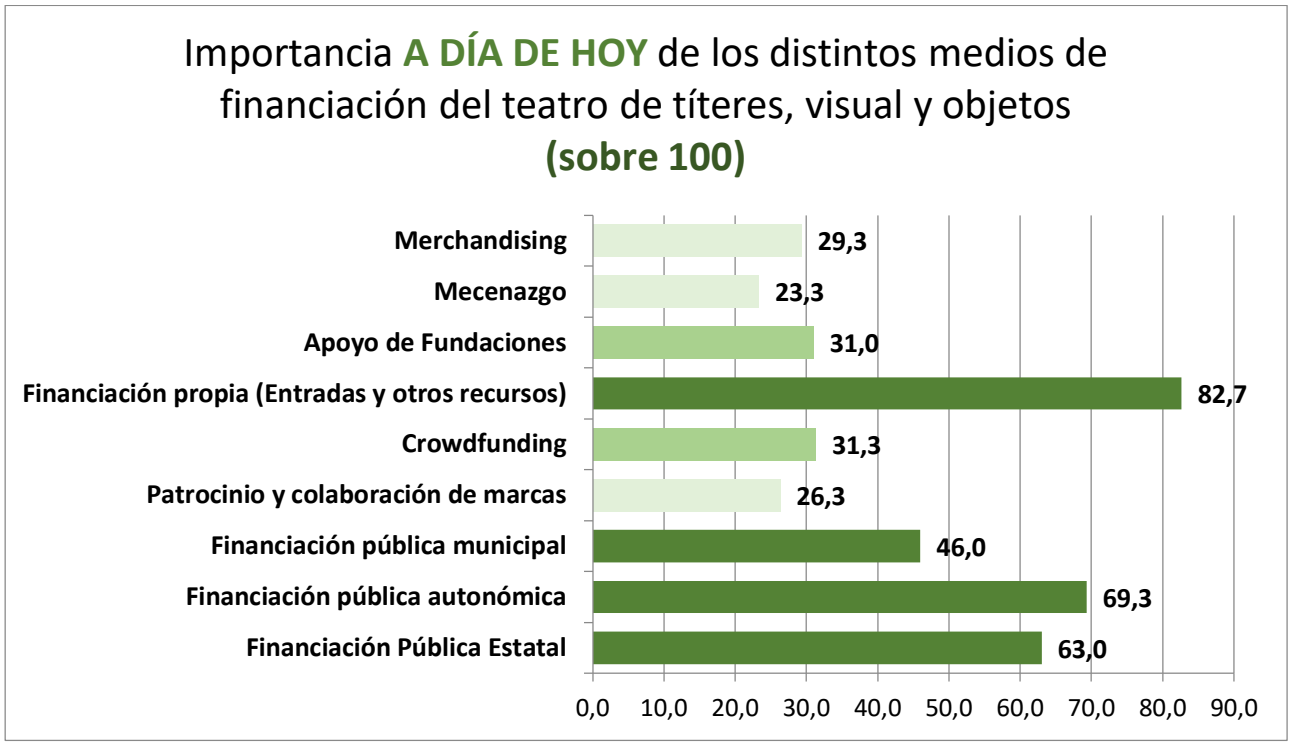


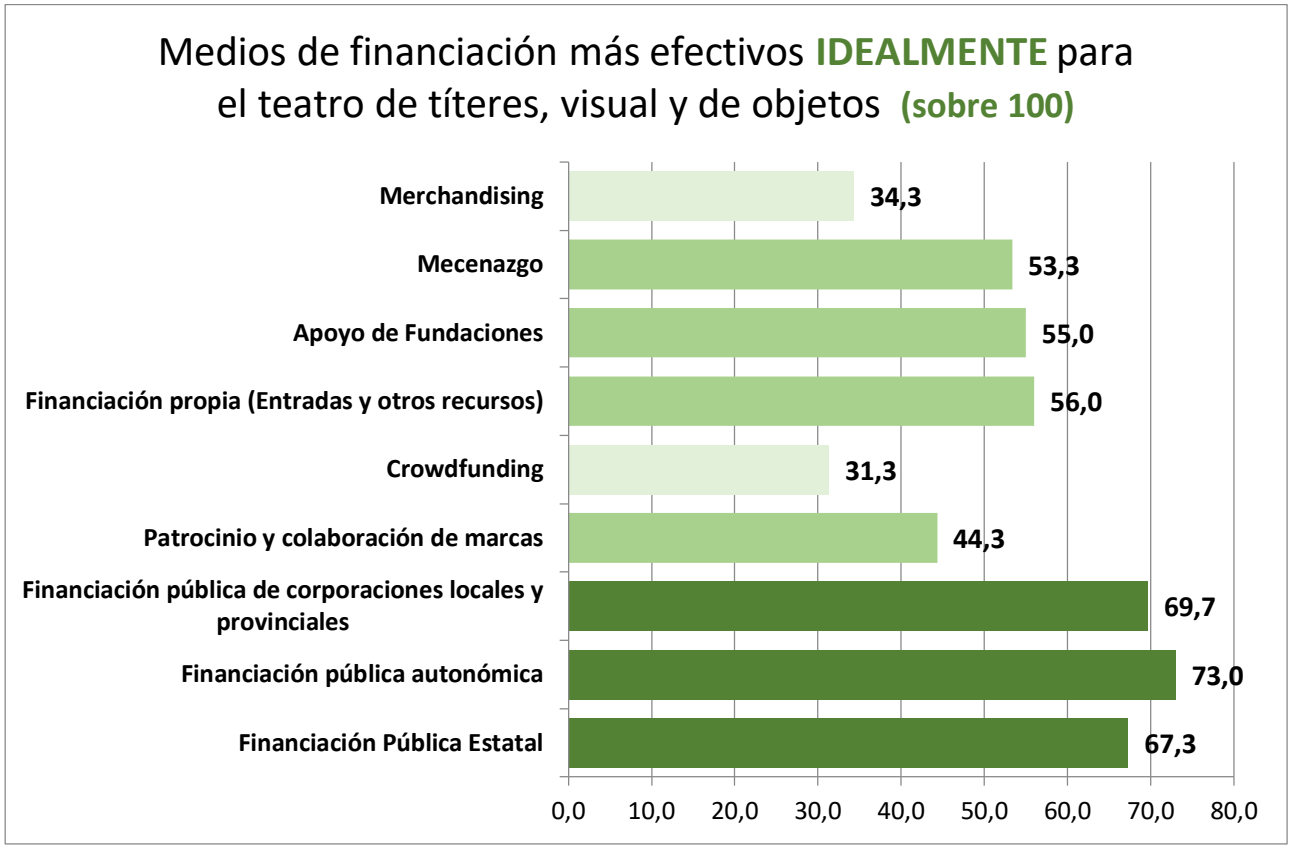
Si nos detenemos en la valoración sobre los problemas de la financiación, el **90%** del sector piensan que la **financiación pública a nivel autonómico es insuficiente,** respuesta que ciertamente no nos ha sorprendido en la medida que solo recibieron subvención de las CCAA el 33% de las compañías a producción, el 22% a giras por España y el 4% a giras por el extranjero. El 78% del sector está bastante o totalmente de acuerdo con que la financiación pública está al margen de criterios políticos o ideológicos. Un 63% está bastante o totalmente de acuerdo con que el sector depende, con lo que esto significa, de la financiación pública. Un 39% se identifica bastante o del todo con que la libertad creativa del sector está condicionada por la financiación pública, por un 61% que no lo está o condiciona poco. Un 69% cree que la financiación estatal es insuficiente y un 88% que también lo es la municipal. Destaca que solo un **16%** cree bastante o totalmente que el sector puede desarrollarse con sus recursos.



Ha sido igualmente muy significativo en la línea del gráfico anterior, las respuestas dadas a la pregunta sobre la importancia dada **a día de hoy** a los distintos medios de financiación del sector: así, el **82,7%** piensa que la financiación propia es la más significativa, seguida de la financiación autonómica **69,3%** y la estatal **63%.** La municipal está marcada en un **46%**,

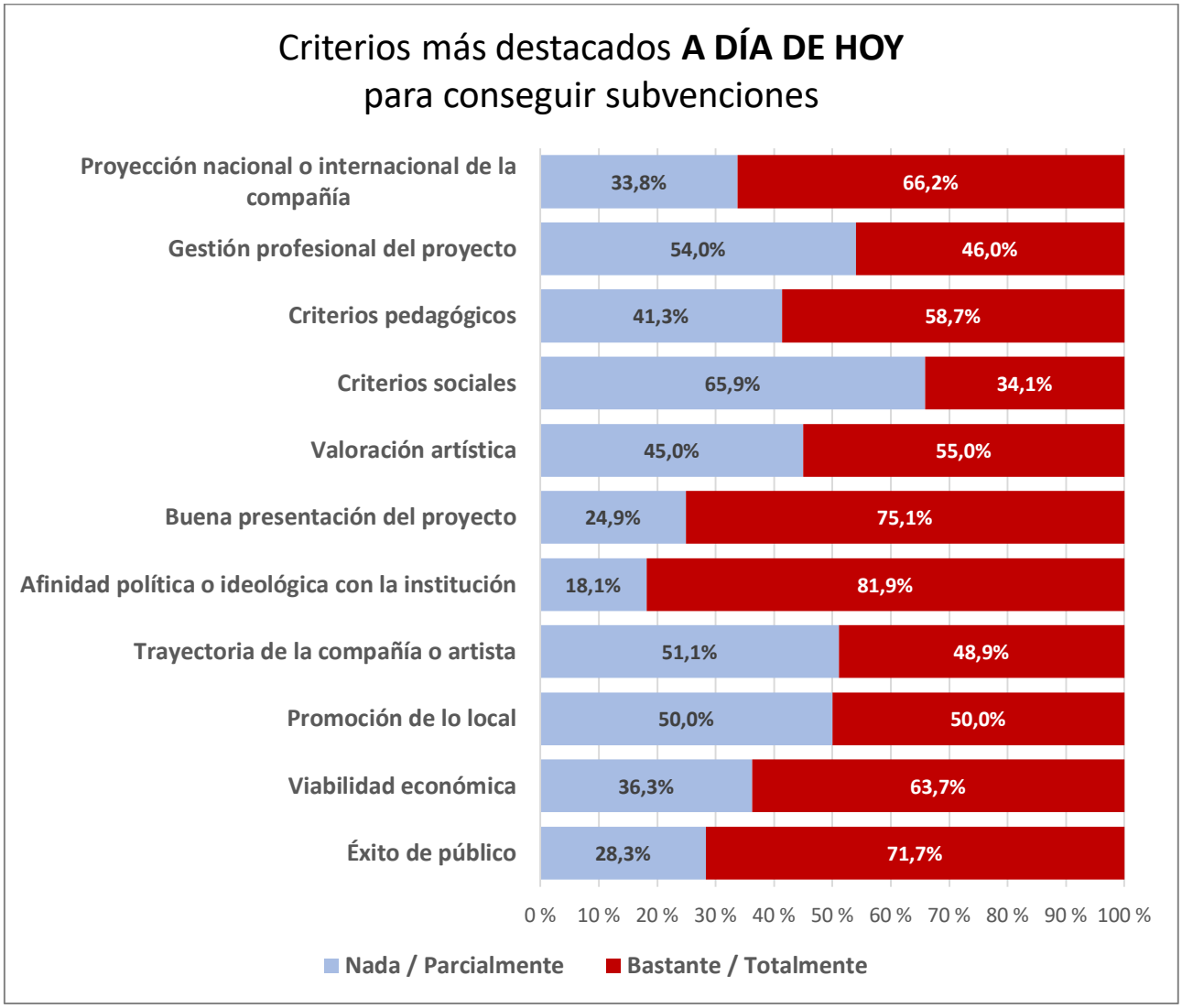
el resto de fuentes no llegan al 40% (ver gráfico correspondiente). Cuando preguntamos sobre las medidas **ideales** de financiación, los resultados fueron los siguientes: la financiación propia baja al **56%**, la financiación autonómica sube al **73%,** la local al **69%** y la estatal al **63%,** crece significativamente el mecenazgo al **53%** y el apoyo de Fundaciones al **55%**; el resto de fuentes ideales no llegan al 40%. Lo que pone de manifiesto que se pretenden más fuentes públicas y menor impacto de las propias.



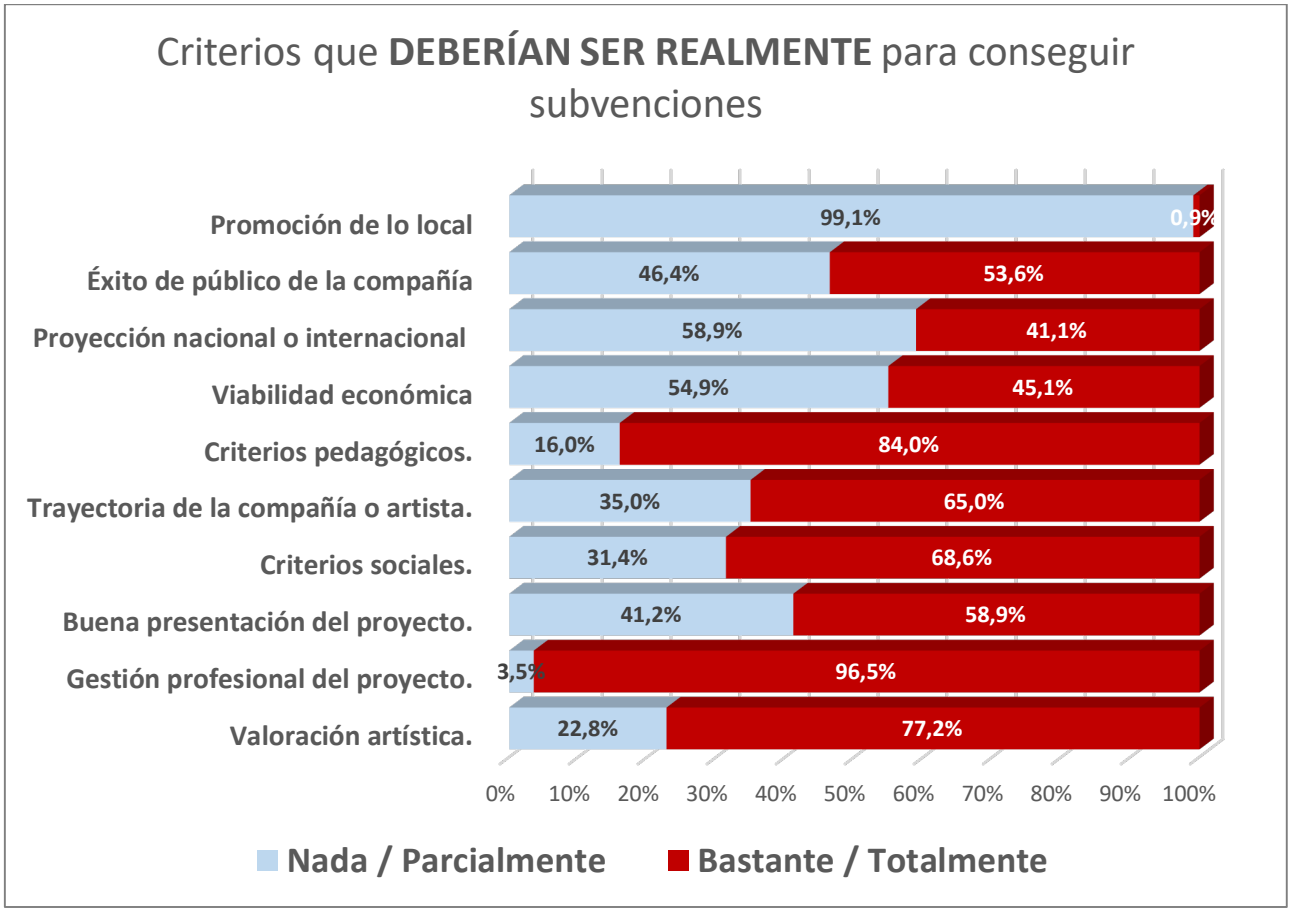


Opiniones sobre las subvenciones al sector

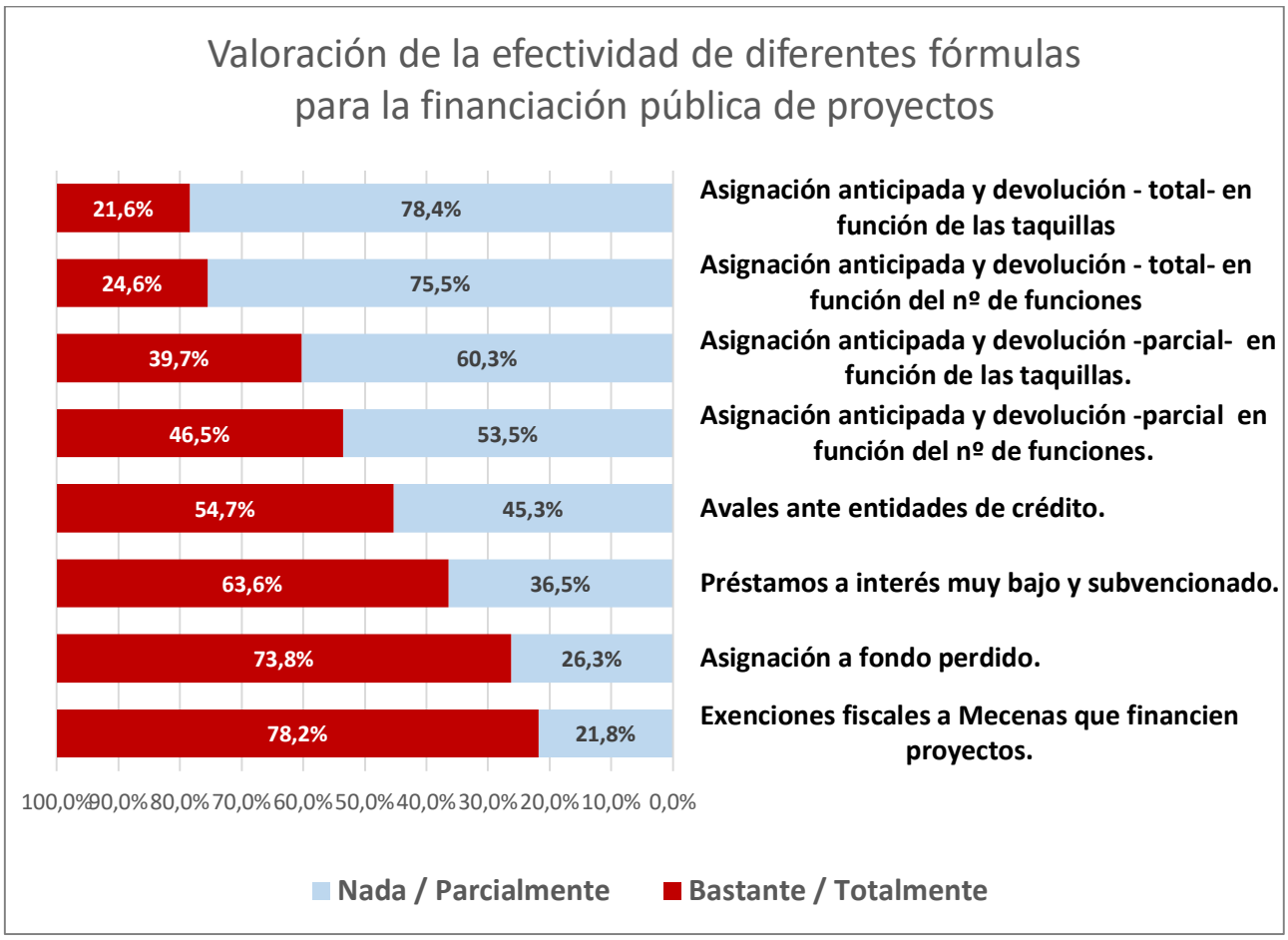
También se realizó sobre las subvenciones el mismo dilema entre lo que sucede a día de hoy y lo que debería ser. En los resultados de los criterios más destacados para conseguir subvenciones aparece una contradicción con datos anteriores: el **82%** cree bastante o totalmente que para conseguir subvenciones hay que tener afinidad política o ideológica con la institución, cuando el **78%** habían contestado respecto a la financiación pública que estaba repartida al margen de criterios políticos. Comprobando los datos reiteradas veces no hay más explicación que la contestación inconsciente o impulsiva, positiva cuando se habla de financiación y negativa cuando se habla de recibir subvenciones. En cualquier caso, es preocupante que la sensación de existencia de clientelismo esté tan arraigada en el pensamiento del sector. El siguiente aspecto que se valora a día de hoy para conseguir la subvención es la buena presentación del proyecto (**75,1%)**, por delante del éxito de público (**71,7%**,) la proyección nacional o internacional de la compañía (**66,2%)** y la viabilidad económica (**63,7%)**. El resto de aspectos, como puede verse en el gráfico, tienen diferencias poco significativas entre nada y parcialmente o bastante y totalmente.



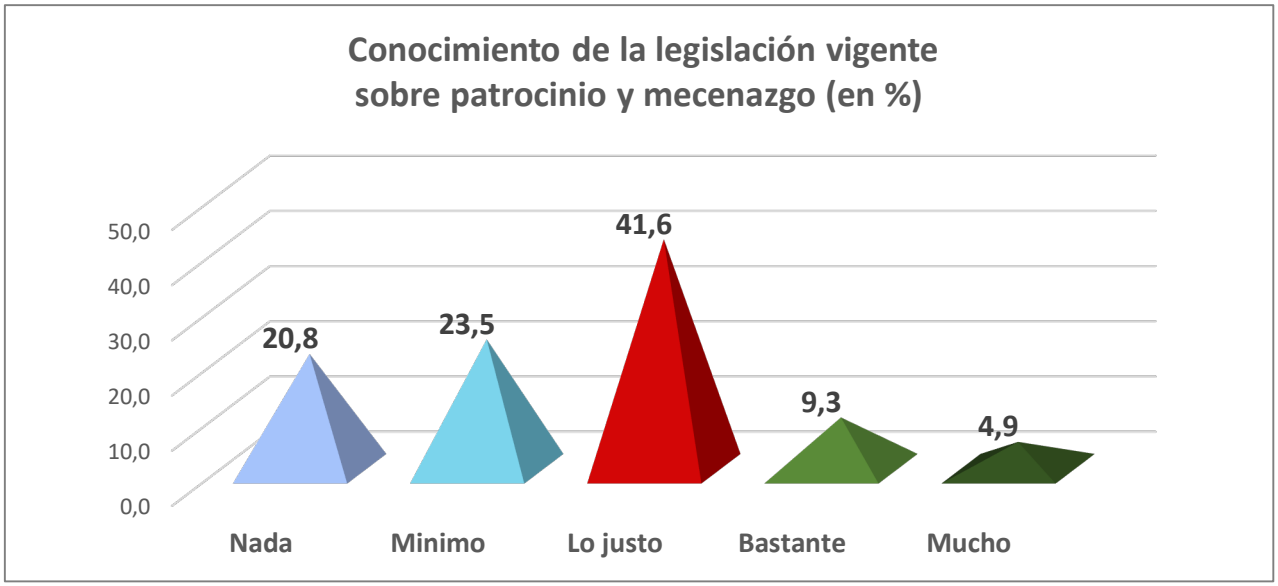
Respecto a los criterios que realmente deberían ser efectivos para conseguir una subvención destaca mayoritariamente la gestión profesional del proyecto (**96,5%** bastante/totalmente), el siguiente señalado ha sido que el proyecto disponga de criterios pedagógicos con **84%** de acuerdo, aquí se nota la influencia derivada de que más del 80% de las compañías realizan campañas escolares. La valoración artística es señalada en tercer lugar con **77,2%.** Los siguientes en importancia son los criterios sociales del proyecto con **68,6%** y la trayectoria de la compañía con **65%**; los demás bajan en intensidad, llama la atención que la promoción de lo local no llegue al 1%.



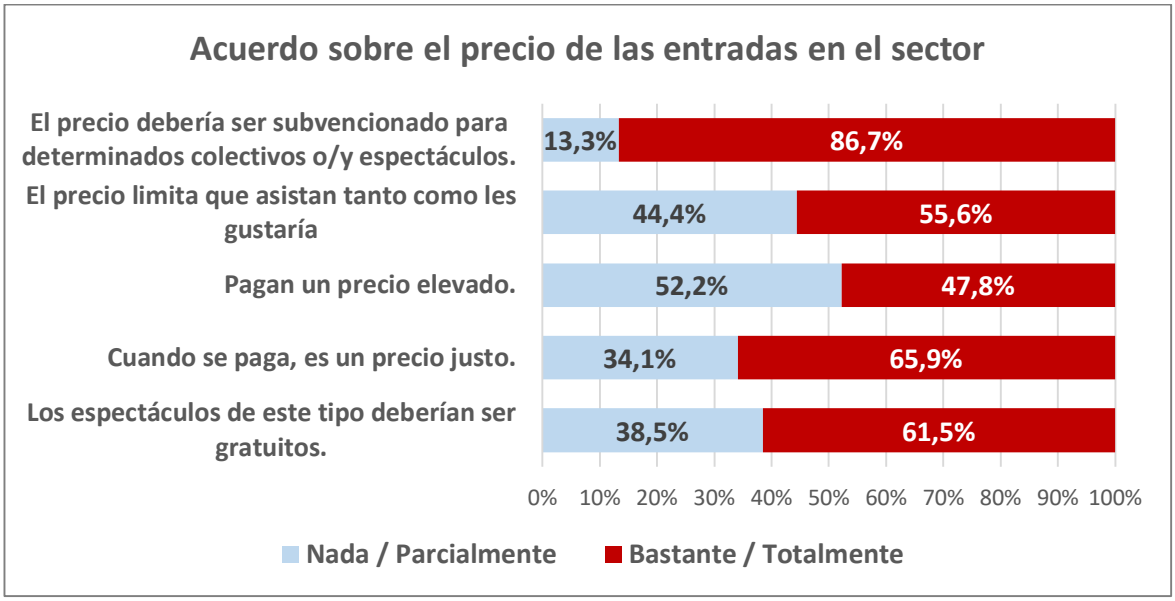
Cuando el sector es preguntado sobre la efectividad de las diferentes fórmulas de financiación de los proyectos, el primero en intensidad de acuerdo (bastante o totalmente) es el de las exenciones fiscales a mecenas que financien proyectos con un **78,2%** de intensidad, lo que pone en evidencia, por un lado la necesidad de una nueva ley que favorezca realmente las posibilidades del mecenazgo, y por otro la percepción más o menos implícita de que es necesaria una menor dependencia de las instituciones y que en anteriores gráficos ya se había diagnosticado como problema. Las asignaciones a fondo perdido son señaladas en segundo lugar con un **73,8**% de acuerdo, por encima de los préstamos a interés subvencionado que concita el **63,3%** y de los avales de la administración, **54,7%.** Menos eficaces se consideran las distintas fórmulas de anticipos con devolución parcial o total en función del número de funciones o de la taquilla que se mueven en una horquilla del 21,6% al 46,5%.



Muy relacionado con el tema anterior es el grado de conocimiento que tiene el sector sobre la actual legislación sobre patrocinio y mecenazgo, destacando que el **44,3%** conoce nada o poco. Un **41,6%** dice conocer lo justo y tan solo un **14,2%** admite que conoce bastante o mucho. Este escaso grado de conocimiento contrasta a su vez con el aspecto prioritario señalado en el gráfico anterior cuando se valora como la fórmula más efectiva de financiación pública de los proyectos las exenciones fiscales a los mecenas.

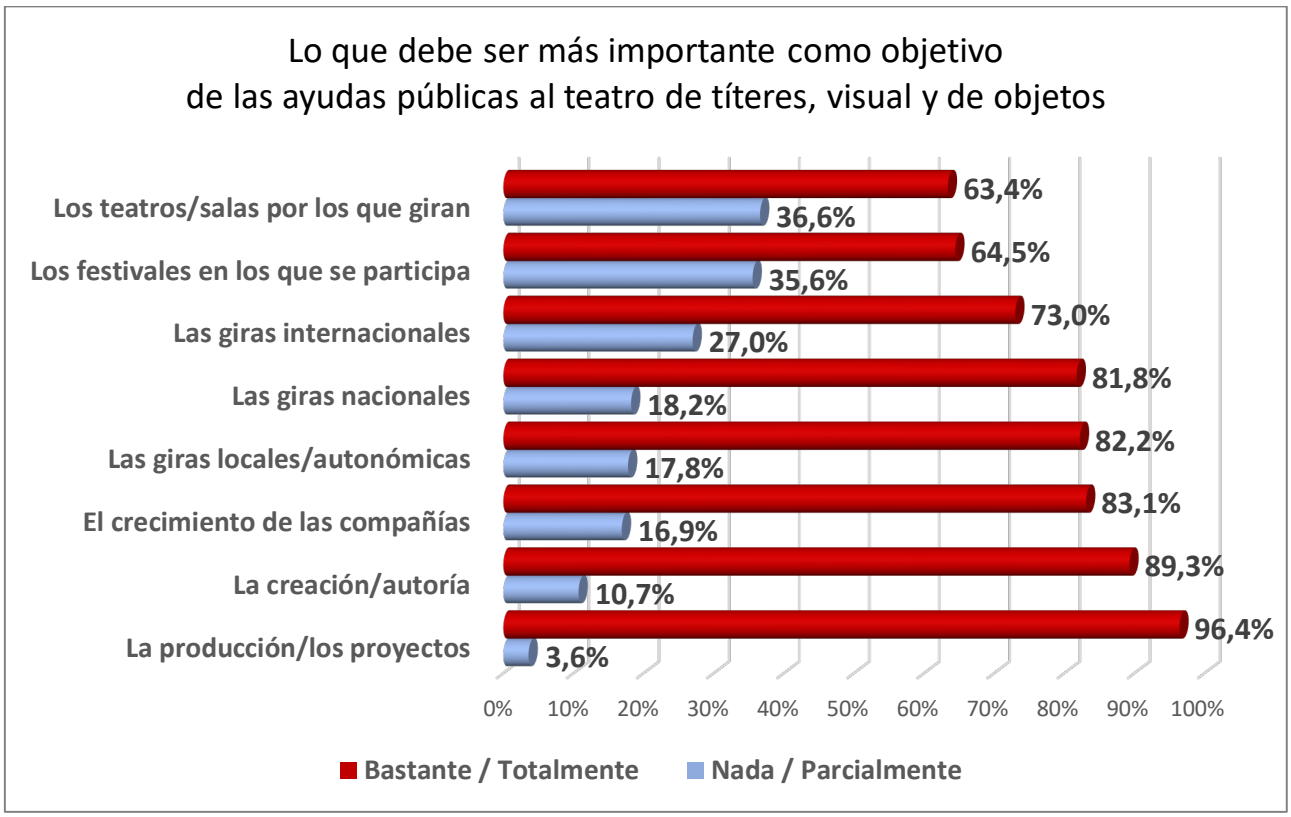


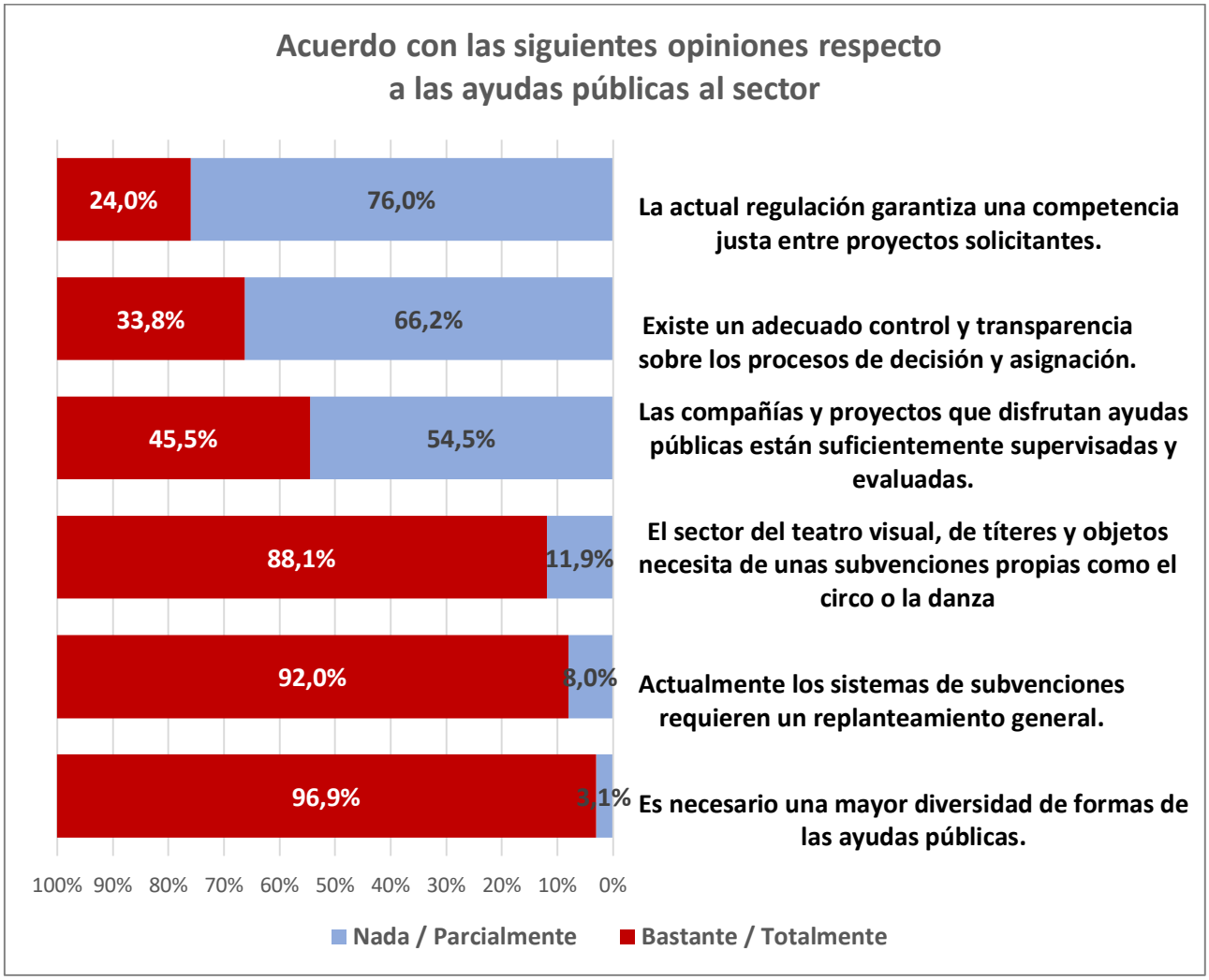
El tema de las taquillas como fuente de financiación también ha sido objeto de interés para el estudio y en concreto la opinión sobre el precio de las entradas. Para empezar, el **86,7%** del sector considera bastante o totalmente que las entradas deberían estar subvencionadas para determinados colectivos o incluso algunos espectáculos. El 66% considera que cuando hay taquilla es un precio justo, a la vez que un **48%** considera que es un precio elevado, y un 55,6% alega que el precio limita las posibilidades de asistencia del público tanto como les gustaría. Es importante decir aquí que los precios medios que se manejan en el sector (festivales, teatros, etc.) rondan los 5 euros como precio más generalizado, aspecto que puede verse con más detalle en cada uno de los agentes del ecosistema del TTVO.

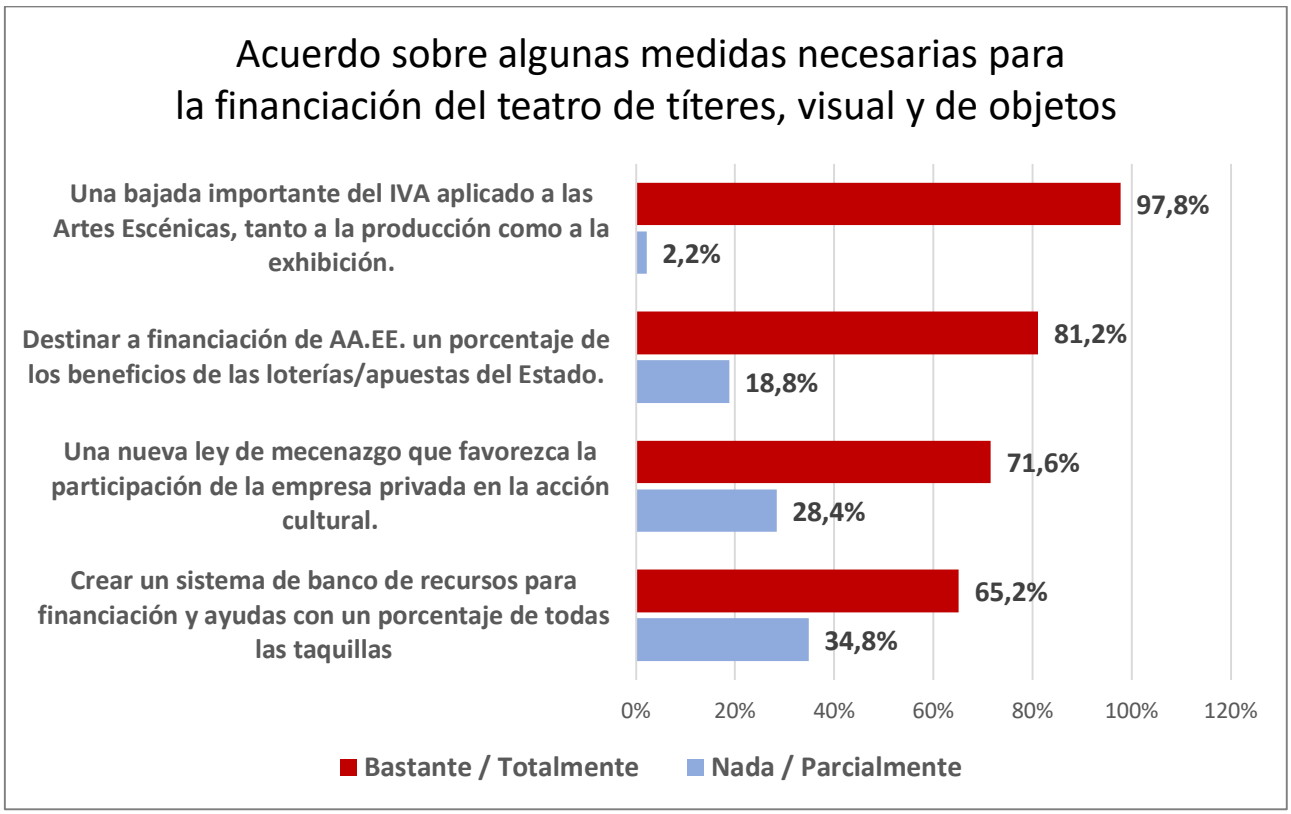


A modo de resumen de este apartado se le preguntó al sector lo que debe ser más importante como objetivo de las ayudas públicas al sector y los aspectos más contundentes que concitaron los mayores acuerdos fueron: con un **96,4%** la producción y el proyecto, el 89,3% la creación y autoría, el **83,1%** el crecimiento de las compañías, el favorecimiento de giras en sus distintos ámbitos geográficos: local (**82,2%**), nacional (**81,8%**) o internacional (**73%**). Alrededor del **63-64%** los teatros o festivales en los que se participa.

El sector piensa que hay poca diversidad de sistemas de ayudas (**96,9%**) y hay que cambiar el sistema de ayudas actual haciendo un replanteamiento general (**92%**). Incluso el **88%** cree que es necesario un sistema de ayudas propio como el circo o la danza. Otros aspectos como puede verse en el gráfico correspondiente no llegan al 50% de acuerdo.


Lo que debe ser más importante como objetivo
de las ayudas públicas al teatro de títeres, visual y de objetos
Los teatros/salas por los que giran
63,4%
36,6%
Los festivales en los que se participa
64,5%
35,6%
Las giras internacionales
73,0%
27,0%
Las giras nacionales
81,8%
18,2%
Las giras locales/autonómicas
82,2%
17,8%
El crecimiento de las compañías
83,1%
16,9%
La creación/autoría
89,3%
10,7%
La producción/los proyectos
96,4%
3,6%
0% 10% 20% 30% 40% 50% 60% 70% 80% 90% 100%
Bastante / Totalmente
Nada / Parcialmente


Acuerdo con las siguientes opiniones respecto
a las ayudas públicas al sector
24,0%
76,0%
La actual regulación garantiza una competencia justa entre proyectos solicitantes.
33,8%
66,2%
Existe un adecuado control y transparencia sobre los procesos de decisión y asignación.
45,5%
54,5%
Las compañías y proyectos que disfrutan ayudas públicas están suficientemente supervisadas y evaluadas.
88,1%
11,9%
El sector del teatro visual, de títeres y objetos necesita de unas subvenciones propias como el circo o la danza
92,0%
8,0%
Actualmente los sistemas de subvenciones requieren un replanteamiento general.
96,9%
3,1%
Es necesario una mayor diversidad de formas de las ayudas públicas.
100% 90% 80% 70% 60% 50% 40% 30% 20% 10% 0%
Nada / Parcialmente
Bastante / Totalmente


Acuerdo sobre algunas medidas necesarias para la financiación del teatro de títeres, visual y de objetos
Una bajada importante del IVA aplicado a las Artes Escénicas, tanto a la producción como a la exhibición.
97,8%
2,2%
Destinar a financiación de AA.EE. un porcentaje de los beneficios de las loterías/apuestas del Estado.
81,2%
18,8%
Una nueva ley de mecenazgo que favorezca la participación de la empresa privada en la acción cultural.
71,6%
28,4%
Crear un sistema de banco de recursos para financiación y ayudas con un porcentaje de todas las taquillas
65,2%
34,8%
0%
20%
40%
60%
80%
100%
120%
Bastante / Totalmente
Nada / Parcialmente

15.- *Marketing* y nuevas tecnologías en el sector

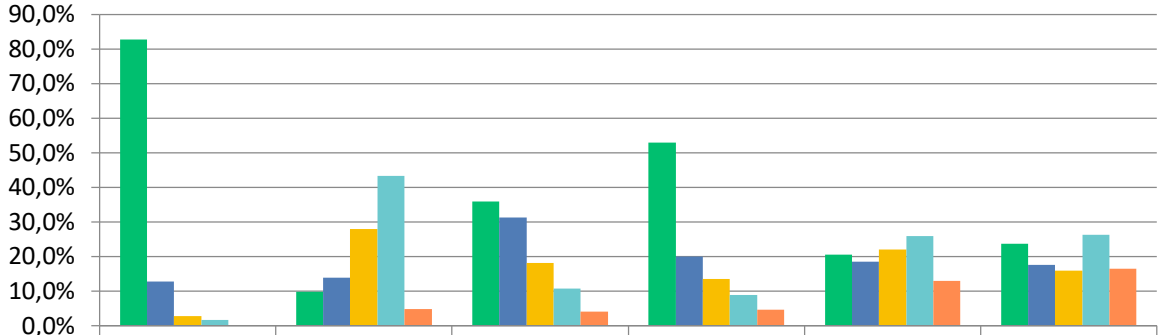
Como otros sectores productivos, las artes escénicas además de producir espectáculos necesitan que estas creaciones lleguen a los mercados, ya sea directamente o a través de las unidades de distribución (programadores, agencias de distribución, etc.). En este proceso se pueden utilizar múltiples estrategias, pero en los tiempos actuales debe prestarse especial atención a lo mucho que influyen las tecnologías digitales en la relación tanto con los que programan teatro como los que lo consumen, por tanto, invertir en nuevas tecnologías y explotar las posibilidades de internet es vital para el crecimiento de las artes escénicas y del sector del TTVO en particular.

Por ello, en el estudio del sector hemos querido comprobar cómo se incorporan estas tecnologías y herramientas para que se puedan conseguir los objetivos de rendimiento y las condiciones para llegar al público destinatario.

Ya vimos en el apartado de infraestructuras del sector algunas de las debilidades detectadas. Ahora nos centraremos en el uso de las tecnologías y el *marketing* que aplican.

Respecto al uso de las tecnologías, en el siguiente gráfico podemos ver el nivel de uso de las más extendidas. El **correo electrónico es utilizado por el 100%** del sector, el 82,7% todos los días y un 12,7% varias veces a la semana. La siguiente herramienta de uso son las **redes sociales, el 96% del sector las utiliza:** el 35% todos los días y un 31% varias veces a la semana. **La mensajería digital (WhatsApp…) la usan el 95,4%.** Las más tecnológicas y vinculadas a la gestión tienen índices de uso más bajos, así la **actualización de webs casi un 48% es de uso esporádico o ninguno,** las **bases de datos el 39% de uso esporádico o ninguno** y el **almacenamiento en la nube 42,8% de uso esporádico o ninguno**.

Uso de tecnologías y recursos digitales



	Correo Electrónico	Actualización contenidos web	Redes sociales	Mensajería (SMS, WhatsApp …	Base de datos	Almacenamiento en la nube
Todos los días	82,7%	9,8%	35,8%	52,9%	20,5%	23,7%
Varias veces a la semana	12,7%	13,9%	31,2%	19,9%	18,5%	17,6%
Varias veces al mes	2,9%	28,0%	18,2%	13,6%	22,0%	15,9%
Esporádicamente	1,7%	43,4%	10,7%	9,0%	26,0%	26,3%
No utilizo	0,0%	4,9%	4,1%	4,6%	13,0%	16,5%

El hecho de que el uso de herramientas de gestión sea tan bajo indica que el sector del TTVO necesita un proceso de modernización importante, mantenerse actualizado en cuanto a las diferentes tendencias tecnológicas es indispensable y dentro de esas tecnologías se incluyen aplicaciones digitales de gestión, así como plataformas de gestión, aplicaciones digitales de gestión y ofimática que permiten un mayor acceso desde todo tipo de dispositivos. Además, estas aplicaciones se caracterizan por recolectar información en tiempo real a la vez que permiten gestiones automatizadas y la posibilidad de facturar de forma electrónica. Otras incluyen todo lo relacionado con el *marketing* digital, etc. Todas estas herramientas ayudan a los profesionales y compañías en la eficiencia de la gestión, ahorran dinero y esfuerzos al digitalizar la gestión de todas las operaciones para un mayor rendimiento. El éxito reside en la capacidad de adaptación a un mundo tan cambiante como el actual, la innovación e inclusión de la tecnología en las compañías y agentes del sector dará a medio y largo plazo mejores resultados.

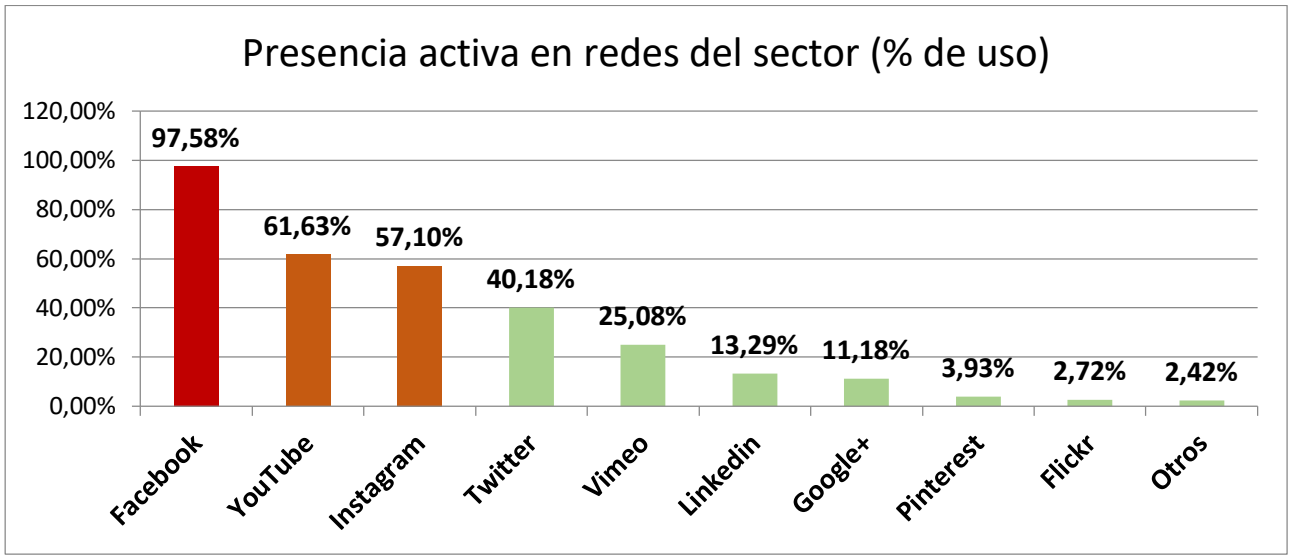
Sin embargo, al estar el sector muy preocupado con sobrevivir, aún está lejos de apostar con contundencia por esta modernización, y la gestión del cambio es una asignatura pendiente para muchas organizaciones del conjunto de las artes escénicas y desde luego de otros sectores en nuestro país. Según datos del Instituto Nacional de Estadística (INE) para la elaboración del estudio ***"Digitalización de la empresa española"***, la inversión en tecnologías de la información y la comunicación descendió un 25% en 2019 con respecto al año anterior. Las consecuencias para el sector del TTVO si no afronta dicha transformación pueden ser importantes e hipotecar su desarrollo futuro. La artesanía del sector y su materialidad en lo artístico no es incompatible con el uso de herramientas tecnológicas de gestión profesional.

Nos centraremos ahora en las estrategias de *marketing* del sector. En el siguiente cuadro, podemos ver con detalle el grado de utilización de las más comunes:

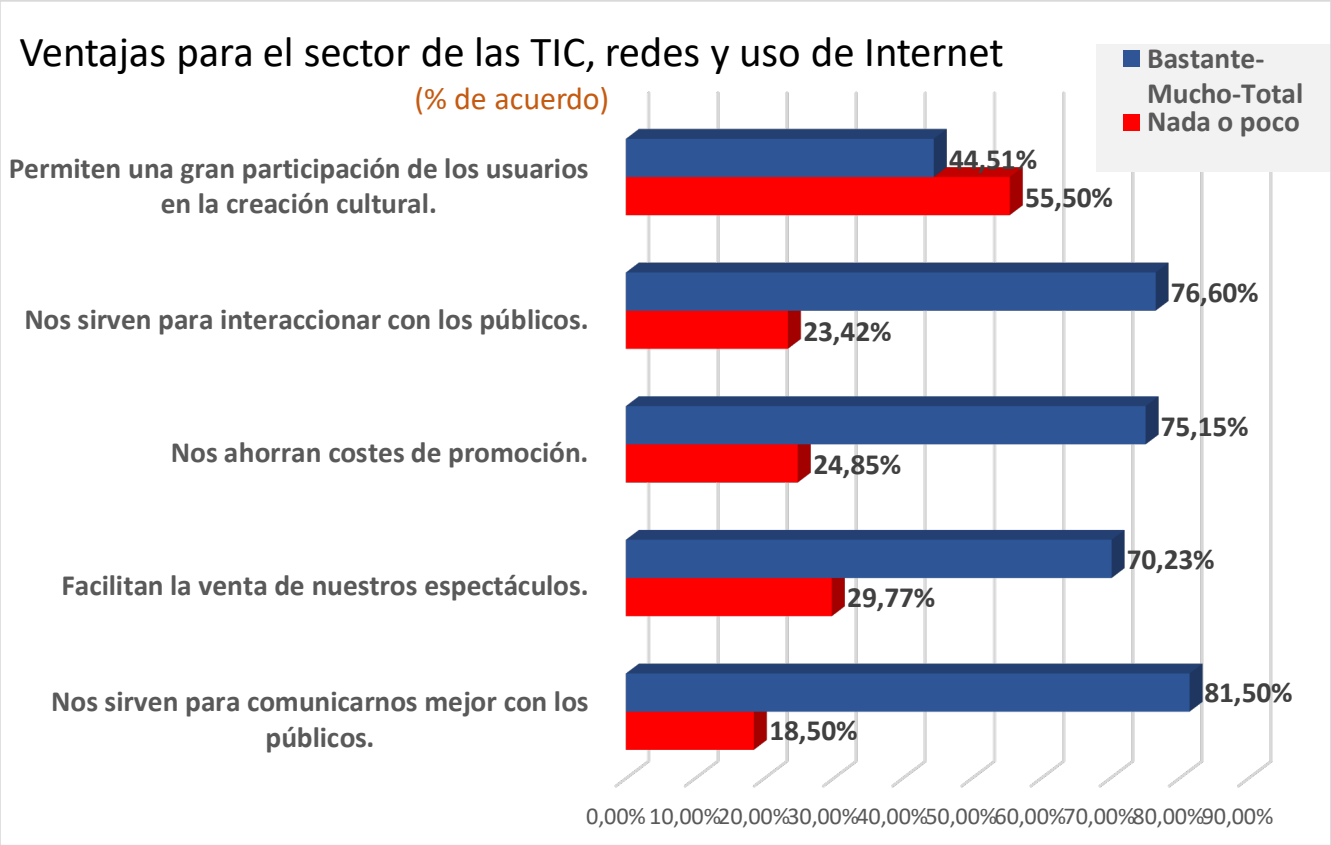
Estrategias de *marketing* que utiliza el sector con detalle (en%)					
	No utiliza	Poco	Bastante	Mucho	Constante
***Email* marketing**	19,1%	21,4%	25,4%	17,1%	17,1%
Newsletters	58,4%	22,3%	9,3%	6,7%	3,5%
Promoción MSM	82,7%	11,9%	4,6%	0,6%	0,3%
Promoción redes sociales	6,7%	17,1%	29,5%	21,4%	25,4%
Publicidad pagada redes sociales	61,9%	22,5%	10,7%	3,2%	1,7%
Publicidad pagada en Google	87,0%	10,4%	1,7%	0,6%	0,3%
Promoción WhatsApp	31,5%	25,4%	22,5%	10,1%	10,4%
Promoción en Facebook Mes.	27,8%	20,5%	24,9%	13,9%	13,0%
Postal *marketing*	57,8%	28,0%	10,1%	3,2%	0,9%
Publicidad en medios	61,6%	27,2%	7,5%	3,5%	0,3%
Marketing de contenidos	75,4%	16,2%	4,6%	2,6%	1,2%
Posicionamiento SEO	60,7%	19,9%	11,9%	5,2%	2,3%
Streaming marketing	88,2%	7,8%	3,8%	0,3%	0,0%
Video *marketing*	55,8%	19,4%	13,3%	8,7%	2,9%
Marketing influencers	95,7%	3,5%	0,3%	0,6%	0,0%
***Marketing* ferias**	42,8%	29,2%	17,1%	8,7%	2,3%
Google Analytics…	74,9%	12,4%	8,1%	2,3%	2,3%

Resumiendo, las más utilizadas son la promoción a través de Facebook, con un uso muy frecuente del **76,3%**, la promoción en redes sociales y el *marketing* de contenidos casi el 60%, el envío de *newsletters* el **51,7%**, y el vídeo *marketing* un **43%**. El resto de estrategias no llegan al 30% de uso frecuente.

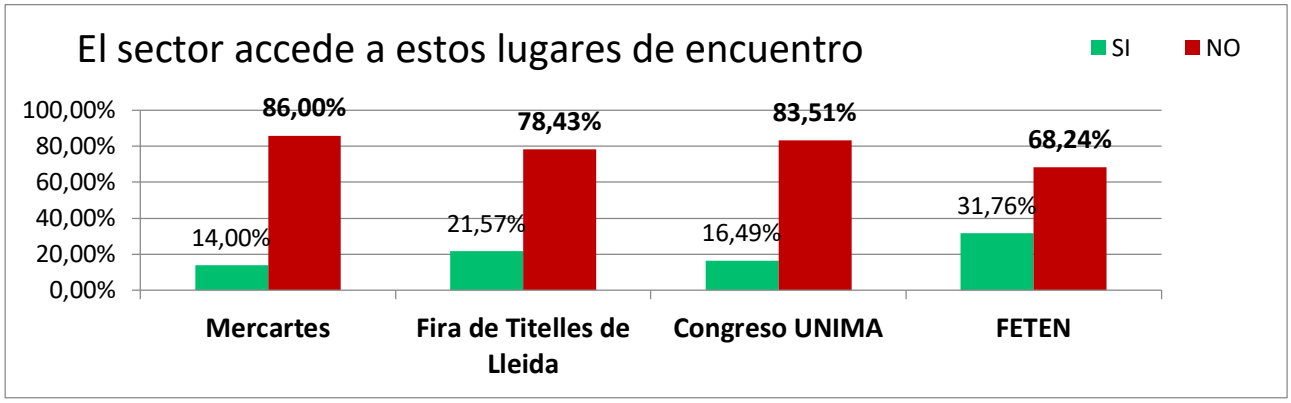
En el siguiente gráfico podemos ver la presencia en redes sociales del sector del TTVO que tiene cuatro redes que superan el 40% de uso: Facebook con preferencia casi unánime (97,5%), YouTube (61,6%), Instagram (57,10%) y Twitter (40,2%).

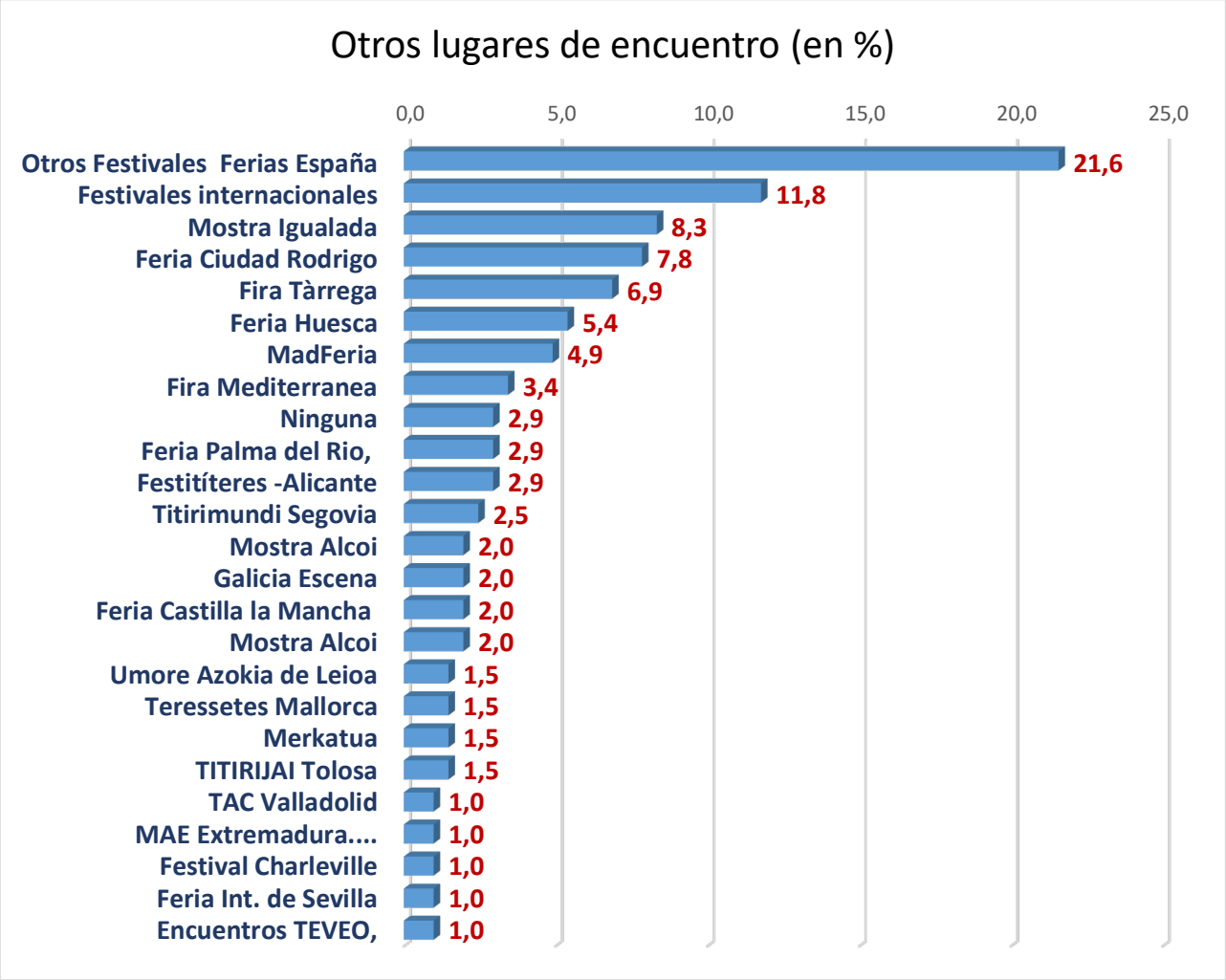


A la hora de identificar las ventajas de la comunicación digital, la predominante con un 81,5% de valoración positiva (bastante, mucho o totalmente) es que sirven para comunicarse mejor con los públicos, y un **76% señalan que a la vez sirven para interaccionar con esos públicos**, el hecho de que **ahorren costes de promoción (75%),** el que **facilitan la venta de los espectáculos un 70%**, el hecho de que permiten una gran participación de los usuarios en la creación cultural concita el 44,5% de valoración.



Para terminar esta sección veremos los lugares de encuentro que utiliza el sector para sus relaciones y promoción. **FETEN es la feria que atrae la presencia del 31% del sector**, un evento generalista dirigido al teatro para niños/as. La Feria de Títeres de Lleida, especializada en este sector tiene un **21%** de presencia, el Congreso anual de UNIMA, el 16,5% y por último Mercartes con el 14%. A otras ferias y festivales en España acuden el 21,6% y los internacionales el 11,8%, el resto de eventos que se citan en el gráfico no llegan al 10%.



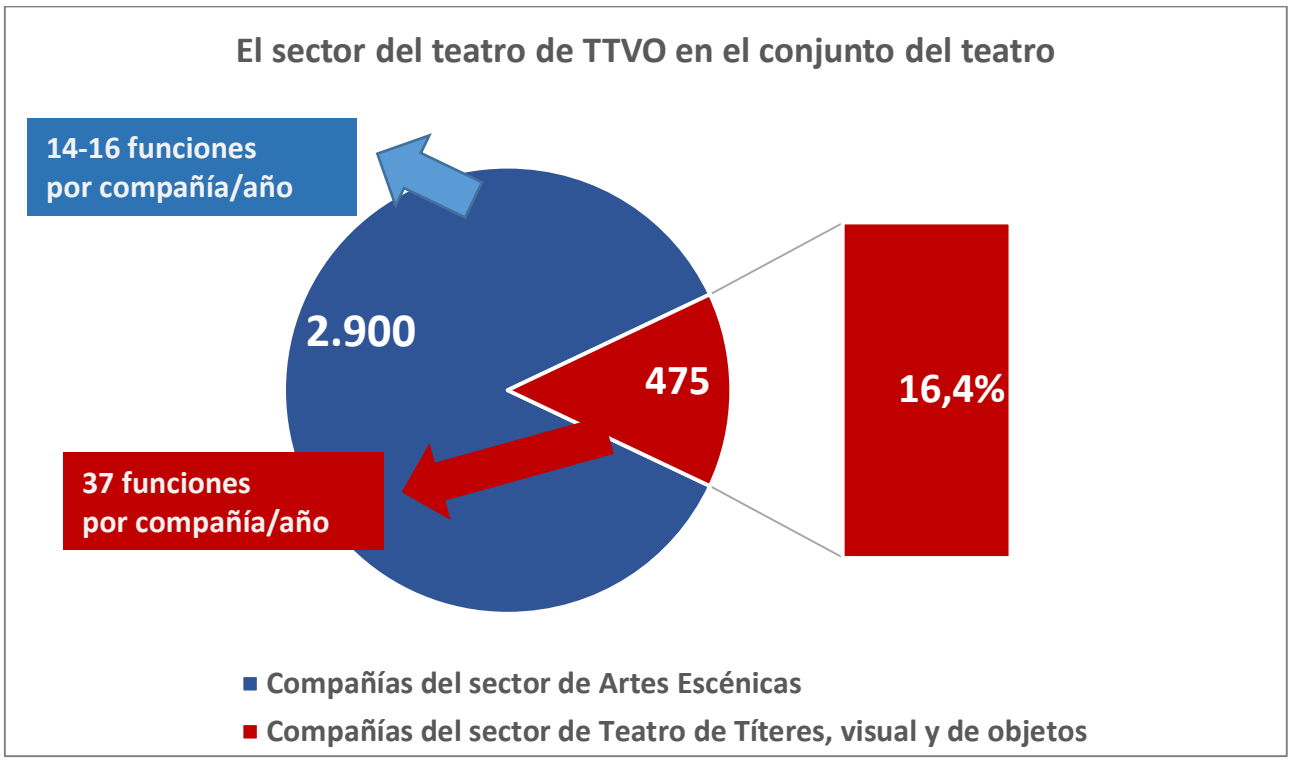

Otros lugares de encuentro (en %)
0,0
5,0
10,0
15,0
20,0
25,0
Otros Festivales Ferias España 21,6
Festivales internacionales 11,8
Mostra Igualada 8,3
Feria Ciudad Rodrigo 7,8
Fira Tàrrega 6,9
Feria Huesca 5,4
MadFeria 4,9
Fira Mediterranea 3,4
Ninguna 2,9
Feria Palma del Rio, 2,9
Festitíteres -Alicante 2,9
Titirimundi Segovia 2,5
Mostra Alcoi 2,0
Galicia Escena 2,0
Feria Castilla la Mancha 2,0
Mostra Alcoi 2,0
Umore Azokia de Leioa 1,5
Teressetes Mallorca 1,5
Merkatua 1,5
TITIRIJAI Tolosa 1,5
TAC Valladolid 1,0
MAE Extremadura.... 1,0
Festival Charleville 1,0
Feria Int. de Sevilla 1,0
Encuentros TEVEO, 1,0

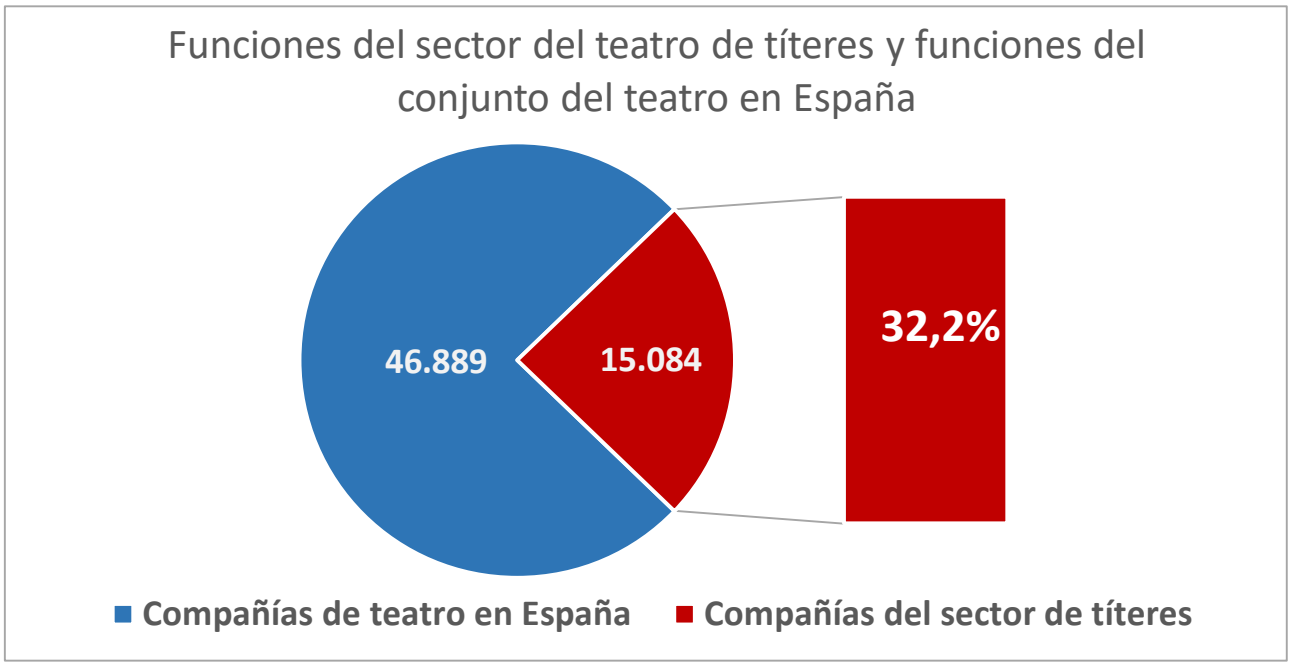
16.- Las compañías del sector del TTVO

Como se explica en el apartado metodológico para la determinación del censo real del sector del TTVO, una de las bases de datos utilizadas fue la del Centro de Documentación de las Artes Escénicas, que cumple un importante papel y que a su vez es la referencia que se utiliza en el Anuario de Estadísticas Culturales del Ministerio, y la seguiremos utilizando ahora para ver las comparativas, pero al ser una base de datos sin un sistema permanente de actualización y de depuración sus datos pueden ser muy engañosos, en el caso del sector del TTVO el Centro tenía un censo en la fecha de la consulta (final de 2019) de 776 compañías de este sector, después de la depuración realizada para este estudio no superaban las 475 compañías, esto ocurre por ser un censo de inscripción voluntaria y las compañías entran pero difícilmente se dan de baja por los diferentes motivos (cierre de actividad, desaparición de la empresa, etc.). Si utilizamos las cifras sin depurar en España hay censadas en 2019, 4.252 compañías de teatro, un 17% más que en 2015, un crecimiento constante que puede verse a su vez en el conjunto de CCAA

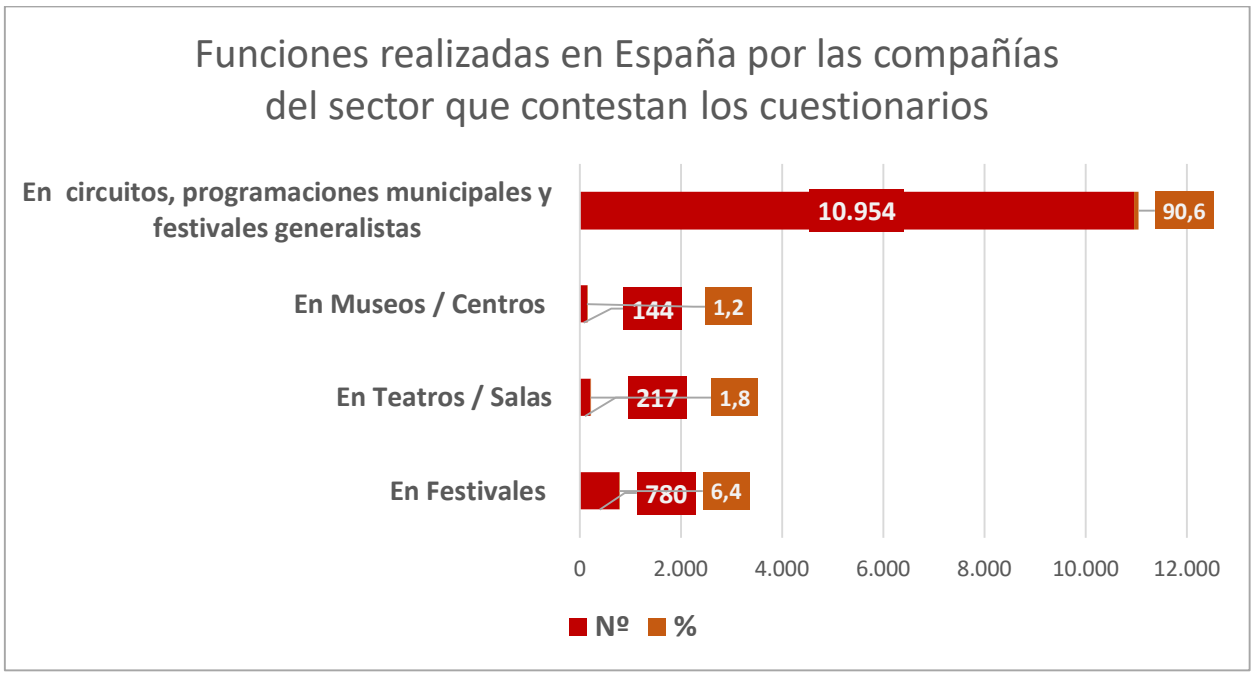
Compañías de teatro	2015	2016	2017	2018	2019
Andalucía	418	432	455	482	493
Aragón	101	103	109	111	113
Asturias	73	77	76	81	87
Islas Baleares	80	81	87	90	94
Canarias	71	73	76	77	81
Cantabria	29	30	32	33	35
Castilla y León	205	213	222	232	233
Castilla La Mancha	155	158	163	167	168
Cataluña	770	784	804	842	848
C. Valenciana	293	303	318	339	350
Extremadura	80	80	89	91	97
Galicia	228	229	236	236	242
Madrid	824	859	962	1.008	1.048
Murcia	60	63	72	76	75
Navarra	62	64	64	67	70
País Vasco	164	169	177	185	190
Rioja	18	19	20	20	20
Ceuta	2	2	2	2	2
Melilla	2	2	2	2	2
No consta	5	2	0	3	4
Total	3.640	3.743	En 3.966	4.144	4.252

En el gráfico siguiente pueden verse las cifras tanto de número de compañías de teatro como de TTVO una vez realizada la depuración con los mismos parámetros que hicimos en el TTVO, y que creemos que están mucho más cerca de la realidad. Así, las compañías de TTVO supondrían el **16,4%** del conjunto de las compañías de teatro.

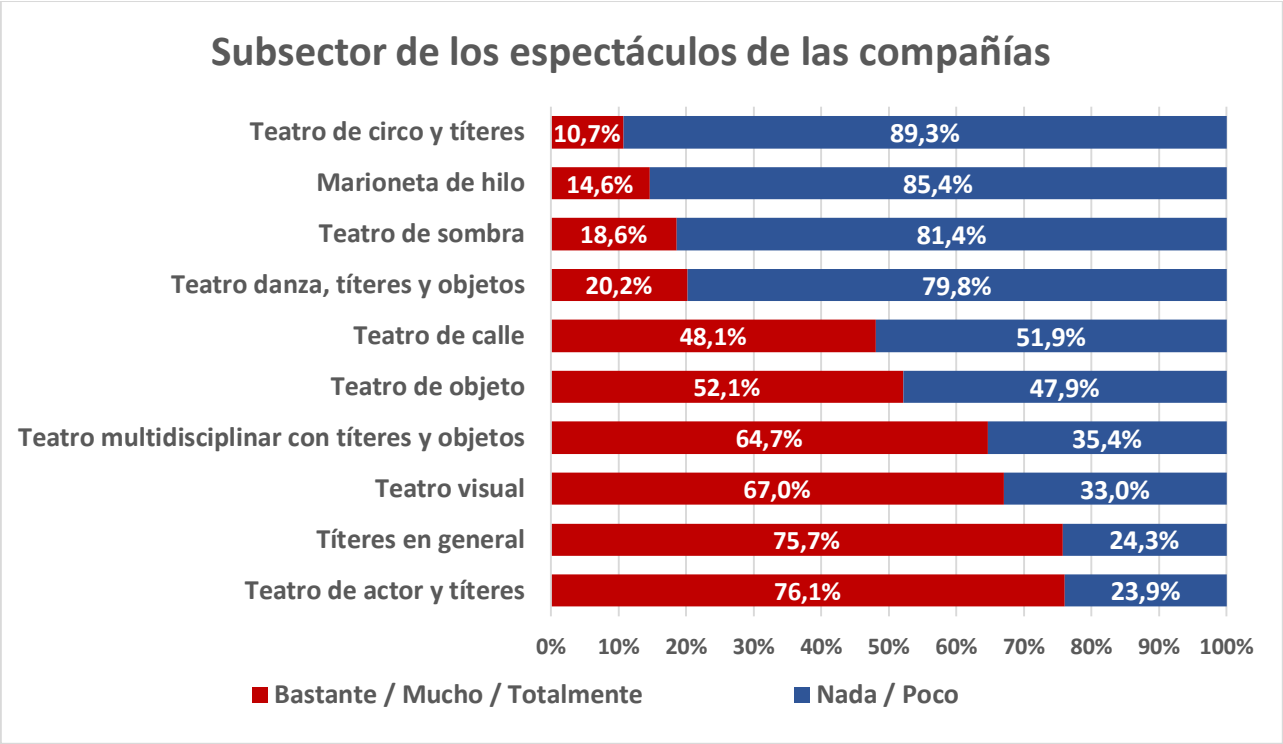




Comparativa funciones y espectadores en TTVO y el conjunto del teatro en España		
Valores absolutos	**Funciones**	**Espectadores**
TTVO	15.084	3.634.890
Teatro sin TTVO	46.880	12.230.000
%	**Funciones**	**Espectadores**
TTVO	32,2	29,5
Teatro sin TTVO	67,8	70,5

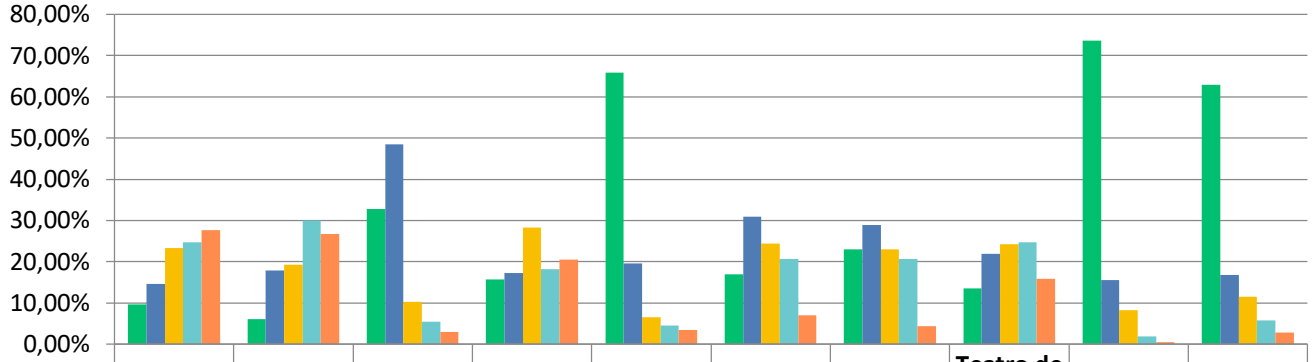


Las compañías a la hora de producir sus espectáculos, los encuadran en distintas tipologías en función de sus técnicas preferentes, así el resultado mayoritario es el de teatro de actor y títeres con 76%, los títeres en general el 75,7%, el teatro visual el 67%, el teatro multidisciplinar con títeres y objetos, y el teatro de objetos en general el 52%. Completan el conjunto las formas diversas de teatro de calle un 48%, espectáculos que conjugan los títeres y los objetos con la danza un 20%, el teatro de sombras un 18,6%, las marionetas de hilo 14,6% y los espectáculos que mezclan títeres y circo un 10,7%.



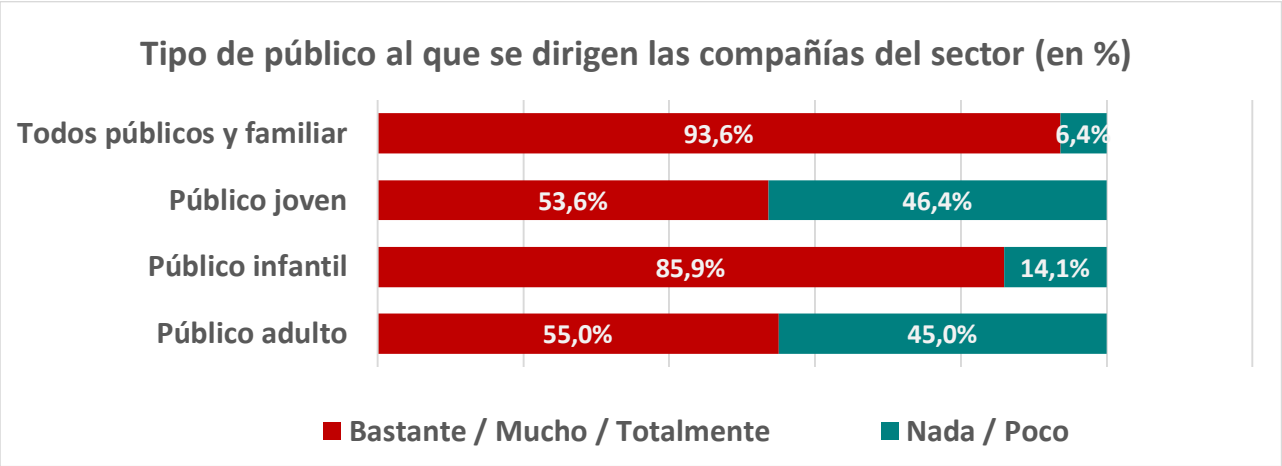
En el siguiente gráfico se pueden ver con más detalle las preferencias a la hora de producir los distintos tipos de espectáculos. El sector del TTVO abarca un amplio universo de contenidos y técnicas que con el paso de los años se hace más multidisciplinar y rico en contenidos.

Frecuencia de subsector de los espectáculos de las compañías



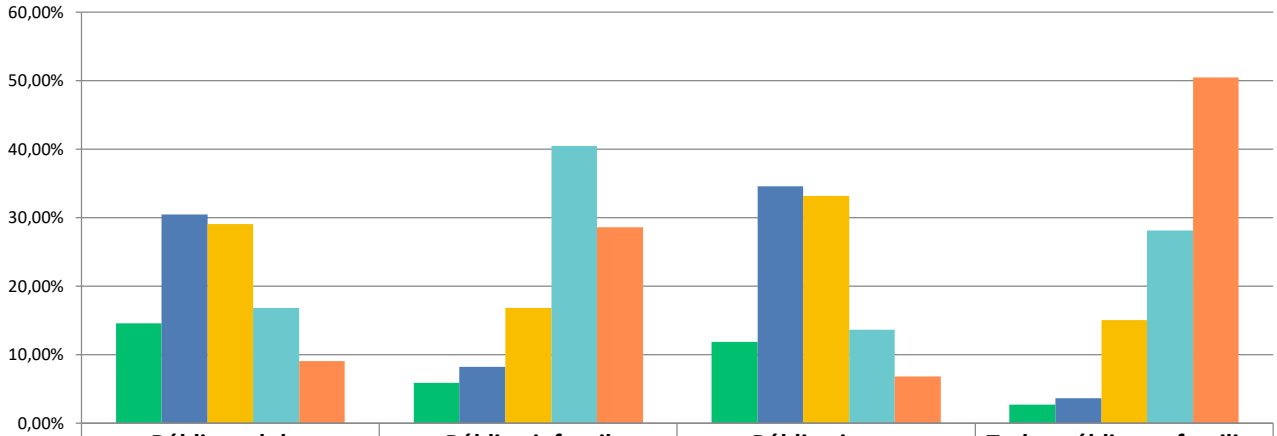
	Títeres en general	Teatro de actor y títeres	Teatro de sombra	Teatro visual	Marionetta de hilo	Teatro de objeto	Teatro de calle	Teatro de creación multidisciplinar con títeres y objetos	Teatro de circo y títeres	Teatro danza, títeres y objetos
Nada	9,71%	6,10%	32,84%	15,79%	65,83%	16,90%	23,08%	13,49%	73,66%	62,98%
Poco	14,56%	17,84%	48,53%	17,22%	19,60%	30,99%	28,85%	21,86%	15,61%	16,83%
Bastante	23,30%	19,25%	10,29%	28,23%	6,53%	24,41%	23,08%	24,19%	8,29%	11,54%
Mucho	24,76%	30,05%	5,39%	18,18%	4,52%	20,66%	20,67%	24,65%	1,95%	5,77%
Totalmente	27,67%	26,76%	2,94%	20,57%	3,52%	7,04%	4,33%	15,81%	0,49%	2,88%

Si observamos ahora el tipo de público al que se dirigen las compañías hay dos bloques dominantes: el mayoritario con un **93,6%** de preferencia sería el de público familiar y todos públicos, y con casi un 86% el público infantil. Respecto al público joven un 54% lo hacen bastante o con mucha preferencia, en porcentaje parecido los espectáculos dirigidos a público adulto.



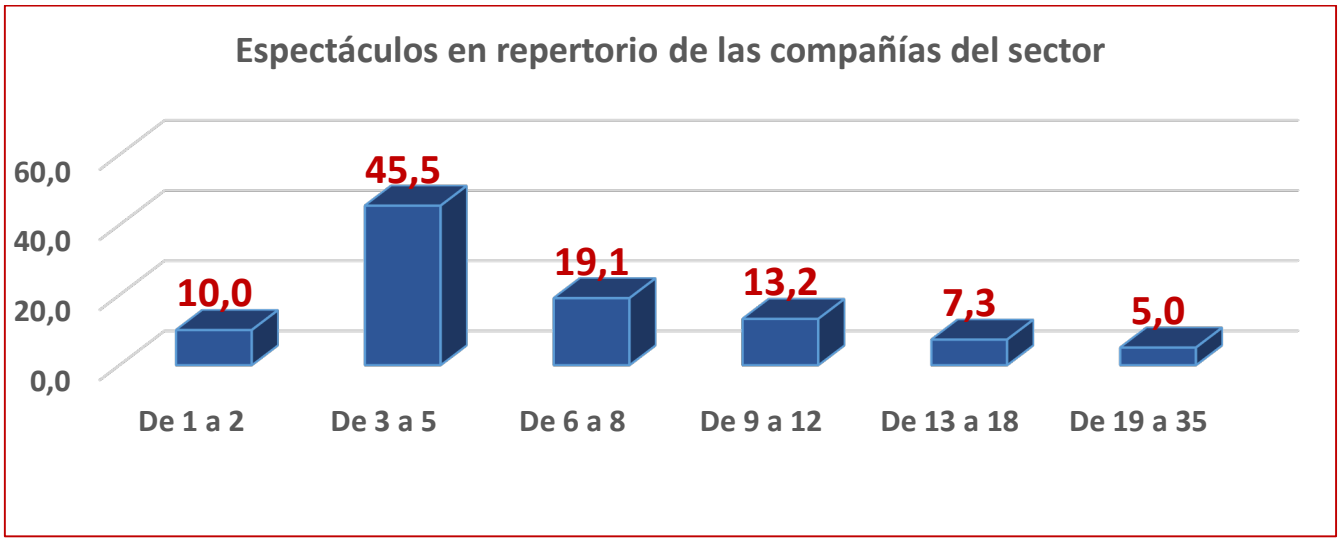
En el siguiente gráfico podemos ver con más detalle de intensidad las preferencias a la hora de ver a quién dirigen las compañías sus espectáculos.

Frecuencia al tipo de público al que se dirigen las compañías del sector (en %)

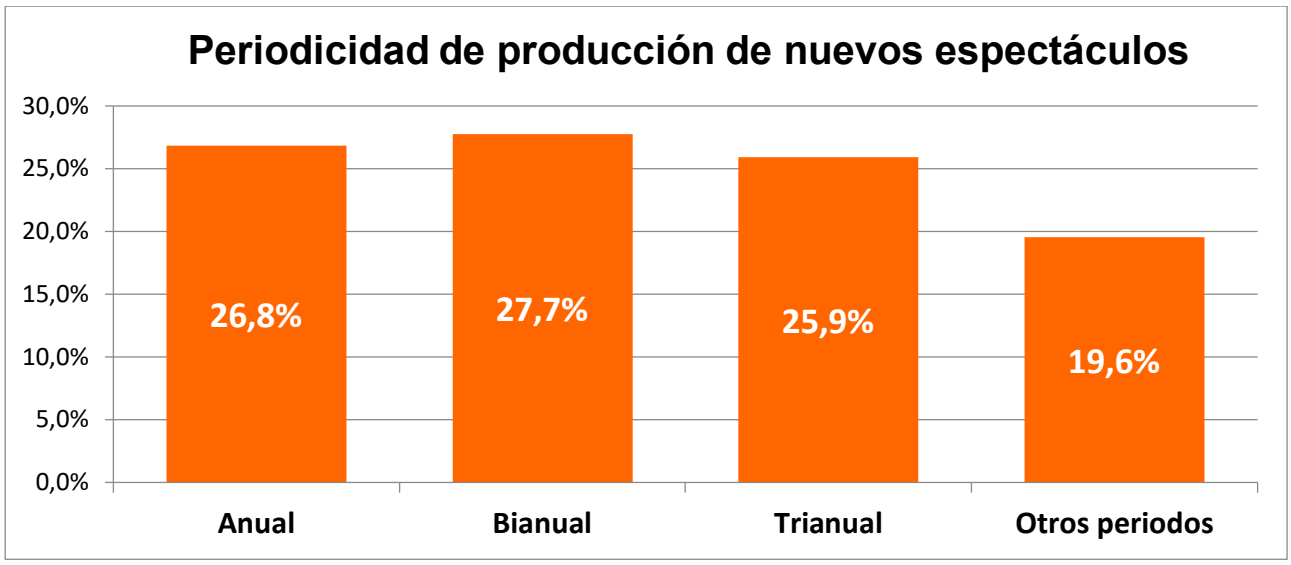


	Público adulto	Público infantil	Público joven	Todos públicos y familiar
Nada	14,55%	5,91%	11,82%	2,73%
Poco	30,45%	8,18%	34,55%	3,64%
Bastante	29,09%	16,82%	33,18%	15,00%
Mucho	16,82%	40,45%	13,64%	28,18%
Totalmente	9,09%	28,64%	6,82%	50,45%

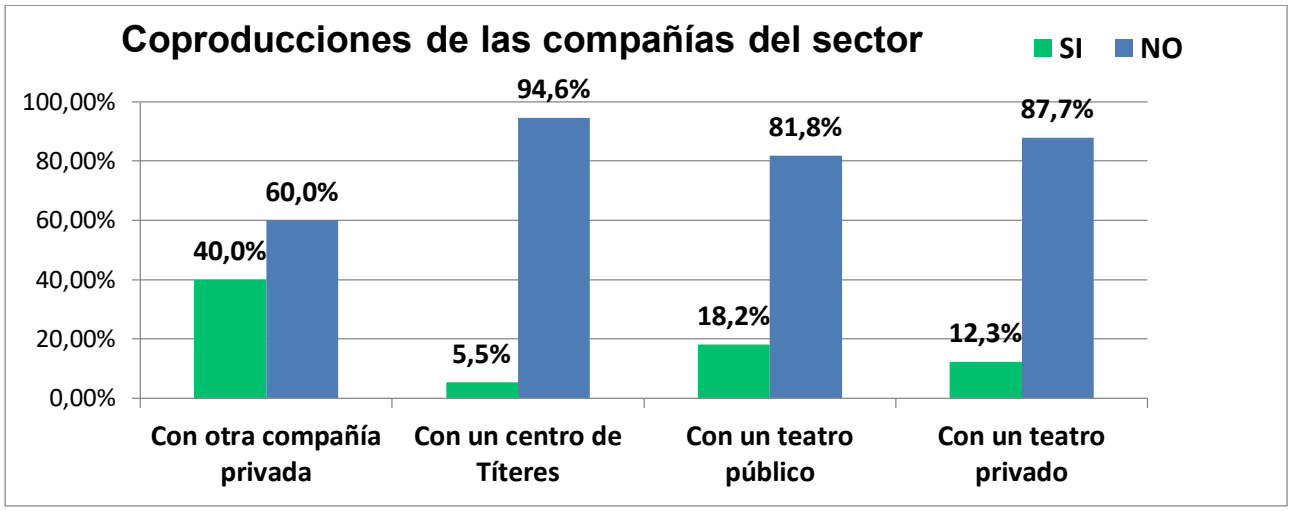
Las compañías del sector del TTVO mantienen un amplio repertorio de espectáculos, siendo lo más habitual (45,5%) la franja de 3 a 5. De 6 a 8 un 19%, de 9 a 12 un 13,2%, de 1 a 2 un 10%. La franja de mayor número de espectáculos en repertorio de 13 a 35 tiene un 12,3%. Es bastante comprensible que mantengan un amplio repertorio para amortizar al máximo cada proyecto y especialmente por los tiempos de producción.



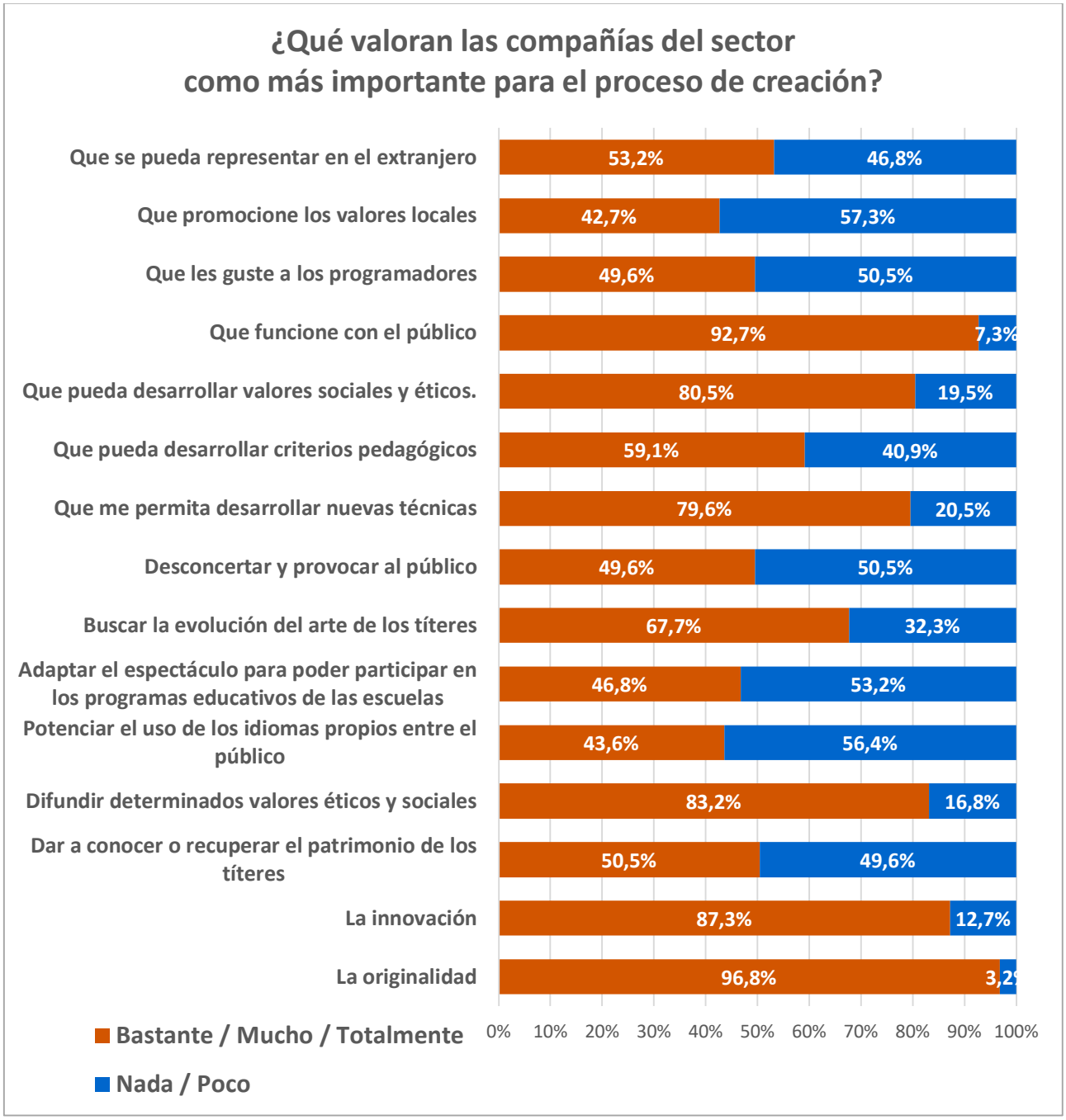
Casi un 54% de las compañías del sector del TTVO producen un espectáculo cada dos o tres años. Un 26,8% lo hacen cada año y casi un 20% cada más de 3 años.



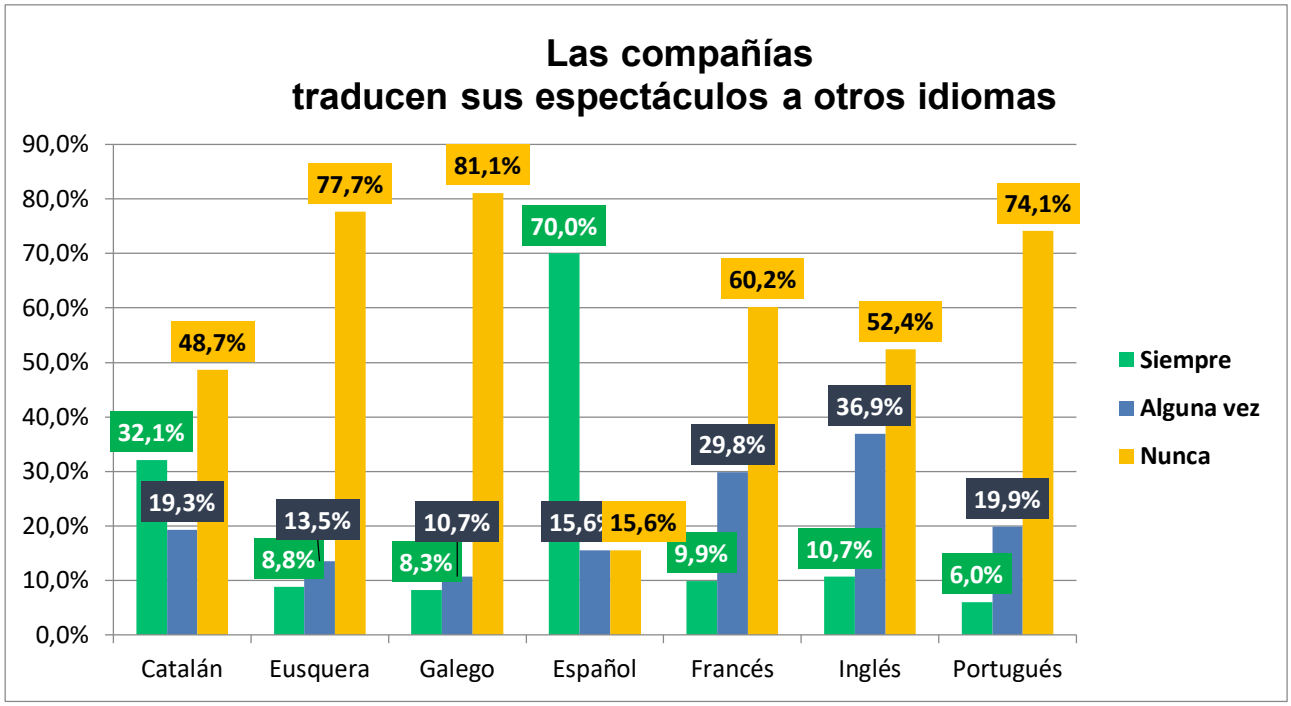
Respecto a las coproducciones, el sector mantiene una práctica del 40% en el caso de las coproducciones entre compañías, un 30,5% lo hacen con algún teatro ya sea público (18,2%) o privado (12,3%). La valoración media de satisfacción de estas coproducciones es de 4 puntos sobre 5.



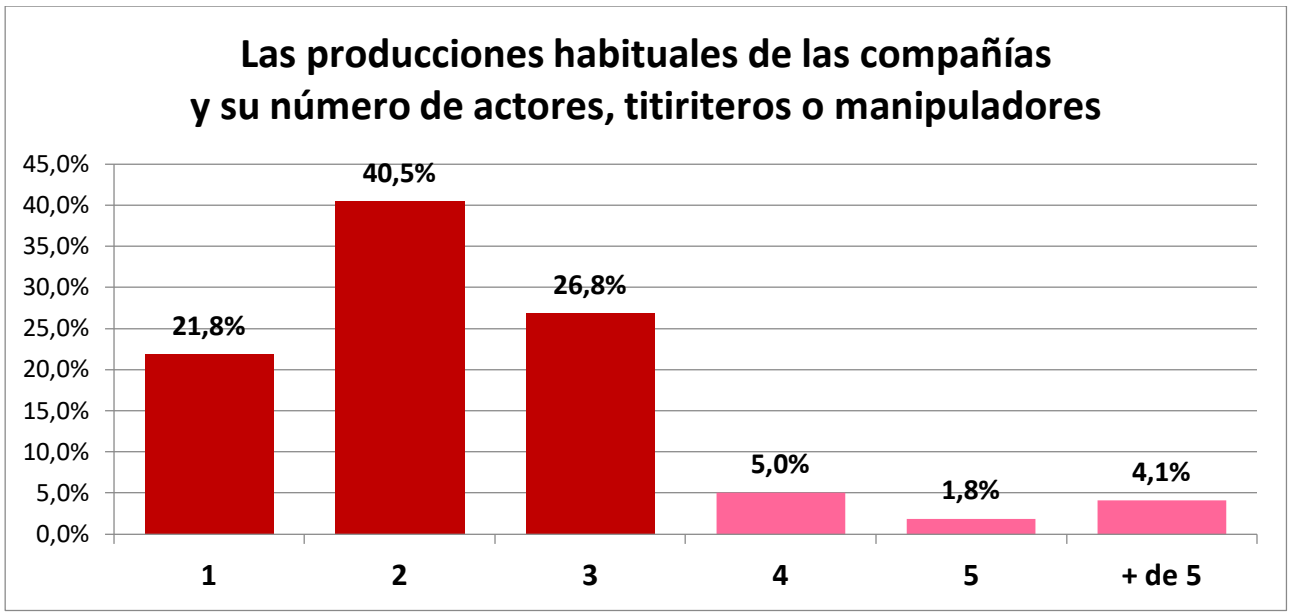
Según el estudio, las compañías tienen unas preferencias y valoran una serie de aspectos en su proceso de creación entre los que sobresalen: la búsqueda de la originalidad con un **96,6%,** la innovación **87,3%**, que funcione con el público un **92,7%** y que permita desarrollar valores sociales y éticos un **80,5%**. Otros aspectos influyen bastante: que permitan desarrollar nuevas técnicas un 79,6% o cómo buscar la evolución del arte de los títeres un **67,7%%**, el hecho de que permitan desarrollar criterios pedagógicos el **59%** y que se pueda representar en el extranjero un **53,2%**. Con menos del 50% hay otros aspectos: que guste a los programadores **(49,6%)**, que desconcierte y provoque al público **(49,6%)**, que permita participar en los programas educativos de las escuelas **(46,8%)**, que potencien el uso de las lenguas propias **(43,6%)** o que promocione los valores locales **(42,7%)**.



Un tema de bastante interés para la distribución y para las posibilidades de internacionalización es el de las traducciones. El estudio ha puesto de manifiesto que es frecuente traducir los espectáculos a otras lenguas distintas a las de uso local en las respectivas comunidades. Así, en el caso del catalán, si tenemos en cuenta que se habla con sus variaciones en Cataluña, Baleares y la Comunidad Valenciana, y las compañías de estos territorios suponen el **35,6%**, la conclusión es que un poco más del **15%** de compañías de otras comunidades a las tres citadas traducen alguna vez o siempre sus espectáculos al catalán para mejorar sus opciones de mercado. En el caso del vasco se produce una correlación parecida y en el caso gallego mucho menor. De las lenguas extranjeras, al inglés se traducen alguna vez el **37%** y siempre un **10,7%.** Al francés alguna vez **(29,8%)** y siempre **(9,8%).** Al portugués alguna vez **(19,9%)** y siempre **(6%).** Así, para las opciones de internacionalización, casi un **27%** de las compañías del TTVO traduce sus espectáculos a algún idioma extranjero y un **86,6%** lo hacen alguna vez.



Un tema de trascendencia artística pero también laboral es el número de actores, manipuladores y titiriteros que forman parte de las producciones habitualmente. Para ello hemos agrupado las contestaciones del estudio en 6 segmentos. El más significativo es el de dos personas **(40,5%)**, de tres personas **(26,8%),** de una sola **(21,8%). Menos del 11% de las producciones superan las 4 personas y más de 5 el 4%.** Esto nos indica que en general las producciones del sector del TTVO son de pequeño formato y con bajos costes laborales de exhibición. Esta tendencia generalizada sería importante romperla para darle al sector una mayor fortaleza, pero dadas las condiciones heredadas de la pasada crisis y la actual de la COVID-19 es muy difícil que ocurra, pero es una de las asignaturas pendientes del sector, aumentar progresivamente el tamaño de las producciones, por lo menos las de formato medio. Para que esto sea posible, la consideración del sector, los cachés medios y el número de funciones al año de cada compañía (ahora situadas alrededor de las **37 al año)** tendrían que mejorar en paralelo, para hacer sostenible esta evolución.

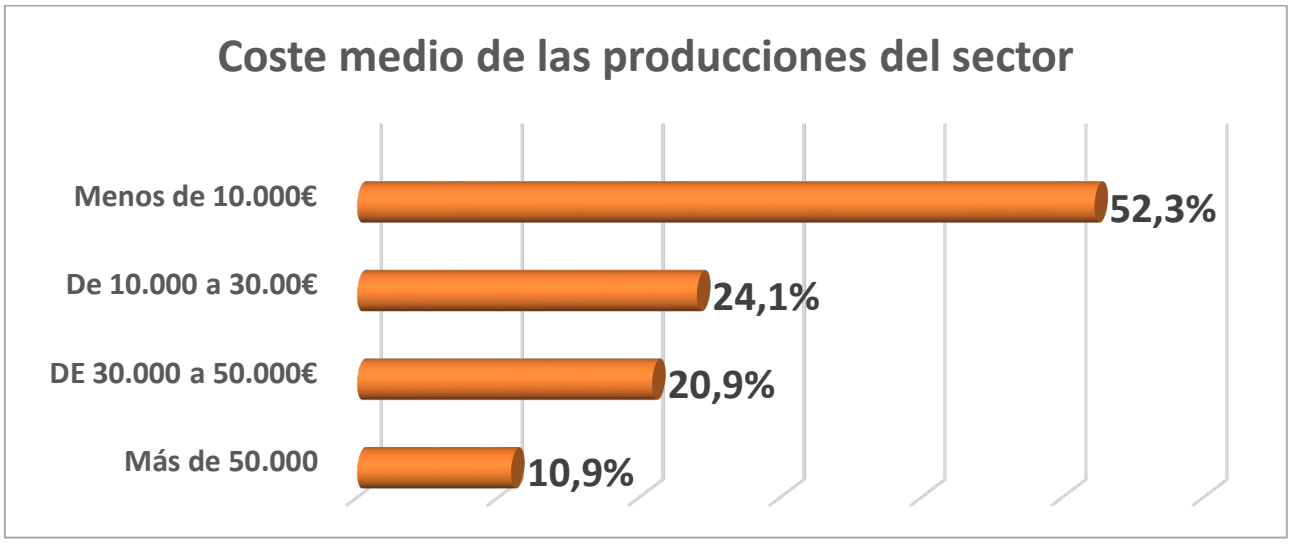


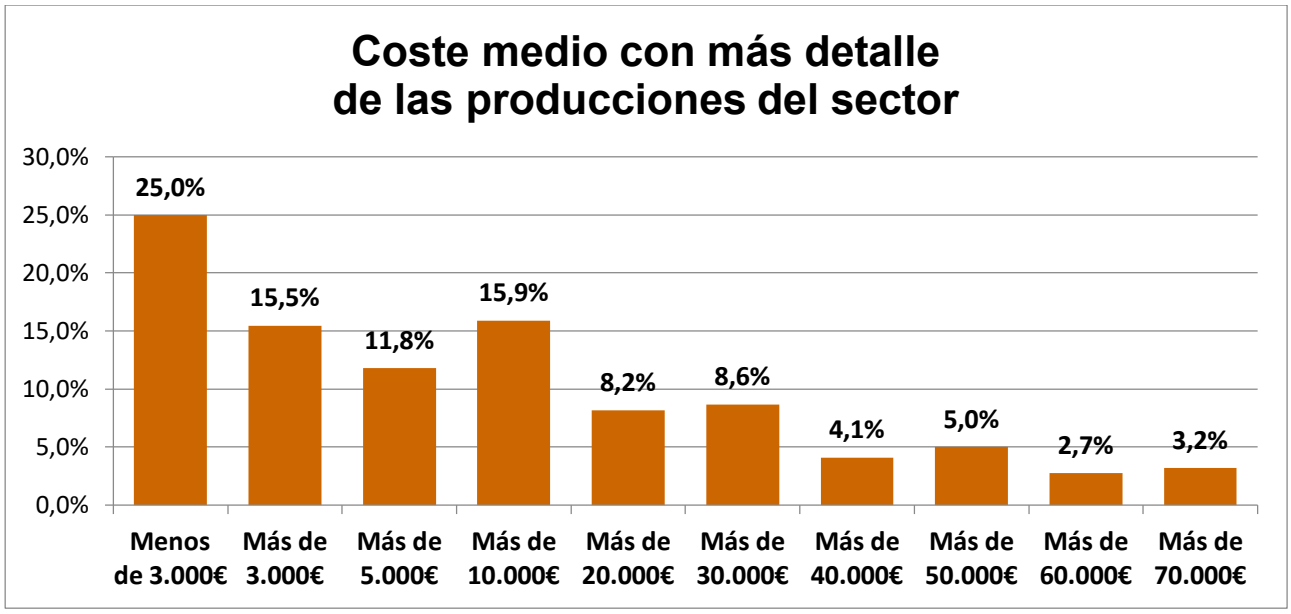
Relacionado con el número de personas que integran las producciones de las compañías del sector es el coste medio de estas producciones. En el sector del TTVO un pequeño equipo realiza múltiples tareas tanto artísticas como técnicas, con independencia de cómo se realicen y valoren económicamente estas tareas. Hemos querido plantear un presupuesto tipo y las partidas resumidas más significativas que se incluirían para comprender mejor lo que representan las cifras resultantes que hemos obtenido del sector.

RESUMEN DE PARTIDAS DE UNA PRODUCCIÓN DE TTVO
1.- Gastos indirectos de estructura de la compañía. Parte proporcional
Luz, agua, telefonía, Internet, gastos financieros y amortizaciones, etc.
Personal fijo y temporal contratado
Asesoría legal y contable. Gestoría
Oficina y servicios diversos
Prevención y seguridad laboral
2.- Personal de gestión de la producción
Producción ejecutiva
Dirección técnica
3.- Producción artística
Dirección escénica
Dramaturgia/Texto/Autoría
Diseño de escenografía y espacio escénico
Diseño de títeres y objetos
Música (arreglos, adaptación, etc.)
Diseño de luces, sonido e imagen
Asesoría externa y documentación
Actores y manipuladores (ensayos)
Dietas, viajes y alojamientos durante la producción, si fuera necesario
Otros posibles gastos de producción artística
4.- Producción técnica
Construcción de elementos escénicos (títeres, objetos, etc.)
Construcción de escenografía
Atrezzo y suministros
Confección vestuario, etc.
Materiales
Servicios especializados (audiovisuales, vídeo, etc.)
Locales de ensayo. Transporte y logística
Otros posibles gastos de producción técnica

En el estudio hemos agrupado en distintos segmentos las magnitudes de las contestaciones, un primer gráfico resumen y un segundo con mayor detalle. La primera evidencia es que más de la mitad de las producciones del sector **(52,3%)** tienen unos costes inferiores a los 10.000 euros. Un **24%** entre 10.000 y 20.000€, el **20,9%** entre 30.000 y 50.000€ y solo un 10,9% de más de 50.000€, Lo que vuelve a confirmar que las producciones del sector del TTVO son de muy pequeño formato y con bajos costes artísticos y de producción.

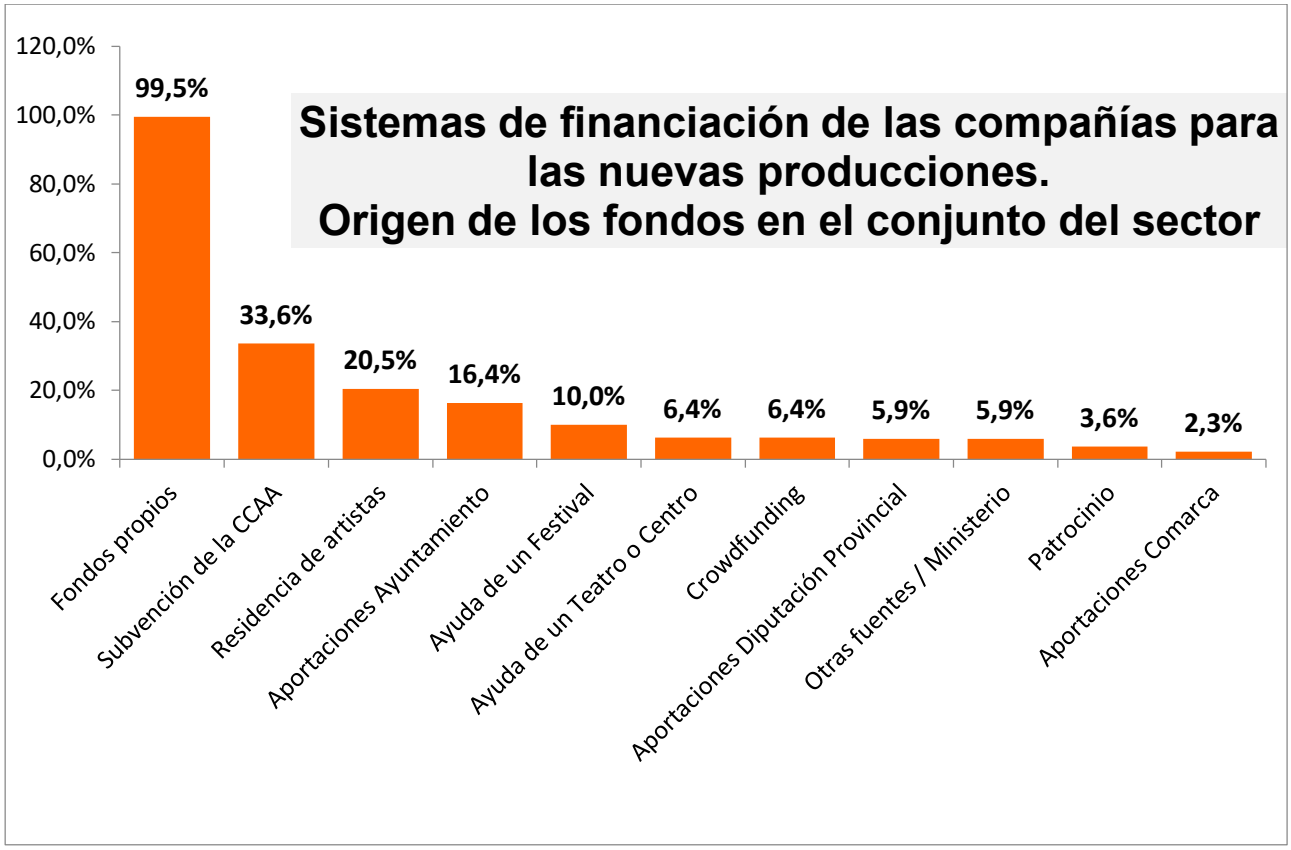
Si intentamos poner un cierto valor de mercado a cada una de las tares descritas en el modelo de presupuesto anterior, comprobaremos que una producción si se realiza con profesionalidad y se tienen en cuenta los gastos y tareas necesarias, en la práctica solo se pueden realizar, con las cifras medias que ofrece el estudio del sector, si hay una alta dosis de voluntarismo o auto explotación, o bien no se tienen en cuenta los gastos reales a la hora de valorar los costes de producción, y lo más probable es que las compañías no contabilicen las horas reales trabajadas y los honorarios artísticos, y solo se contabilice el coste de los materiales y otros gastos que se contratan fuera del núcleo de la compañía.





No podemos comparar los costes de producción del TTVO con el conjunto del teatro, no hay datos fiables. En el sector del teatro se viene diciendo que los costes de una producción pueden oscilar entre 30.000 y 400.000 euros; si esta fuera la horquilla real, el sector del TTVO se encontraría muy por debajo de la franja más baja del teatro y lo que parece real es que una producción tipo de dos personas en el conjunto del teatro es por norma un 40% más cara que en el TTVO por las razones expuestas en el párrafo anterior.

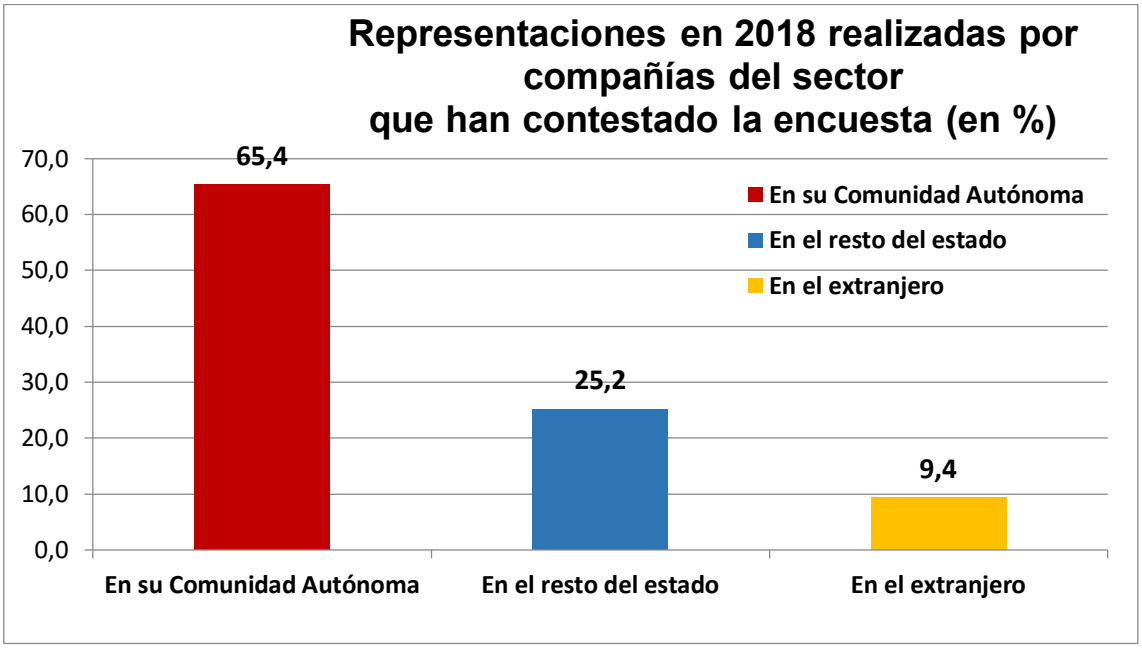
Hemos visto los costes de producción y ahora nos centraremos en ver los sistemas de financiación y el origen de los fondos. La primera cifra que ofrece el estudio es que prácticamente el **100%** invierte sus fondos propios ya sea con disponible de caja o por medio de préstamos. Un **33,6%** financia las producciones con subvenciones de su comunidad autónoma. Un **20,5%** utiliza las residencias de artistas como recurso para su producción. El **16,4%** recibe ayudas de producción de los ayuntamientos. El **16,4%** recibe algún tipo de ayuda a la producción de festivales, teatros o centros de títeres. Alrededor de un **10%** proviene del patrocinio y el *crowdfunding*. Las diputaciones y comarcas aportan el **8,2%** y otro **6%** proviene de otras fuentes.

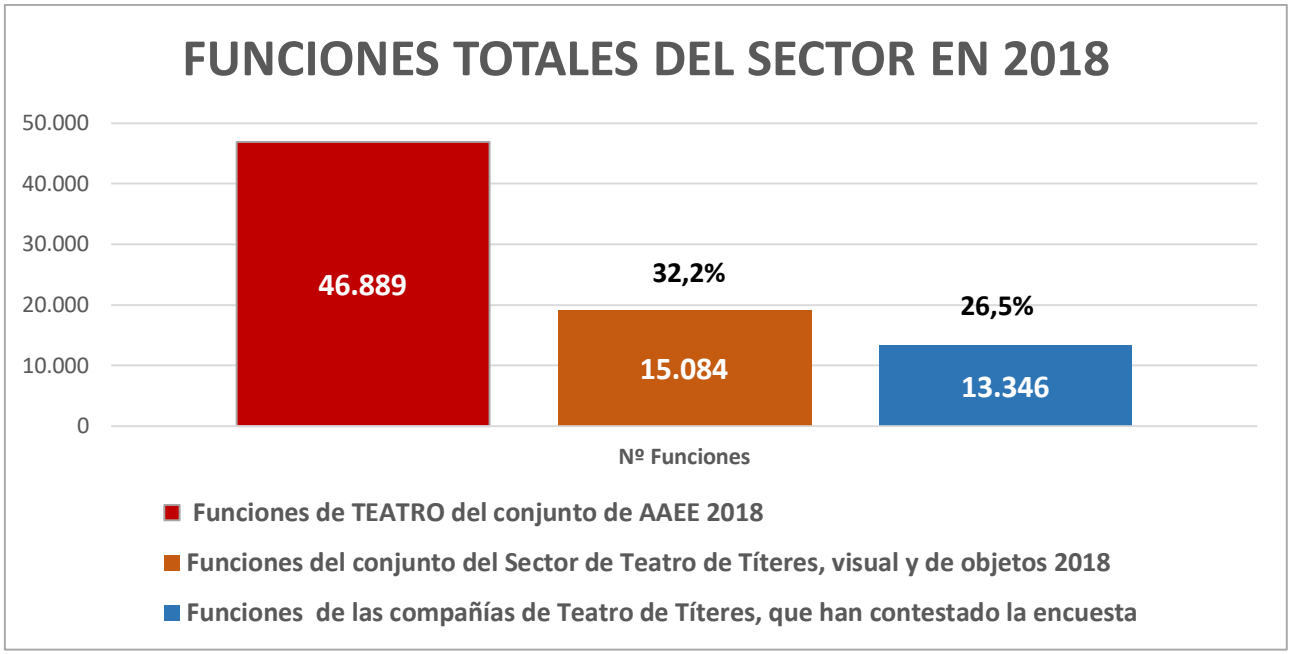


Hacemos referencia ahora a las funciones que realizaron las compañías del sector de TTVO en 2018 y que en conjunto suman **15.084 funciones**, y si bien no podemos ver la evolución al no existir datos desagregados de este sector hasta el presente estudio, podemos aportar que representa el **32,2%** de las funciones de teatro realizadas en España. De las cuales el **90,6%** se desarrollaron en ámbitos generalistas del teatro y el **9,4%** en el ámbito sectorial del TTVO, ya sean festivales, teatros, museos o centros de títeres. Casi el **65,4%** de las

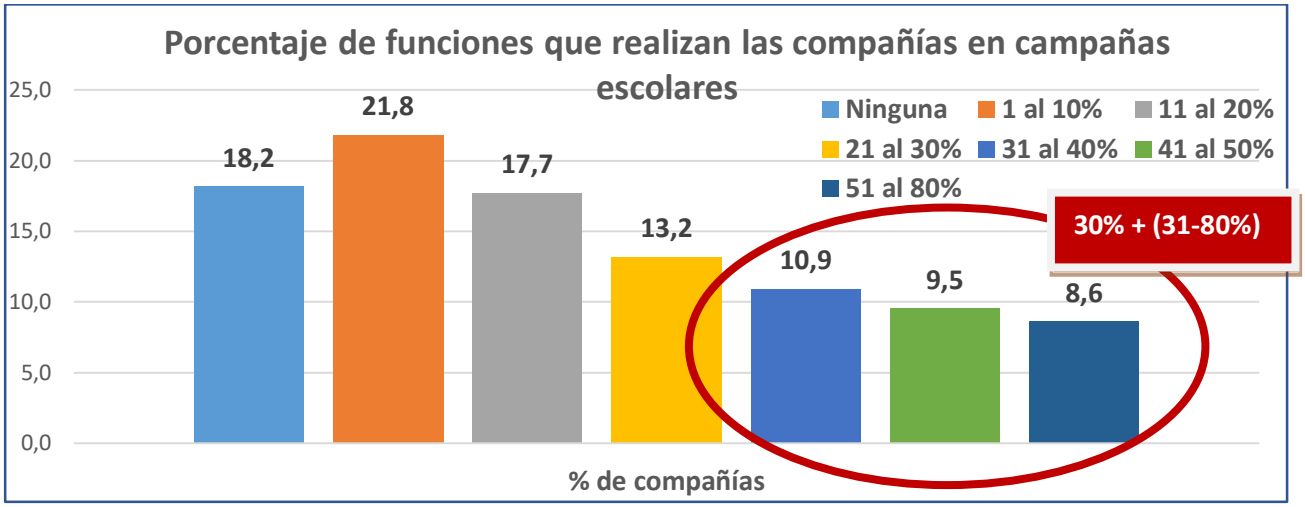
funciones que realizó el sector lo hizo en su propia comunidad, el **25,2%** en otras comunidades y el **9,4%** en el extranjero.

El teatro es la disciplina que tiene mayor peso en el total de las artes escénicas. Durante 2018, concentró el **93,3%** de las representaciones, el 88,1% de la asistencia y el 86,8% de la recaudación, según el Anuario SGAE 2019. Así con las **46.880 funciones de teatro realizadas en España en 2018** nos sale una horquilla de **11-16 funciones por compañía** dependiendo si utilizamos el dato sin depurar de compañías de teatro que da el CDAEM (Centro de documentación de las artes escénicas y música) o la cifra depurada en igual porcentaje que la depuración que hemos realizado en el censo del TTVO. En cualquiera de los dos casos muy por debajo de la media del teatro de títeres que podemos situar alrededor de las **37 funciones por compañía y año.**



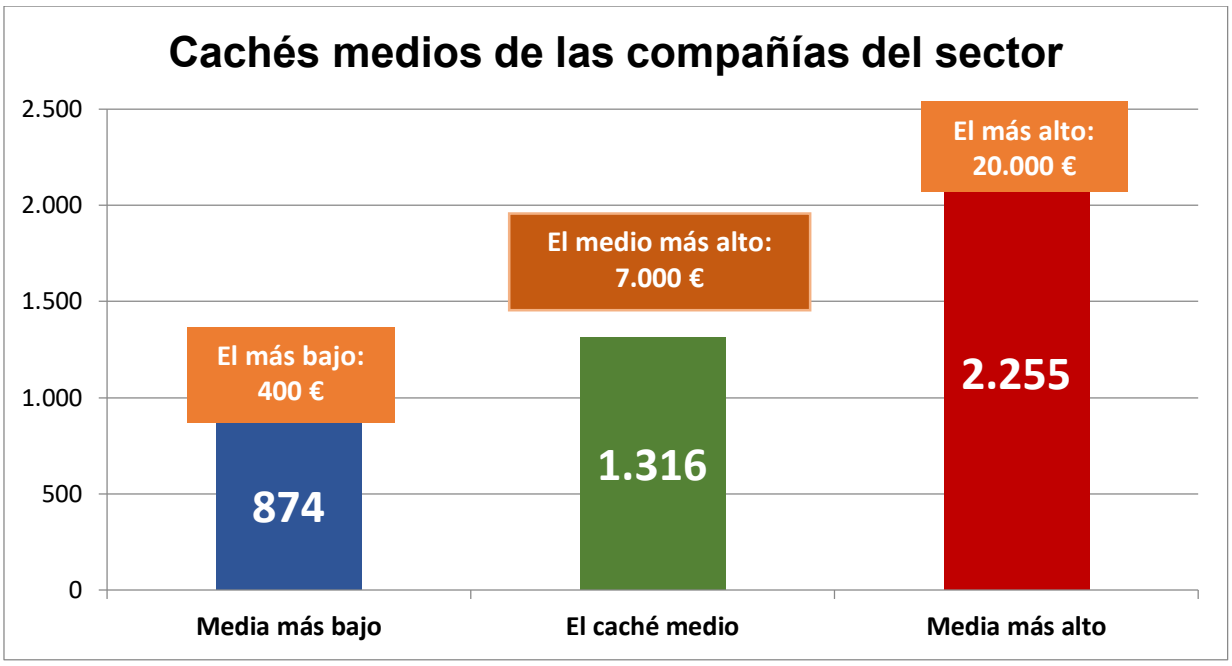


Nos ha parecido ilustrativo analizar también qué porcentajes de las funciones que realizan las compañías del sector del TTVO se hacen en campañas escolares. La agrupación de las contestaciones se ha hecho en siete rangos: las compañías que no realizan ninguna función en campañas escolares que significan el 18,2%. Las compañías que realizan hasta el 10% de las funciones y que es el segmento mayoritario, el 21,8%. Del 11 al 20% de compañías se sitúan en el 17,8%, y del 21% al 30% están el 13,2% de compañías. De las que realizan mayor volumen de funciones en campañas escolares hay tres rangos: del 31% al 40% que hay un 10,9% de ellas, entre el 41% y 50% hay un 9,5%, y finalmente el 8,6% que se sitúan entre el 51% y el 80%, que es el mayor porcentaje que realiza una compañía del sector. Con estos datos se puede decir que casi la mitad del sector depende de las campañas escolares para mantenerse. En sí, esta especialización no tendría que ser un factor de debilidad, pero si puede serlo en situaciones excepcionales como es la actual con los riesgos de rebrotes por la COVID-19. Si la normalidad escolar no está garantizada mucho menos lo están las campañas escolares que serán consideradas un riesgo extraordinario y por tanto se prescindirá de ellas en un alto porcentaje, dejando al sector con muchos problemas.

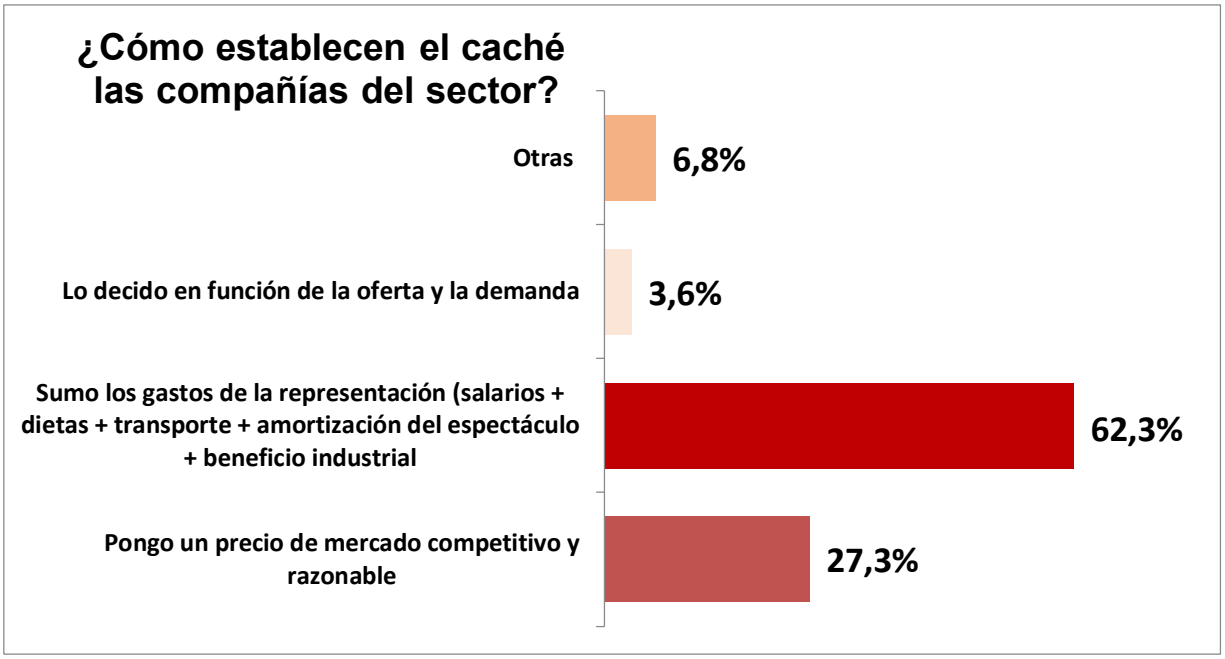


Respecto a los cachés del sector, hemos realizados tres promedios distintos en función de los datos que se les solicitaban para el estudio: los cachés medios bajos cuya media está en 874 €, de esto el más bajo fue de 400 € la actuación. Los cachés medios, que están en 1.316 € de promedio, de estos el más alto fue de 7.000 €. Y, por último, el bloque de los cachés más altos cuya media se sitúa en 2.255 € y cuyo caché más alto de una compañía para un espectáculo fue de 20.000 €.

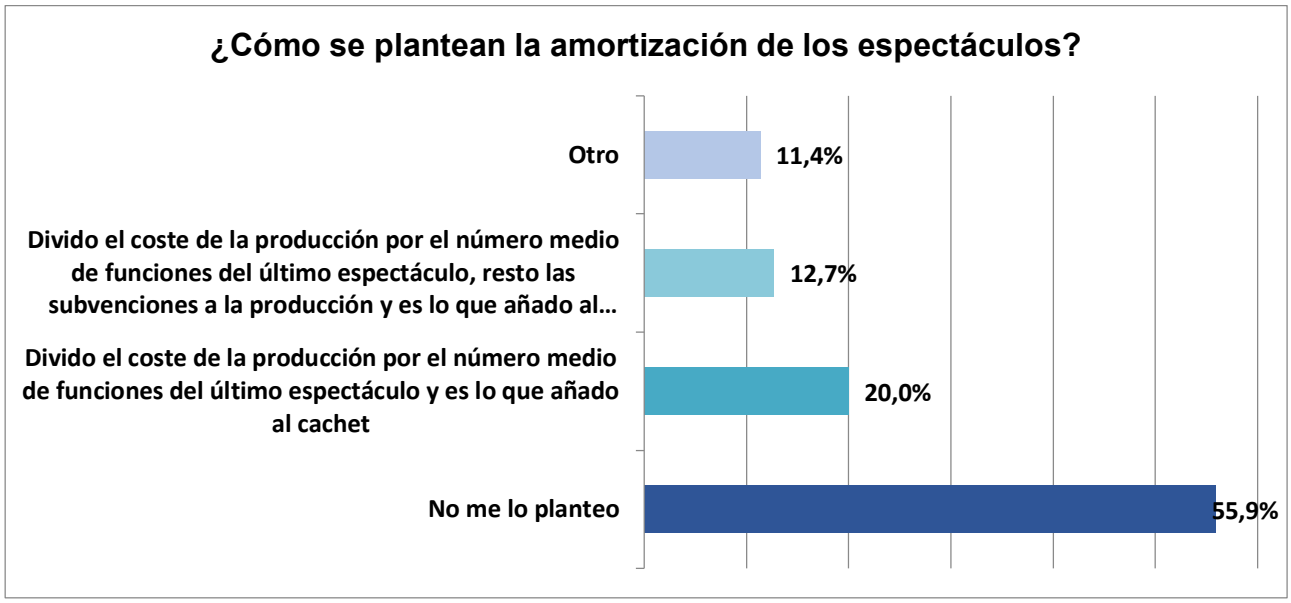
Hubiera sido interesante comparar los cachés del TTVO con los cachés del sector del teatro en conjunto, pero tampoco encontramos referencias actuales y fiables. Parece necesario que en el teatro y las artes escénicas se realicen estudios encaminados a conocer una serie de indicadores básicos que permitan ver la evolución del sector en la escala temporal.



Resulta necesario saber cómo establece el sector del TTVO los cachés de sus espectáculos. Para tener una referencia se preguntó a las compañías sobre las tres opciones más comunes, pero dejando la opción de respuesta abierta. El resultado ha sido el más lógico: el **62,3%** se inclina por la fórmula que teóricamente se considera adecuada, sumar los gastos necesarios para poder realizar la función (salarios, dietas, transporte y otros posibles gastos) y a la cifra resultante añadir la amortización de la producción y el beneficio industrial. Este esquema básico permite recuperar la inversión realizada en la producción a lo largo de la vida útil de la producción y tener como margen de negociación la parte prevista del beneficio industrial, margen que puede aumentar si al llegar a un determinado número de funciones se ha llegado a amortizar totalmente la producción.

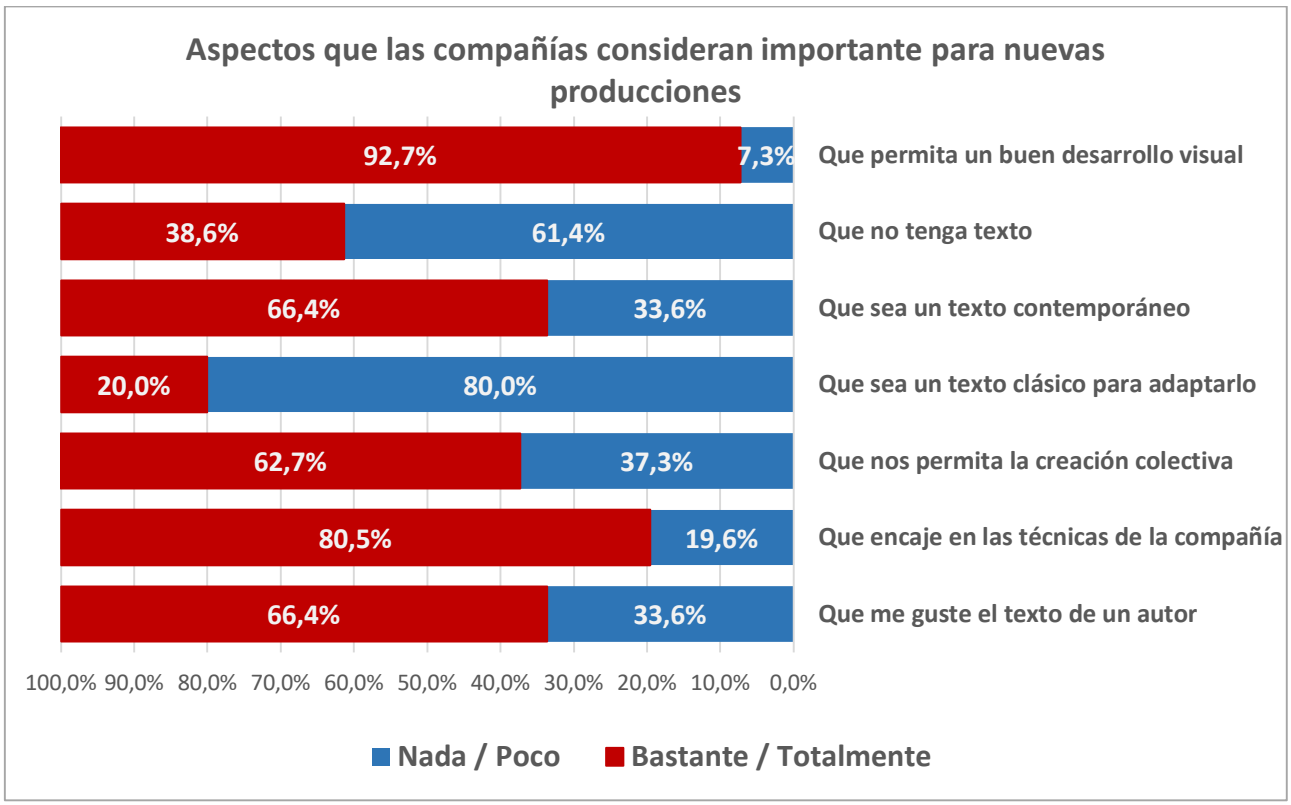


El hecho de que casi el **38%** de las compañías utilicen criterios arbitrarios a la hora de establecer el caché es muy sintomático de la gran precariedad del sector y muy relacionado con la consideración respecto al propio sector. Las compañías de este bloque, quizá las menos profesionales, optan por un "pragmatismo" situacional: ponen el precio que piensan que les pueden pagar y que resulta competitivo, y no el precio que realmente cuesta si se tiene en cuenta todos las variables implicadas (amortización y margen), dando como resultado que los cachés de este bloque de compañías sirve para pagar sueldos y gastos pero nada más, y ante cada nueva producción prácticamente se parte de cero, aumentando así la debilidad estructural de buena parte del sector. Esta mecánica de establecimiento de precios también colabora en el mantenimiento de cachés muy bajos que se agudiza en periodos de crisis y de contracción del mercado, básicamente público, donde el peligro del aumento de programaciones *amateurs*, impulsa a los profesionales a bajar precios.

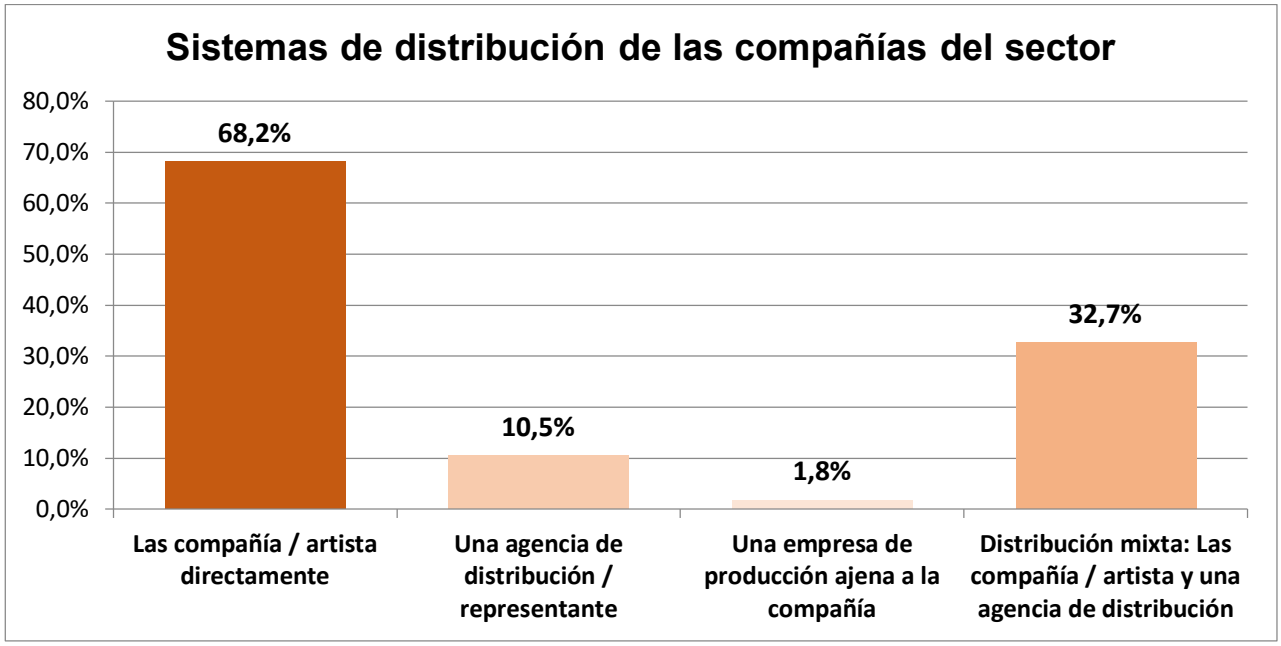


Resulta igualmente muy significativo en la línea ya descrita de los criterios confusos para establecer los cachés, cómo abordan las compañías la amortización de los espectáculos. Así, el **56%** es un aspecto que no se plantean y casi el **33%** lo hacen tomando como referencia el número de funciones del anterior espectáculo para distribuir los costes del nuevo. Sobre esto, algunas (12,7%) restan las subvenciones recibidas y un 20% no lo hacen. Así, si tenemos en cuenta las maneras de establecer el caché y la concepción de las amortizaciones, sacamos la conclusión de que la mitad del sector dista bastante de adoptar comportamientos profesionales.

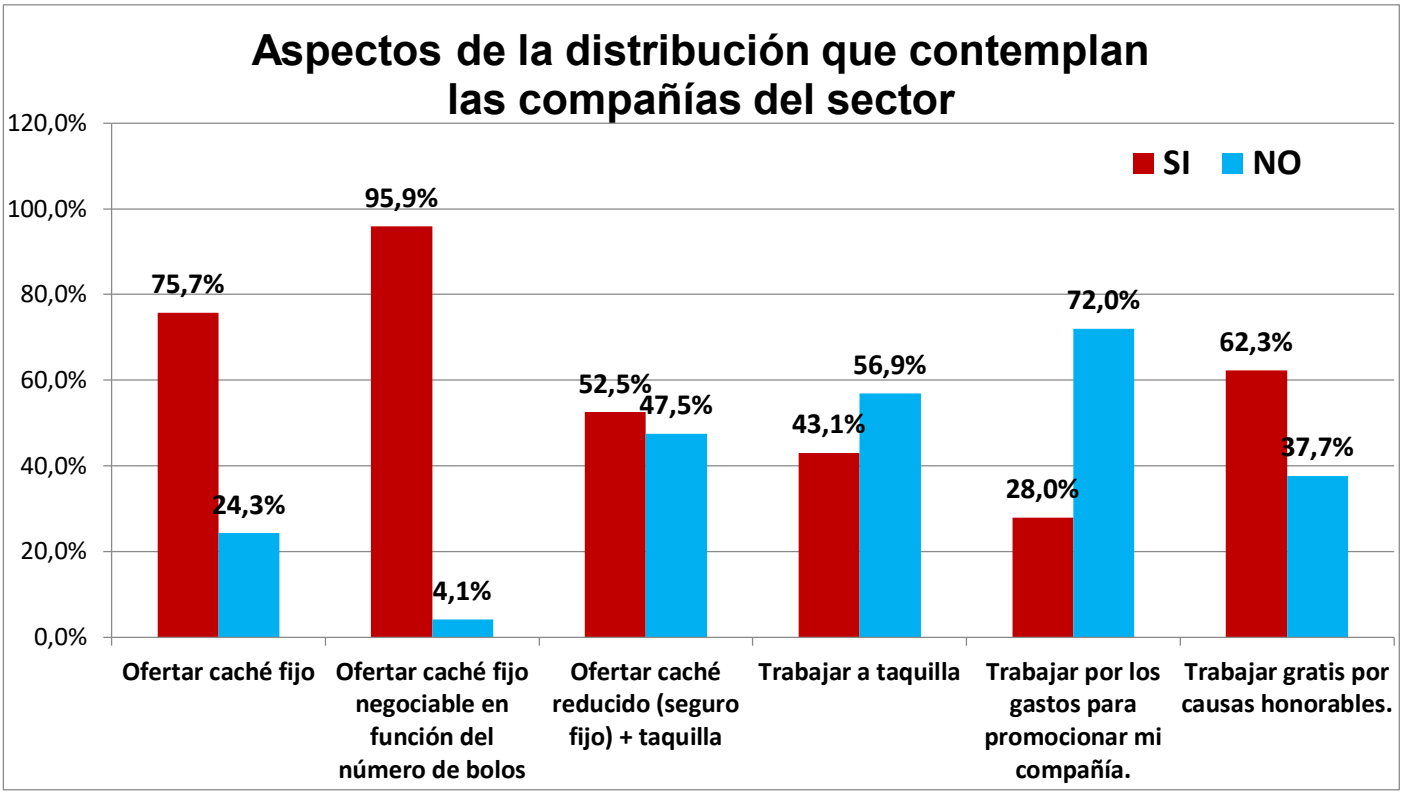
Entraremos ahora en el análisis de algunos aspectos relacionados con las nuevas producciones de las compañías, y en concreto los que marcan su estilo de producción. Un **92,7%** valoran que la producción les permita un buen desarrollo visual del producto final y en segundo lugar **(80,5%)** que encaje en las técnicas que domina la compañía. Respecto al texto, más del 60% valoran igualmente que sea un texto contemporáneo y que les guste, y porcentajes similares que permita una creación colectiva. Lo menos importante es que sea un texto clásico para adaptarlo. Un 38,6% valoran que no tenga texto.



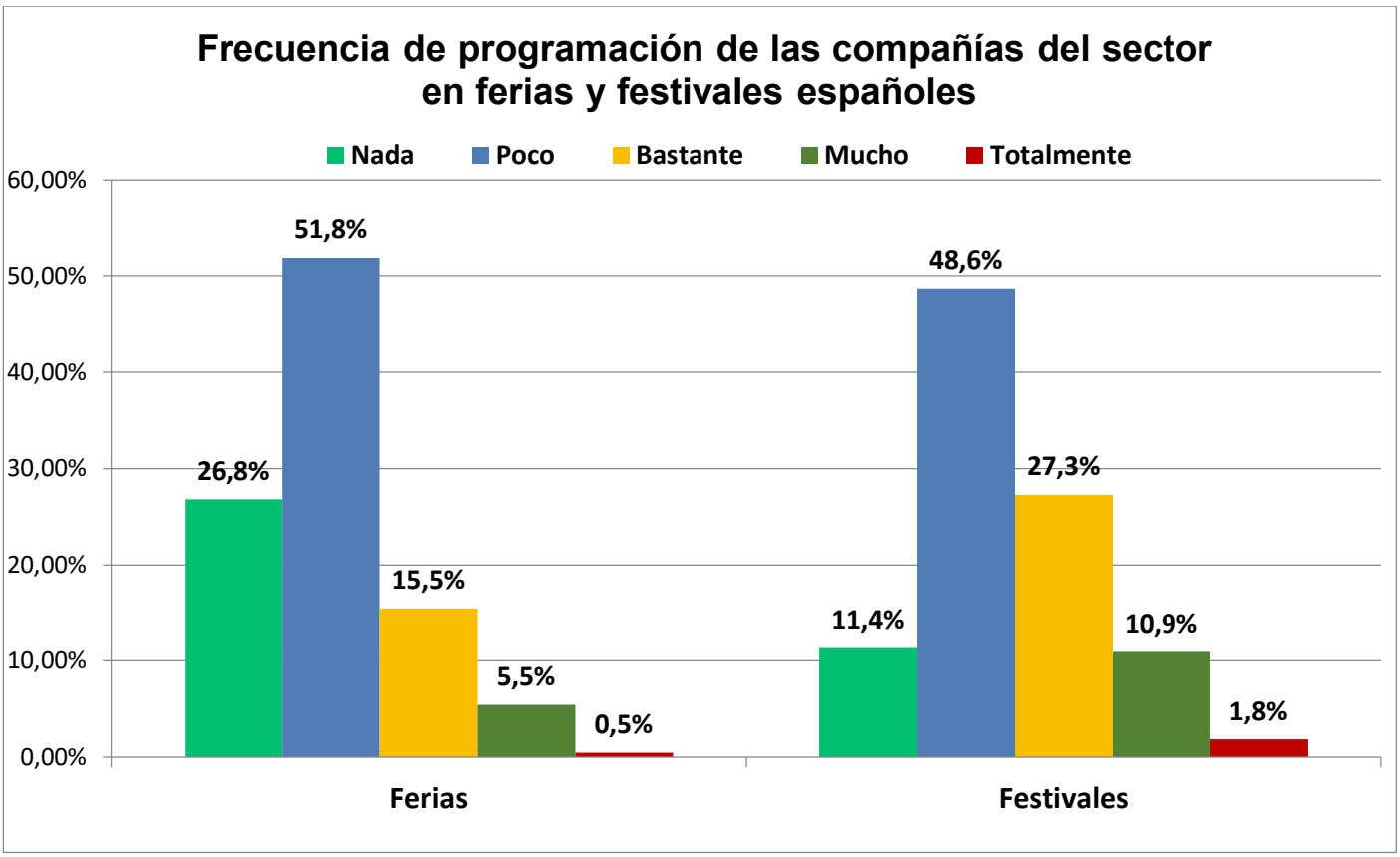
Uno de los aspectos fundamentales para una compañía de artes escénicas es la distribución. El éxito de sus producciones con independencia de su calidad depende de un acertado sistema de distribución. El sector del TTVO opta mayoritariamente **(68,2%)** porque esta responsabilidad recaiga en la propia compañía o artista. Un **32,7%** se inclinan por un sistema mixto, es decir, la propia compañía y una agencia de distribución, y tan solo un 10,5% dejan en manos de una distribuidora el futuro de sus espectáculos.

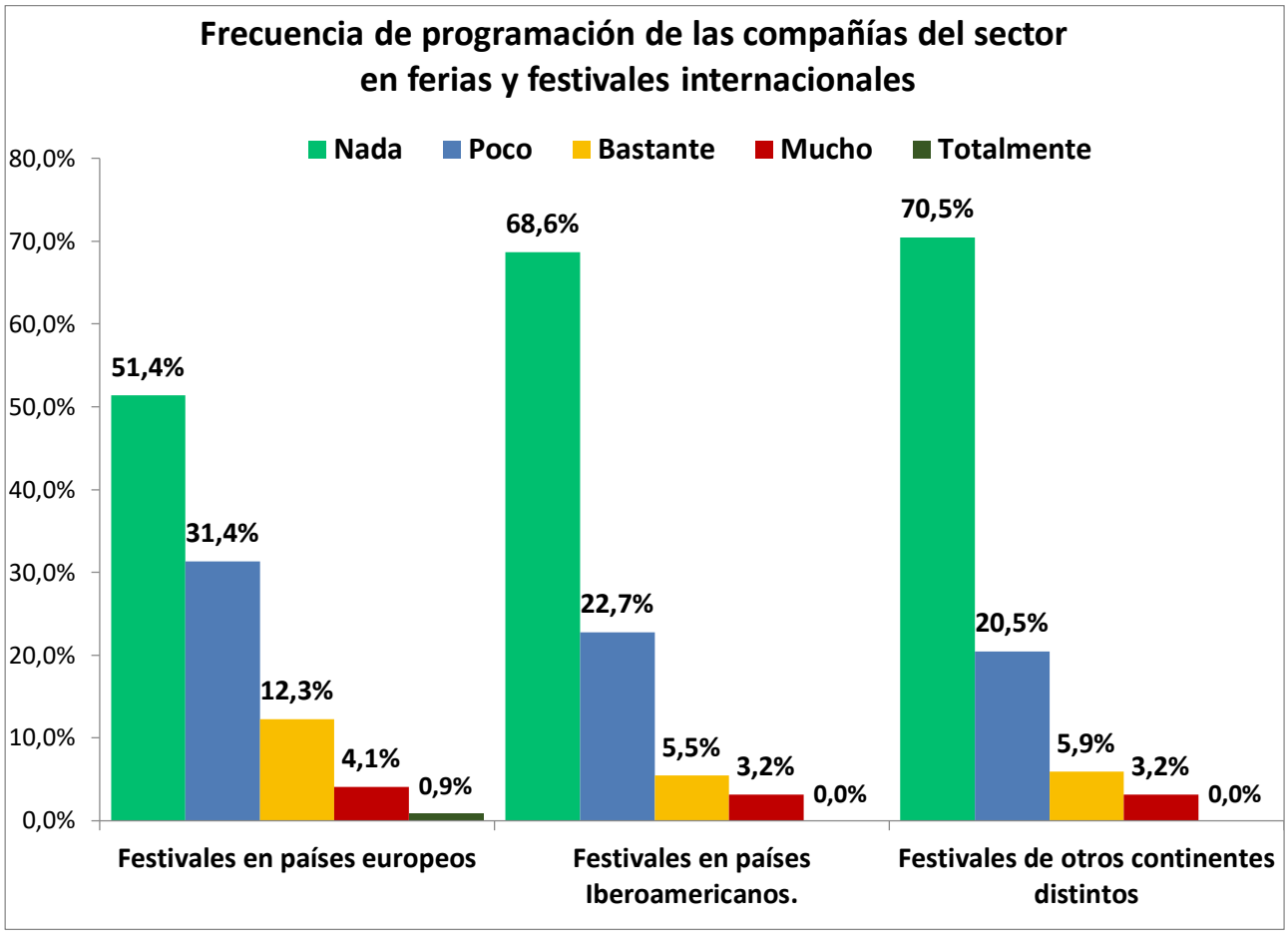


Las fórmulas que utilizan las compañías del sector del TTVO en España para distribuir su trabajo son muy variadas, pero dos bloques son los más utilizados: ofertar un caché fijo **(75,5%)** y esta misma fórmula, pero negociable en función del número de funciones contratadas el **95,9%**. Que contemplen la opción de ir a taquilla un 43%, que sube al 52,5% si en el contrato de taquilla se contempla un mínimo asegurado fijo. Un **28%** está dispuesto a trabajar por los gastos para promocionar su proyecto (ferias y otras situaciones con asistencia de programadores). La generosidad del sector se pone de manifiesto cuando el sector en un 62,3% trabajaría gratis por causas honorables. No podemos comparar estos datos con el conjunto de las AAEE al no existir datos de referencia.



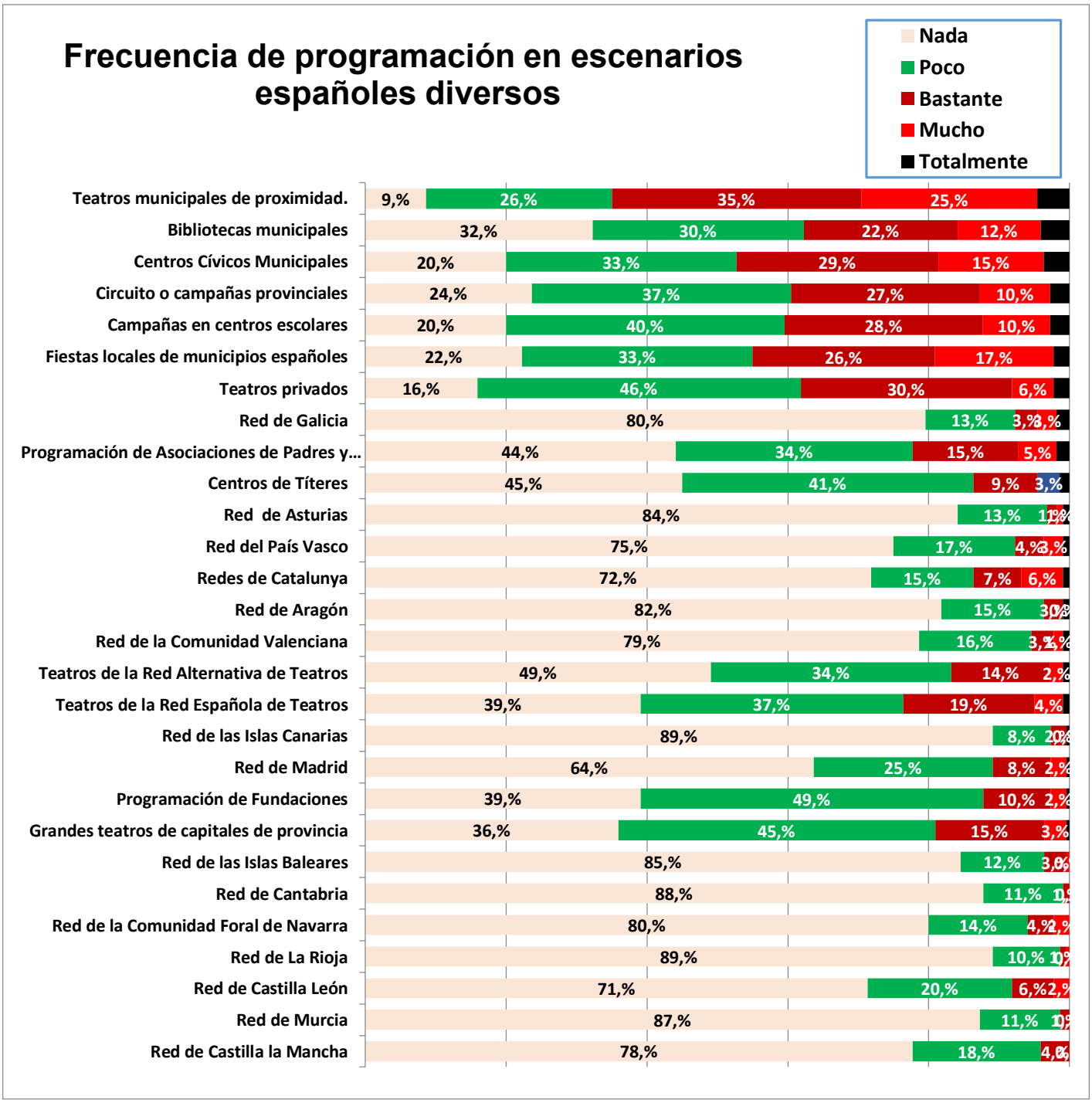
Resultaba fundamental analizar el efecto de las políticas de distribución de las compañías de TTVO y su grado de implantación en los distintos tipos de marcos tanto de especialización como geográficos. Si nos fijamos en el bloque de los festivales españoles: un **40%** de las compañías actúan con regularidad (bastante, mucho y totalmente), por el contrario, el **60%** lo hacen poco o nada. Porcentajes aún más bajos en el caso de las ferias en España, donde solo el **21,5%** son programados suficientemente, por **78,5%** que son poco o nada programados. Si observamos estos mismos marcos, pero en su vertiente internacional, las cifras en algunos de los grados de habitualidad se desploman hasta el **17,5%** en los festivales europeos, el **8,7%** en los iberoamericanos y el **9,1%** en otros continentes. Hubiera sido deseable comparar estos datos con los del conjunto de las AAEE, pero como en tantos otros temas no tenemos referencias. Resulta evidente que la necesidad de una mayor proyección internacional del sector es necesaria y en esta línea deberán desarrollarse esfuerzos tanto desde el propio sector como desde las administraciones públicas. El sector tiene actualmente espectáculos de buen nivel que deberían disfrutar de mejores cotas de mercado internacional.


Frecuencia de programación de las compañías del sector en ferias y festivales españoles
Nada
Poco
Bastante
Mucho
Totalmente
60,00%
50,00%
40,00%
30,00%
20,00%
10,00%
0,00%
26,8%
51,8%
15,5%
5,5%
0,5%
11,4%
48,6%
27,3%
10,9%
1,8%
Ferias
Festivales


Frecuencia de programación de las compañías del sector en ferias y festivales internacionales
Nada
Poco
Bastante
Mucho
Totalmente
80,0%
70,0%
60,0%
50,0%
40,0%
30,0%
20,0%
10,0%
0,0%
51,4%
31,4%
12,3%
4,1%
0,9%
68,6%
22,7%
5,5%
3,2%
0,0%
70,5%
20,5%
5,9%
3,2%
0,0%
Festivales en países europeos
Festivales en países Iberoamericanos.
Festivales de otros continentes distintos

Si nos detenemos ahora en la cuota nacional de participación de las compañías en función de los tipos de teatros y redes, hay importantes conclusiones al respecto. Antes recordemos que el sector realizó (con datos de 2018) **15.084 funciones**, lo que representa el **32,2%** de las funciones de AAEE realizadas en España. De las cuales el **82,3%** (según los distintos gráficos) se desarrollaron en ámbitos generalistas del teatro y el **17,7%** en el ámbito sectorial del TTVO, ya sean festivales, teatros, museos o centros de títeres.

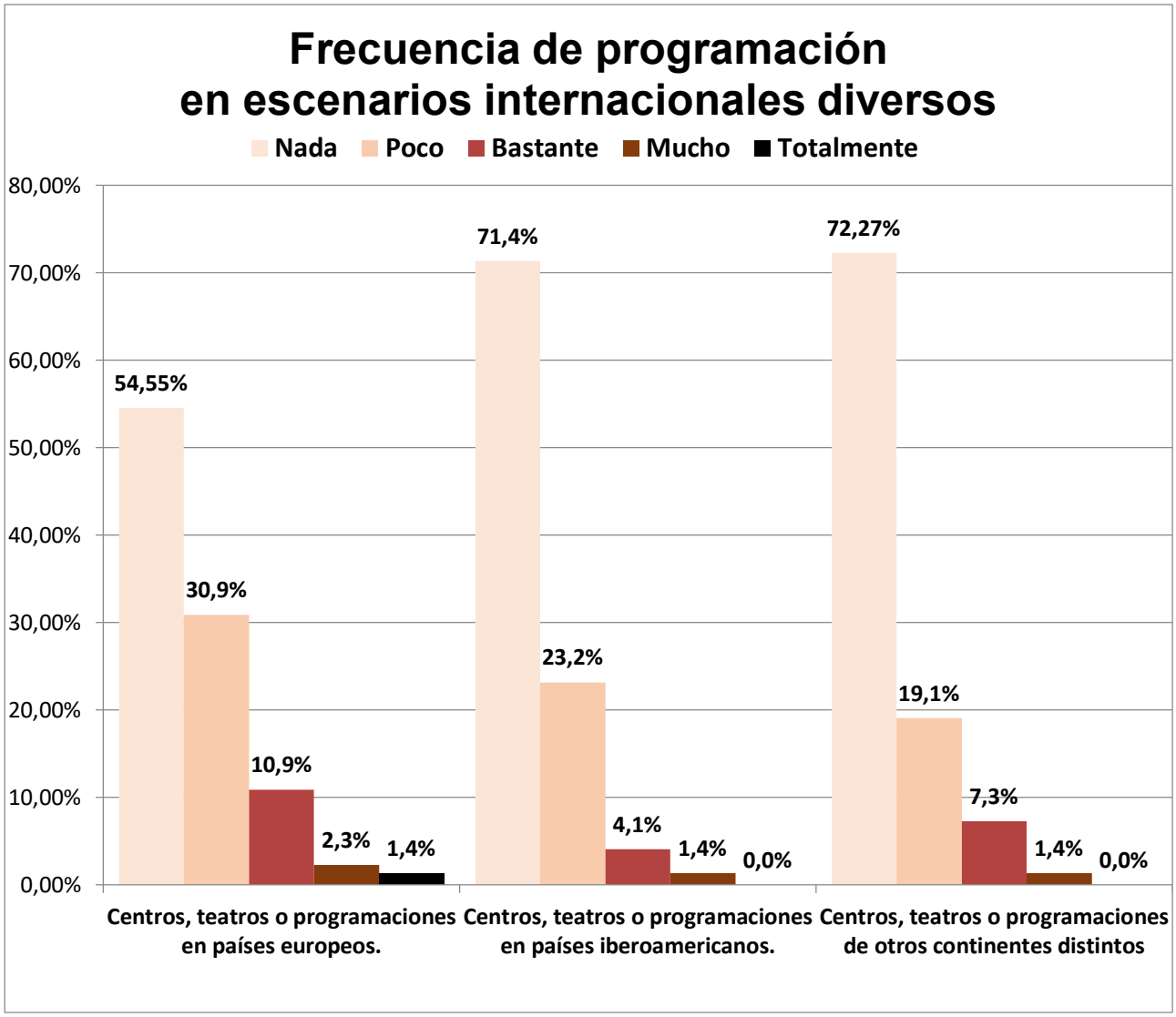
A los teatros municipales de proximidad suelen acceder con mucha frecuencia el **65%** de las compañías de TTVO, pero matizando que cuando estos teatros son a su vez miembros de la Red la frecuencia baja bastante: **37**% lo hacen poco y **23%** bastante o mucho.



Las bibliotecas, los centros cívicos municipales, las campañas o circuitos de las diputaciones, las fiestas locales y las campañas escolares son los espacios más habituales para el TTVO, rondando entre el 50-60% según casos (ver el gráfico correspondiente). Un **20%** de las compañías suelen trabajar en programas de distintos tipos de asociaciones, y un **13%** en programas de fundaciones.

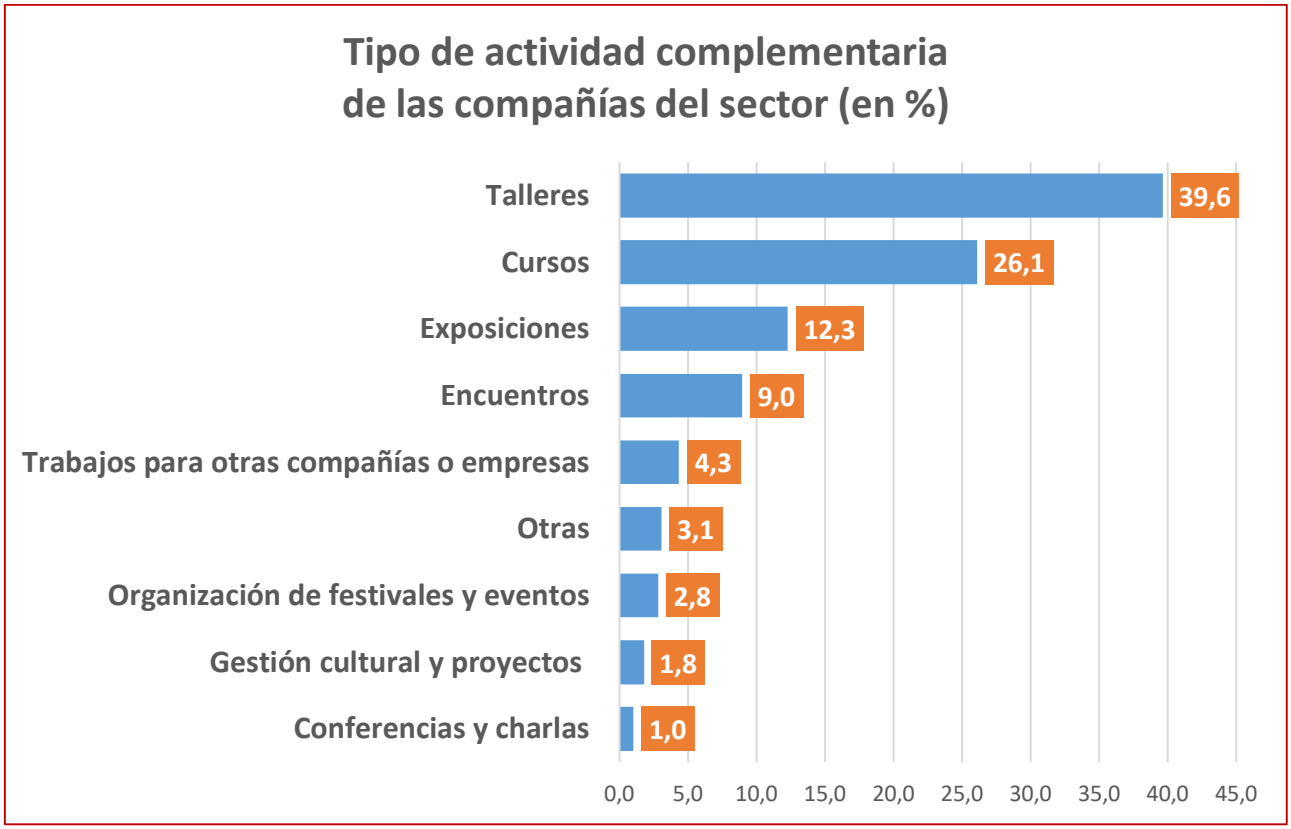
Las salas privadas, que incluyen las que están especializados en el teatro de títeres y que estudiaremos con más detalle en su apartado correspondiente, globalmente sí son marco de trabajo habitual del TTVO: un **46% poco y un 38% con mucha frecuencia.** Las salas alternativas son espacios posibles para el TTVO: el **34% lo hacen poco y solo el 17% lo hacen con bastante frecuencia.**

Los teatros públicos de centralidad, de dependencia municipal o supramunicipal son un marco casi vetado al sector de TTVO, donde tan solo acceden el **18%** y con muy poca frecuencia. Es interesante en el gráfico observar la poca permeabilidad de las distintas redes autonómicas en general cuando se trata de compañías de fuera de la comunidad.



Si nos fijamos ahora en la participación del TTVO en programaciones internacionales diversas, fuera del marco extraordinario de los festivales, observamos que un **14,6%** lo hace bastante, mucho o totalmente en centros, teatros o programaciones en países europeos. Un **5,5%** en países iberoamericanos y un 8,7% en otros continentes; cifras en todos los casos inferiores al caso de los festivales y que son otro síntoma de la necesidad de promoción exterior.

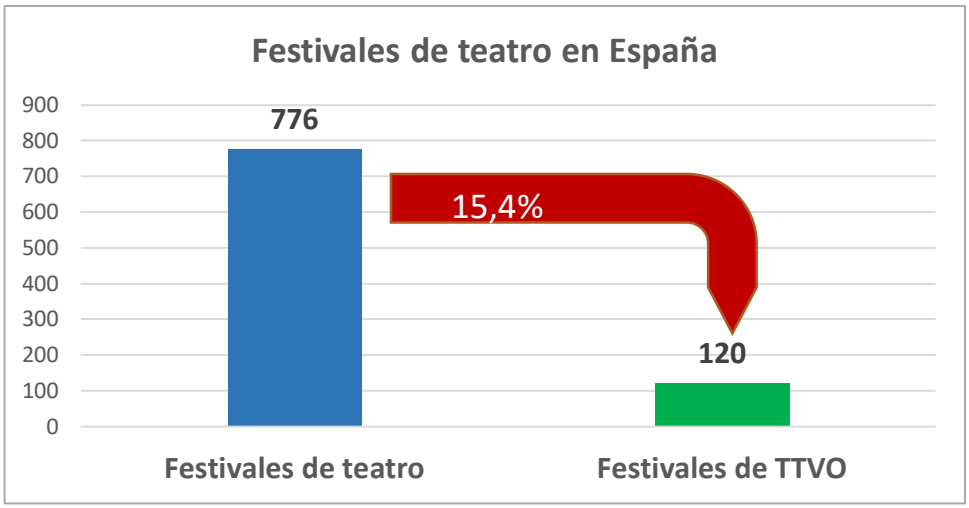
Las compañías, además de la distribución de sus producciones, realizan otras actividades complementarias, bien sea como fuente de ingresos o por responsabilidad social. Así, casi un **40%** realizan talleres y un **26%** cursos que son las actividades dominantes. Exposiciones **(12,3%)** y encuentros **(9%)** son las actividades sociales que destacan. Alrededor de un 5% de las compañías organizan festivales o gestionan proyectos.



17.- Los festivales del sector

En España hay 1.166 festivales de artes escénicas, de los cuales 776 son de teatro que suponen el 67% (1,7 festivales de teatro cada 100.000 habitantes), y 390 de danza (el 33%). **De los festivales de teatro el 15,4%** son del sector de TTVO (**0,3** festivales de teatro de TTVO cada 100.00 habitantes).

Los festivales tanto de teatro como de TTVO son más comunes encontrarlos en las poblaciones mayores de 25.000 habitantes, pero también es cierto que vienen creciendo en municipios pequeños con importantes recursos de patrimonio con objetivos transversales de fomentar el turismo cultural y en las grandes ciudades, para desarrollar programaciones que elevan el nivel respecto a la programación estable.

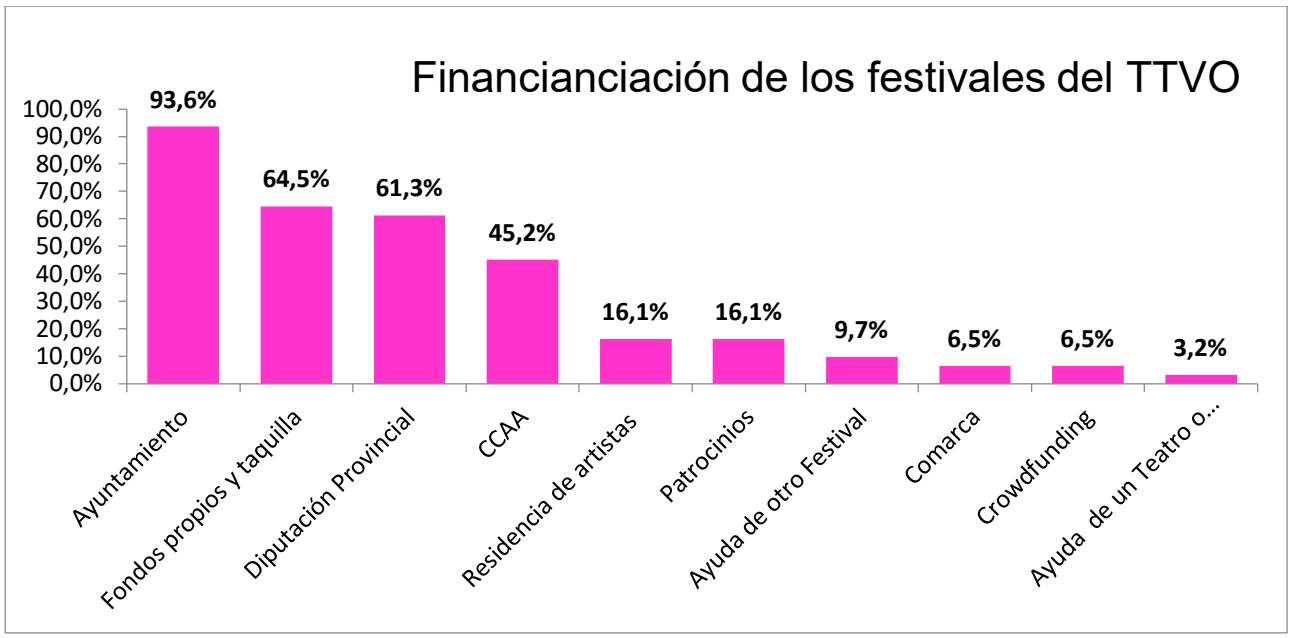


Festivales por cada 100.000 habitantes		
Todos los festivales de teatro	*1,7*	776
Festivales de TTVO	*0,3*	120

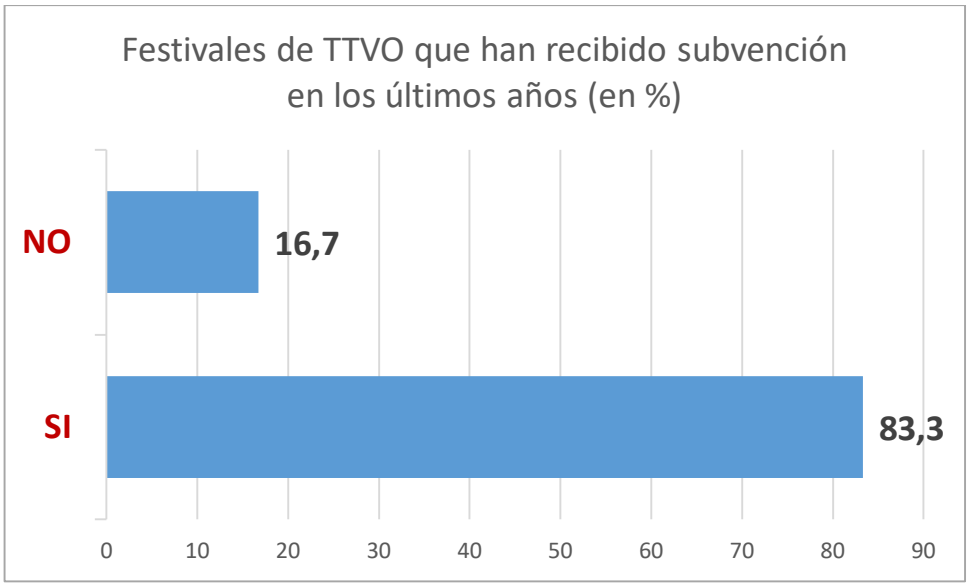
Muy a menudo un festival puede representar en algunos municipios la única oportunidad de ofrecer una programación de espectáculos de gran calidad y de impacto, y que suele concentrarse en el tiempo con gran impacto en la audiencia.

En grandes capitales y especialmente en Madrid y Barcelona, se ha visto incrementado el número de pequeños festivales de iniciativa independiente y privada dirigidos a públicos minoritarios pero muy especializados para atender intereses propios de determinadas audiencias.

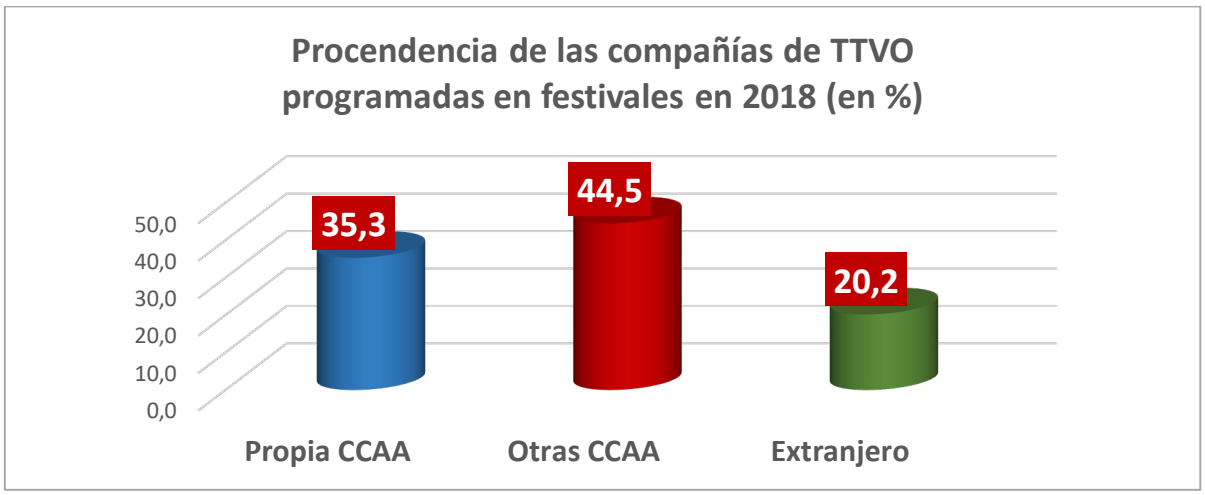
Los grandes festivales pueden tener una menor dependencia pública que suele rondar de media el 50% del presupuesto, el 20% la taquilla, 15% el patrocinio, un 15% la venta de servicios u otros ingresos (servicios de restauración, etc.). En el caso de los festivales de TTVO suelen ser los ayuntamientos los que financian los festivales en el 94% de los casos, los fondos propios y las taquillas suponen el 65% y las CCAA en el 45% de los casos. En el gráfico pueden verse otros sistemas y su grado de uso en estos festivales.



La mayor parte de festivales de artes escénicas en España sean del tipo que sean dependen en un alto porcentaje de las ayudas y subvenciones públicas. Y en concreto casi un 70% de los festivales son de titularidad pública y municipal. En el caso de los festivales de TTVO el 83% han recibido subvención en los últimos años.



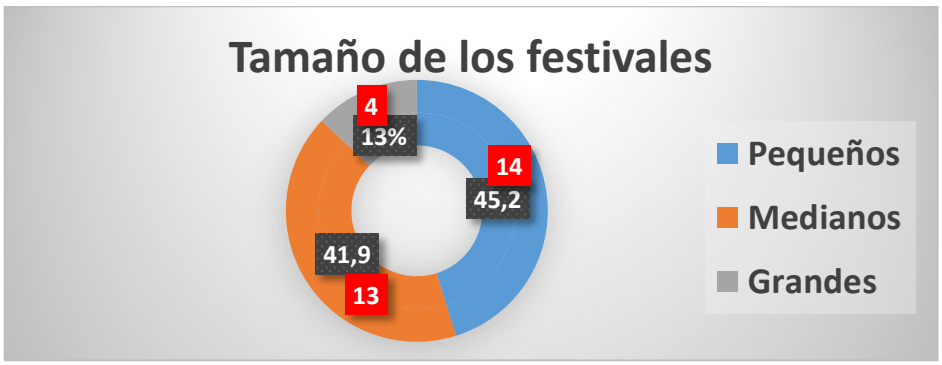
Cabe añadir que los grandes festivales son prácticamente la única posibilidad para muchos espectadores de ver espectáculos ajenos a la propia realidad cultural. En las artes escénicas las producciones de origen extranjero suelen representar el 27,6% de la oferta, frente a un 31,8% procedente de la propia comunidad autónoma y un 40,6% del resto de España. En el caso de los festivales de TTVO los porcentajes son algo diferentes como podemos ver en el siguiente gráfico.



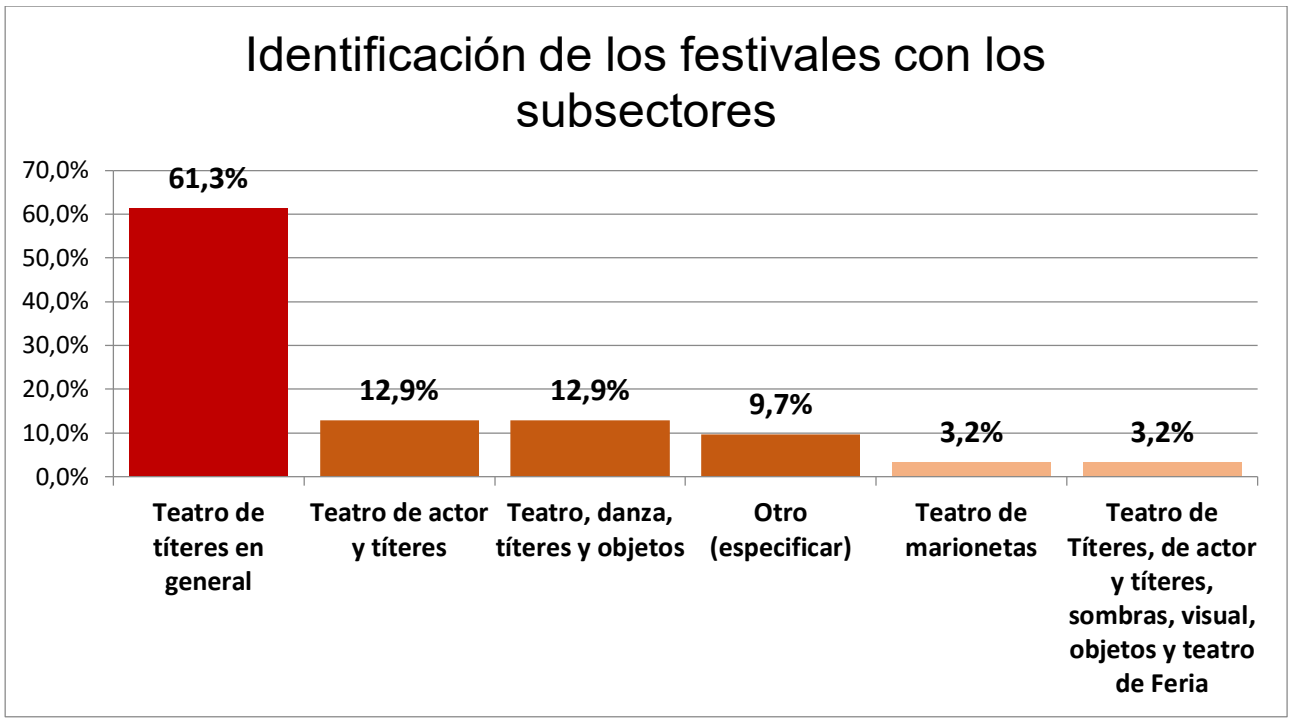
La producción internacional baja al 20%, baja también al 35% la propia de la comunidad y sube la de otras comunidades al 44,5%.

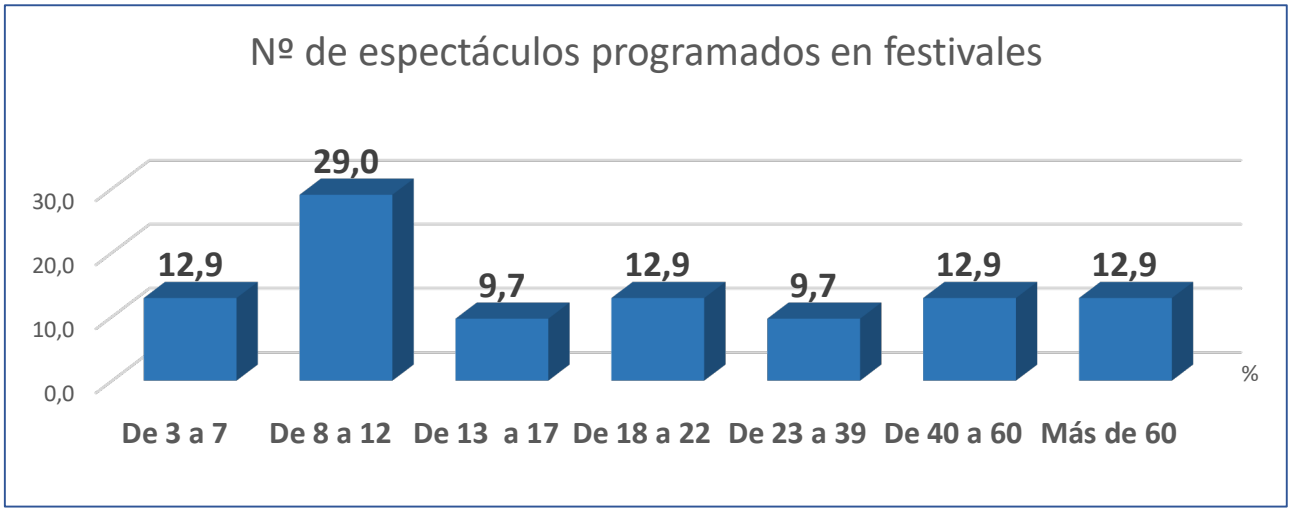
Aunque en cada proyecto de festival confluyen claves muy diversas, su aumento creciente puede explicarse fundamentalmente por su bajo riesgo social y político, su intensidad y concentración temporal que atraen más público, y la posibilidad de conseguir mayor visibilidad en los medios de comunicación que la programación estable. Cerrar un festival no es tan transcendente como cerrar la programación de un espacio, razón última de los grandes altibajos que se producen en la vida de los festivales, que salvo los muy consolidados siempre tienen que estar demostrando su razón de existir.

De los 120 existentes, los que contestaron el cuestionario específico para festivales fueron 31. En función del volumen de programación, espectadores y presupuesto de estos festivales los hemos agrupado en tres bloques: **grandes el 13%, medianos el 41% y pequeños el 45,2%.**



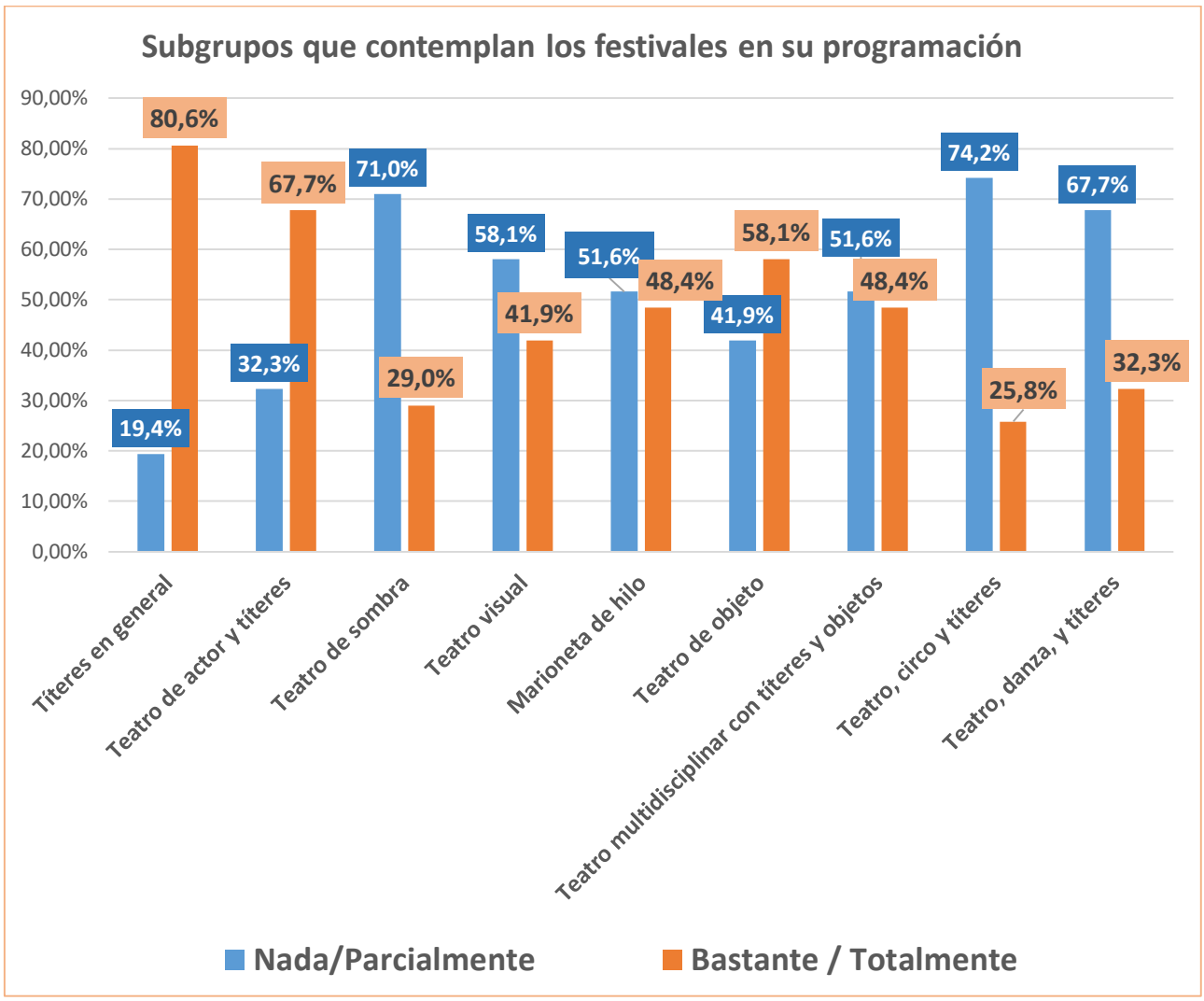
Estos festivales se identifican en más del **60% de los casos con el teatro de títeres en general**, una cifra muy por encima de la media total del sector que en este mismo rango se identifica el 17,3%. Los festivales que se identifican con el teatro de actor y títeres son el **12,9%,** cuando la media del sector es del **21,5%**. Otro **12,9%** de los festivales se identifica con el bloque de teatro, danza, títeres y objetos, en este caso muy por encima de la media del sector que está en **4,6%.**



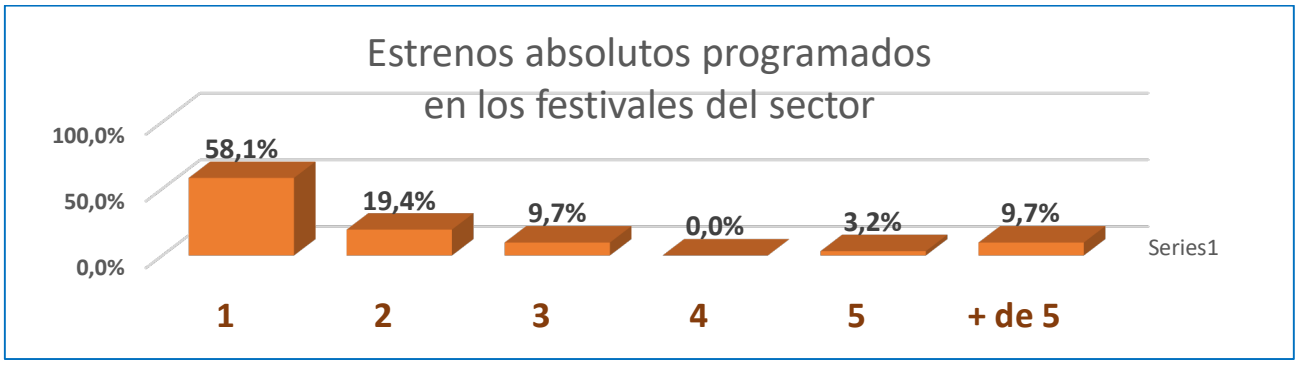


Respecto al número de espectáculos que se programan en estos festivales, hay una proporcionalidad con respecto a los tamaños. Así, casi un **26% programan más de 40**, y casi un **30%** de 8 a 12, que son las medias más notables.

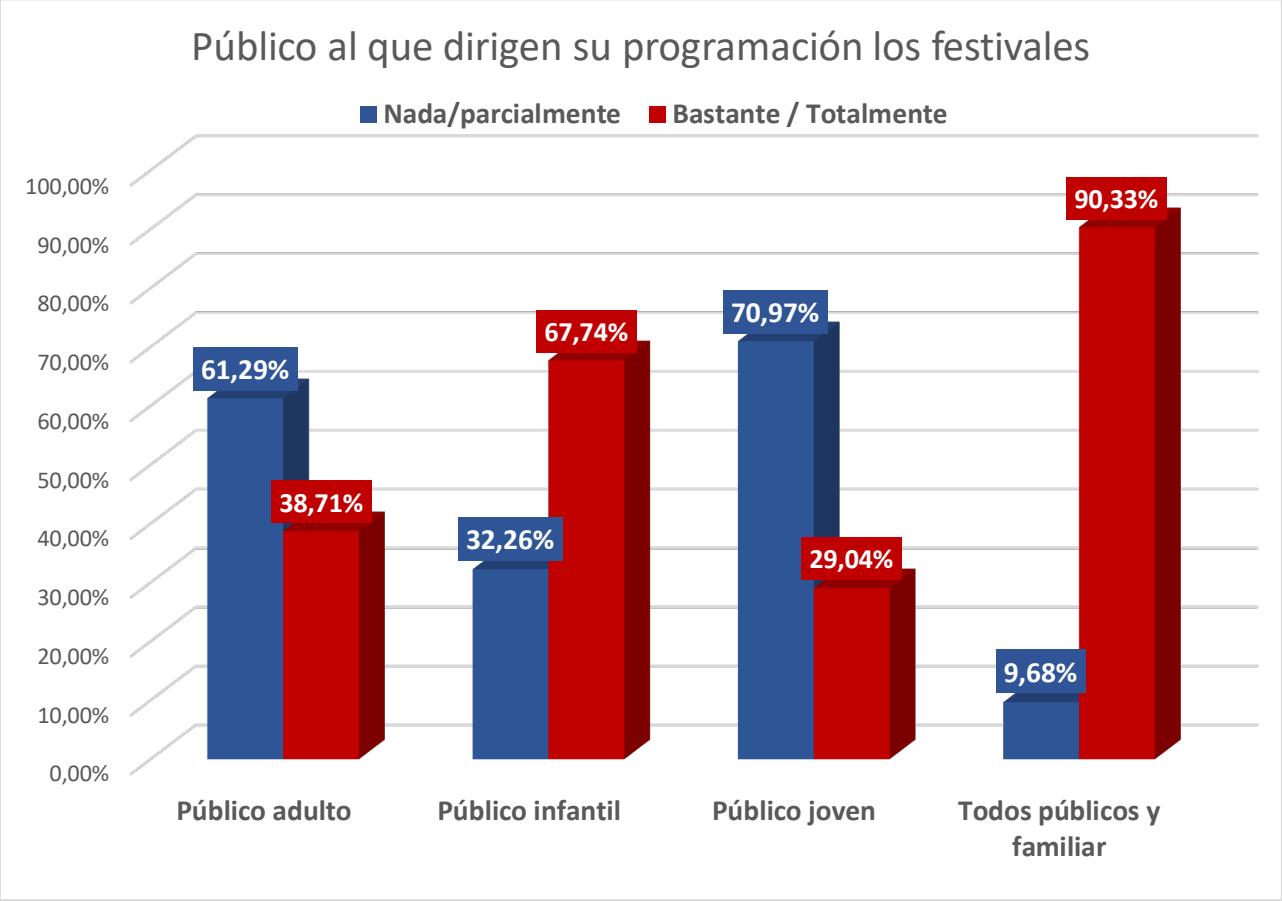
La programación de estos festivales es coherente con la identificación descrita anteriormente: así, un **80,6%** programan títeres en general, un **67,7%** teatro de actor y títeres, un **58%** teatro de objetos, un **48,4%** marionetas de hilo, otro **48,4%** teatro multidisciplinar y casi un **42%,** teatro visual. Por debajo de estos rangos están las sombras, teatro-circo y títeres, y teatro, danza y títeres.



Es muy significativa la importancia que los festivales dan a los estrenos, y que entendemos como un signo de prestigio y de impacto mediático. Al menos un **58,1% estrenan un espectáculo** y un **19,4% estrenan dos**. Destacan en casi un 10% de festivales que estrenan más de 5.



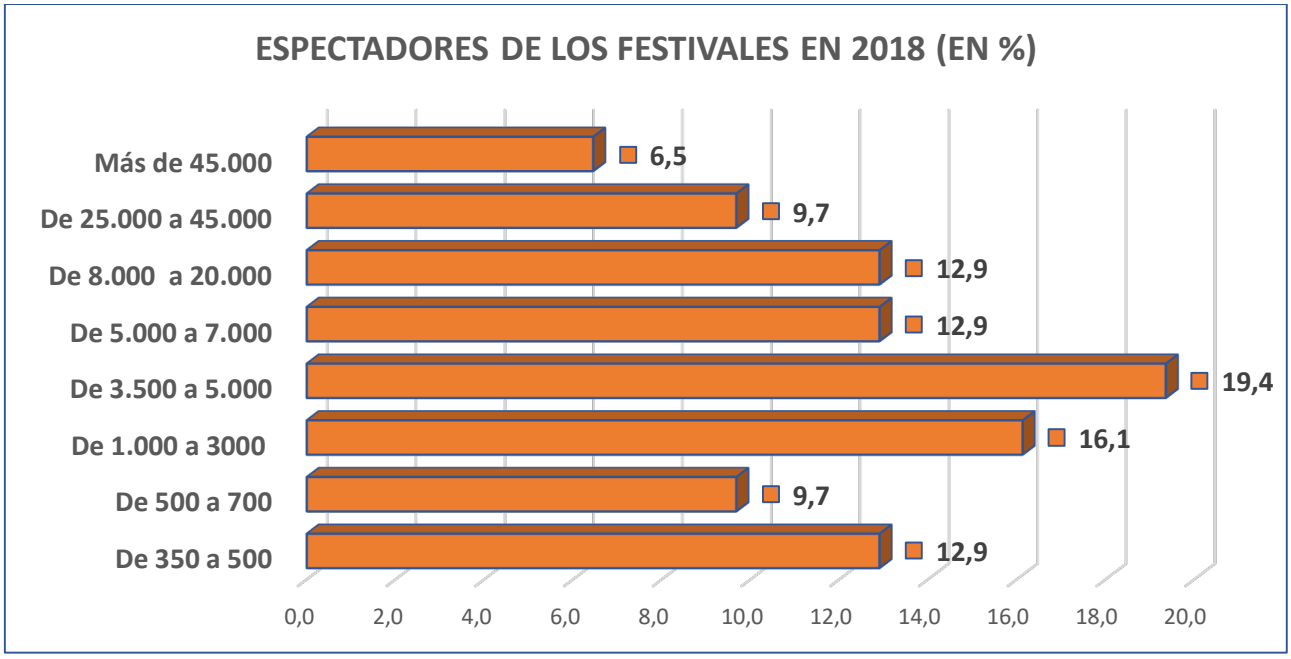
Los públicos a los que se dirigen los festivales son mayoritariamente el público familiar y todos públicos **(90,3%)**, un **67,7%** a público infantil, un **29%** a público joven y un **38,5%** a público adulto.



El número de compañías programadas de la propia comunidad (datos de 2018) fue de 173, de otras CCAA se programaron 218 e internacionales se programaron 99 compañías.

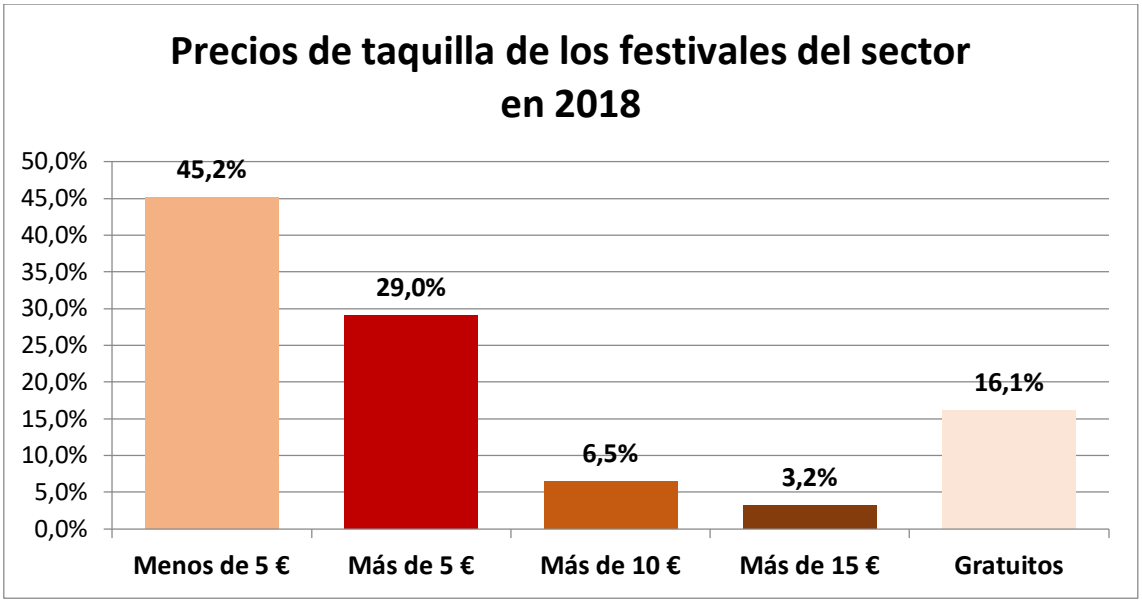
Fruto de estas programaciones, los festivales que contestaron la encuesta específica tuvieron 328.299 espectadores. Destaca en la gráfica siguiente que el rango mayor es el del

19,4% que tienen entre 3.500 y 5.000 espectadores. Un **16%** de los festivales tuvieron más de 25.000 espectadores y casi un **40%** de festivales tuvieron menos de 3.000 espectadores.



328.299 ESPECTADORES EN 2018

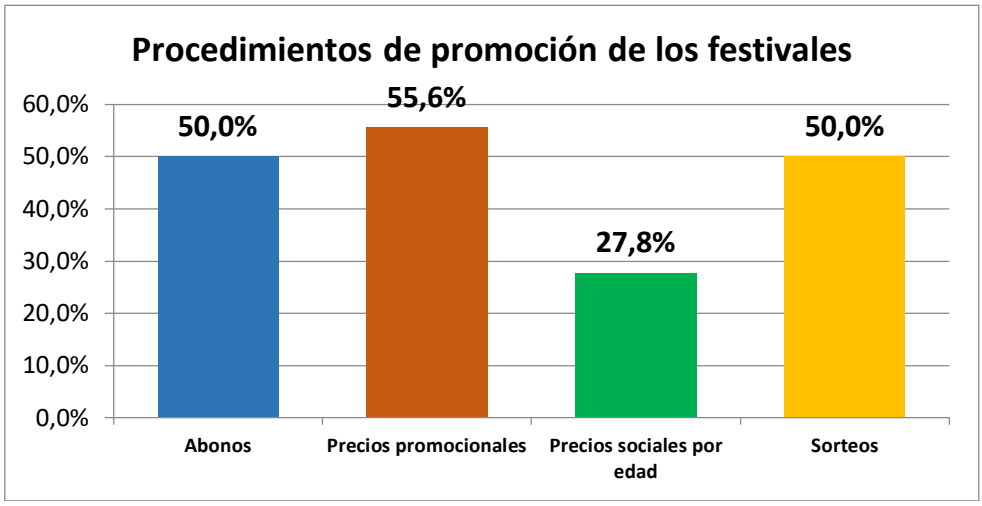
Se tiene la idea de que la mayor parte de las funciones de títeres son gratuitas, y es cierto que esto ocurre en algunas programaciones municipales en fiestas locales, en bibliotecas y otros espacios al aire libre. En el caso de los festivales, el **83,9% de ellos tuvieron un precio de taquilla** y el **16,1%** fueron gratuitos. El **45,2% con precios de menos de 5 €.** Un **10%** de los festivales tenían precios por encima de los **10 €.** Será necesario para el sector insistir en esta tendencia y no solo por cuestiones económicas y de hábitos culturales, también por la propia consideración social del sector que necesita dar un salto en su visión profesional y en su valoración artística.



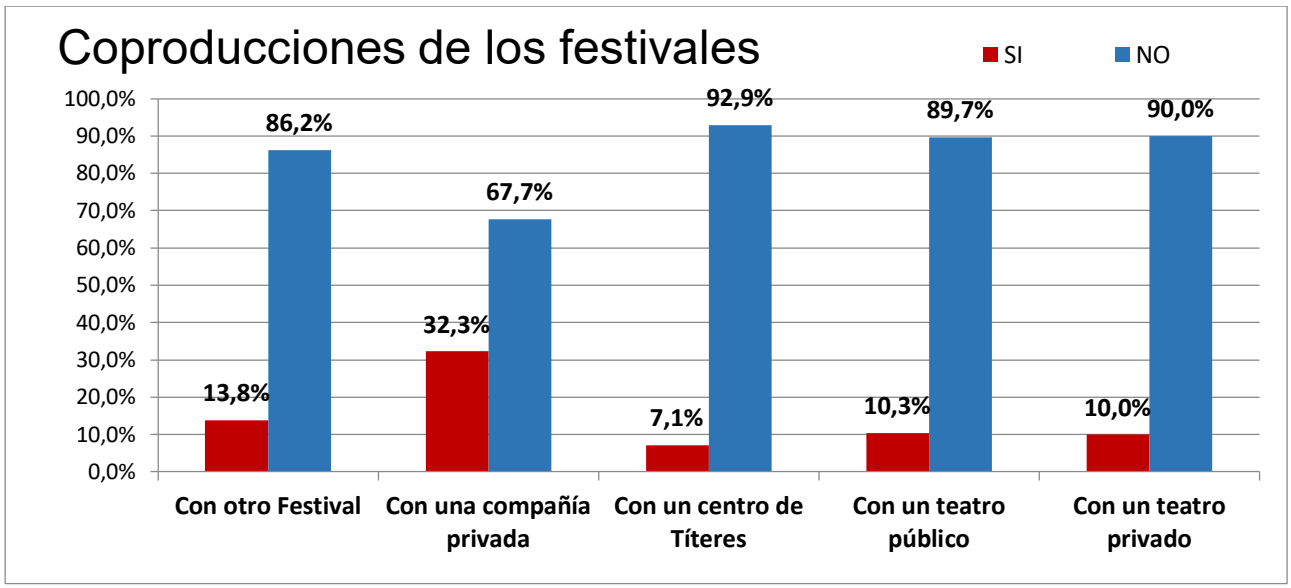
Así, como dato orientativo, los festivales que contestaron la encuesta específica recaudaron en 2018 **251.016 € en las 780 funciones que hicieron 479 compañías**. Lo que nos da una media de recaudación de **322 €** por función, lo que da una media de **64,3** espectadores de pago a **5 €** que es la media de pago en festivales. El prototipo de festival (promedio) recauda poco más de 8.000 €, programa unas 15 compañías que realizan 25 funciones y tiene unos 10.500 espectadores de los que pagan de media 64,7 por función.

RECAUDACIÓN	Compañías	Funciones	Espectadores	Recaudación/función	Media espect. de pago
251.016	479	780	328.299	322 €	64,3
PROMEDIO EN FESTIVALES					
8.097	15	25	10.590	324 €	64,7

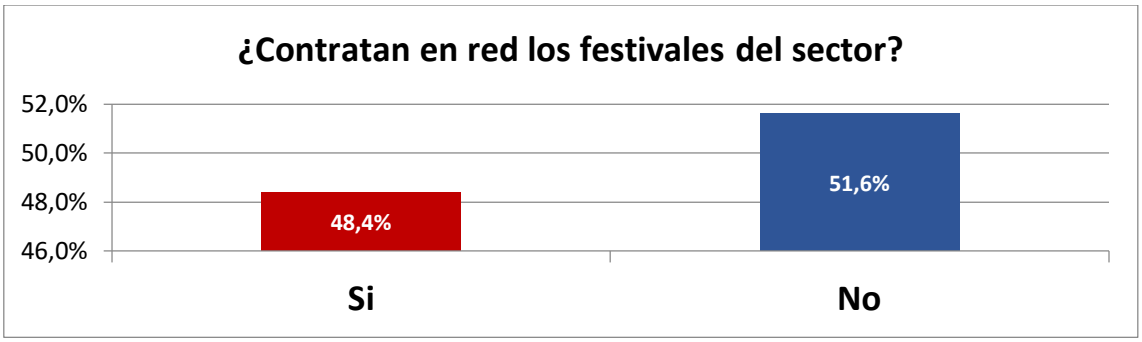
Los festivales utilizan distintos procedimientos de promoción para animar a sus públicos, siendo los más generalizados (50-55%) los abonos, los sorteos y el ofrecimiento de precios promocionales. Un 27,8% ofrece precios especiales en función de la edad.



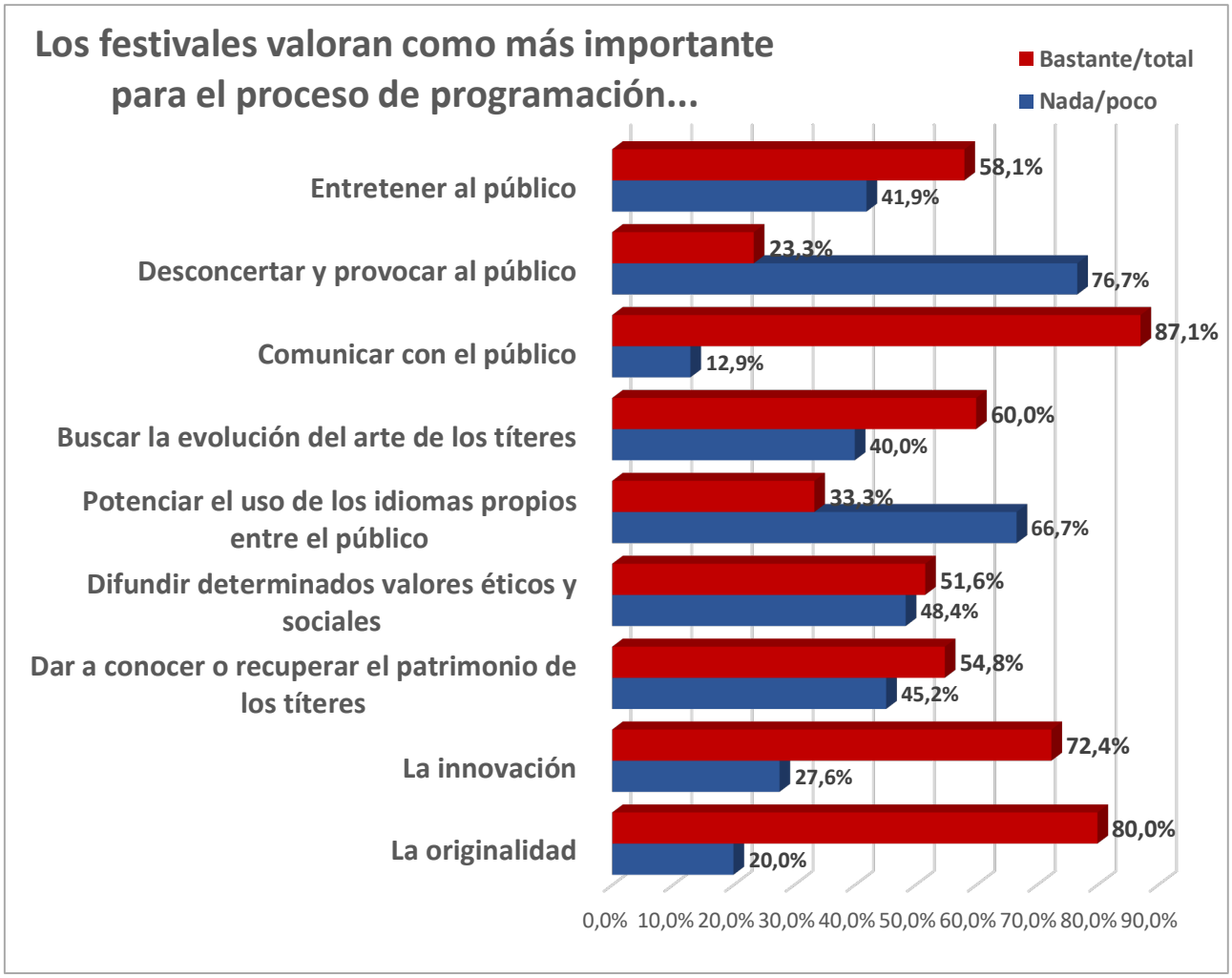
Quisimos comprobar en el apartado de festivales del estudio cual era el grado de desarrollo de las coproducciones, y si bien no es una fórmula generalizada, un **32,3%** de ellos ha realizado alguna coproducción directamente con alguna compañía y un **13,8%** lo han hecho con otro festival. Más testimoniales resultan las coproducciones de un festival con un teatro público o privado (10%) o con un centro de títeres (7%). La valoración de estas experiencias es muy alta, **4,7 sobre 5**. Estas fórmulas, más extendidas en los festivales europeos, son muy recomendables para ampliar las posibilidades de las producciones y para mejorar el nivel artístico del sector, así los festivales más dinámicos irían marcando tendencia y ofreciendo más y mejores recursos a buenas compañías que reciben pocas o insuficientes subvenciones por parte de las administraciones.



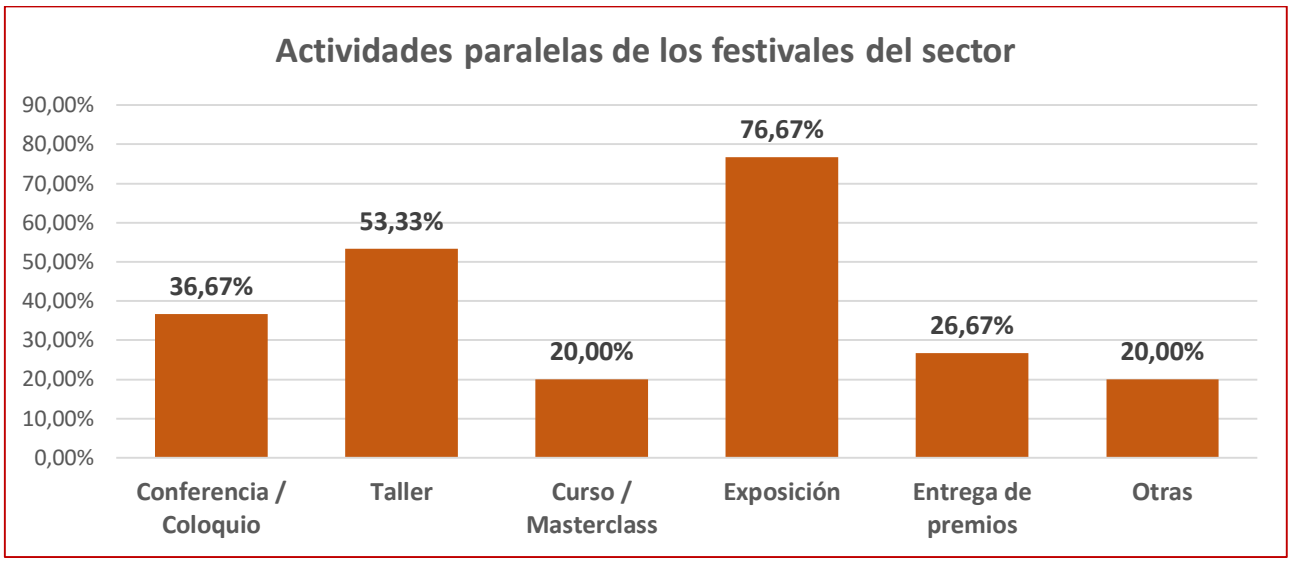
Otro aspecto para medir la madurez de los festivales de TTVO es comprobar su funcionamiento en red, para ello en el estudio les preguntamos si contrataban espectáculos de compañías con esta fórmula y el resultado ha sido que el **48,4%** sí lo hacen frente a un 51,6% que no lo hacen. Trabajar en red es una opción con múltiples ventajas para los festivales, no solo las económicas derivadas de una mejor negociación de los cachés, también la opción de hacer posibles determinadas giras internacionales que un festival aislado puede tener mucho más complicado; la información compartida es otra de las ventajas, como lo es la transmisión de experiencias o la ya citada opción de las coproducciones a varias bandas. En el momento de redactar este informe, queremos mencionar la puesta en marcha de una "red de festivales de otoño" que tendrá incluso fórmula jurídica propia y que dará sus frutos a partir de 2021, sin duda una iniciativa ejemplar que será muy beneficiosa para el sector en la compleja situación derivada de los efectos de la pandemia y la COVID-19.



Otro de los aspectos que en el estudio consideramos muy importante es conocer los aspectos que los festivales valoran más para configurar sus programaciones, un tema de interés para las propias compañías que pueden así tener referencias a la hora de plantear sus producciones. Con los datos que nos han aportado los cuestionarios hay tres aspectos que sobresalen por encima de los demás: que sean propuestas que permitan llegar y comunicar con el público **(87%)**, la originalidad **(80%)** y la innovación **(72,4%).** A estos sensatos criterios les siguen en menor medida otros como que busquen la evolución del arte de los títeres **(60%)** aspecto muy vinculado a la innovación antes señalada, que sean espectáculos que entretengan al público (**58%**), que den a conocer o recuperen el patrimonio de los títeres (**54,8%**) y que difundan valores éticos y sociales (**51,6%**), por citar los que concitan más del 50% de valoración por parte de los festivales. Unas valoraciones en conjunto bastante más cercanas al posicionamiento global del sector respecto al eje contemporaneidad (68%) que a la visión más tradicionalista (32%).

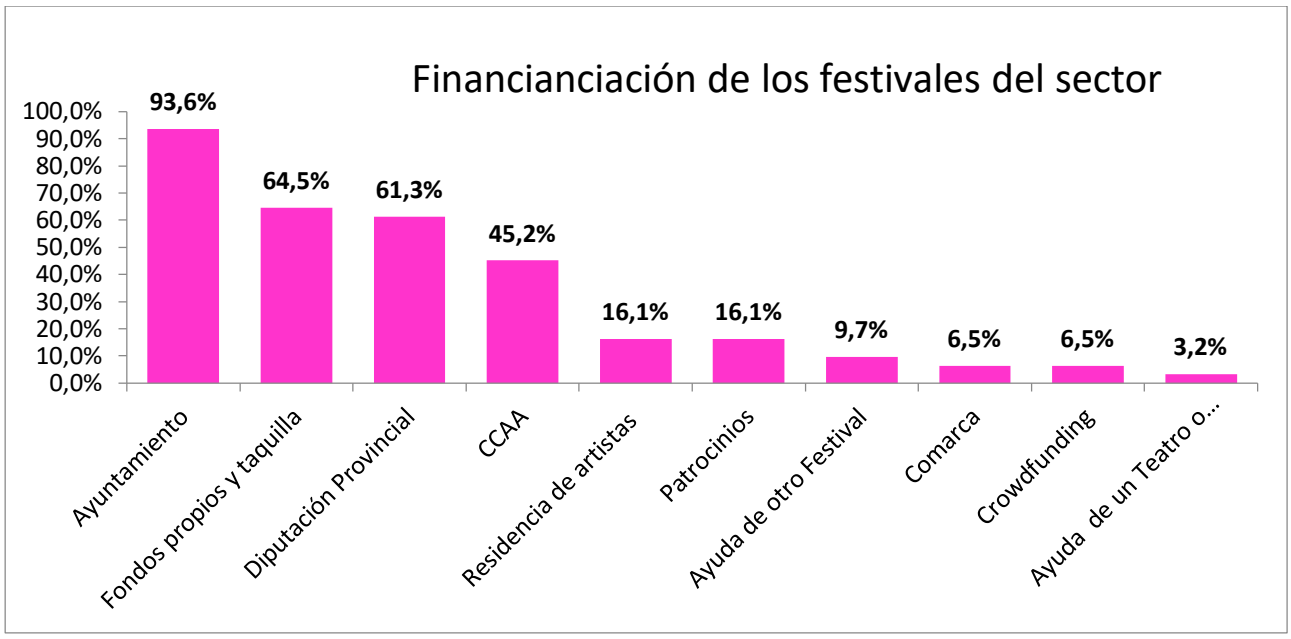


Los festivales del TTVO, además de la programación de compañías, realizan un variado panel de actividades paralelas: las más frecuentes la realización de exposiciones (77%) seguidas de la realización de talleres (53%) y conferencias o coloquios (37%), un 27% de los festivales tienen instituidos premios y un 20% realizan cursos, *masterclasses* u otras actividades (ver cuadro).



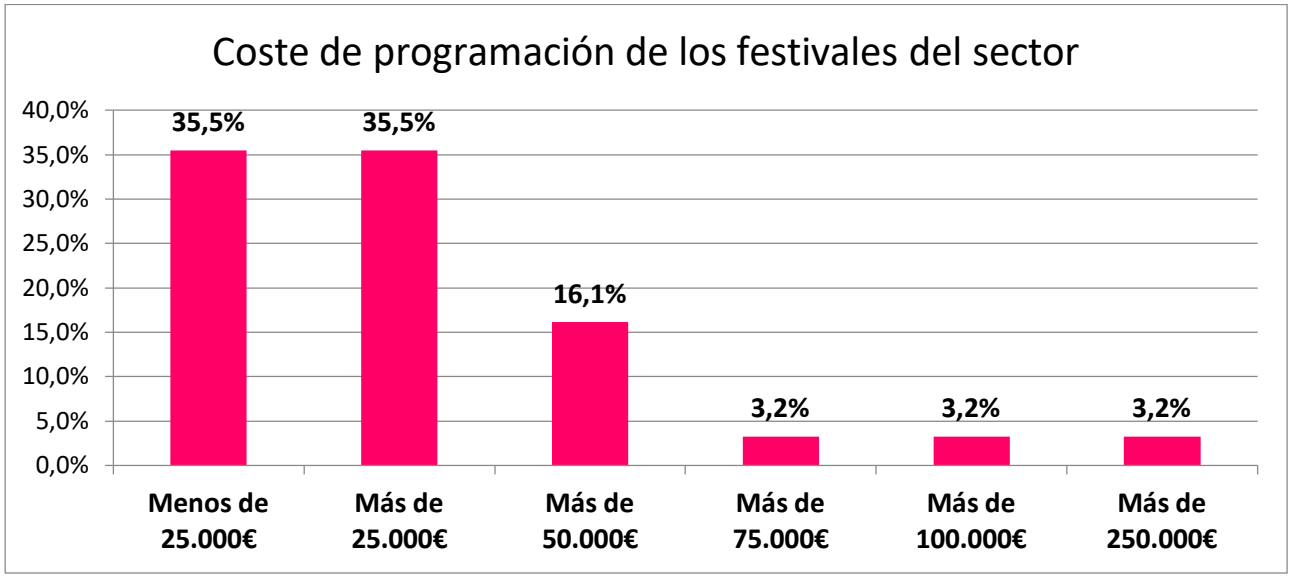
Otras actividades de los festivales
Convocatoria de proyectos emergentes
Misión comercial internacional
Cine y cortometrajes
Actuaciones de calle

La parte de financiación de los festivales es sin duda uno de los aspectos fundamentales en los que el estudio quería poner la lupa. Así, los datos han puesto de manifiesto que el mayor accionista de los festivales de TTVO son los ayuntamientos (**94%**), los fondos propios y la taquilla suponen el **64,5%**, las ayudas de las diputaciones provinciales el **61%** y los gobiernos de las CCAA suponen el **45%**. En menor medida (**16%**) los patrocinios y residencia de artistas y muy testimonial, por debajo del 10%, otras fuentes como el *crowdfunding*, etc. Es decir, los festivales de TTVO, al igual que el conjunto del sector de las artes escénicas en España, dependen de la financiación institucional para su desarrollo y en ningún caso las taquillas pueden asumir el coste real de los mismos.

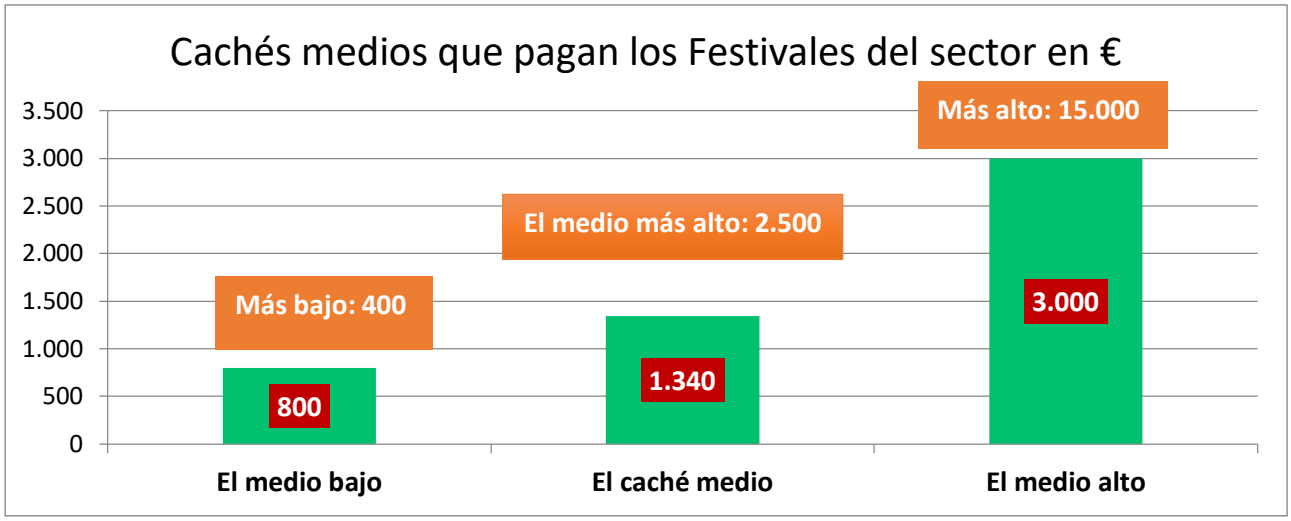


Si analizamos el coste de las programaciones, observamos un muy amplio abanico de respuestas, para ello hemos establecido 6 rangos en función de los datos más similares obtenidos. El rango más bajo corresponde a los festivales muy pequeños y que dedican menos de 25.000€ (el **35,5%** de los festivales que contestan), el segundo rango de festivales pequeños que dedican más de 25.000 € y menos de 50.000 € y que supone otro 35,5%, los dos rangos de los festivales medianos que dedican más de 50.000 € y menos de 100.000 € que representa el 19,3% de los festivales, y los 2 últimos rangos de los festivales grandes que suponen el 6,4% y que dedican más de 100.000 €. Como podemos ver, el 71% dedican menos de 50.000 € y el 25,7% más de esa cifra.

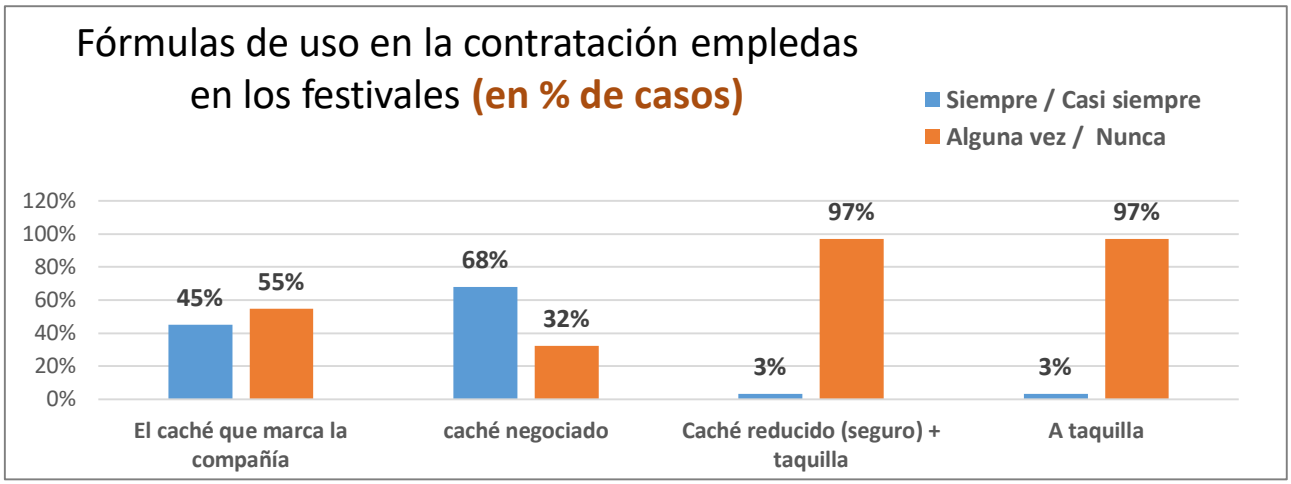
En definitiva, un marco general bastante irregular en el que priman los pequeños festivales con poca programación y poco presupuesto.



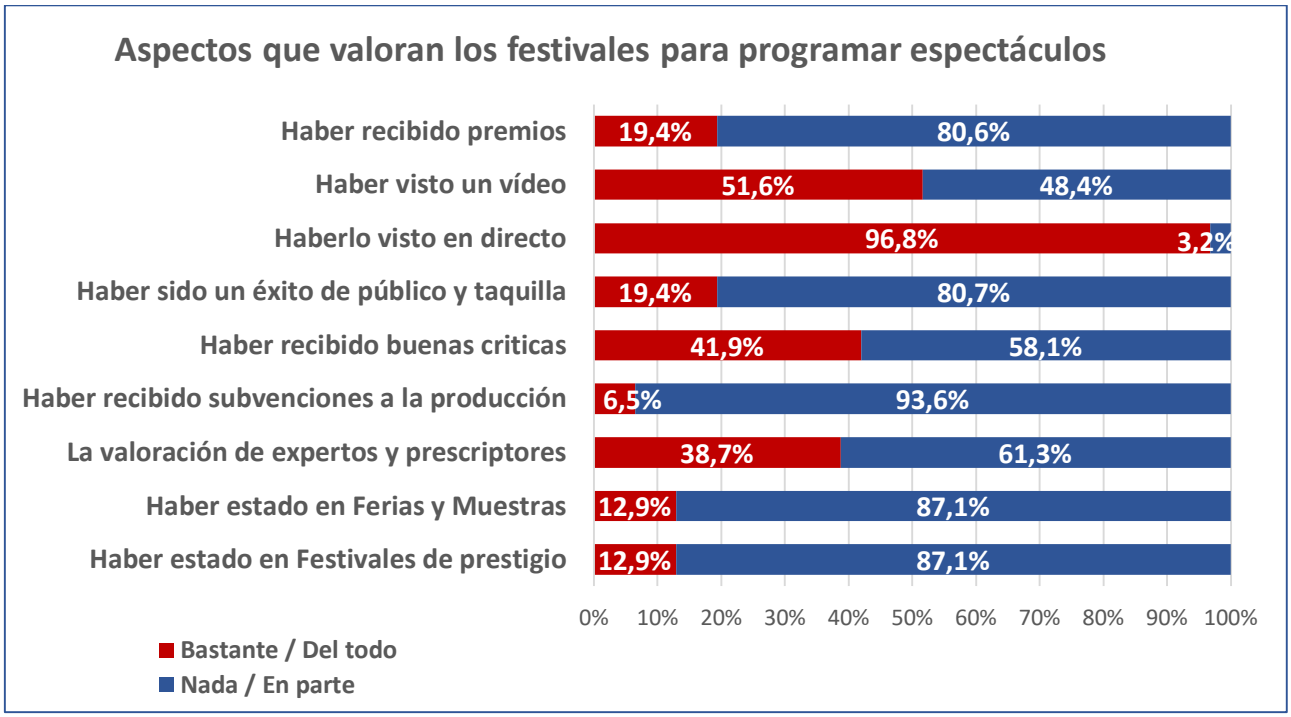
Respecto al pago de cachés, en la misma tónica que los presupuestos, encontramos en el rango más bajo una media de 800 € (cuya cota más baja en 2018 fue de 400 €), en el rango intermedio la media se sitúa en 1.340 € (la cota más alta fue de 2.500 €) y en el rango más alto la media fue de 3.000 € (con la cota más alta en 15.000 €).



Las fórmulas más utilizadas para concretar los cachés de las compañías programadas en los festivales de TTVO es la de caché negociado en un 68% y el caché que marca la compañía en un 45%. Con implicación de la taquilla en cualquiera de sus fórmulas un escaso 6%, aspecto que insiste en la inviable independencia de los festivales respecto a la financiación pública.

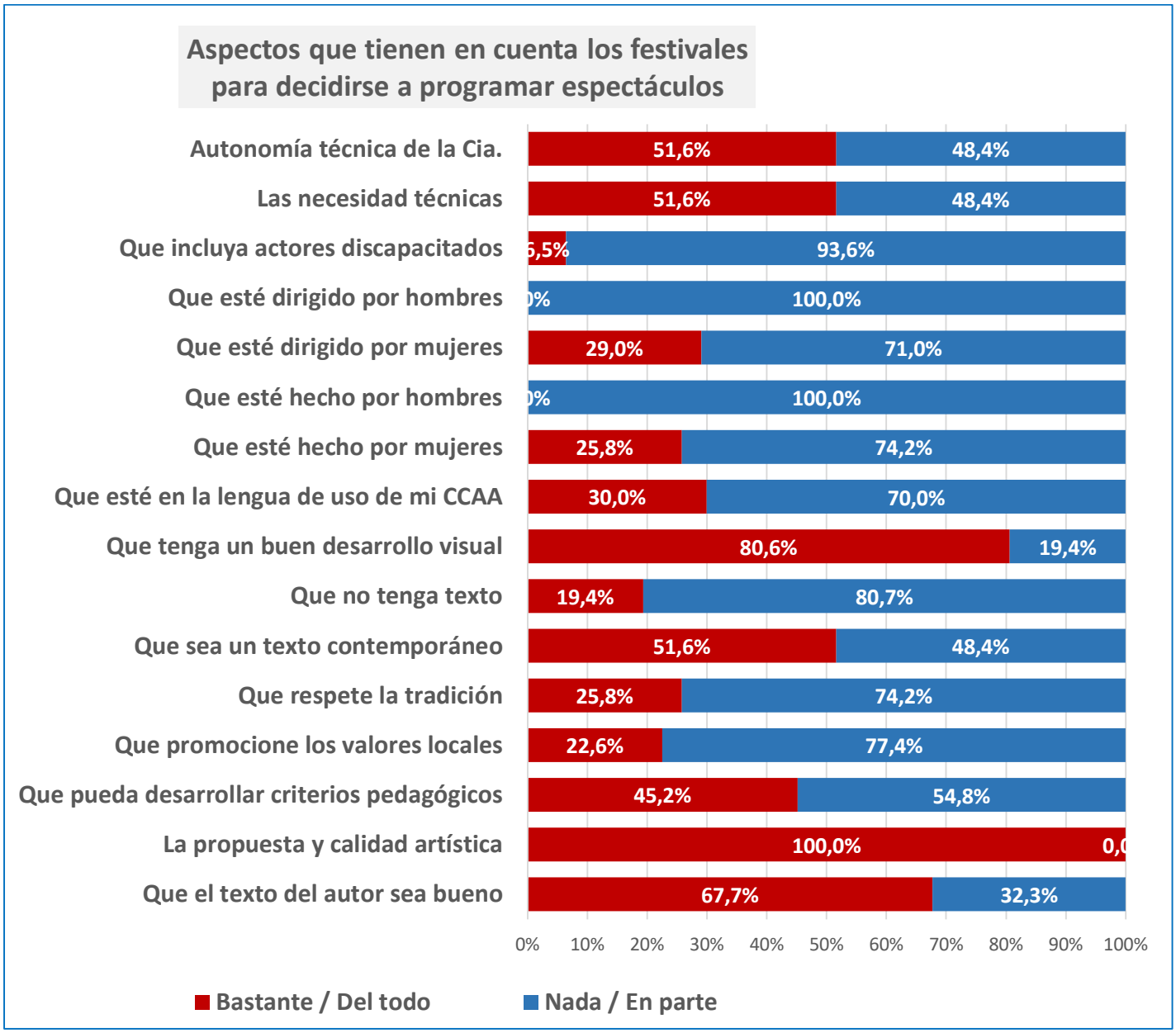


Los aspectos que más se tienen en cuenta para programar espectáculos en los festivales son varios, pero es prácticamente unánime **haber visto el espectáculo de la compañía en directo (97%)** o por lo menos haber visto un **vídeo (51,6%)**, el siguiente aspecto que se valora es haber recibido **buenas críticas (un 42%)**, la valoración de **expertos y prescriptores (38,7%)**, que la compañía haya recibido **premios (19,4%)**, igual porcentaje que el hecho de que el espectáculo haya sido un éxito de público y taquilla, haber estado en ferias y festivales de prestigio casi un **13%.** Lo menos valorado es el hecho de que la compañía haya recibido ayuda a la producción.



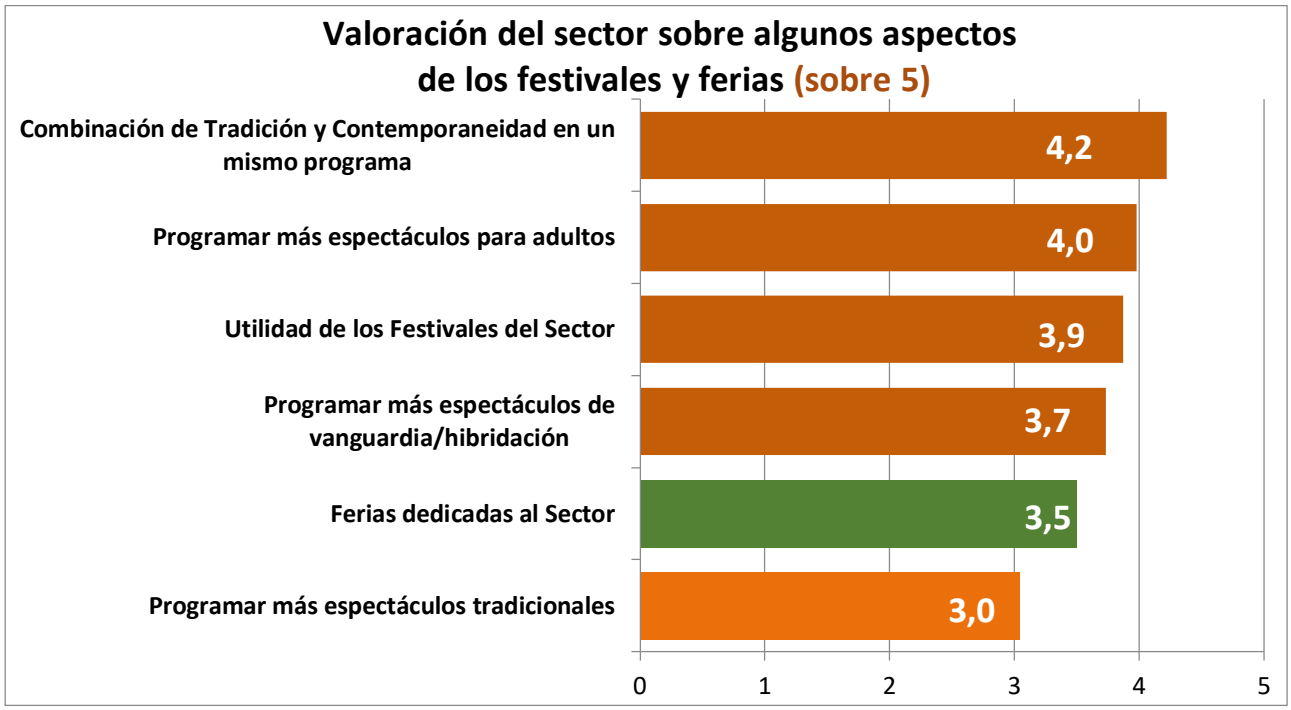
En este análisis de los elementos importantes para programar un espectáculo en festivales, hay otra serie de aspectos, en este caso propios de cada producción, que se añaden a los

anteriores y van configurando los criterios de programación. El **100% de unanimidad lo tiene la calidad artística** de la propuesta, a partir de esa calidad, que tenga un **buen desarrollo visual (80,6%)**, y el **texto del autor sea bueno (67,7%)** y que sea un **texto contemporáneo (51,6%)**, el mismo porcentaje que la valoración de las consideraciones técnicas (la autonomía de la compañía y la propia ficha técnica), un 45% valora que el espectáculo pueda desarrollar criterios pedagógicos. El resto de aspectos (ver en el gráfico) no pasan del 30%.



El sistema de contratación de las compañías en un **77%** de los casos es a través de la propia compañía y el **21%** a través de una empresa de distribución. Tal y como hemos visto en el apartado dedicado a compañías, en este caso los festivales se sitúan muy cerca de la media del sector, si bien es superior la relación directa con las compañías.

Cuando se le pregunta al sector en conjunto su opinión sobre algunos aspectos y la situación de los festivales de TTVO en un rango de 4,2 sobre 5 manifiestan la necesidad de combinar la tradición y contemporaneidad en la programación, a lo que se suma a 3,7 sobre 5 la demanda de más espectáculos de vanguardia y el 3 sobre 5 la demanda de más espectáculos tradicionales, lo que indica que los polos del eje (tradición - 32% del sector) y (contemporaneidad - 68%) pugnan de manera natural por el mantenimiento de sus posiciones artísticas. 4 sobre 5 es la necesidad de mayor programación de espectáculos dirigidos a adultos, una demanda natural ya que como hemos visto, el **61,2%** de los festivales no le dedican ninguna atención y por el contrario el **55% de las compañías** se dirigen a este tipo de público con distinta intensidad. 3,9 sobre 5 es la valoración de la utilidad de los festivales y 3,5 sobre 5 la necesidad de más ferias dedicadas al sector.



18.- Los teatros y salas del sector

RECINTOS ESCÉNICOS EN ESPAÑA

Según la SGAE, en el año 2014 después de la crisis (2008-2014) había en España **4.486 recintos** o espacios susceptibles de programar espectáculos de artes escénicas, un 33% menos que en 2008. Actualmente hay 5.126 espacios. Según el Ministerio de Cultura (CDAEM) en 2008 había 6.657 espacios en 2008 y 4.800 en 2020.

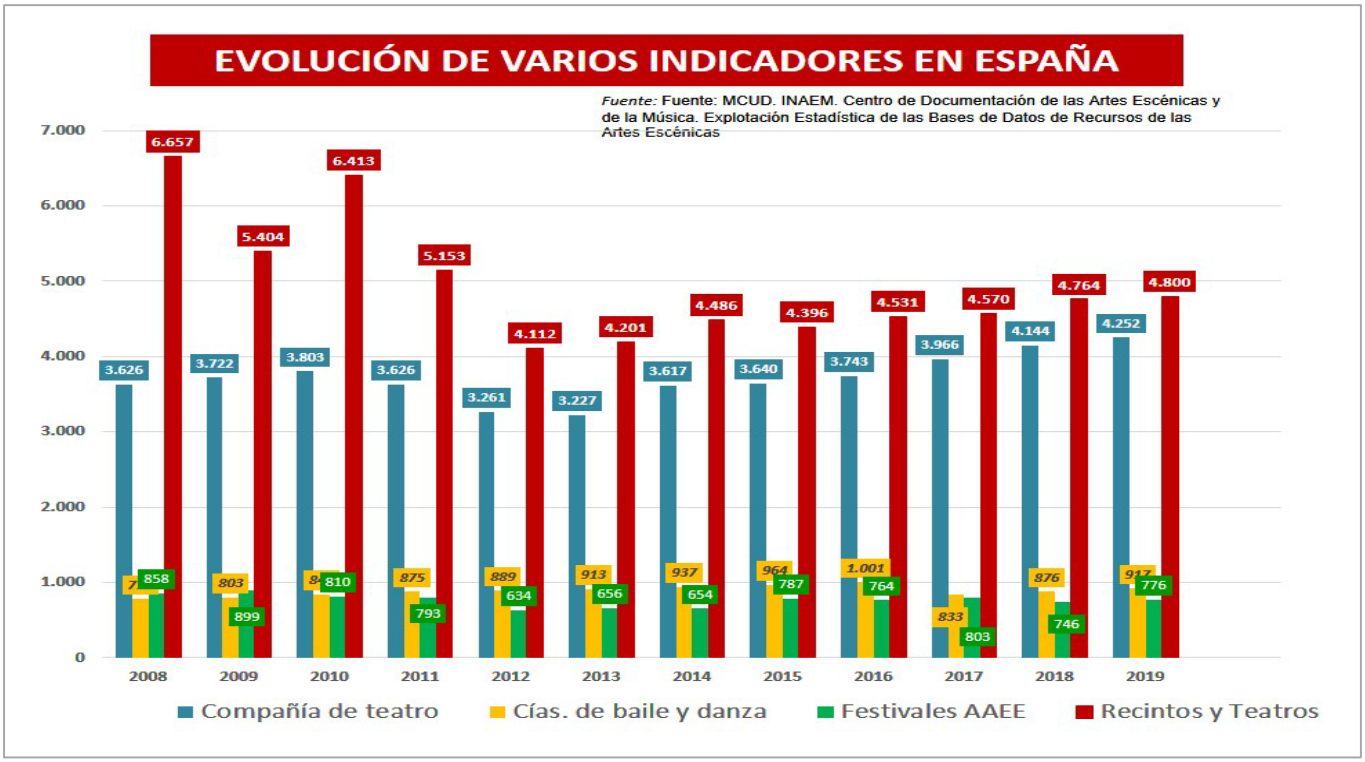
RECINTOS ESCÉNICOS. 2014-2019

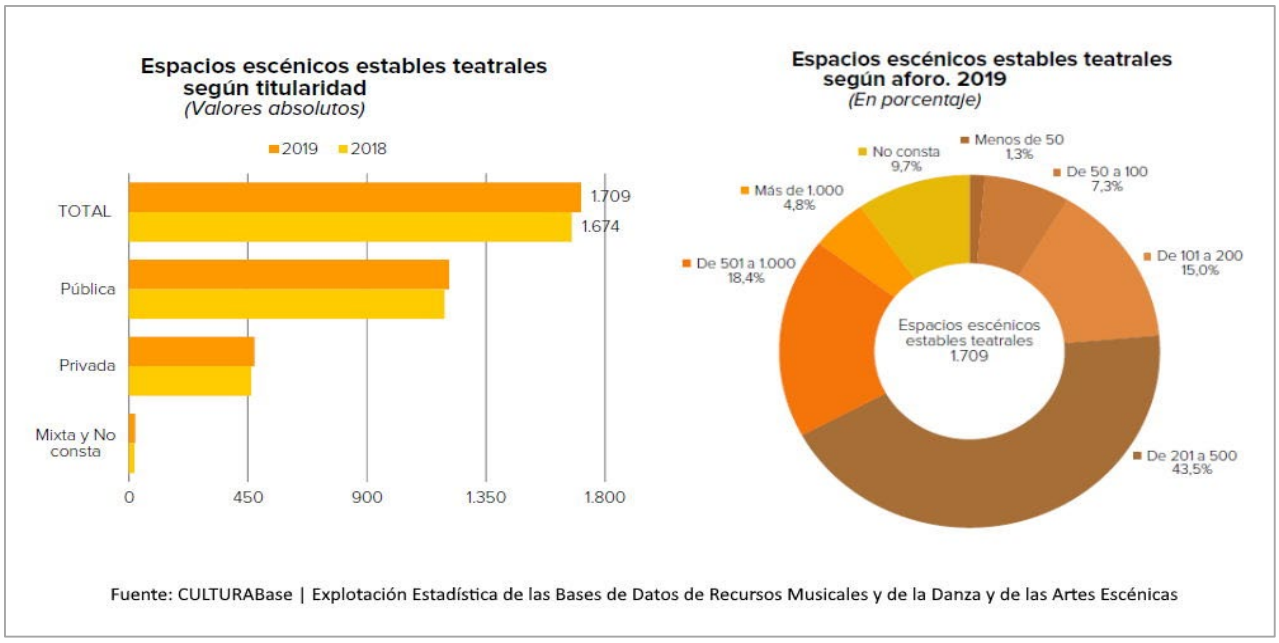
	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Recintos en los que se han celebrado representaciones escénicas	4.486	4.396	4.531	4.570	4.764	5.126

Fuente: Anuario SGAE 2020. Unidad de recintos

En un rápido repaso a la infraestructura disponible para las artes escénicas y que es común para el sector del TTVO, podemos comprobar que en el año 2019 se utilizaron **5.126 espacios** y teatros. Sabemos por los distintos informes que se han realizado al respecto que de este volumen de espacios un **40%** de ellos son de uso muy esporádico para el teatro (auditorios, salas de conciertos, espacios monumentales, etc.), de modo que en la práctica **2.040** serían los espacios y teatros susceptibles de acoger espectáculos de teatro y del TTVO con relativa estabilidad y frecuencia.

Acotando solo a los teatros en 2019, el número de espacios estables fue de **1.709**, cifra que supone **3,7 espacios por cada 100.000 habitantes**. El **43,5%** de estos espacios cuenta con un aforo de 201 a 500 butacas. Los espacios escénicos de titularidad pública representaron el **70,8% del total.**





Por orden de peso numérico, hay un consenso generalizado a la hora de establecer las tipologías de los espacios escénicos: los **teatros públicos de proximidad**, generalmente de titularidad municipal, que a su vez pueden ser de gestión pública o mixta y suponen el **60% del total de recintos con actividad escénica estable** a lo largo del año, muchos de ellos forman parte de la **Red Española de Teatros y de las Redes Autonómicas**. A estos teatros suelen acceder con mucha frecuencia **el 65% de las compañías de TTVO,** pero matizando que cuando estos teatros son a su vez miembros de la Red, la frecuencia baja bastante, **37% lo hacen poco y 23% bastante o mucho.**

Los teatros públicos de centralidad, de dependencia municipal o supramunicipal (consorcios, etc.) suelen tener presupuestos de gasto a partir de los 600.000 € y un alto número de trabajadores. **Este es un marco casi vetado al sector de TTVO, donde tan solo acceden el 18% y con muy poca frecuencia.**

Las salas privadas, que suelen disponer de subvenciones estables, incluyen las que están especializadas en el teatro de títeres y que estudiaremos con más detalle a continuación, globalmente sí son marco de trabajo habitual del TTVO, **un 46% poco y un 38% con mucha frecuencia.**

Muy relacionados con los anteriores pero caracterizados por su trabajo en red están las **salas alternativas.** Esta tipología de teatros tampoco son espacios fáciles para el TTVO, el **34% lo hacen poco y solo el 17% lo hacen con bastante frecuencia.** La causa fundamental es que se trata de salas con una compañía asociada y el conjunto de estas compañías asociadas son los mayores beneficiarios de esta red que cuenta con subvenciones muy estables.

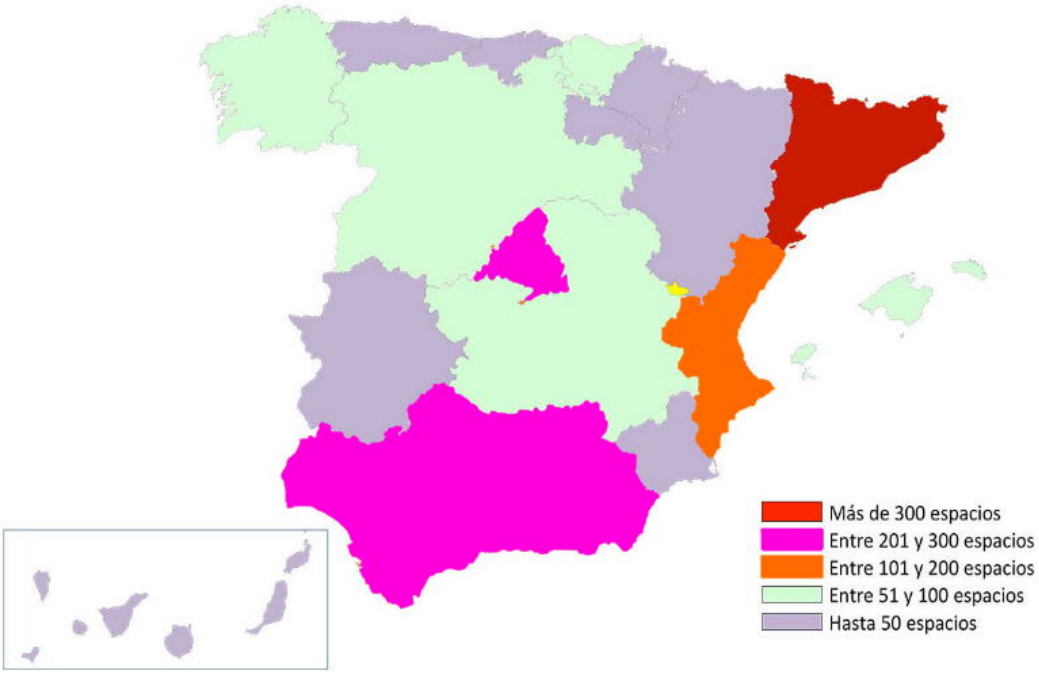
Los teatros privados "comerciales" que viven fundamentalmente de la taquilla, ubicados prácticamente todos en Madrid y Barcelona, son totalmente inaccesibles al TTVO.

Hay otro tipo de espacios escénicos: los centros cívicos, las bibliotecas públicas y los centros educativos que acogen campañas escolares que **son los marcos más normalizados para la frecuente actividad del TTVO.**

Evidentemente, la titularidad de la gestión, el aforo del teatro, la dimensión demográfica del municipio o la política de programación pueden explicar la mayor o menor viabilidad de cada teatro y sus posibilidades para el TTVO.

Desde un punto de vista territorial, es necesario diferenciar el caso de Madrid y Barcelona, con todas las tipologías de espacios, y el de otras capitales de provincia con más de un teatro, caso de la gran mayoría de municipios españoles que cuentan con un único teatro normalmente localizados en municipios de más de 50.000 habitantes y que pueden mantener una programación escénica estable y variada.

Es importante decir que estos espacios suelen realizar un gran número de actividades complementarias de la actividad escénica, algunas de ellas incluso generan ingresos complementarios, pero lo que suele ser común a la mayoría de ellos es la baja utilización y el número total de días de ocupación. Si bien muchos de estos teatros no tienen personal especializado suficiente y en muchos casos este personal comparte otras actividades municipales.



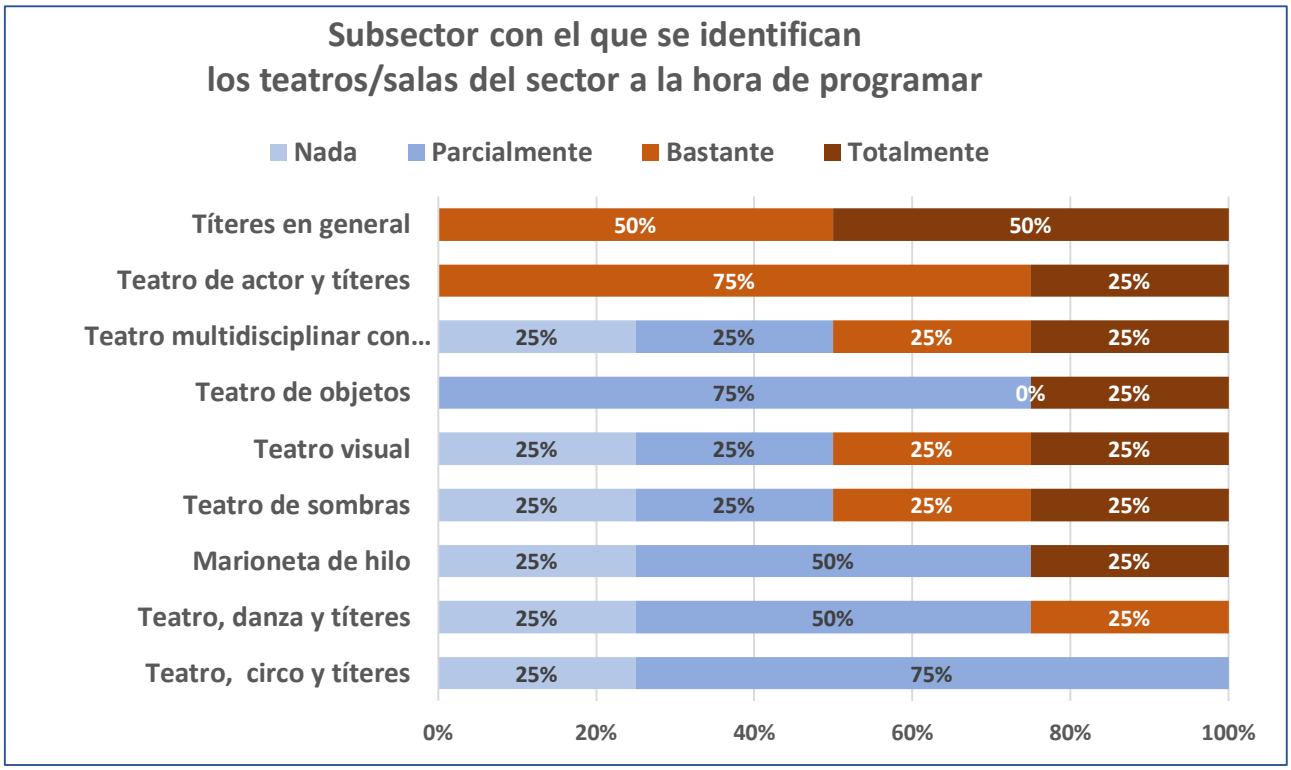
Fuente: Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas. MCD

La comunidad que concentra el mayor volumen de espacios escénicos es Catalunya con más de 300, le siguen Madrid y Andalucía entre 201 y 300 y la Comunidad Valenciana entre 101 y 200.

Teatros por cada 100.000 habitantes			
Todos los teatros	*3,7*	1.709	
Teatros de TTVO	*0,1*	31	2% del total

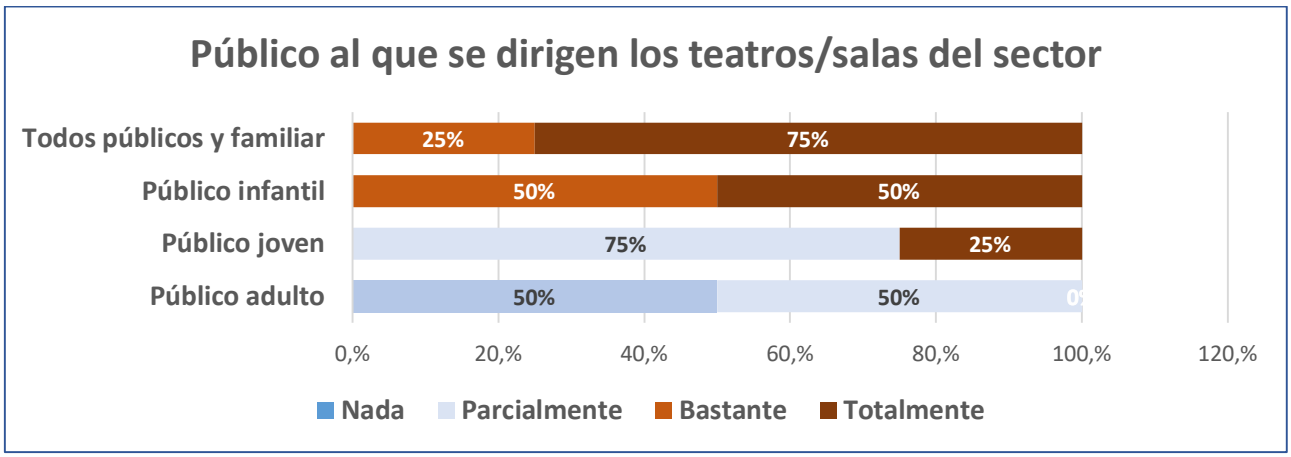
Los teatros y salas del sector del TTVO ascienden a 31, el 2% del total de teatros en España, (0,1 teatros por cada 100.000 habitantes). Consideramos en este número aquellos teatros cuya actividad fundamental se centra en el TTVO en su porcentaje más alto, con independencia de que programen o puedan hacerlo, actividades escénicas de diverso tipo. Pueden ser teatros asociados a un centro de títeres o a un museo, en algún caso se dan ambas opciones, o a una compañía que es el caso más frecuente; hay también espacios o salas sin vinculación.

Como hemos venido haciendo con el resto de agentes, comprobamos el grado de identificación de estos teatros o salas con los distintos subsectores. Al igual que ocurre con los que contestaron la encuesta del conjunto del sector, los teatros se identifican bastante **(75%)** o totalmente **(25%)** con el teatro de actor y títeres y bastante **(50%)** o totalmente **(50%)** con los títeres en general. También semejante al conjunto son los niveles de identificación con el teatro multidisciplinar con títeres, el teatro de objetos y el teatro visual cuyos porcentajes pueden verse en el gráfico siguiente, donde es interesante ver que hay más identificación con las sombras que con las tradicionales marionetas de hilo, y algo más cuando aparece la danza que cuando aparece el circo en el mestizaje de técnicas.

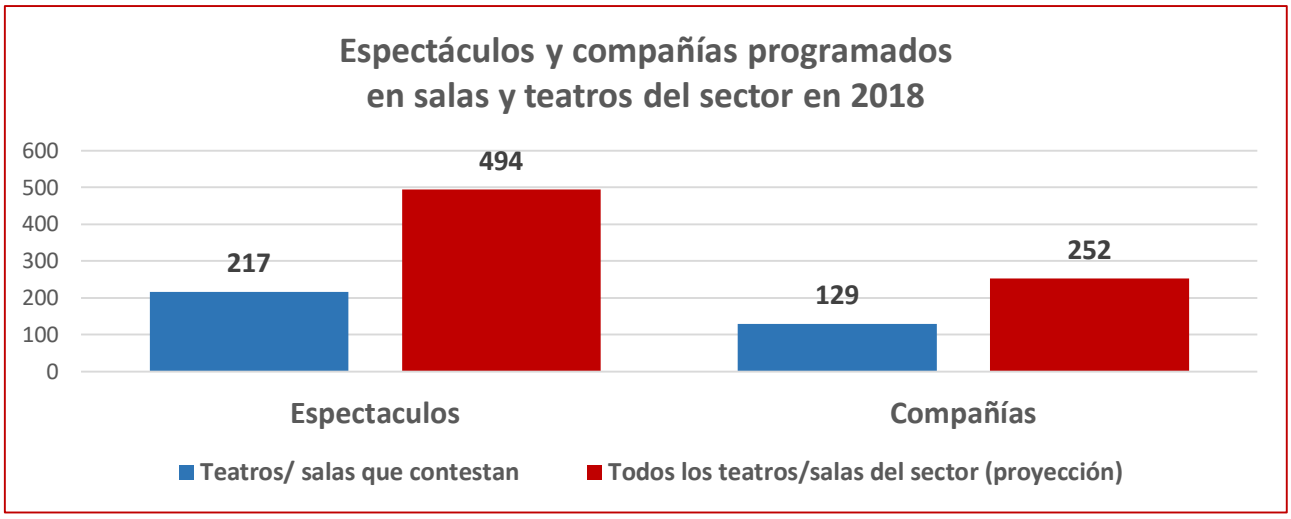


El tema del público al que se dirigen los teatros es otro aspecto clave, y a pesar de esperado y sabido, queríamos confirmarlo con precisión. Así, el 75% se dirigen totalmente a todos los públicos y público familiar, más un 25% que declara que se dirige bastante. Al 50% en cada caso los que se dirigen al público infantil. Al público juvenil se dirigen totalmente

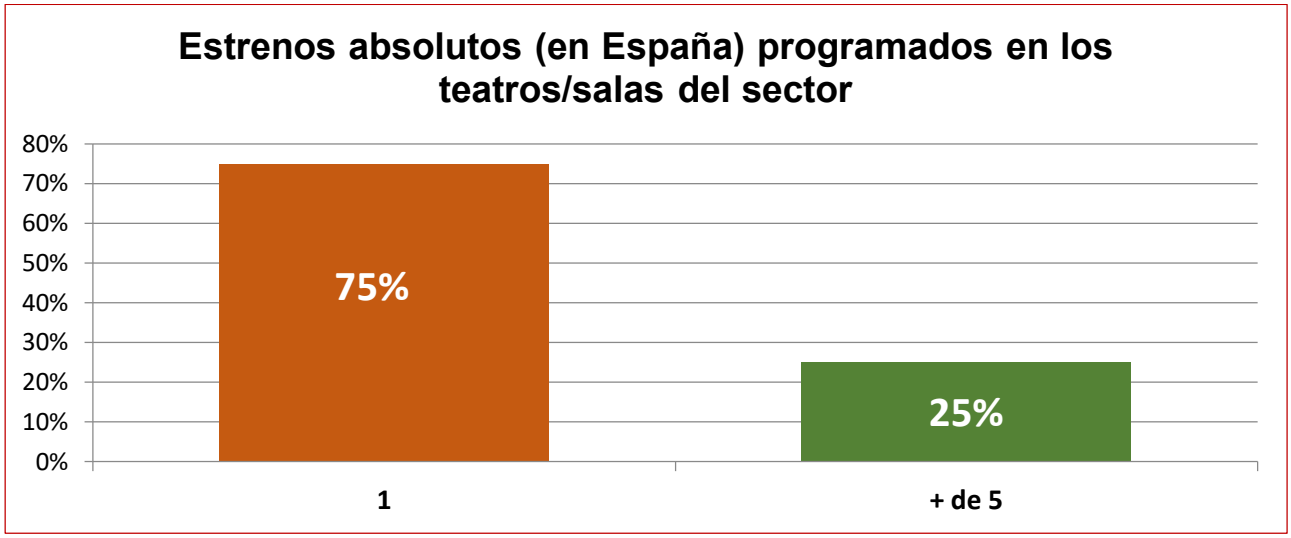
un 25%, por poco o nada el 75%. Al público adulto el 50% nada y el 50% poco. Mal lo tienen en los teatros de su propio sector el **55%** de las compañías de TTVO que dirigen sus espectáculos entre bastante/mucho/totalmente al público adulto, como ya vimos en el apartado de compañías. Quizá los teatros y salas del sector podrían ir realizando un paulatino acercamiento a este tipo de espectáculos, lo cual tendría varias ventajas, por un lado llegar mejor al público joven, que quizá no se sienta atraído a este tipo de espectáculos por asociarlos con el público menudo, y por otro mejorar la propia imagen del sector que ve como primer reto externo el **88%**, algo a lo que se contribuiría si se normalizará un poco más la programación de TTVO para adultos en teatros y festivales propios del sector.



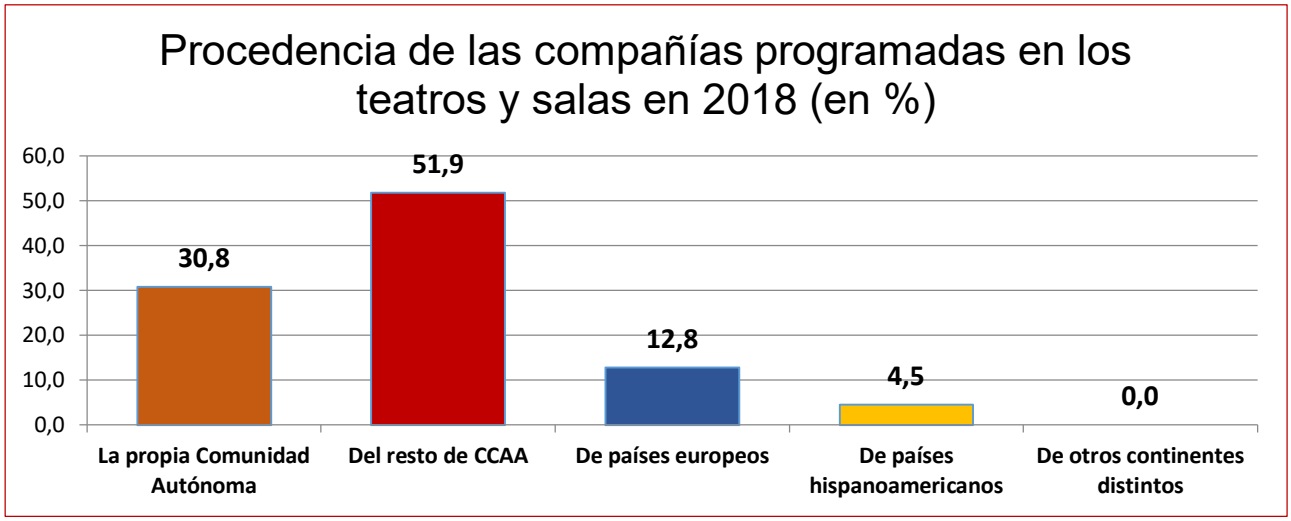
Para medir la capacidad de programación y su impacto en el sector, los teatros y salas que contestaron la encuesta específica para teatros y salas programaron 217 espectáculos, y a 129 compañías y el total de teatros y salas 694 espectáculos de 252 compañías (proyección ponderada).



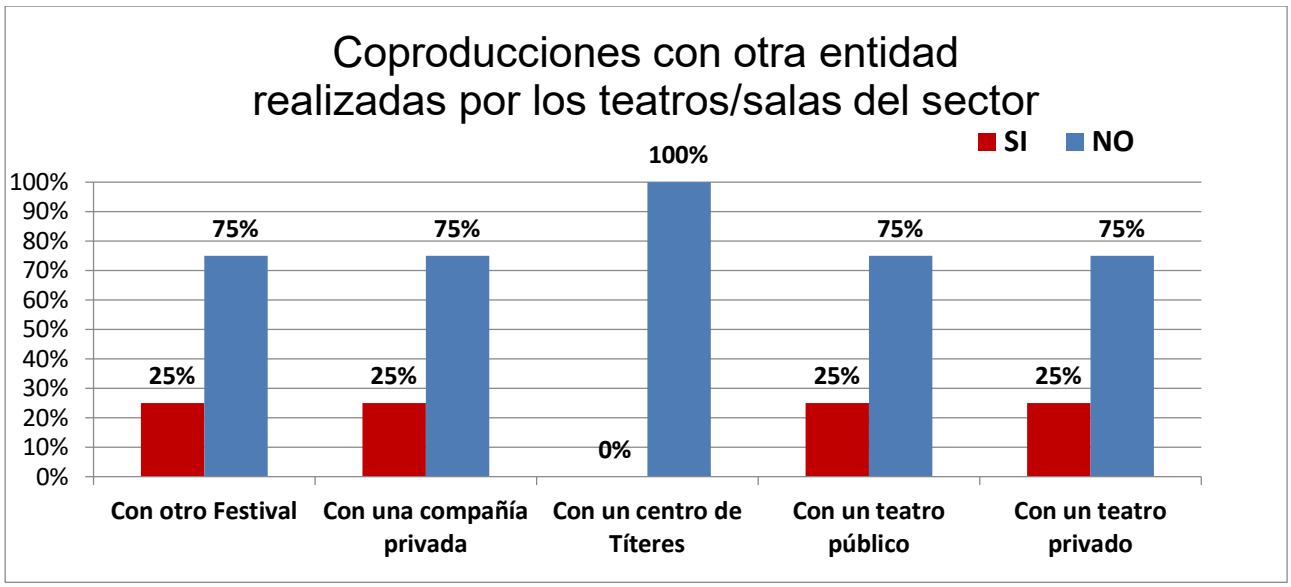
Los teatros que contestaron la encuesta entre los espectáculos que programaron, el 75% realizaron un estreno absoluto y un 25% más de 5 estrenos.

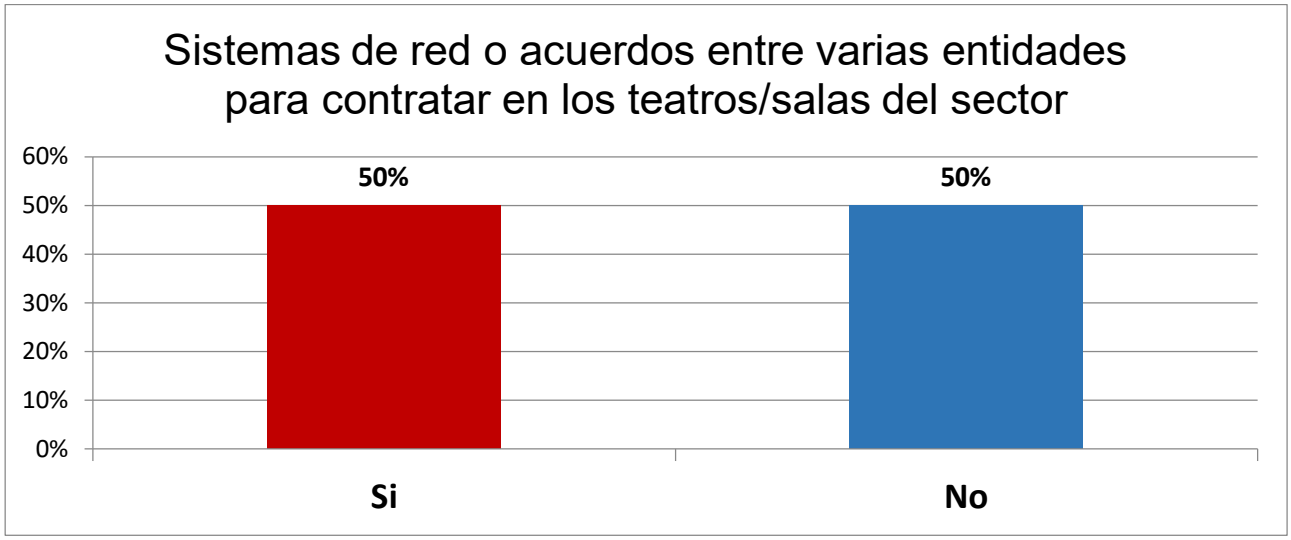


Respecto a la procedencia de las compañías programadas, se produce una semejanza absoluta con el comportamiento de los festivales de TTVO: el 31% de la propia comunidad, el 62% del resto de comunidades, el 13% de países europeos y el 4,5% de otros continentes. Una programación que apoyando los valores locales no resulta endogámica.

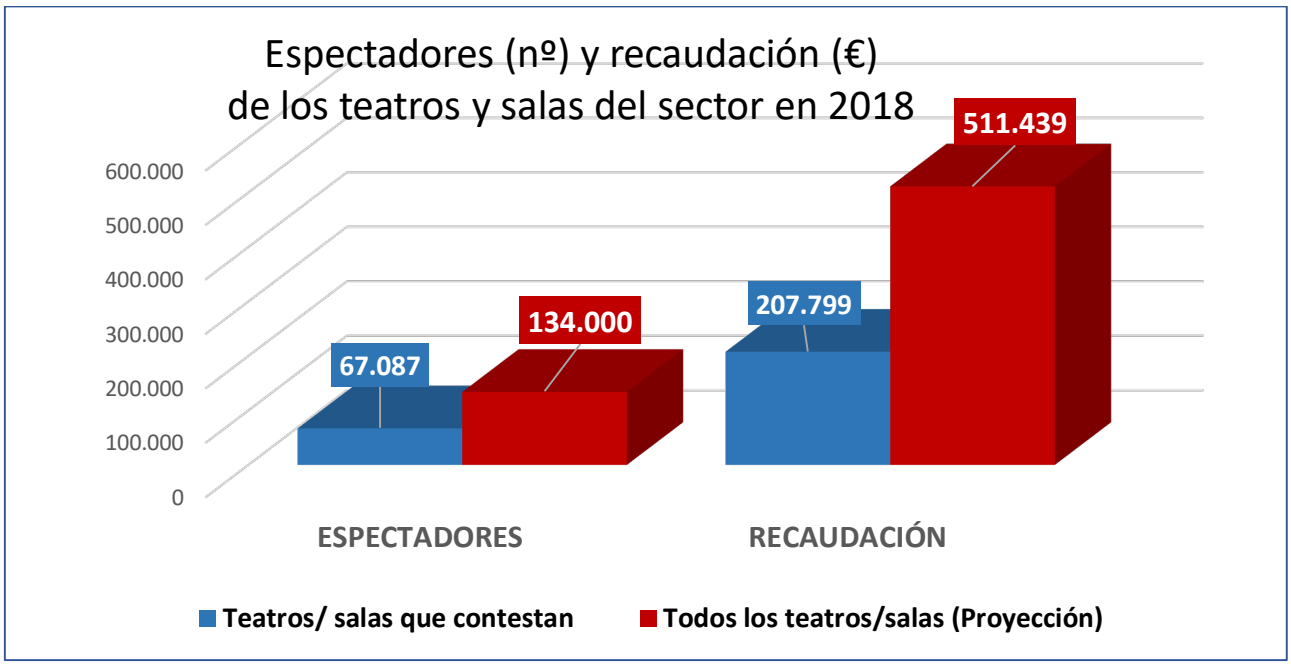


Los siguientes tres gráficos son suficientemente explicativos, pero destacaremos la poca frecuencia en la realización de coproducciones a pesar del alto grado de satisfacción de las realizadas, el trabajo en red del **50%** de los teatros para contratar espectáculos, una tendencia que irá creciendo en el sector como demuestra la creación reciente de la Red de Festivales de Otoño.

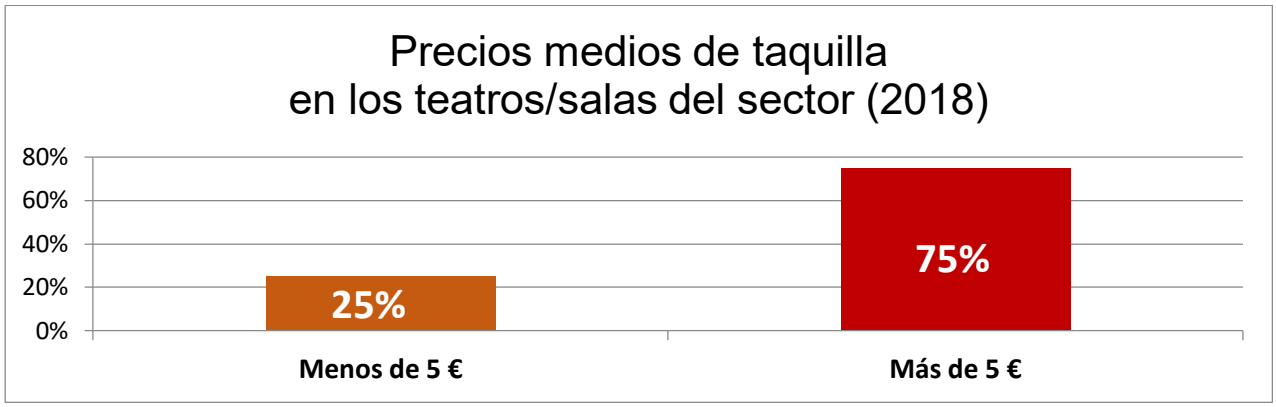




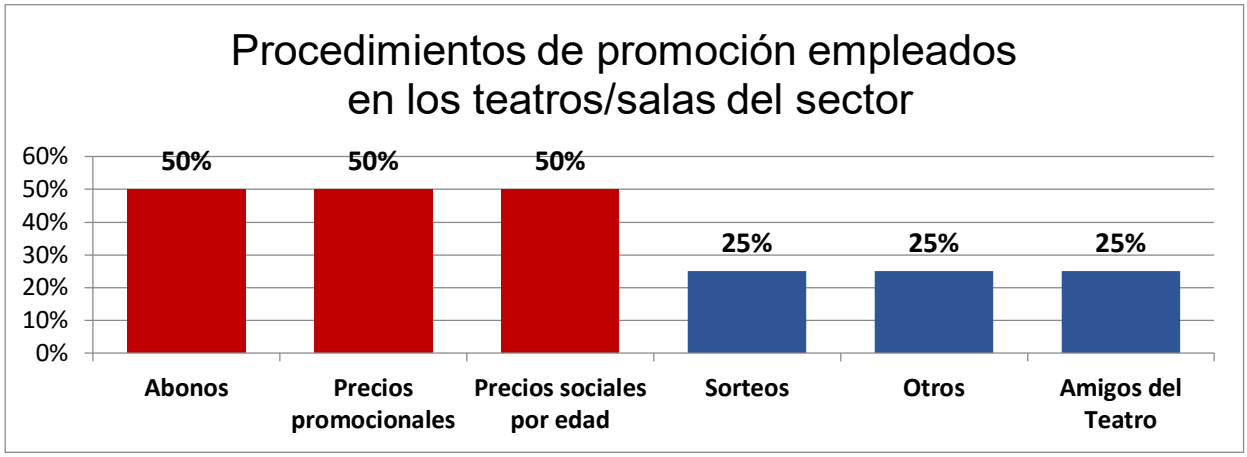
Respecto a los espectadores y la recaudación de los teatros del sector de TTVO, se manejan cifras pequeñas, aforos muy limitados y precios de taquilla de media bajos al igual que vimos en los festivales.



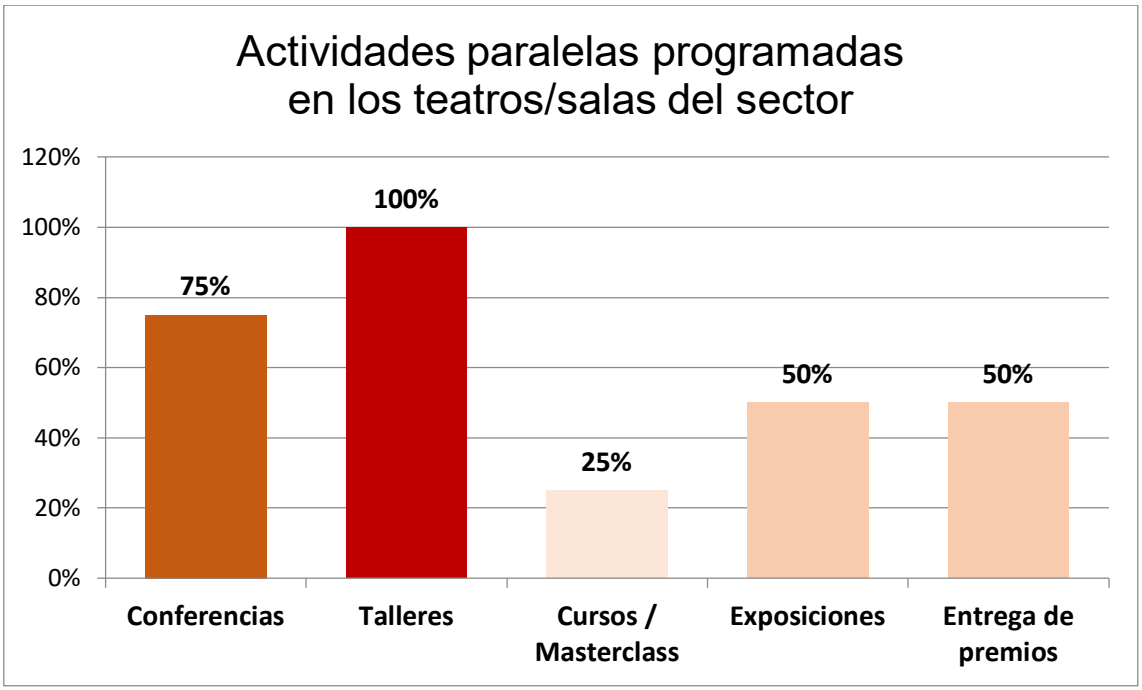
Los teatros y salas que contestaron la encuesta específica para teatros y salas tuvieron poco más de **67.000 espectadores** y una recaudación de casi **208.000** €, y el total de teatros y salas (proyección ponderada) **134.000 espectadores** y una recaudación de casi **511.500 €.** El 25% con precios de taquilla de menos de 5 € y el 75% de poco más de 5 €.



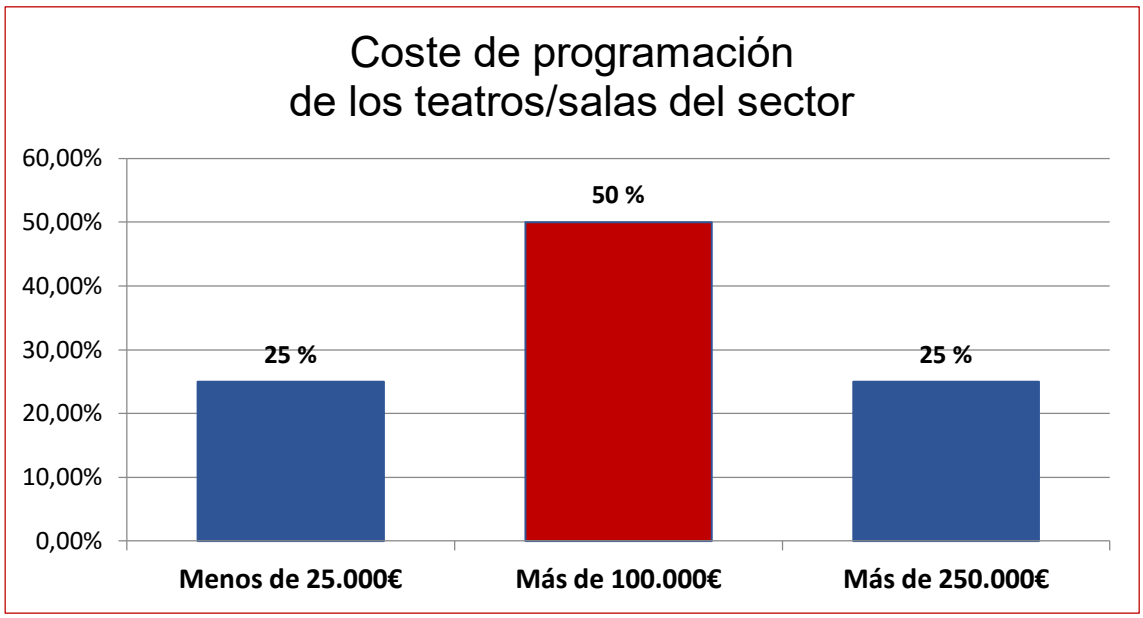
Las formas de promoción más empleadas son los abonos, los precios promocionales y precios sociales por edad. En menor medida: sorteos, amigos del teatro y otras fórmulas.



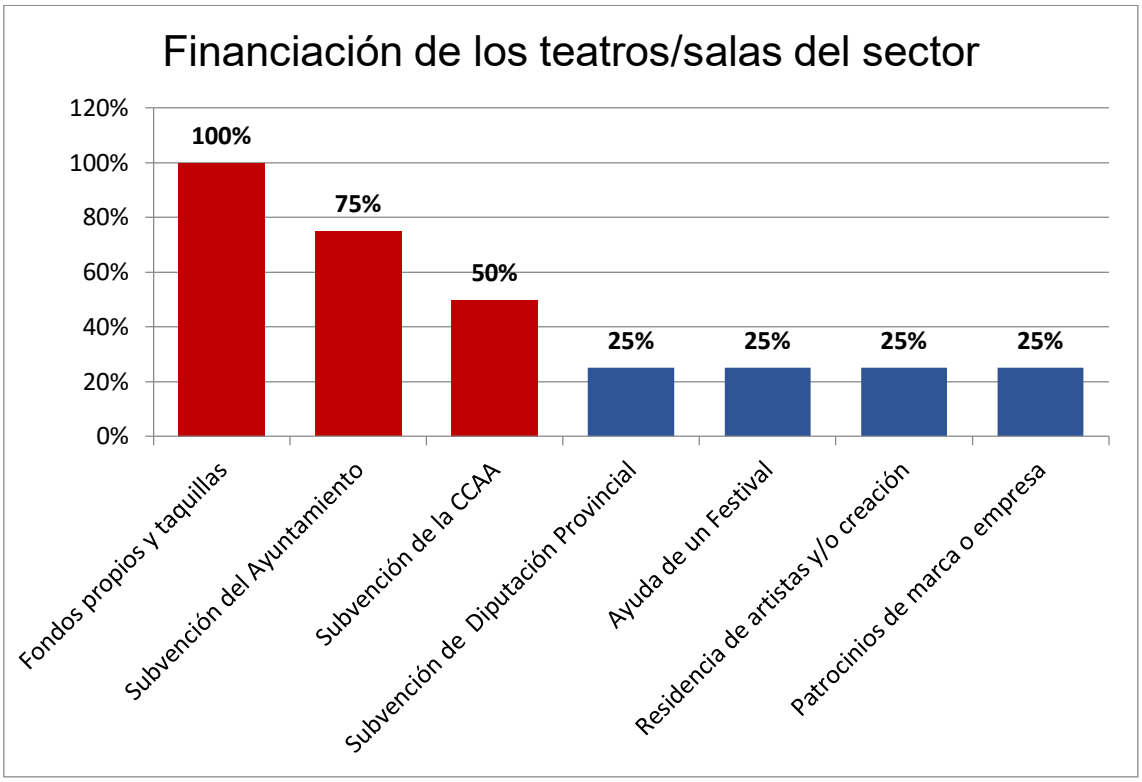
Todos los teatros realizan actividades paralelas, el 100% realizan talleres, y el 75% conferencias, el 50% realizan exposiciones y entrega de premios y un 25% cursos y *masterclasses*. Lo cual demuestra que los teatros del sector del TTVO son muy activos y comprometidos y van más allá de la actividad programadora para convertirse tanto en centros formativos como expositivos.



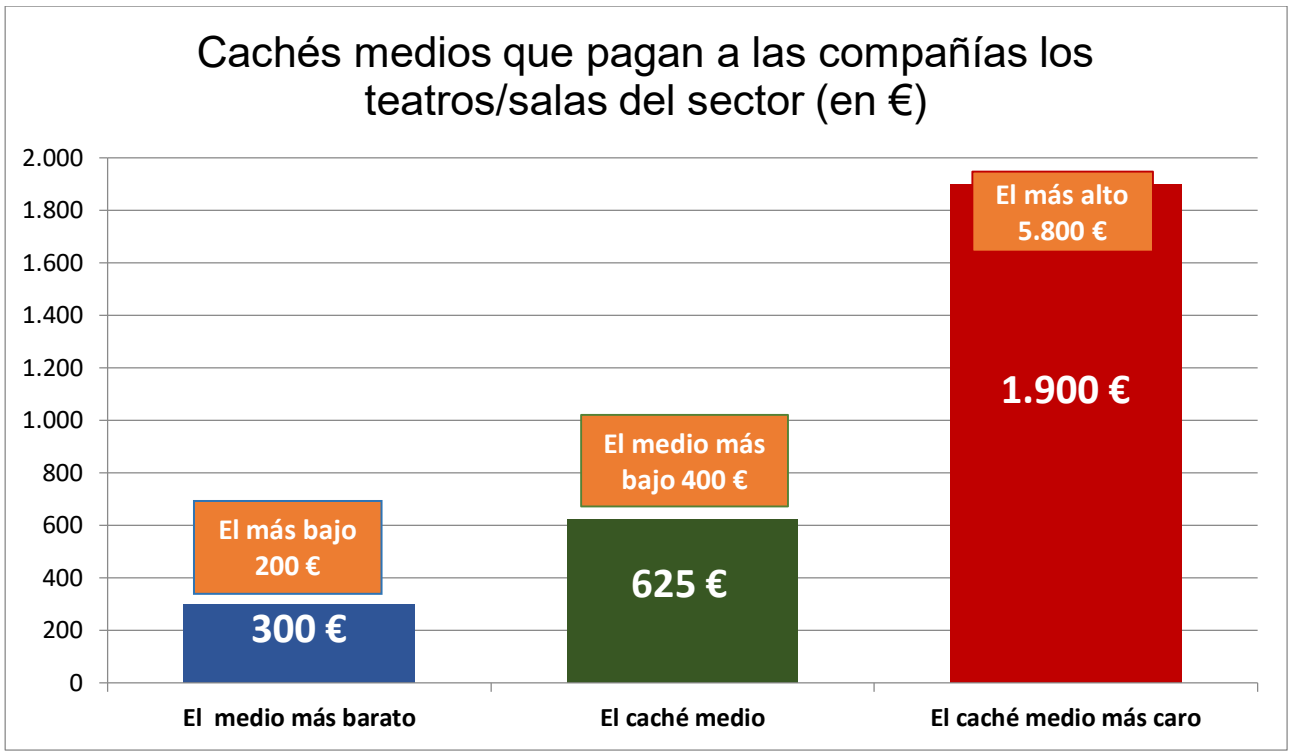
Para analizar el coste de las programaciones de los teatros y salas hemos establecido tres rangos en función de los datos más similares obtenidos. El rango más bajo corresponde a los teatros más pequeños y que dedican menos de 25.000 € (el **25%** de los teatros que contestan), el segundo rango de teatros medianos que dedican más de 100.000 € y menos de 250.000 € y que suponen el **50%**, y el tercer rango los mayores que dedican más de 550.000 € y que representa el **25%**.



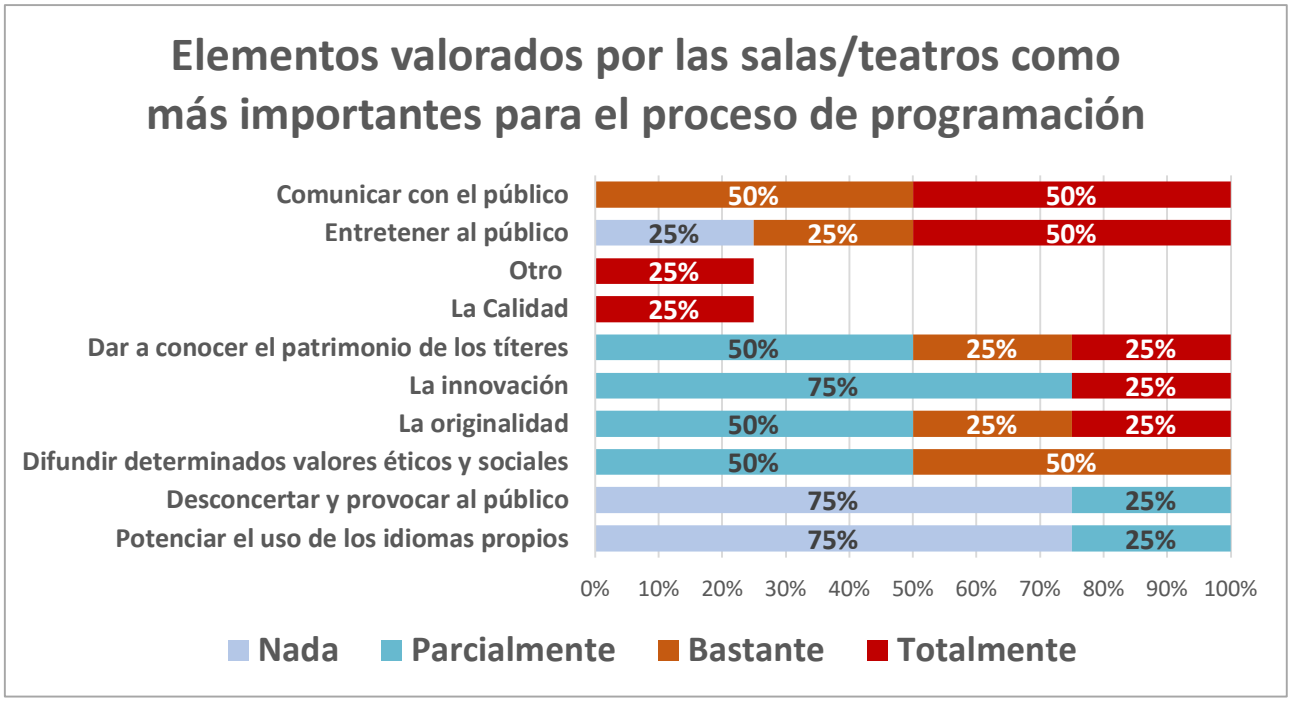
La parte de financiación de los teatros es uno de los aspectos cardinales en los que el estudio quería mirar con detalle. Así, los datos han puesto de manifiesto que el mayor accionista de los teatros de TTVO son ellos mismos, el **100%** utiliza sus fondos propios y la taquilla, las subvenciones de los ayuntamientos suponen el **64,5%** (mismo porcentaje que los festivales), las ayudas de las diputaciones provinciales el **61%** (mismo porcentaje que los festivales) y los gobiernos de las CCAA suponen el **45%** (poco más que los festivales). En menor medida (**16%**), igual que los festivales, los patrocinios y muy testimonial por debajo del 10% otras fuentes como el *crowdfunding*, etc. Es decir, los teatros de TTVO, al igual que vimos en los festivales y el conjunto del sector de las artes escénicas en España, dependen de la financiación institucional para su desarrollo y en ningún caso las taquillas pueden asumir el coste real de los mismos.



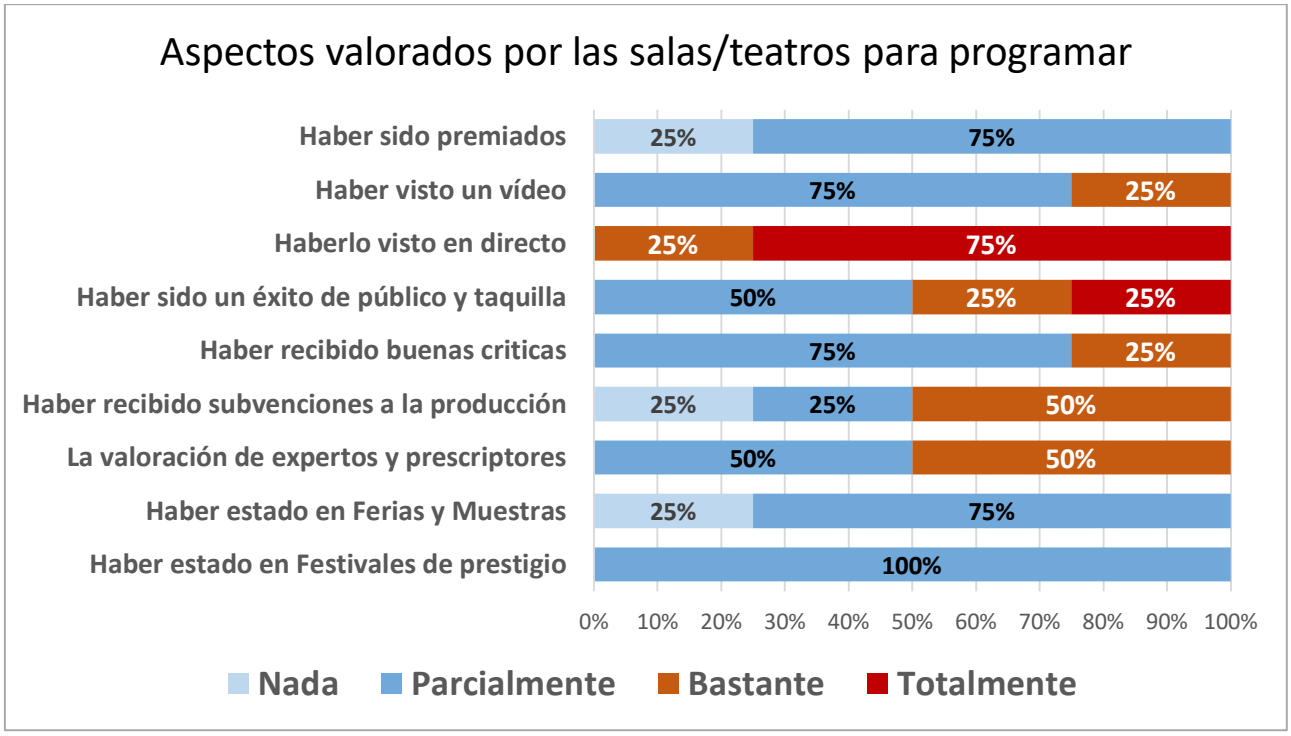
Respecto al pago de cachés, encontramos en el rango más bajo una media de 300 € (en festivales era de 800 €) y cuya cota más baja en 2018 fue de 200 € (en festivales era de 400 €), en el rango intermedio la media se sitúa en 625 € (en festivales era de 1.340 €), la cota más alta fue de 2.500 € (igual que en festivales) y en el rango más alto la media fue de 1.900 € (en festivales 3.000 €) con la cota más alta en 5.800 € (en festivales fue de 15.000€). Es decir, los teatros manejan cachés mucho más bajos que los festivales, estos tienen presupuestos para un número de días reducidos, y los teatros realizan una programación anual disfrutando proporcionalmente de menos subvenciones.



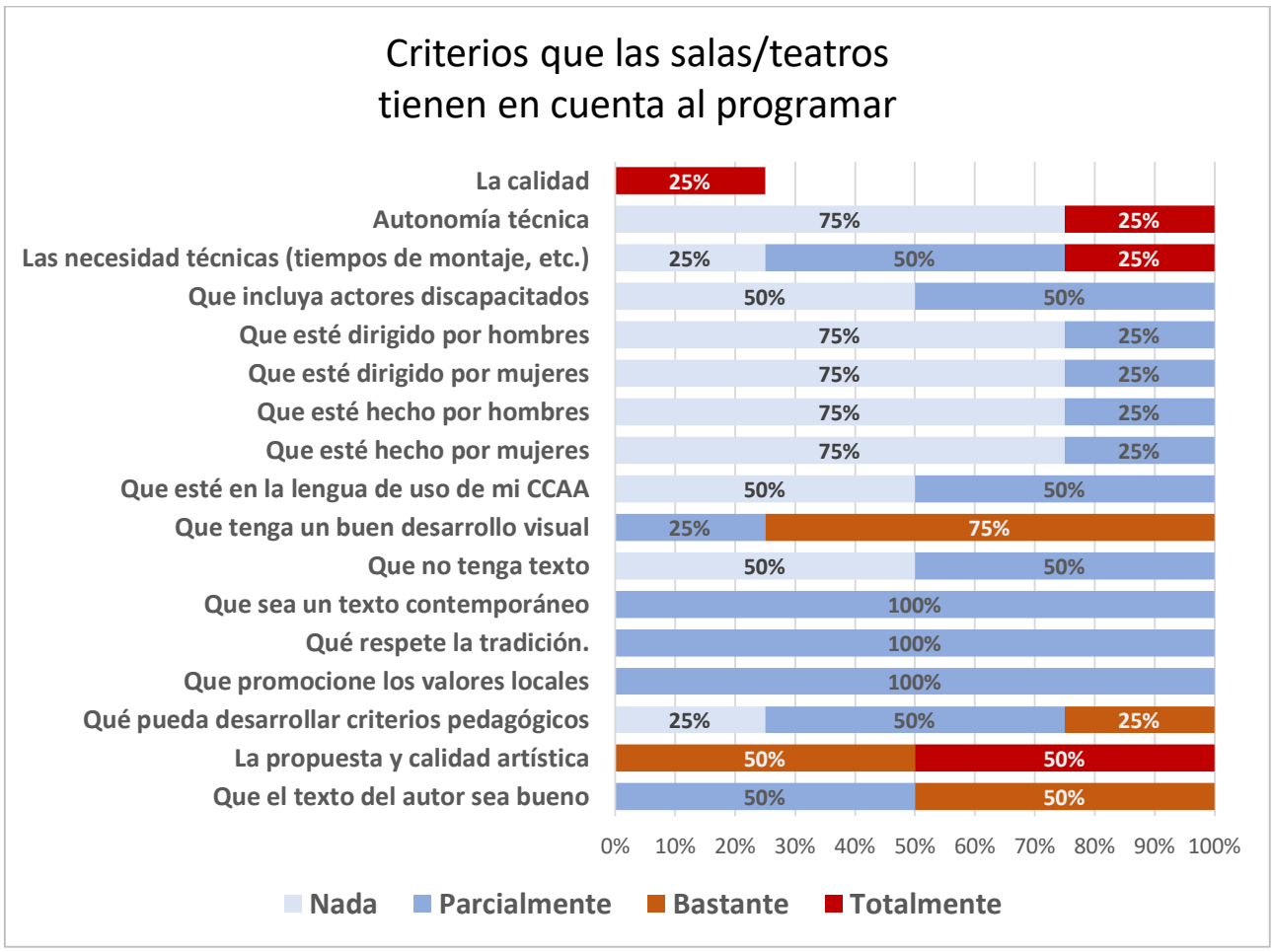
Los criterios que valoran los teatros para programar tienen un primer bloque significativo: que sean espectáculos que puedan comunicar con el público **(50% bastante y 50% totalmente)** y que entretengan al público **(50% bastante, 25% totalmente y 25% parcialmente)**. Un segundo bloque de menor intensidad: que den a conocer el patrimonio de los títeres **(25% bastante, 25% totalmente y 50% parcialmente)**. La originalidad **(25% bastante, 25% totalmente y 50% parcialmente)** y la innovación **(25% totalmente y 75% parcialmente)**. Hay un tercer bloque de intensidad muy baja o nula.



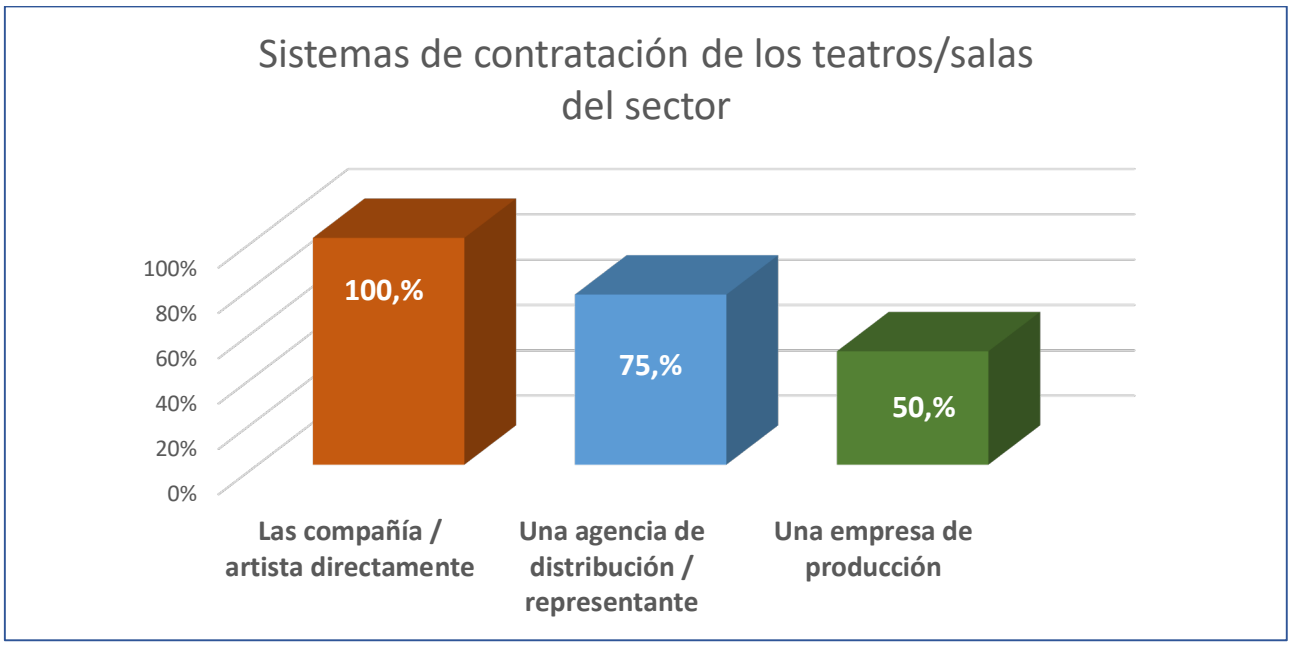
Hay otra serie de elementos que entran en juego para que los espectáculos sean programados por los teatros y salas, los más significativos han sido cuatro: haber visto el espectáculo en directo **(25% bastante, 75% totalmente)**, haber sido un éxito de público y taquilla **(25% bastante, 25% totalmente y 50% parcialmente)**, haber recibido subvenciones a la producción **(50% bastante, y 25% parcialmente),** haber recibido buenas críticas no tiene un peso muy significativo **(25% bastante, y 75% parcialmente),** en este sentido pesa más la valoración de expertos y prescriptores **(50% bastante y 50% parcialmente).** El haber recibido premios o haber estado en ferias y muestras es solo valorado parcialmente por un **75%** de los teatros, las ferias facilitan ver en directo un buen número de espectáculos en poco tiempo, pero no es un valor en sí mismo para la programación. Haber estado en festivales de prestigio es valorado solo parcialmente por el **100%** de los teatros. Si comparamos las respuestas a estas mismas preguntas por parte de los festivales, hay algunas diferencias destacables, los festivales valoran mucho más las buenas críticas y haber visto el espectáculo en directo, y valoran mucho menos que los teatros que el espectáculo haya sido un éxito de público y taquilla (solo el **19,4%** de los festivales) y aún mucho menos que hayan recibido subvenciones a la producción. En conjunto podemos afirmar que los teatros y los festivales no tienen exactamente los mismos criterios de programación



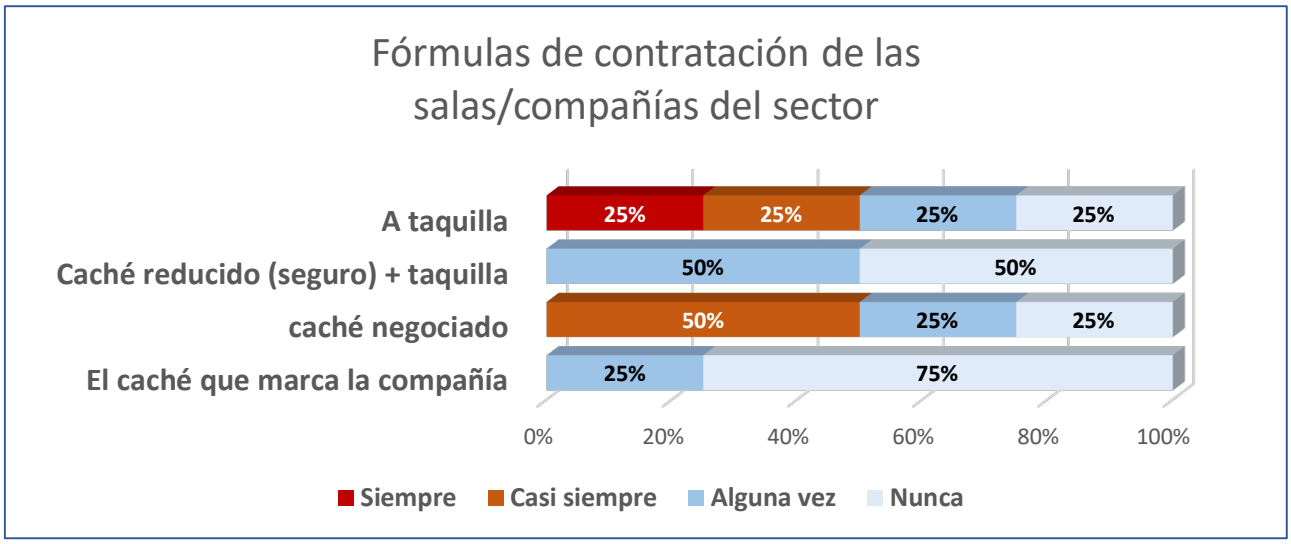
Hay otra serie de aspectos de la producción que son valorados por los teatros para entrar en una programación, la propia propuesta y su calidad artística **(50% bastante y 50% totalmente)**, aquí resulta llamativo como ya vimos en uno de los anteriores gráficos que solo la calidad no es suficiente, a la vez lo es el tipo de propuesta artística que aporte. Que la propuesta tenga un buen desarrollo visual es valorado **(75% bastante, y 25% parcialmente),** luego hay otros dos aspectos con igual intensidad, las necesidades técnicas de la propuesta y que esta pueda desarrollar criterios pedagógicos **(25% bastante y 50% parcialmente)**. Los demás aspectos del panel de posibles respuestas son parciales o nada valorados.



Los teatros, para contratar, lo hacen directamente con la compañía como fórmula habitual en el 100% de los teatros, un **75%** utilizan una agencia de distribución y un 50% alguna empresa de producción.

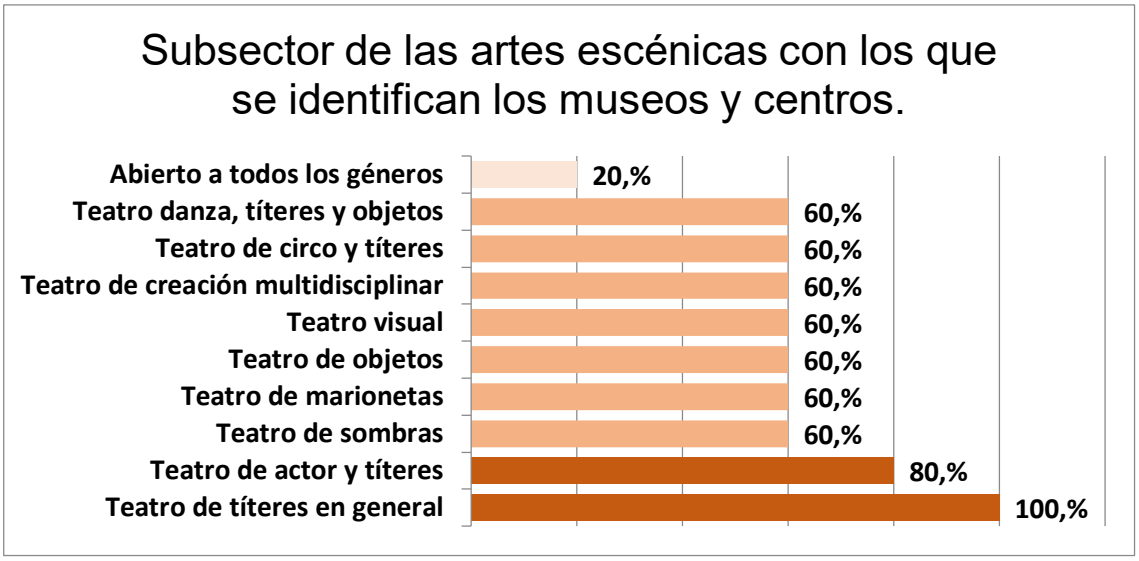


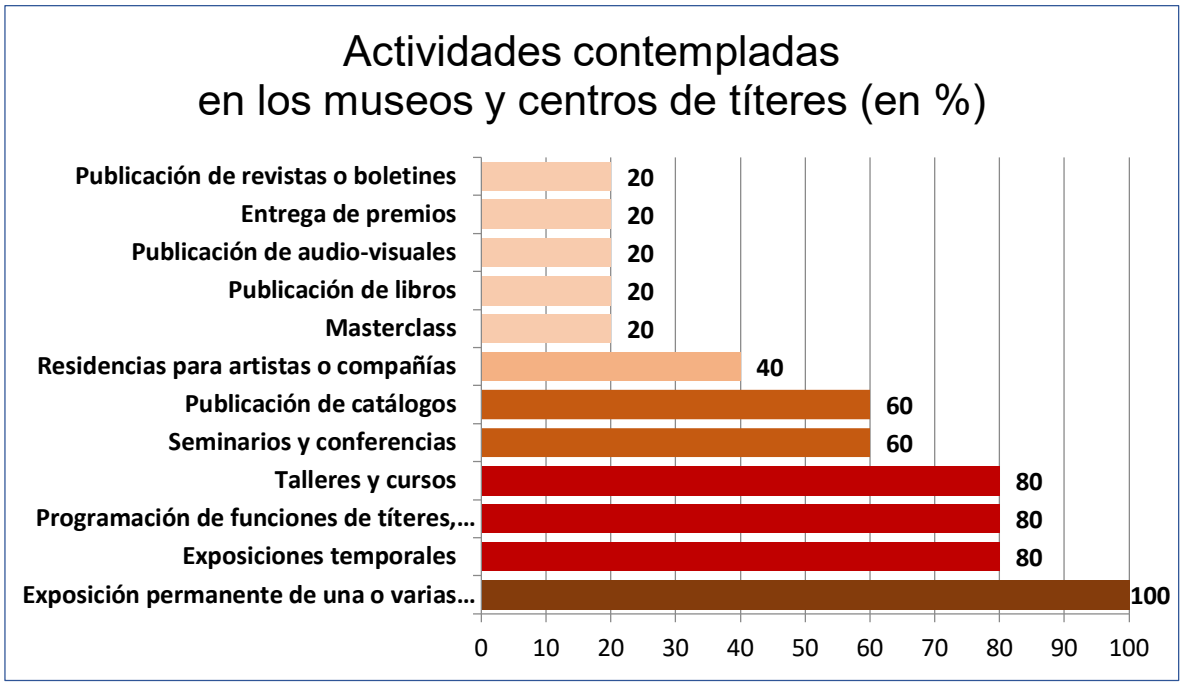
La fórmula más utilizada para contratar es negociar casi siempre un caché (**50%**) de los teatros y un 25% alguna vez. La fórmula de taquilla es utilizada siempre o casi siempre por el **50%** de los teatros y otro 25% algunas veces, un 25% no la utilizan nunca. La fórmula mixta de un caché reducido (seguro) más la taquilla es utilizada alguna vez por el 50% de los teatros.



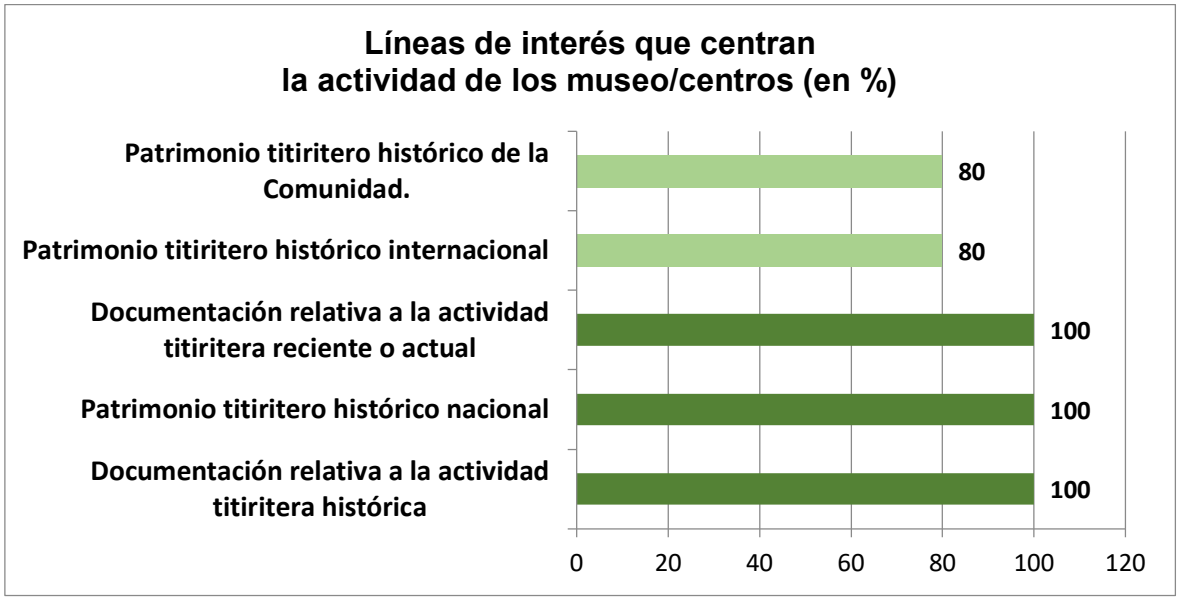
19.- Los museos y centros de títeres

En España hay **14 museos** o centros de títeres. Siendo un porcentaje realmente pequeño, no lo es tanto si tenemos en cuenta que hay solo 10 museos de artes escénicas o de teatro, la mayoría dedicados a grandes dramaturgos españoles, en algunos casos vinculados a sus casas natales, además del Museo Nacional de Teatro en Almagro. También hay algún museo de circo y de magia. Lo importante de estos museos del sector de los títeres, es que la mayoría son centros vivos de gran actividad, demuestran el respeto del sector por el patrimonio y la tradición, y complementan el ecosistema del TTVO de manera importante. Es cierto que no todos los museos del sector realmente lo son de verdad, con un discurso museístico serio y coherente con la obra expuesta, o con las condiciones de exhibición y conservación propias de un museo, de hecho, algunos de ellos son más bien centros de títeres, como veremos a continuación no todos los museos que han contentado la encuesta son iguales.



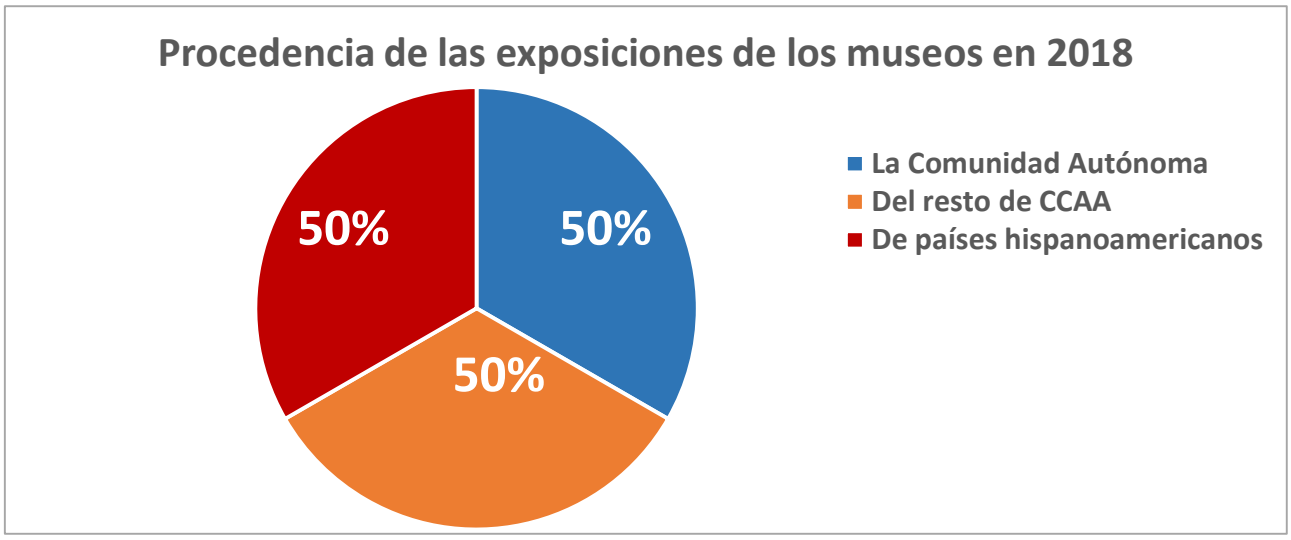


Todos tienen en común que se dedican al teatro de títeres en general, y luego en mayor o menor medida a las distintas disciplinas (marionetas, sombras, etc.), al igual que todos coinciden en que tienen una exposición permanente de una o varias colecciones y la gran mayoría desarrollan un amplio programa de actividades, de estas destacan en un 80% los que realizan exposiciones temporales, programan funciones o realizan talleres y cursos. Un 60% realizan seminarios y conferencias y publican catálogos. Solo un 20% programan *masterclasses,* publican libros, audiovisuales o revistas, un 20% también realizan entregas de premios.

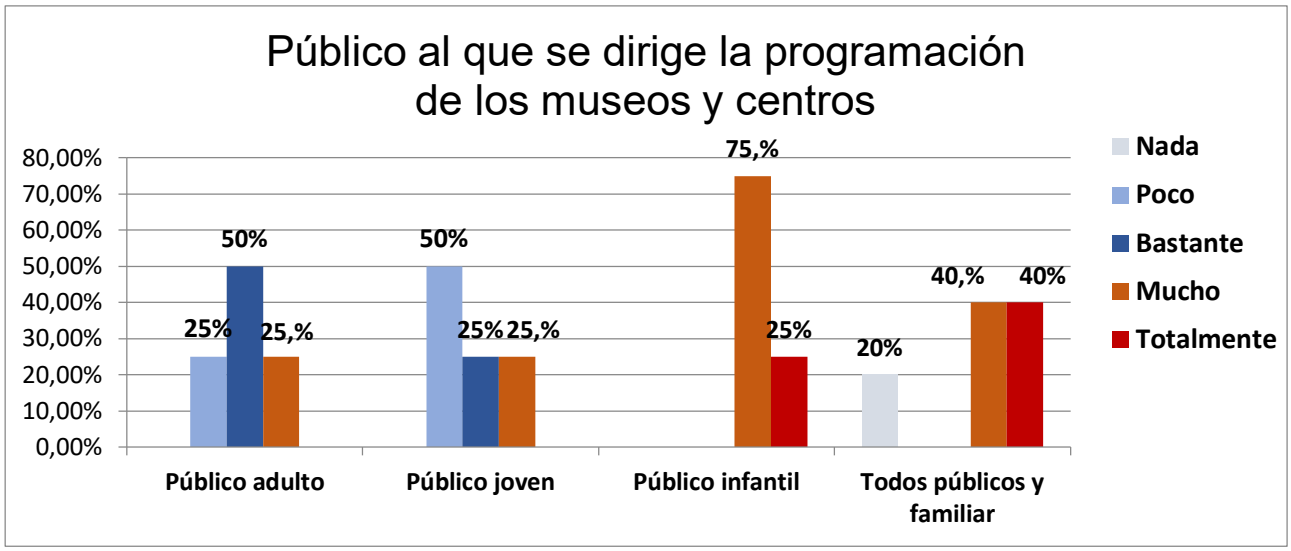


Como puede verse en el gráfico anterior, las líneas de los museos del sector tienen en común la documentación de la actividad titiritera tanto histórica como actual y con un ámbito estatal. Un **80%** también incluyen el patrimonio de su comunidad y otro **80%** el patrimonio internacional. En general son museos de amplio espectro y sin especialización concreta, que resulta una de las grandes diferencias respecto a los museos de teatro donde la gran mayoría están especializados en algún autor o dramaturgo.

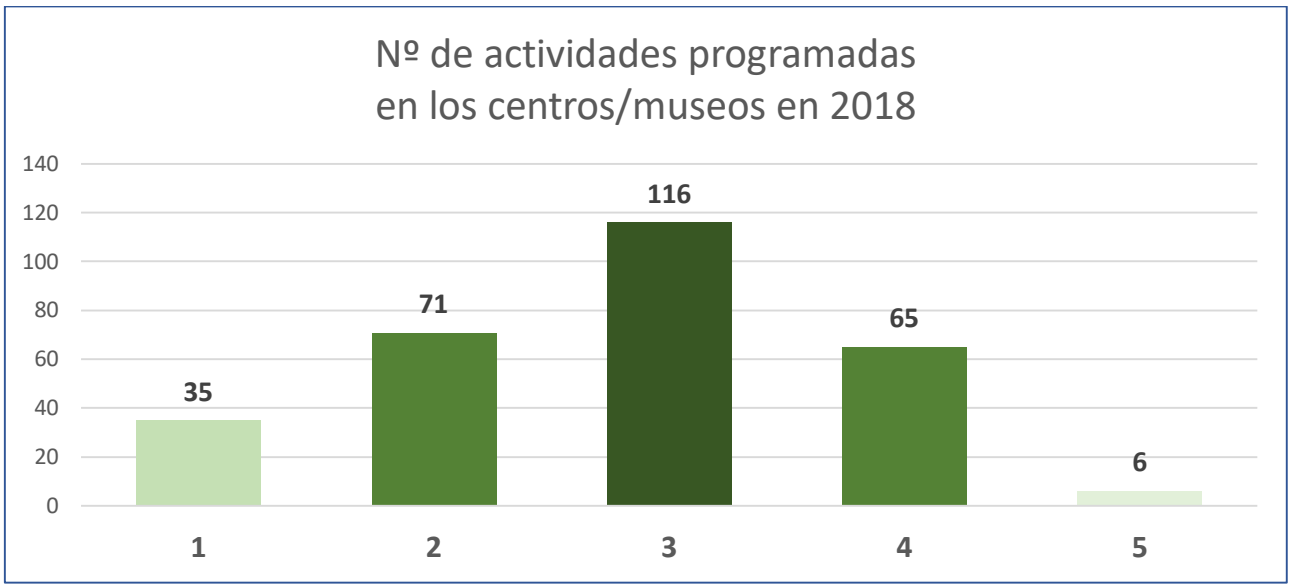
Un 40% de los museos de títeres realizan dos exposiciones temporales al año, otro 40% las realiza ocasionalmente y un 20% no lo hace nunca. La procedencia de las exposiciones se reparte en un porcentaje similar (50%) entre la propia comunidad, otras comunidades autónomas y países hispanoamericanos.



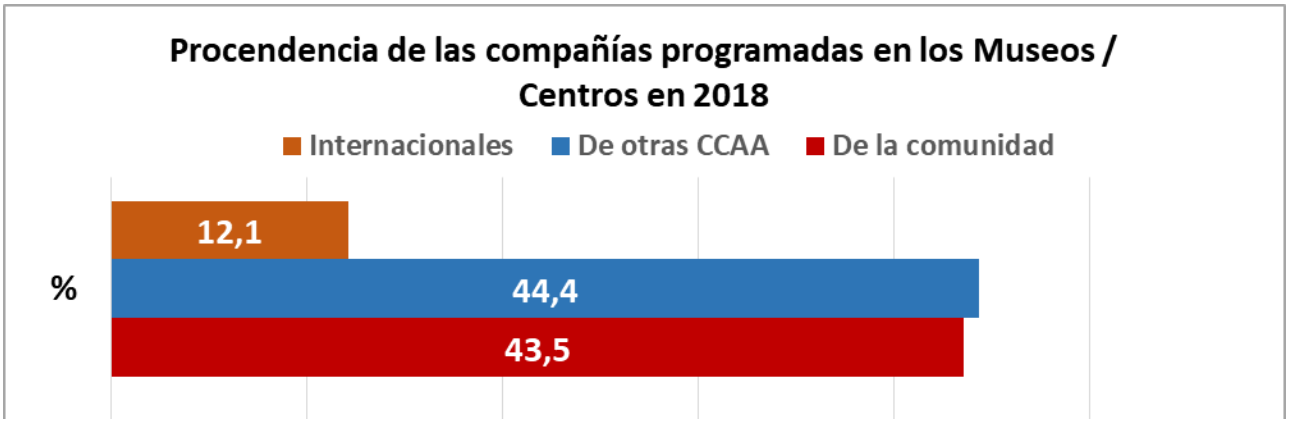
Al igual que sucede en el conjunto del sector, los museos de títeres se dirigen fundamentalmente al público infantil y familiar, y en mucha menor medida al público joven o adulto.



De los cinco museos que contestan la encuesta específica, uno de ellos destaca por el importante número de actividades al año: 116, prácticamente una actividad cada tres días. Luego hay dos de tipo mediano que realizan una actividad cada semana y dos pequeños que lo hacen de manera más esporádica. Como ya vimos en el apartado de representaciones, estos museos realizaron 144 funciones de teatro de títeres, que junto a las 131 visitas guiadas, constituyen las actividades más frecuentes; se completan con 61 talleres, 5 conferencias, 4 residencias de creación, 5 conferencias y 2 concursos.

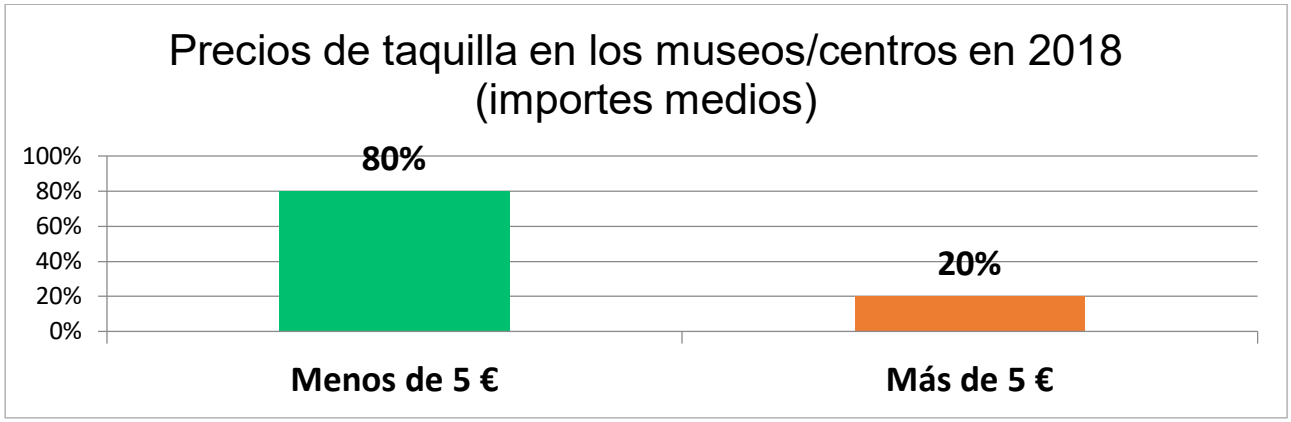


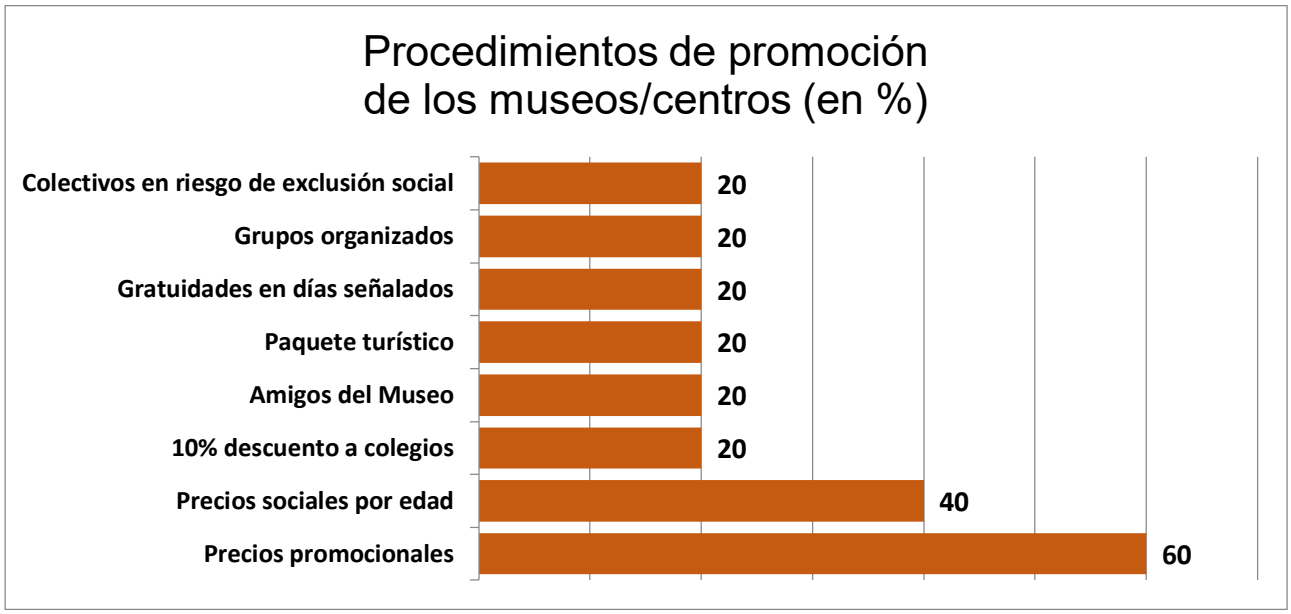
De las 144 funciones programadas, el 43,5% de las compañías proceden de la propia comunidad, un 44,4% de otras comunidades y un 12% internacional.



Los cinco museos que responden la encuesta específica recibieron 16.850 visitas escolares, lo que nos permite extrapolar que el conjunto de museos/centros de títeres en España (14) tuvieron alrededor de 40.000 visitas escolares al año.

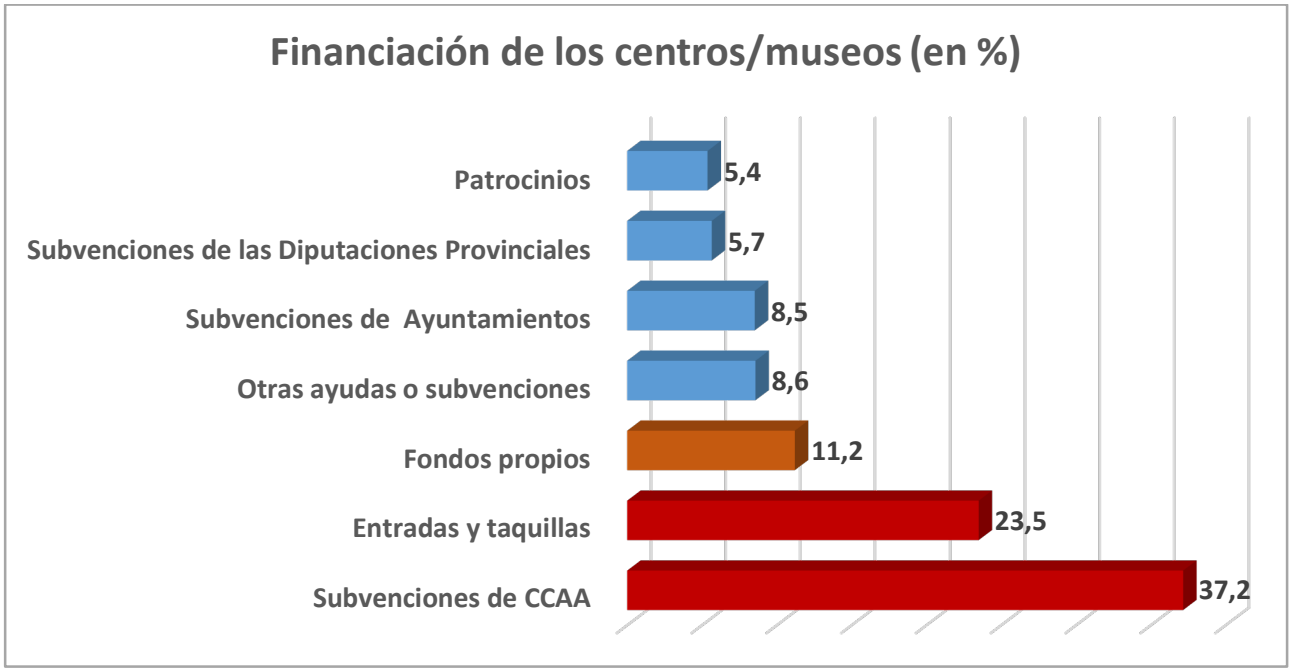
Del conjunto de los museos, un 80% tiene precios de taquilla por debajo de los 5 euros y solo un 20% por encima. Todos los museos tienen además sistemas de promoción y descuentos que hacen más compleja la recaudación y el equilibrio proporcional del coste real y los ingresos.



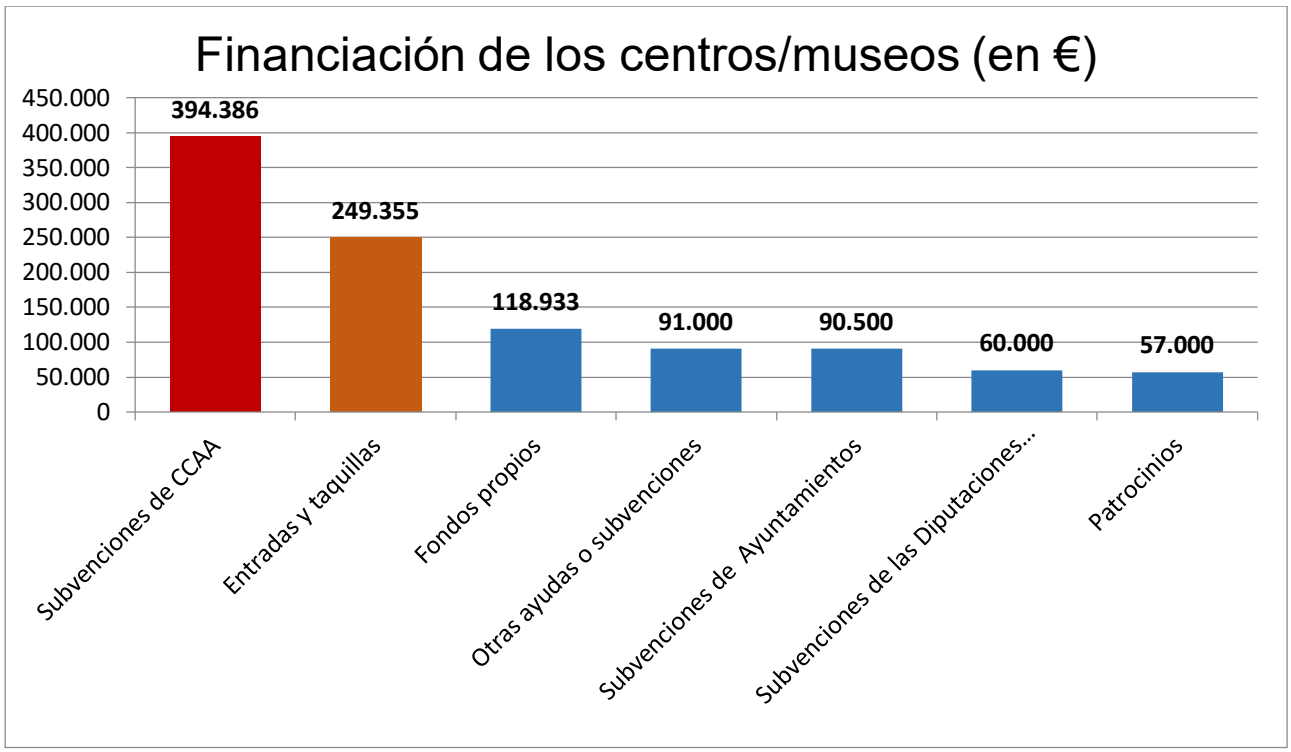


Para ver con mayor detalle la repercusión, es muy ilustrativo de los tamaños de los museos el gráfico de datos de recaudación, que suponen el **23,5%** de su financiación total, poniendo de manifiesto una vez más que son proyectos de manifiesta dependencia de las administraciones.

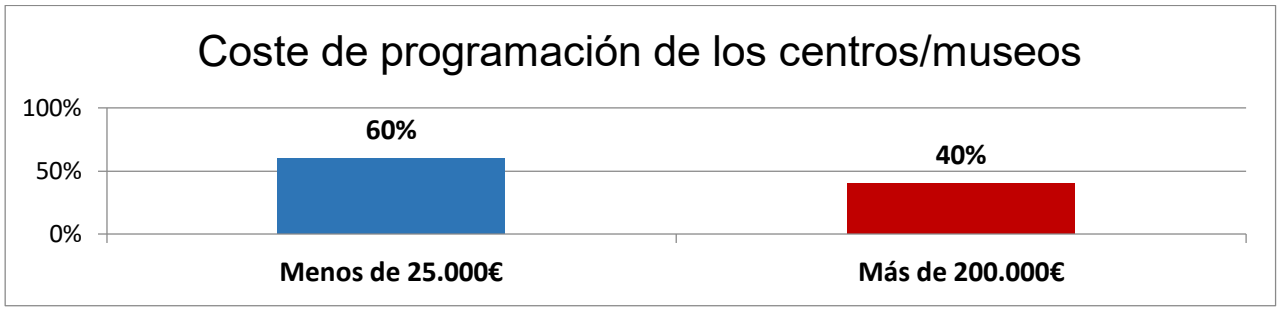
Para ver con más detalle la financiación de estos centros/museos, el siguiente gráfico nos indica que los fondos propios son el **11,2%**, junto al **23,5%** de la taquilla y el **5,4**% de patrocinios, cuyo conjunto representa las fuentes no institucionales de financiación. Del 60% de origen institucional la principal fuente son las subvenciones de las CCAA, **37,2%,** un **8,5%** los ayuntamientos, un **5,7%** las diputaciones y un **8,6%** otras ayudas (Ministerio, etc.).



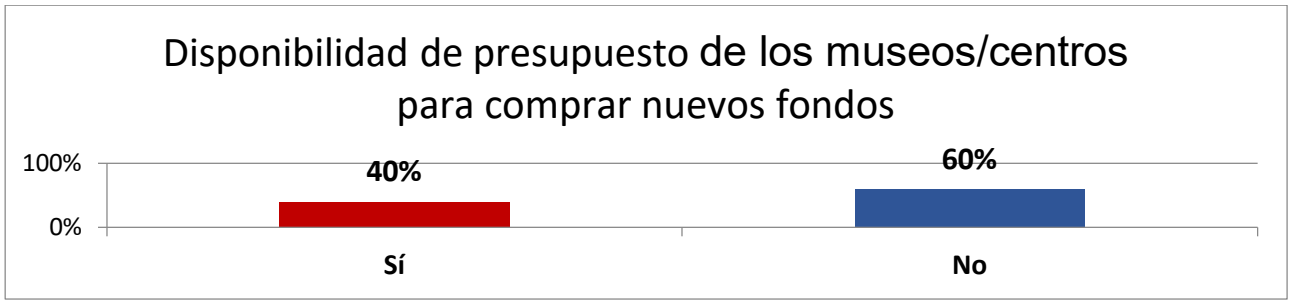
Las cifras concretas de financiación pueden verse en el siguiente gráfico.

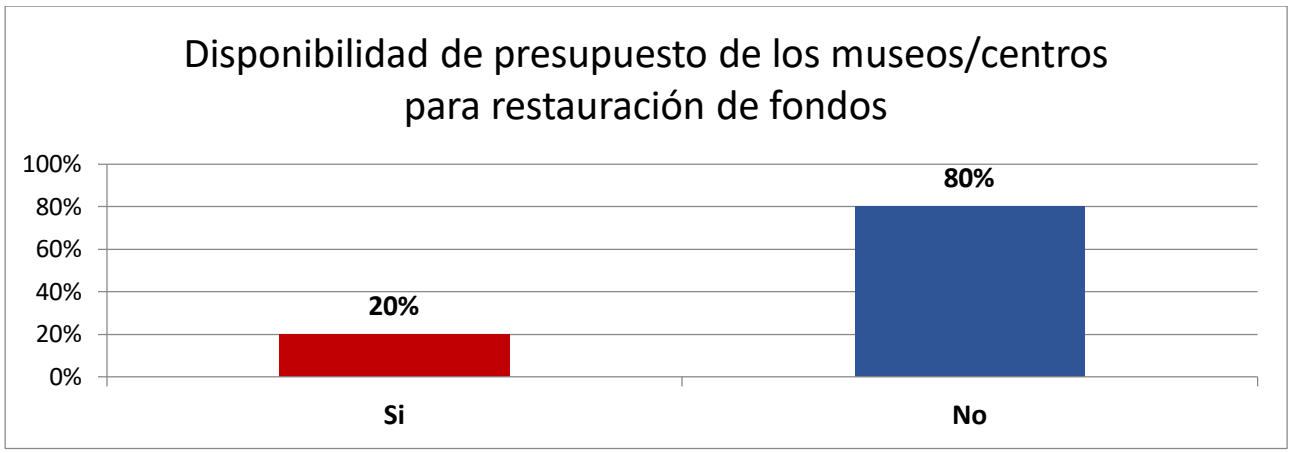


Respecto al coste de programación, el **60%** de los museos dedican menos de **25.000 €** y un **40% más de 200.000 €**. Es decir, proyectos de tamaño medio junto a un 60% de tamaño muy pequeño, entendible al ser proyectos privados puestos en marcha por compañías con sus propios medios y las subvenciones que consiguen arrancar a las administraciones

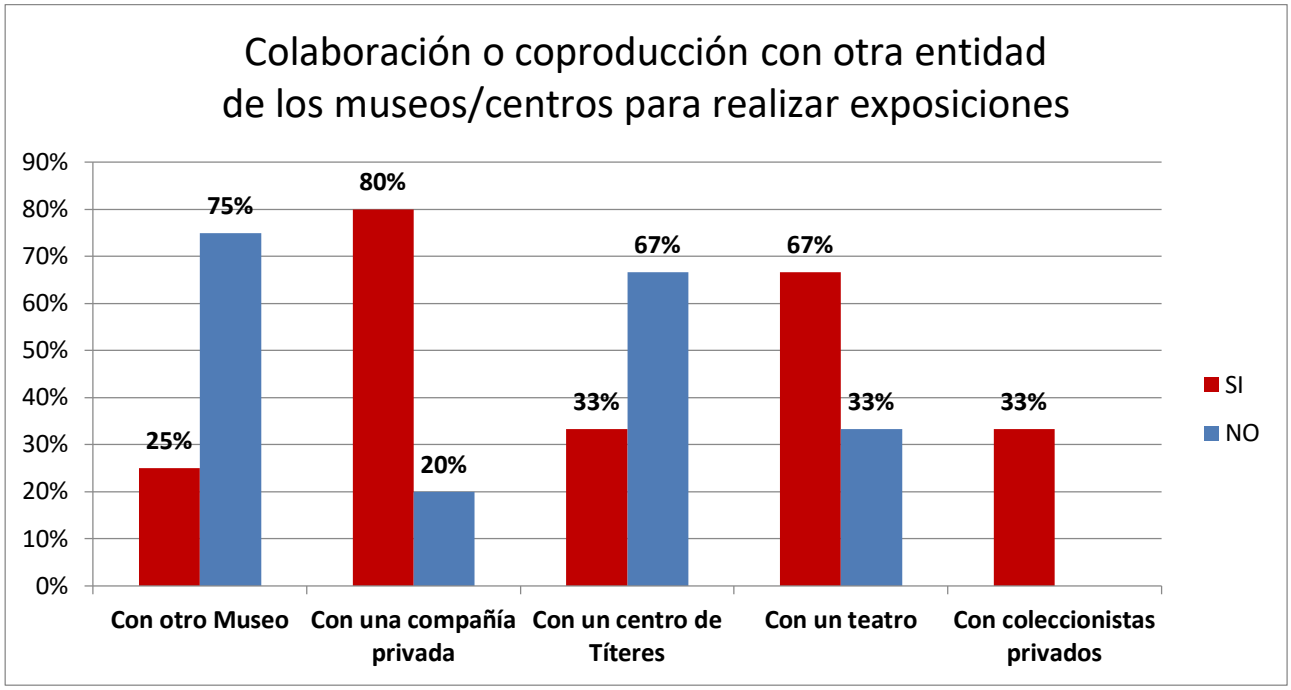


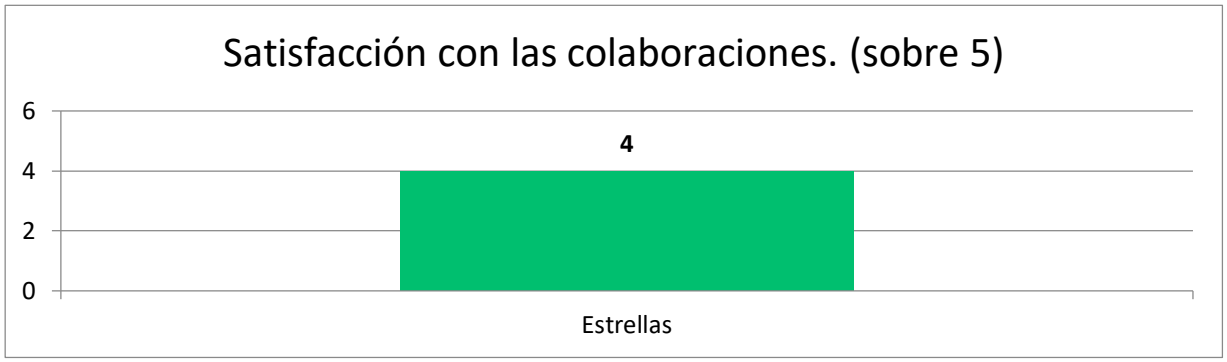
En igual medida ocurre con la capacidad de estos museos de adquirir nuevos fondos: solo tienen disponibilidad un **40%** por un **60%** que no lo tienen o bien dependen de donaciones o el discurso expositivo se mantiene inalterable desde su fundación limitando las posibilidades de futuro de estos proyectos que van perdiendo tracción año tras año. Ocurre lo mismo con la disponibilidad de partida de restauración, donde únicamente un **20%** dispone de presupuesto.



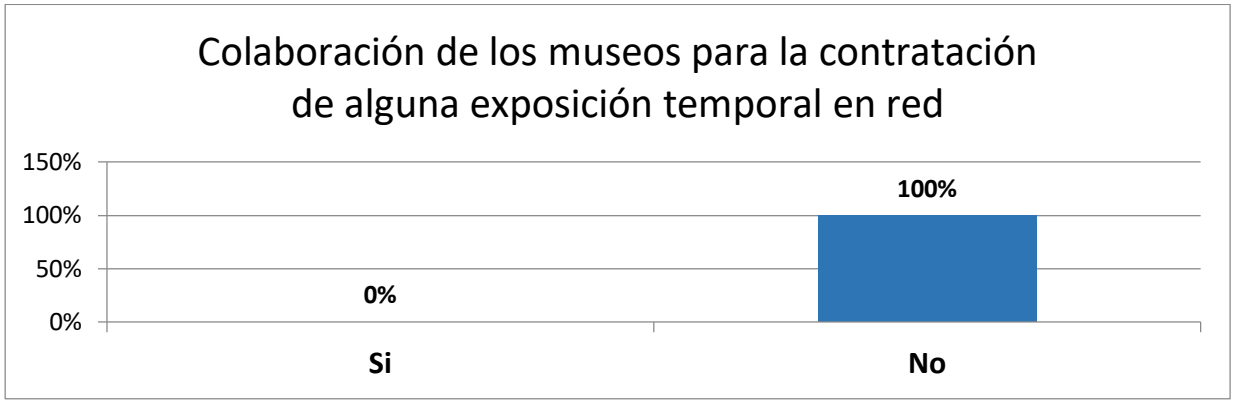


Respecto a la colaboración o coproducción de estos museos para la organización de exposiciones, se suelen dar diferentes casuísticas: la más frecuente (**80%**) es con una compañía privada, y suele guardar relación con la celebración de aniversarios significativos de estas. Un **67%** realizan la colaboración o coproducción con un teatro. Opciones mucho menos frecuentes son con coleccionistas privados y Centros de títeres (33%) o con otro museo (25%). El nivel de satisfacción de estas colaboraciones es alto, 4 sobre 5.

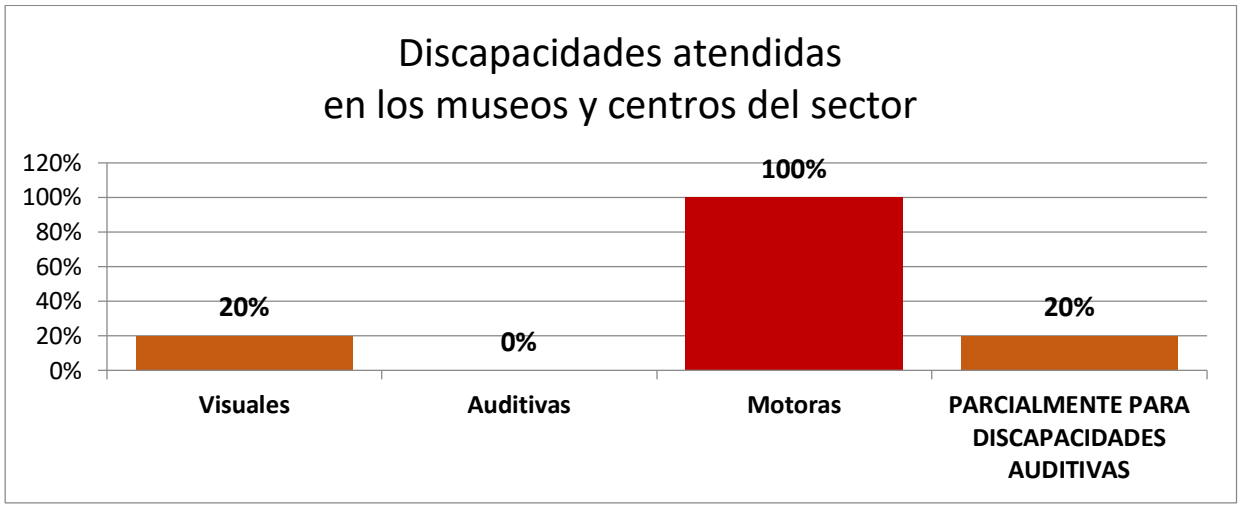


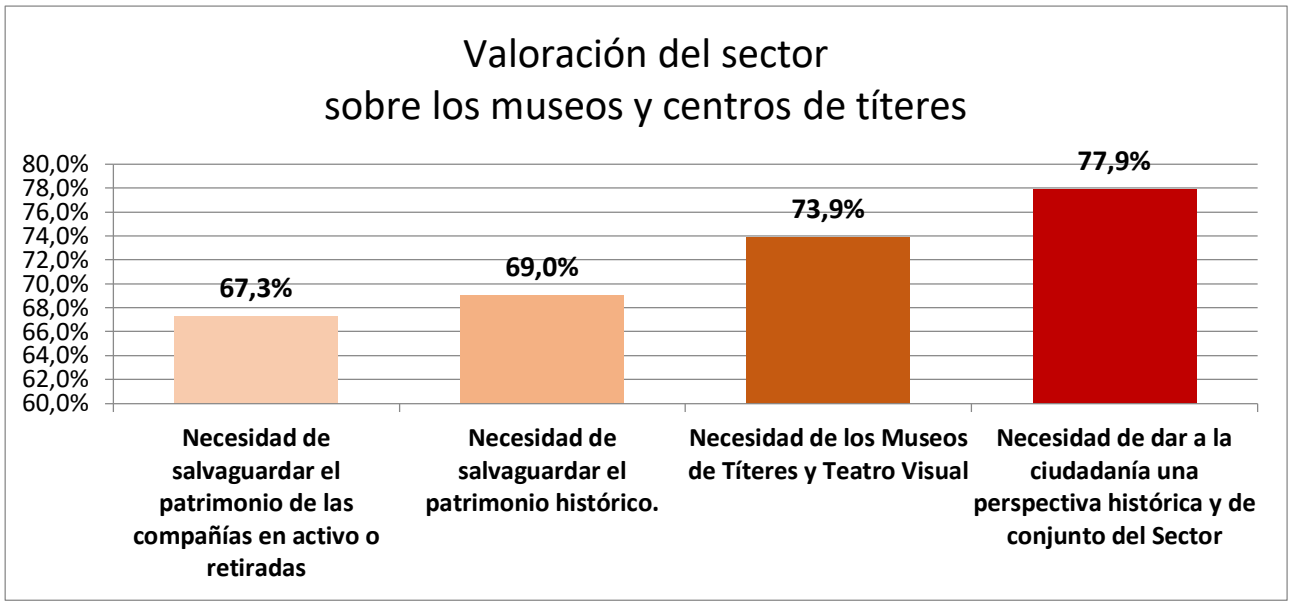


El sistema de colaboración en red para la contratación de exposiciones temporales no es una práctica de estos museos.

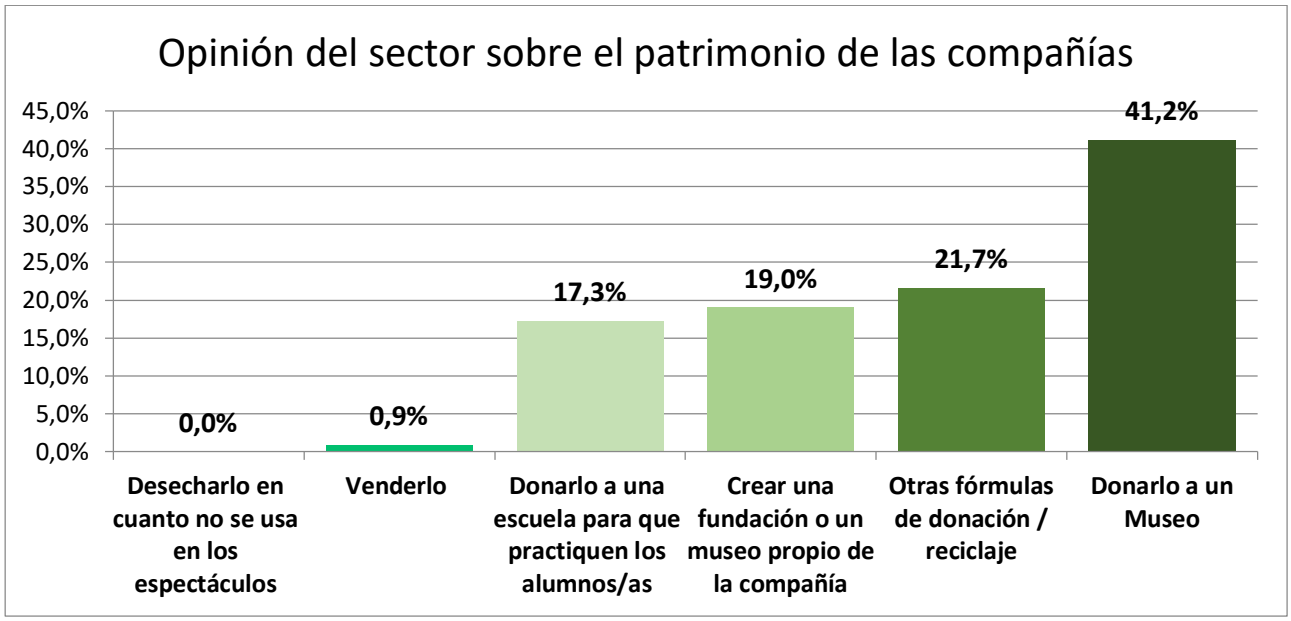


Todos los museos que han contestado la encuesta específica tienen algún tipo de adaptación para discapacitados, el **100%** en el caso de las motoras y un **20%** para las visuales y parcialmente para las auditivas.

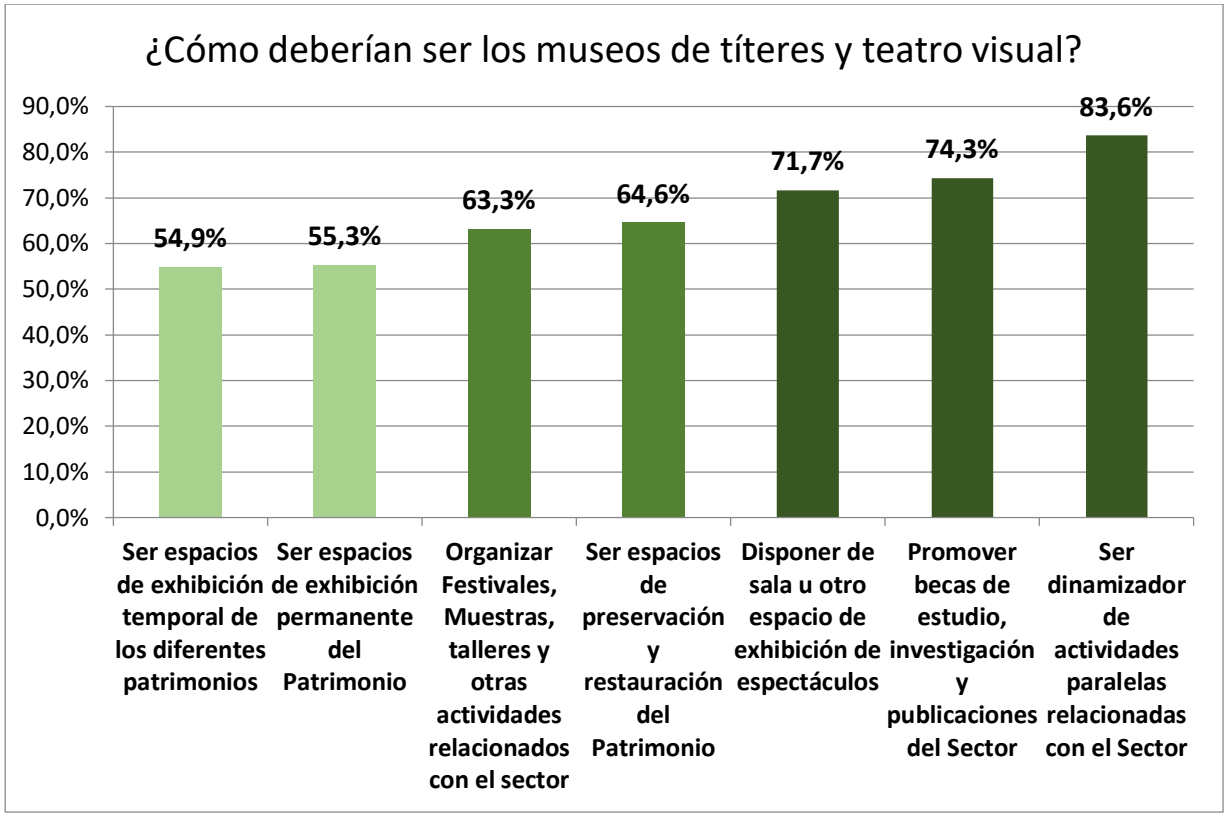




El conjunto del sector tiene una valoración positiva de los museos, si bien como ya vimos al hablar del ecosistema del sector, consideran que es un aspecto poco desarrollado (2,1 sobre 5). La valoración se realiza (**80%**) en base a la necesidad de ofrecer a la ciudadanía una perspectiva histórica del sector de los títeres, un **74%** considera que son necesarios en sí mismos, un **69%** del sector los valoran por la necesidad de salvaguardar el patrimonio histórico de los títeres y un **67%** lo hacen por salvaguardar el patrimonio de las compañías, ya estén estas en activo o retiradas. Las compañías a lo largo de su trayectoria van acumulando una gran cantidad de materiales de diverso tipo, títeres, marionetas, etc. que cuando ya no forman parte de ningún espectáculo, llenan los almacenes y talleres de las compañías. Sobre cuál debe ser el destino de este patrimonio, hay una gran división de opiniones, un **41%** del sector piensan que hay que donarlo a un museo, aspecto muy complejo si tenemos en cuenta que solo hay 14 museos de títeres en España y unas 475 compañías, los actuales museos no podrían absorber todo este patrimonio a lo largo de los años, a excepción de aquellas creaciones más significativas y de repercusión para el sector.



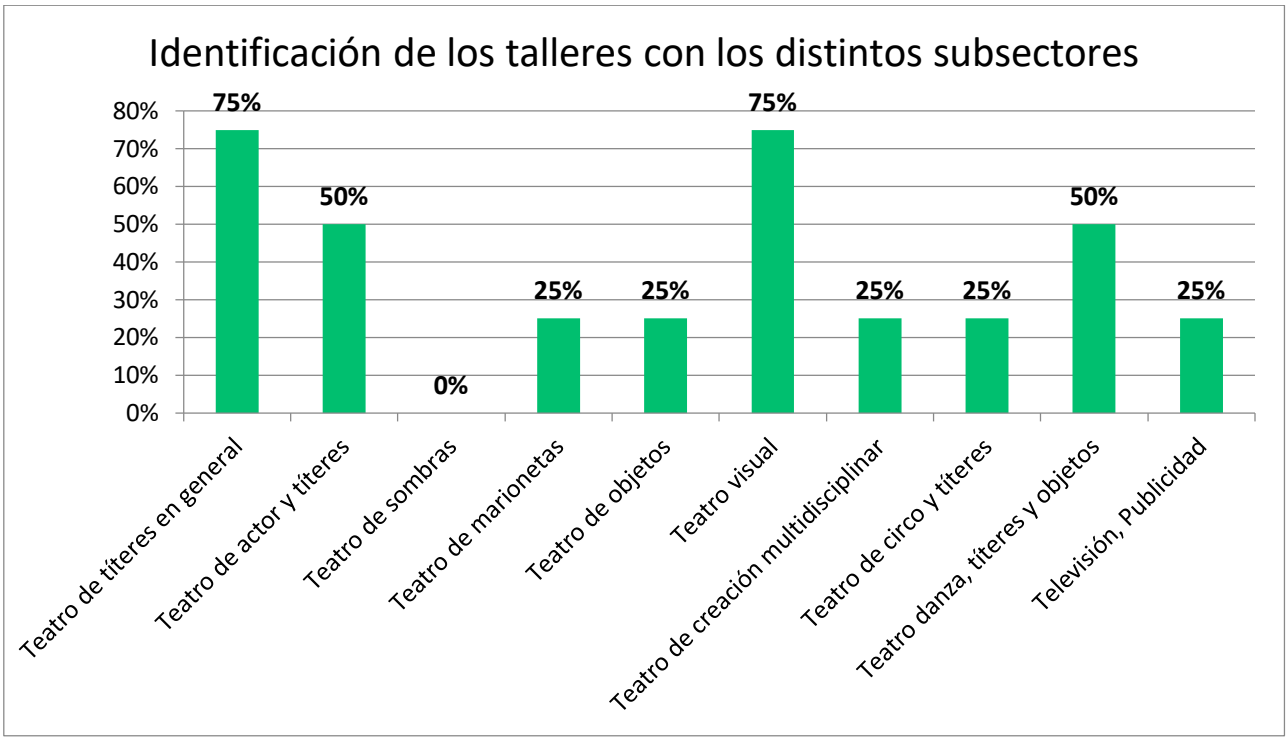
Por otra parte, hay que pensar que los actuales museos tienen importantes limitaciones de espacio y almacenaje y pocas opciones de crecimiento físico. En este sentido parece oportuno el parecer del **21,7%** cuando se inclinan por otras fórmulas de donación (otras compañías, etc.) o bien el propio reciclaje de las mismas. Un **19%** ve la posibilidad de crear un museo propio de la compañía, una opción poco realista y recomendable en general a menos que si dieran una serie de confluencias y condiciones muy valorables, en cualquier caso, opciones muy puntuales que no pueden generalizarse como solución al patrimonio de las compañías. Un **17,3%** piensan que podrán ser donadas a proyectos educativos para la práctica de los alumnos. Solo un **0,9%** del sector ve en la fórmula de venta la solución de este patrimonio creciente de las compañías y que nadie considera desechable.



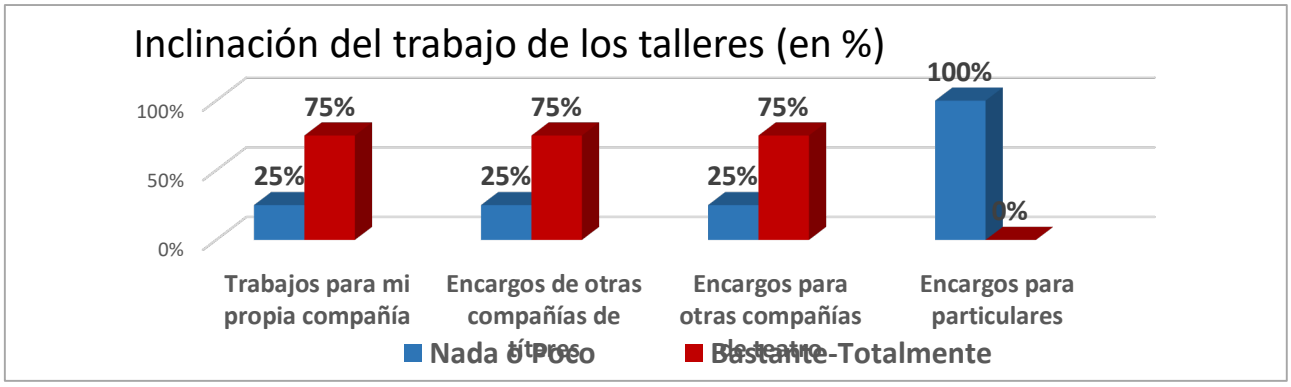
En el gráfico anterior recogemos la opinión del sector sobre cómo deberían ser estos museos, donde puede verse que casi un **84%** los ven como espacios dinamizadores de actividades paralelas relacionadas con el propio sector del TTVO, más del **74%** ven en estos centros lugares de promoción del conocimiento, becas de estudio, investigación y publicaciones del sector. Un **71,7%** los ven como espacios de exhibición de espectáculos, y más del **63%** creen que deben organizar festivales y muestras, así como talleres y otras actividades del sector, algo muy natural ya que el **70%** del ecosistema del sector lo componen compañías que necesitan espacios y programación. Un **64,6%** los ven como centros de preservación y restauración del patrimonio y más del 50% los ven como espacios de exhibición permanente y temporal.

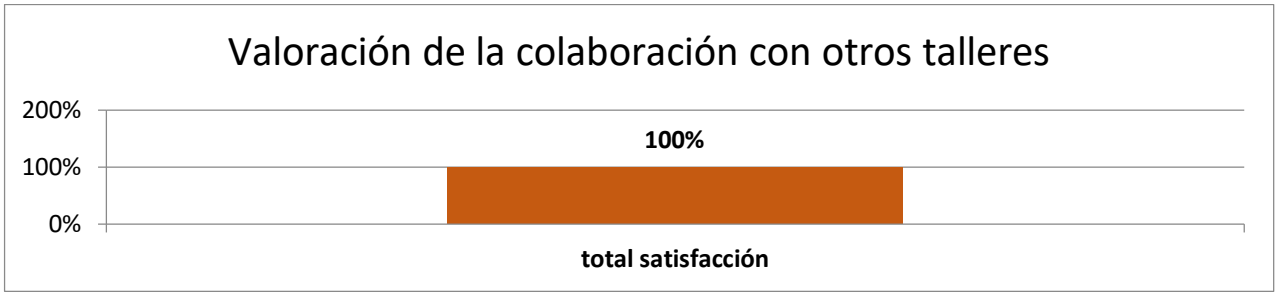
20.- Talleres/constructores

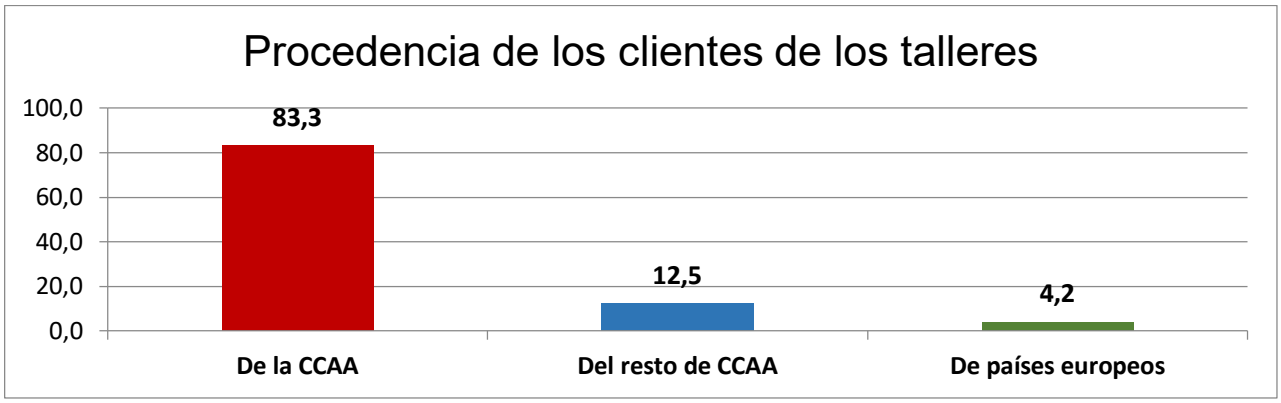
En el sector del TTVO las compañías dedican un tiempo importante de su actividad a construir sus títeres y objetos diversos, y la gran mayoría dispone de un taller donde realiza esta tare que forma parte de la esencia de su actividad artística. En este contexto se han desarrollado alrededor de **30 talleres** que han especializado su actividad de manera singular ofreciendo servicios de construcción al sector de las artes escénicas y audiovisuales, si bien su preferencia se centra en los títeres en general y el teatro visual, un **75%** de ellos y su identificación más significativa, la siguiente con un **50%** es el teatro de objetos y el teatro de actor y títeres como puede verse en el gráfico siguiente.



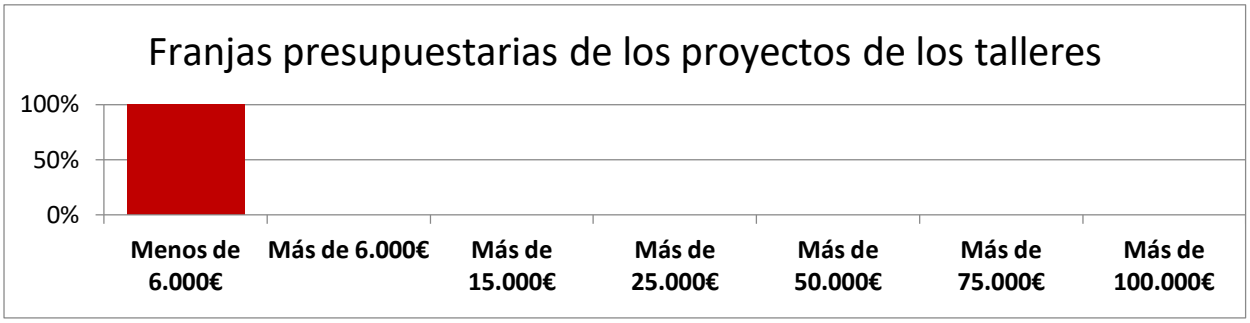
Estos talleres de construcción trabajan bastante o totalmente en un **75%** para su propia compañía, para otras compañías del sector del TTVO y para otras compañías de teatro y AAEE. La mitad de estos talleres trabajan con total satisfacción con otros profesionales o artistas para realizar sus encargos.



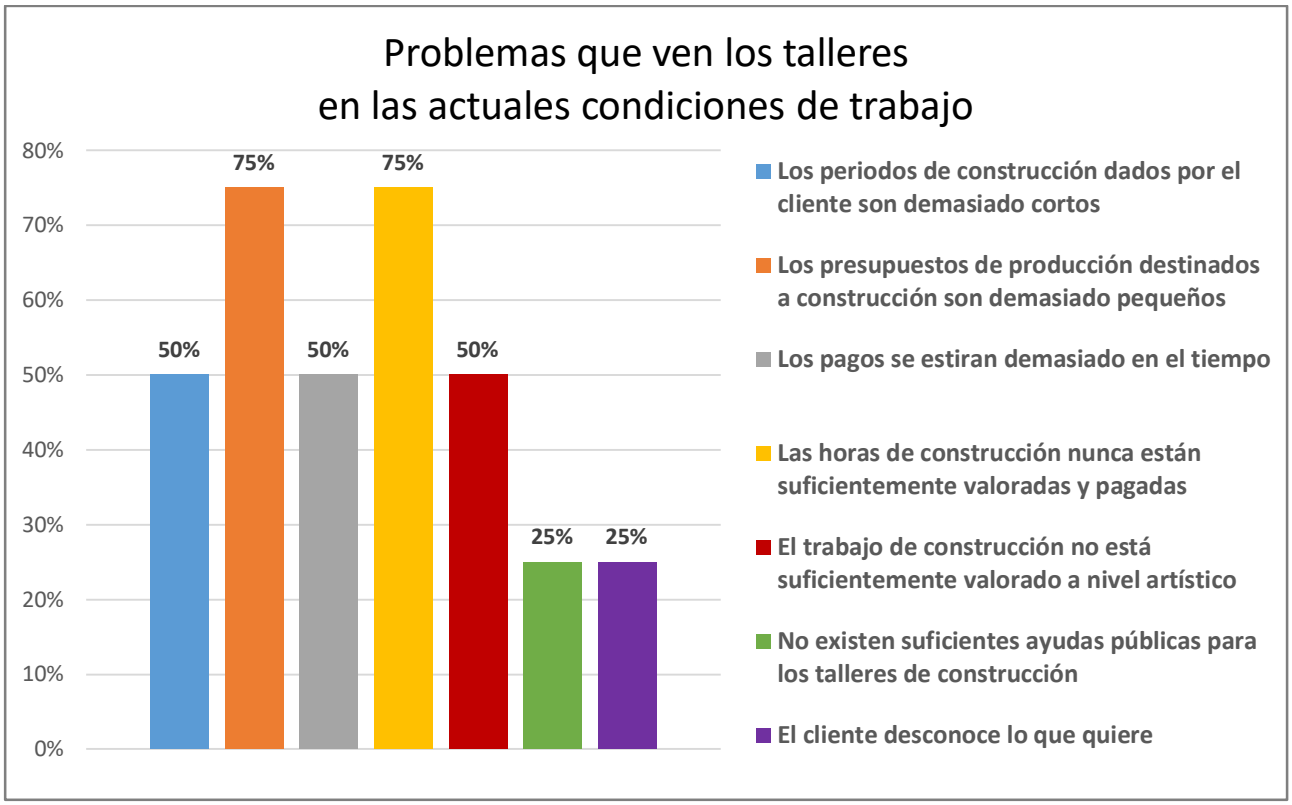


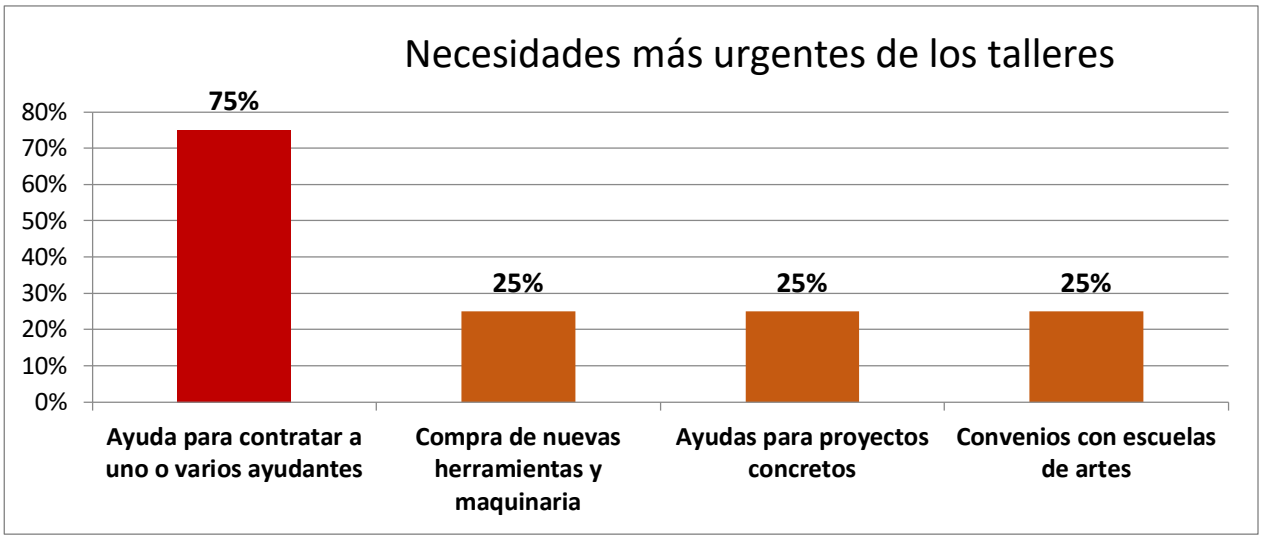


Los clientes de estos talleres proceden de su propia comunidad en un **83,3%**, un **12,5%** de otras comunidades y un **4,2%** de países europeos. Lo que pone de manifiesto la poca trascendencia de estos talleres fuera del contexto local (**16,7%**), y en mucha mayor medida de lo que le ocurre al conjunto de compañías del sector a la hora de trabajar fuera de su comunidad, que lo hacen en un **35,6%**. Si nos fijamos en la franja presupuestaria de sus trabajos, el 100% de los casos está por debajo de los 6.000 € y los presupuestos son negociados con el cliente en la mayoría de los casos; esporádicamente se aceptan otras fórmulas de pago como cobrar a plazos, cobrar en función de los bolos de la compañía o en concepto de alquiler.



En el gráfico siguiente se puede ver la intensidad de los problemas de estos talleres entre los que destacan los escasos que son los presupuestos de construcción de las compañías y la poca valoración de las horas de trabajo. La necesidad más urgente que destacan es la ayuda para poder contratar a uno o dos ayudantes de taller.

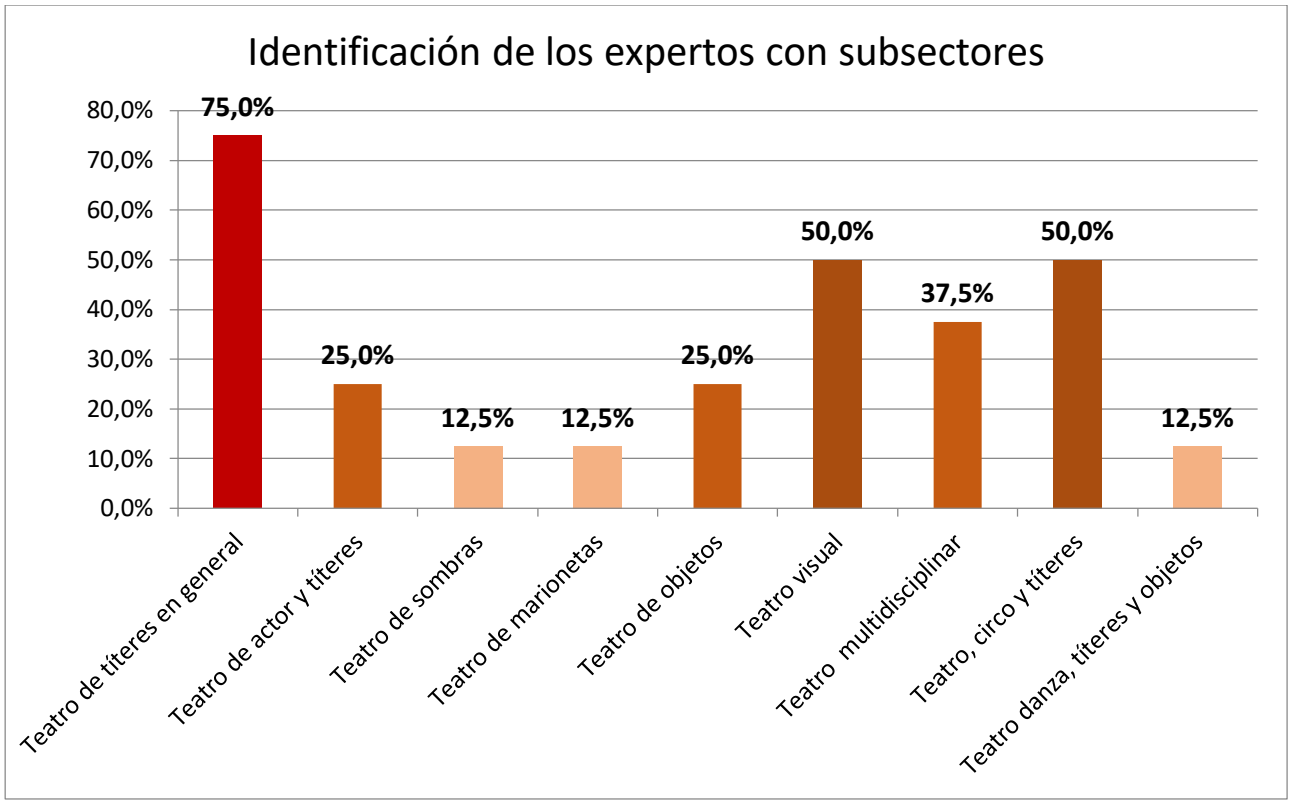




21.- Investigadores, expertos y revistas del sector

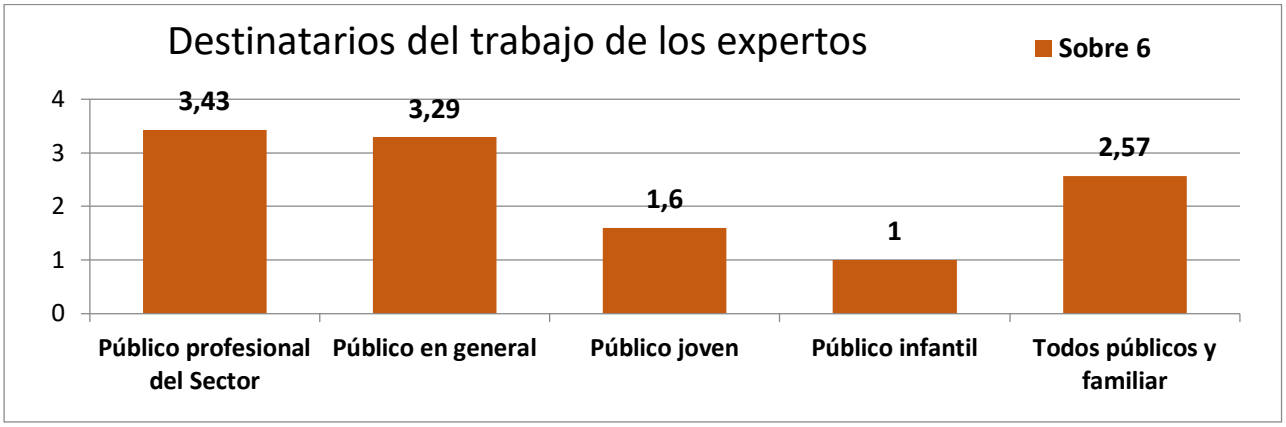
En este bloque del estudio se ha dedicado un espacio a un conjunto de agentes que rodean al sector y completan su ecosistema, nos referimos a expertos, investigadores o estudiosos del sector, así como aquellos medios tipo revista digital que realizan una labor divulgadora de la actividad del sector. Son **ocho agentes** computados en el censo total del sector, todos ellos han contestado a algunos de los cuestionarios del estudio.

En el gráfico siguiente se puede apreciar la identificación de este grupo de agentes con los diferentes subsectores que lo componen y si bien en general hay una gran coincidencia, con el conjunto del sector en el bloque de los títeres en general, 75% (la media está en 76%), apreciamos algunas diferencias en el apartado de títeres y actor, aquí es un 25%, mientras que la media está en 75,3%. La identificación con teatro, circo y títeres llega aquí al 50% mientras que la media está en 10,7%, el resto de subsectores se mantienen en una cierta sintonía con la media.

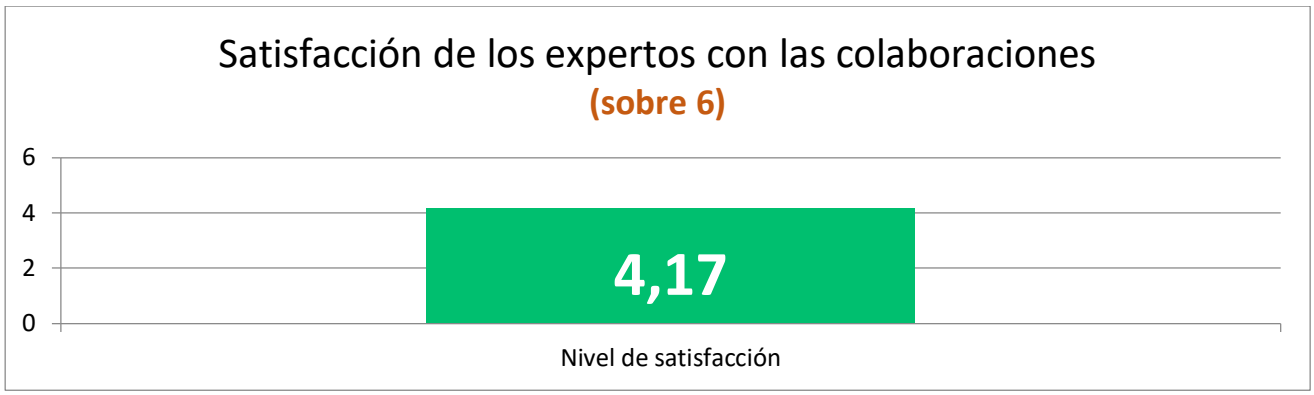


A la hora de ver la inclinación de estos agentes por los diferentes tipos de trabajos en un rango de 0 a 6, superan el 5 los trabajos por cuenta propia, **(5,67 sobre 6)**, es decir proyectos que emprende el experto o investigador en función de su propio interés. Trabajos para revistas o publicaciones **(5,17 sobre 6)** y trabajos para proyectos concretos o encargos **(5,67 sobre 6**). Los demás tipos de trabajos: para la universidad, para museos, para compañías o particulares están en rangos medios de 2,5 a 3 sobre 6.

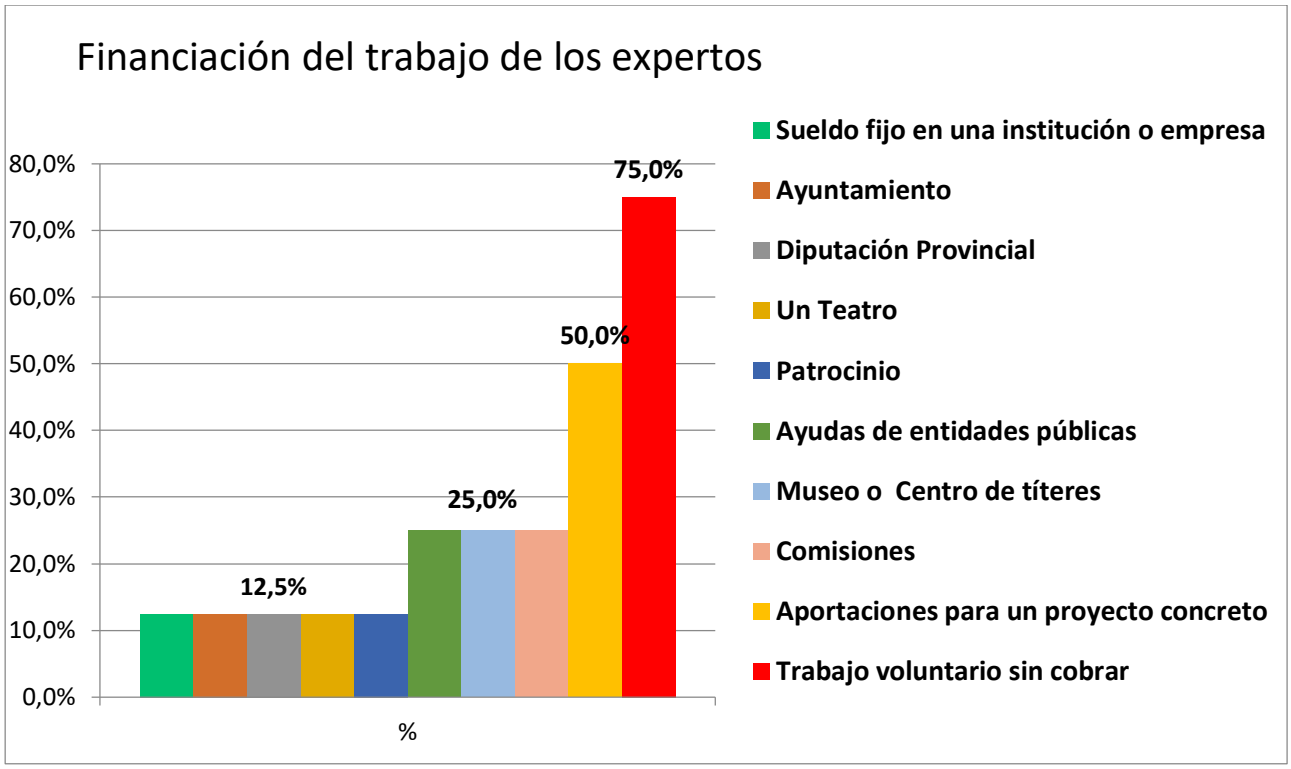
Respecto a los destinatarios de estos trabajos, no hay una tendencia destacable por su gran intensidad, siendo la mayor **3,43 sobre 6** el propio sector profesional y el público en general, **3,33 sobre 6.**



Por lógica, estos agentes se ven obligados a colaborar en sus trabajos con otras entidades o profesionales para desarrollar sus proyectos y en general con un buen grado de satisfacción, 4,17 sobre 6.

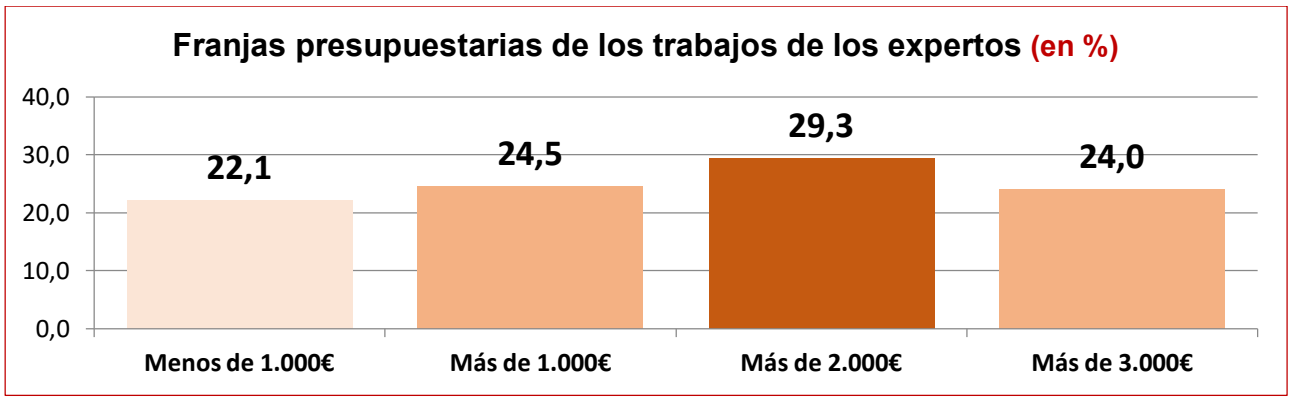


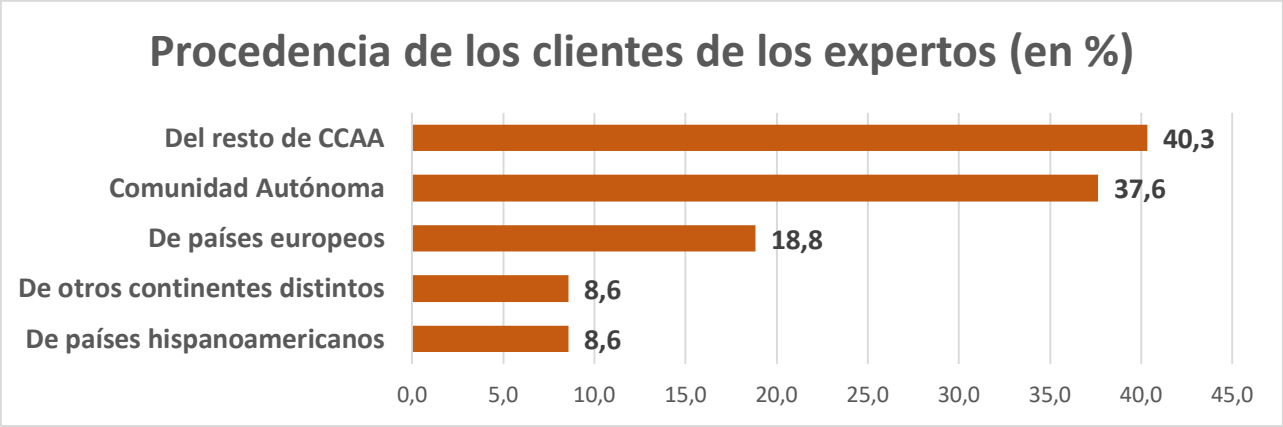
Las fuentes de financiación de estos proyectos, como puede verse en el siguiente gráfico, tienen distintos niveles de intensidad, destacando con un **75%** el trabajo de voluntariado sin ninguna compensación económica. El siguiente rango es el de aportaciones diversas para un proyecto concreto (**50%**). El resto de la actividad se financió en menores medidas por instituciones u otros agentes del sector.

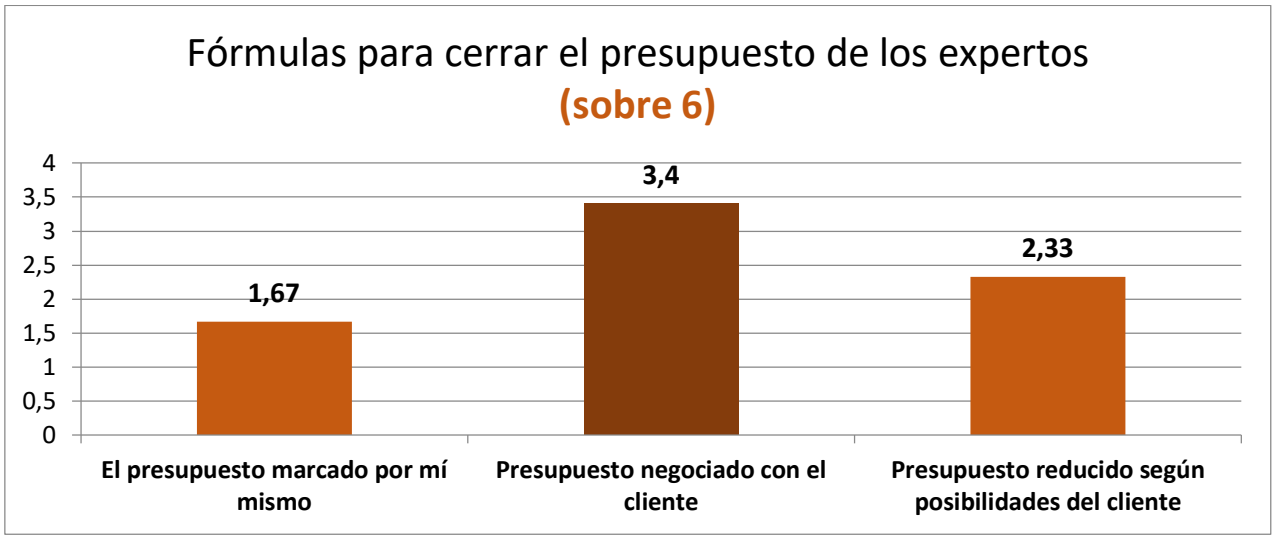


Los trabajos de los expertos cuando tienen una compensación económica, situación que en 2018 se dio en **208 trabajos de 186 clientes,** se movieron mayoritariamente en 4 franjas: de menos de 1.000 € en un **22%** de los casos, entre 1.000 y 2.000 € un **24,5%,** entre 2.000 y 3.000 € un **29,3%** y más de 3.000 € un **24%,** pero tenemos que insistir en que el mayor porcentaje de la actividad de estos agentes se hizo sin ninguna compensación económica.

Si nos fijamos en el gráfico que hace referencia al origen de los clientes, casi el 80% eran de España (de la propia comunidad el 37,6 y de otras el 40,3%), de países europeos fueron el 18,8% y un 8,6% de países hispanoamericanos y otros continentes



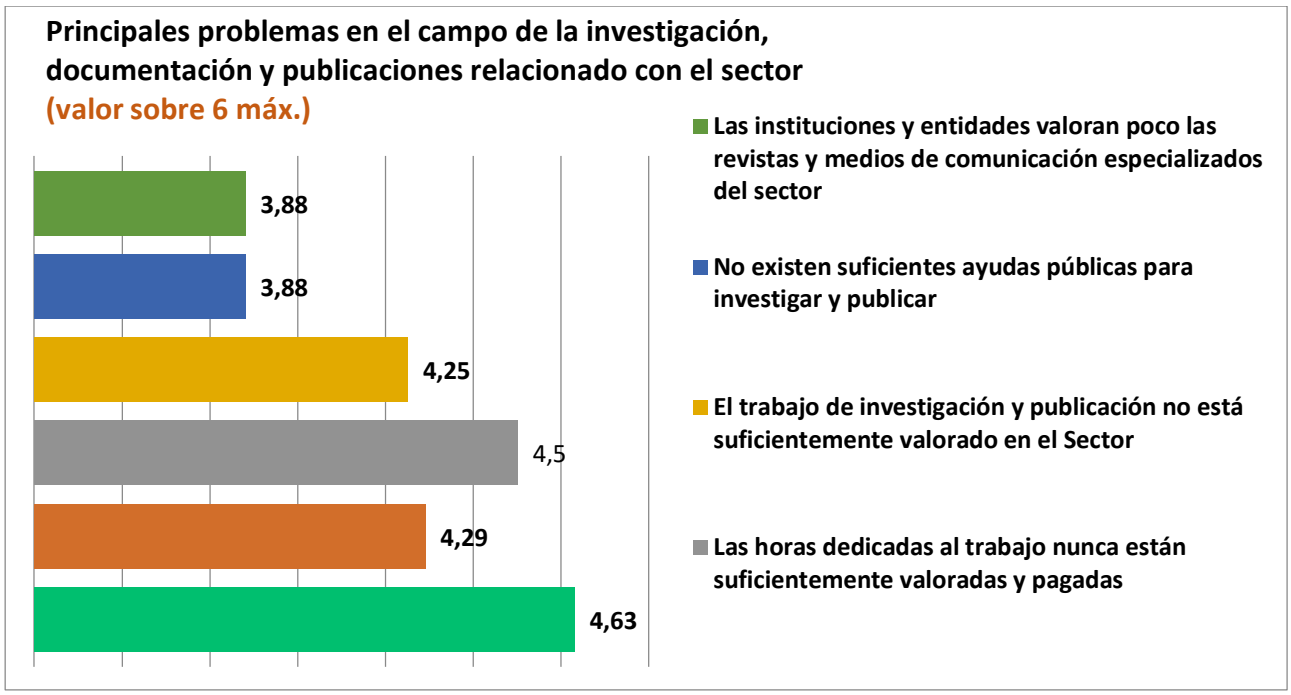




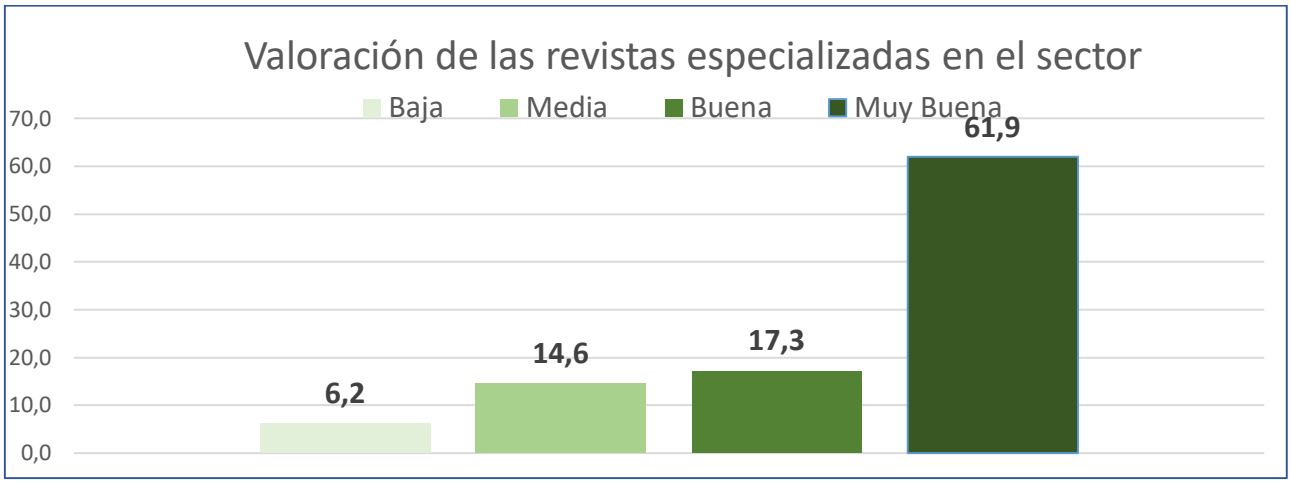
Los principales problemas que destacan estos agentes es que el TTVO debería tener una mayor presencia en las universidades y escuelas de artes plásticas y escénicas (4,6 sobre 6), el hecho de que las horas dedicadas a investigación no estén suficientemente valoradas y pagadas es señalada con 4,5 sobre 6, los bajos presupuestos para investigación y la falta de valoración de la investigación es señalado con una intensidad superior al 4,2 sobre 6.

El 62,5% de estos agentes reclaman becas y ayudas para trabajos personales de investigación como necesidad más urgente.

Las revistas especializadas tienen una valoración buena o muy buena por casi el 80% del sector del TTVO y si bien hay pocos casos, su tarea es imprescindible para el sector.

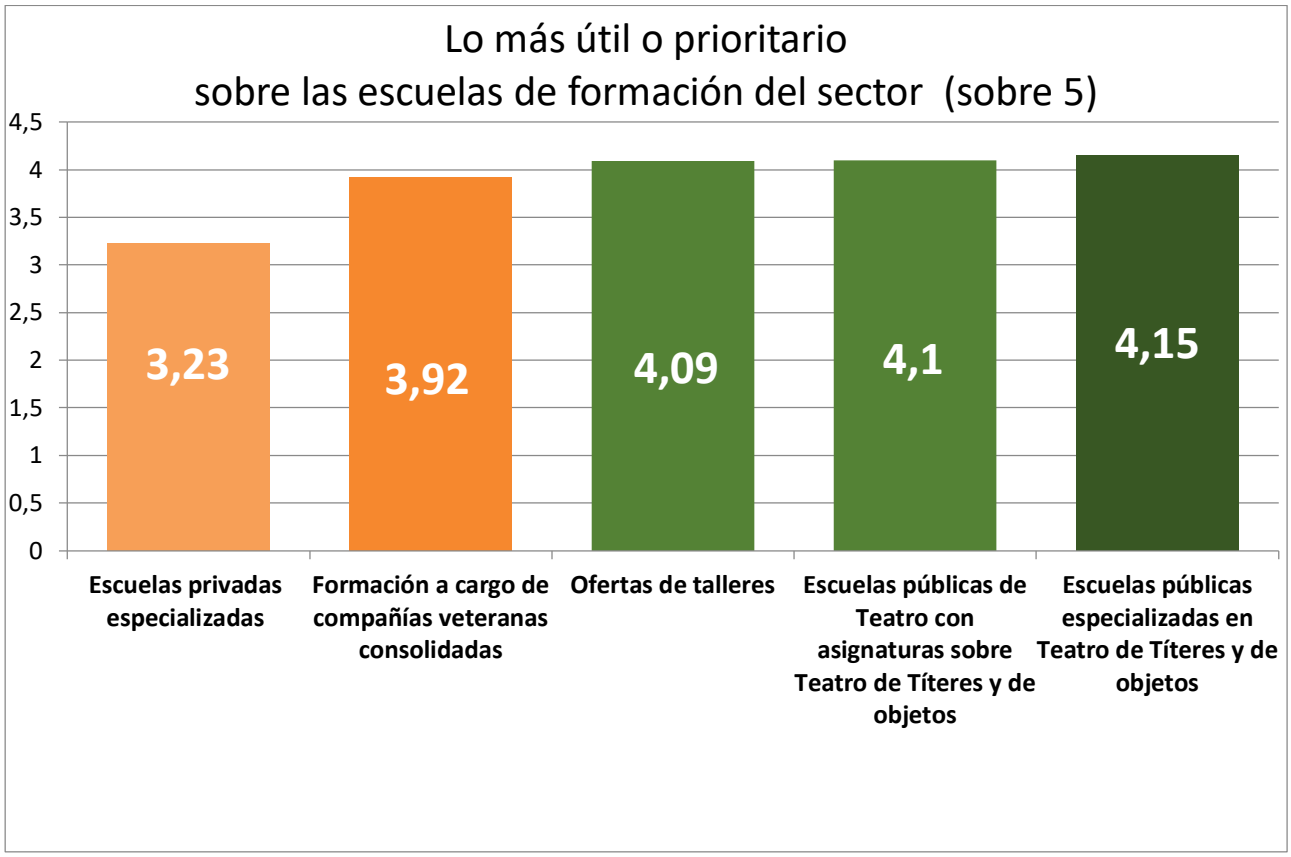

Principales problemas en el campo de la investigación, documentación y publicaciones relacionado con el sector
(valor sobre 6 máx.)
3,88
3,88
4,25
4,5
4,29
4,63
Las instituciones y entidades valoran poco las revistas y medios de comunicación especializados del sector
No existen suficientes ayudas públicas para investigar y publicar
El trabajo de investigación y publicación no está suficientemente valorado en el Sector
Las horas dedicadas al trabajo nunca están suficientemente valoradas y pagadas

Necesidades más urgentes de los expertos e investigadores del sector
La existencia de becas y ayudas para trabajos personales de investigación
62,5%
Que se valoren en pie de igualdad los estudios e investigaciones de nuestro sector en relación con otros del campo de las humanidades.
12,5%
Que las revistas dedicadas al sector puedan disponer de unos mínimos económicos para encargar estudios y artículos concretos
12,5%
Que los Museos, Escuelas y Festivales dediquen parte de su presupuesto a becas y líneas de ayuda al estudio, la investigación y la difusión
12,5%
0,0%
10,0%
20,0%
30,0%
40,0%
50,0%
60,0%
70,0%


Valoración de las revistas especializadas en el sector
Baja
Media
Buena
Muy Buena
70,0
60,0
50,0
40,0
30,0
20,0
10,0
0,0
6,2
14,6
17,3
61,9

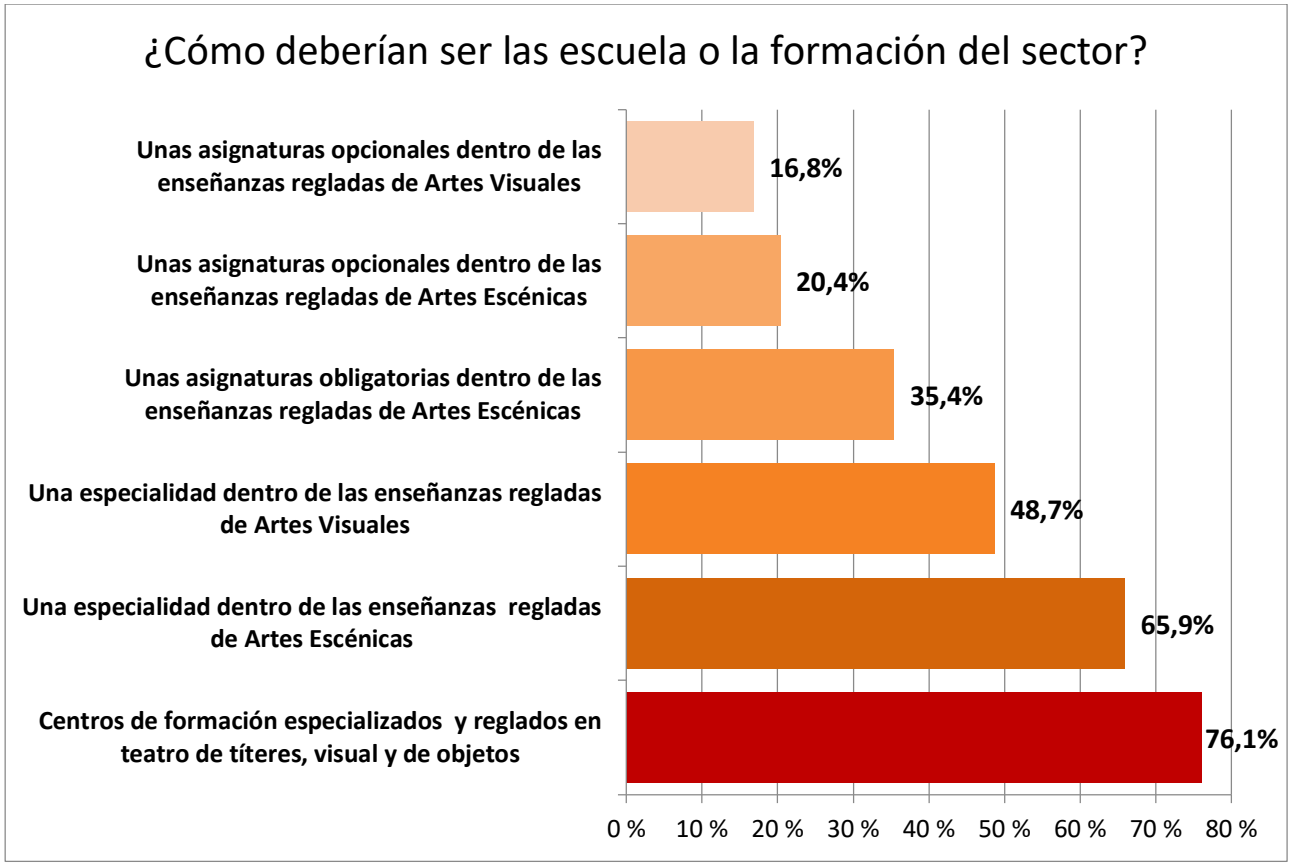
22.- La formación y el sector

El tema de la formación del sector es una de las necesidades más marcadas en la información que nos viene aportando el estudio, la no existencia de una formación reglada especializada, si exceptuamos algunas asignaturas o departamentos de escuelas o institutos del teatro, ha sido paliada por el sector a lo largo de las pasadas décadas por procesos de autoformación, y por la asistencia a cursos y talleres tanto en España como en el extranjero. En este sentido, el papel de las compañías históricas ha sido fundamental para ayudar al sector en su conjunto a realizar un permanente reciclaje profesional. UNIMA España también ha contribuido a estos procesos de formación con las Escuelas de Verano, y la organización de cursos y talleres. Otros agentes del sector (festivales, museos y centros de títeres) igualmente han venido asumiendo tareas formativas organizando cursos o talleres, pero a pesar de estos esfuerzos la necesidad de plantear un modelo de formación adaptado a las necesidades del sector parece evidente.



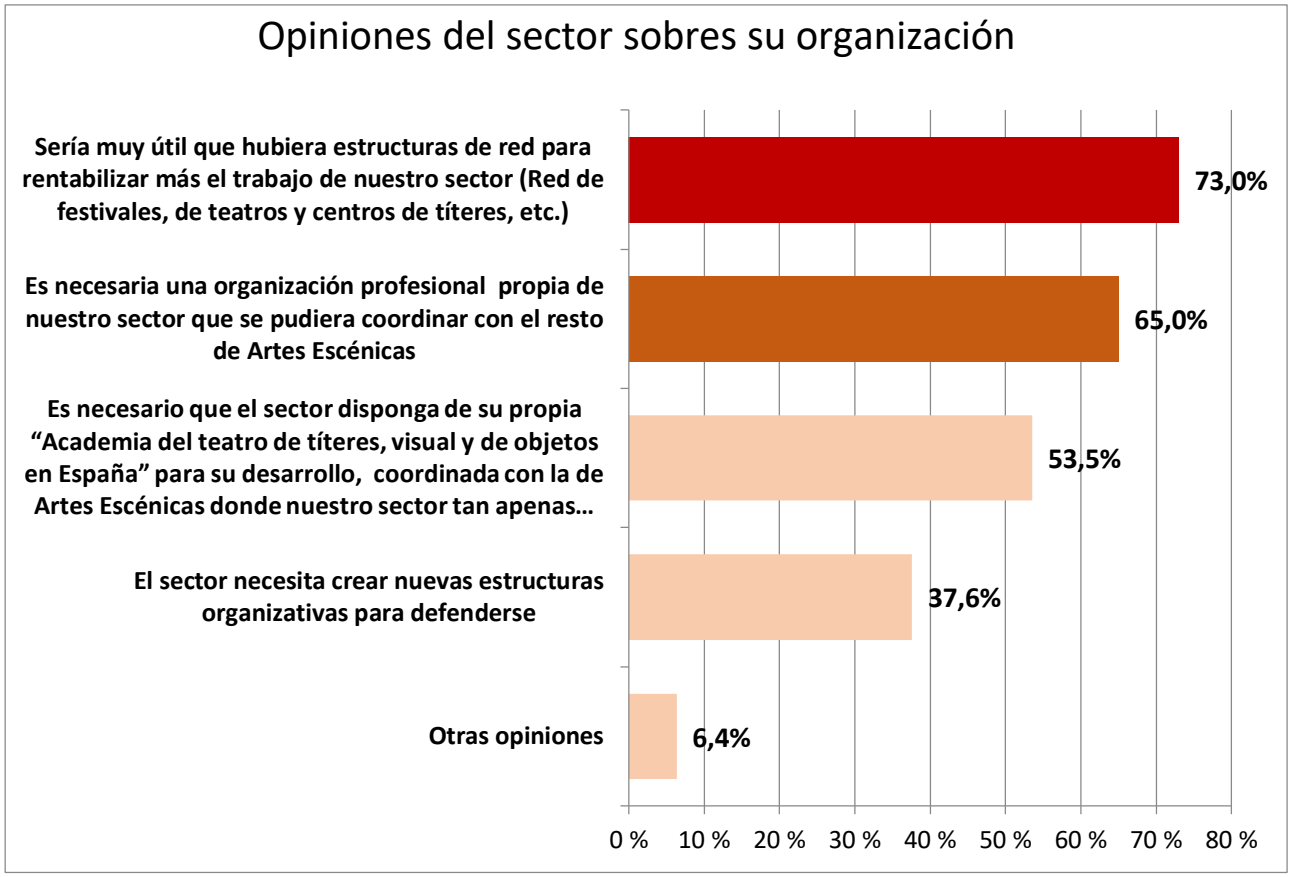
Para intentar apuntar algunas perspectivas, el estudio se planteó el tema en los distintos cuestionarios. En este sentido lo que parece contar con mayor consenso respecto a la utilidad de los diferentes modelos es el de escuela pública especializada en el TTVO (4,15 sobre 5), casi con igual intensidad sería el modelo de escuela pública de teatro con asignaturas afines al sector, modelo que ya existe en algunas escuelas de teatro con mayor o menor amplitud. La oferta de talleres especializados satisface 4,09 sobre 5. La formación a cargo de compañías consolidadas (3,92 sobre 5) y con menor intensidad el modelo de es-

cuelas privadas especializadas (3,23 sobre 5). Concretando más esta primera visión de utilidad de modelos por parte del sector, un **76%** se inclina por un centro de formación especializado y reglado en TTVO, el **66%** se inclina por una especialidad dentro de las enseñanzas regladas de AAEE, esta misma opción, pero vinculada a una Escuela de Artes Visuales, es la opción de casi el **50%**. Las opciones de unas asignaturas dentro de las enseñanzas escénicas o visuales cuentan con menor respaldo. Se evidencia en este contexto la visión dual del objeto, bien como arte en sí mismo o bien como objeto escénico. Con independencia de estos dilemas, queda claro que la opción más deseable sería la **creación de un centro de formación especializado y reglado en TTVO.** Concitar el consenso de distintas administraciones con el sector para estudiar su viabilidad en España sería el siguiente paso.



23.- La organización del sector

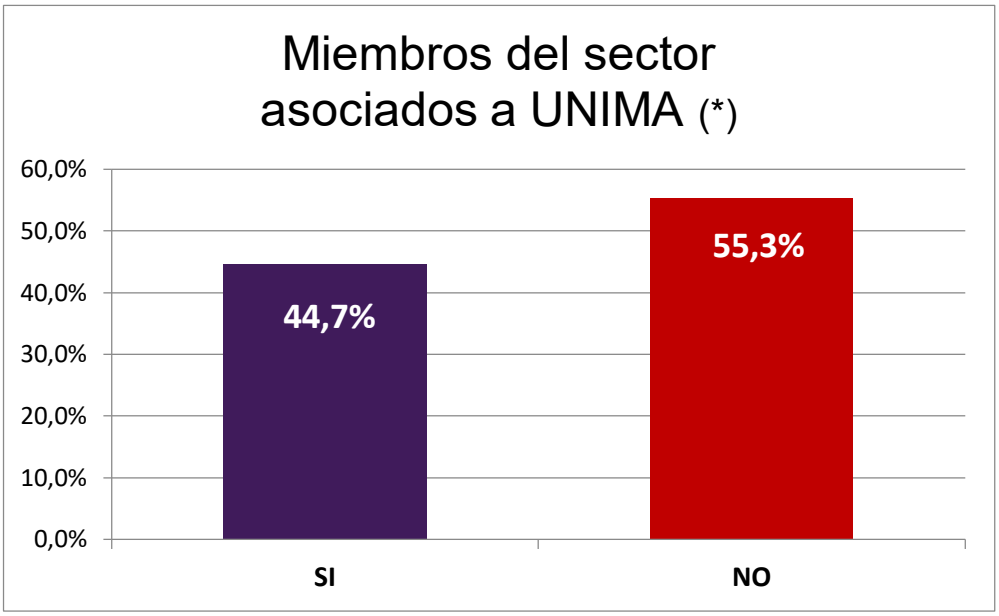
Varios son los aspectos organizativos que ha puesto el estudio en evidencia: por un lado, la necesidad de mejorar el **trabajo en red** del sector, de los festivales, de los teatros y centros del sector, con el objetivo de rentabilizar más el trabajo, así lo opina el **73%**. Por otra parte, la **necesidad de una asociación profesional y empresarial** propia que haga más patente la defensa del sector es señalada por el **65%**. Si bien hay algunas debilidades sectoriales como la edad, que pueden hacer poco viable su creación, en la medida que los líderes naturales por experiencia y conocimientos están en otras fases de sus trayectorias y no parece fácil que entre sus objetivos se encuentre poner en marcha esta asociación. La existencia de UNIMA que agrupa al **44% del sector**, siendo fundamental para la cohesión, no excluye ni es contradictoria con esa necesidad, una función que por objetivos y estatutos no puede abordar UNIMA. La opción de una Academia del TTVO cuenta con un **53,5%** de consenso y se apunta con menor prioridad que la asociación profesional y empresarial.



Otras opiniones sobre la organización del sector

1. Algún organismo que actúe como censo y difusión de la actualidad existente
2. Crear espacios de formación reglada y rejuvenecer la profesión
3. Crear una caja de ayudas para titiriteros/as con dificultades por motivos de enfermedad o desamparo social extremo similar a la que tiene AISGE
4. El sector está completamente monopolizado por unos cuantos

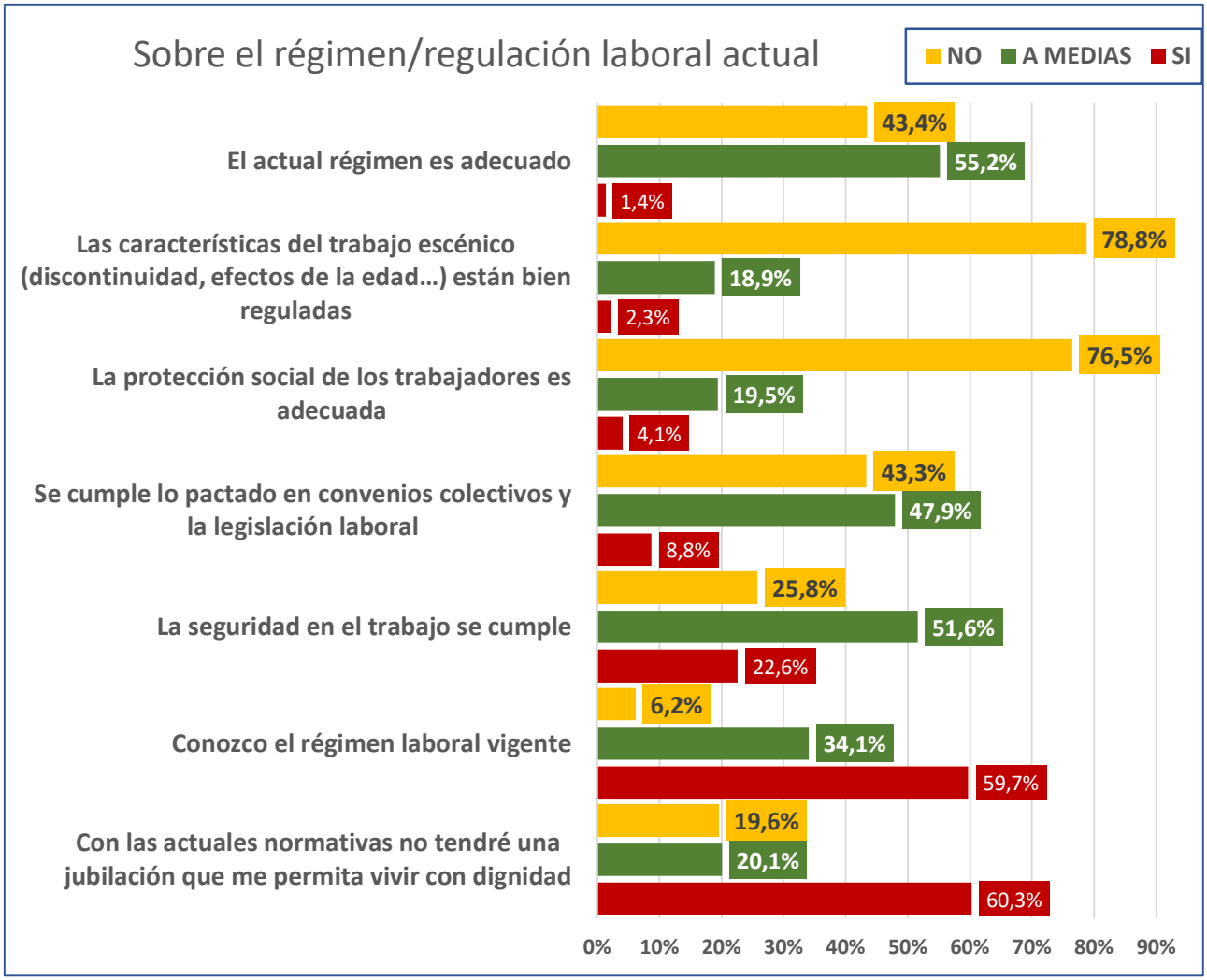
5. Es importante que la organización que sea tenga carácter profesional
6. Estructura que organicen a compañías locales para compartir recursos: salas de ensayos, vehículos, taller de trabajo...
7. Foros de dialogo y presencia en las estructuras organizativas
8. Incorporar al sector a la gran cantidad de profesionales, diseñadores, constructores, animadores que trabajan con muñecos en el sector audio-visual
9. Integrar ciertos aspectos del sector en la participación ciudadana
10. Menos esquemas organizativos y más preocupación de los artistas por hacer buenos espectáculos lejanos a la literalidad
11. Miras menos comerciales
12. No soy partidario de cupos, pero si los otros sectores lo tienen, no debemos de ser los únicos que no los tengan
13. Se podría pensar en un símil de Sindicato de titiriteros
15. Ya hay estructuras creadas, lo que hace falta es dotarlas de recursos y participación



(*) Respecto a los que contestan al cuestionario 3: Total 226

24.- Satisfacción laboral en el sector

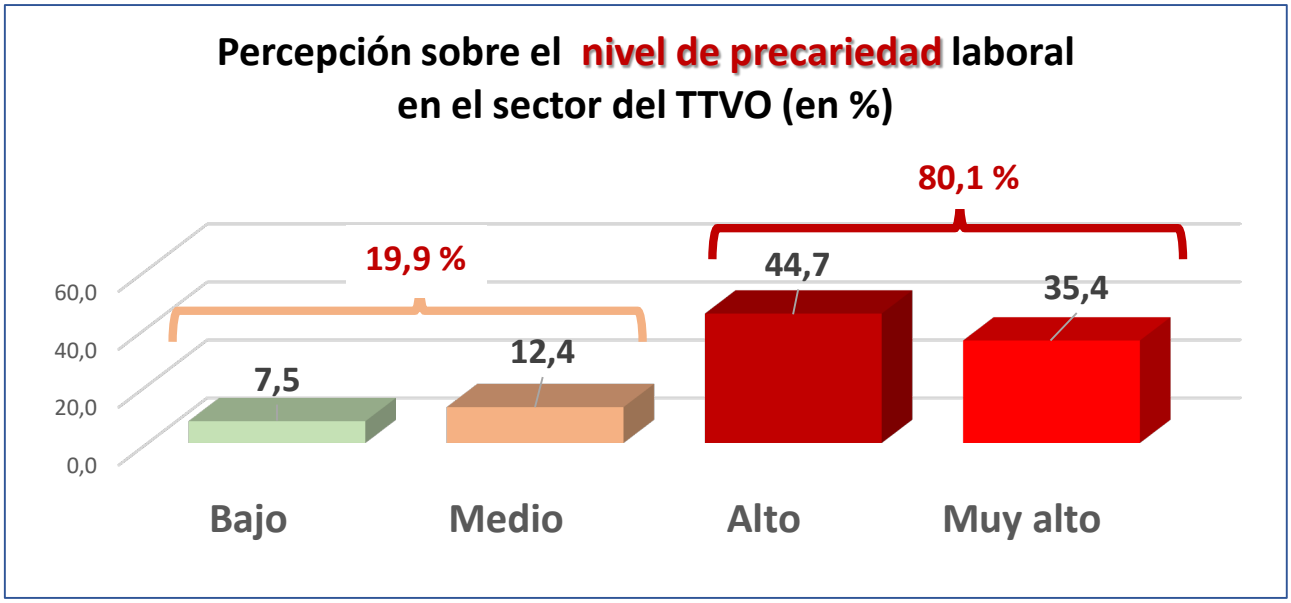
Cuando el **45%** del sector maneja cifras de gran precariedad, facturando cifras por debajo de los 20.000 €, es indudable que los bajos salarios medios **generen insatisfacción laboral.** El TTVO está muy por debajo de la media española en el grupo de actividades de creación, artísticas y de espectáculos que, habiendo bajado en los últimos cinco años, se situó en 2019 en **20.739 €**, como ya vimos en el apartado de significación económica del sector. Este grupo es el más precario de todo el sector cultural, lo que coloca al sector del TTVO en el más precario de todos. Esta situación hace que el TTVO tenga poco atractivo para las nuevas generaciones y a la vez explica que muchos proyectos que se han desarrollado en las últimas décadas sean de tránsito o de vida empresarial más corta.

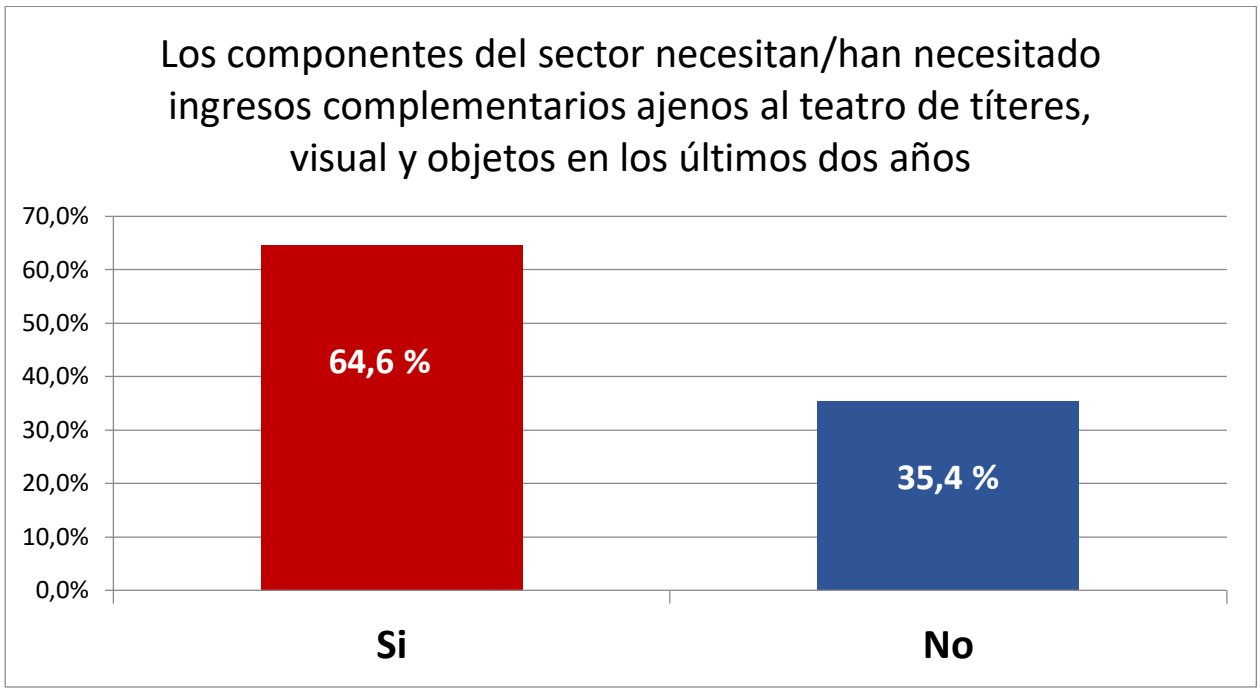


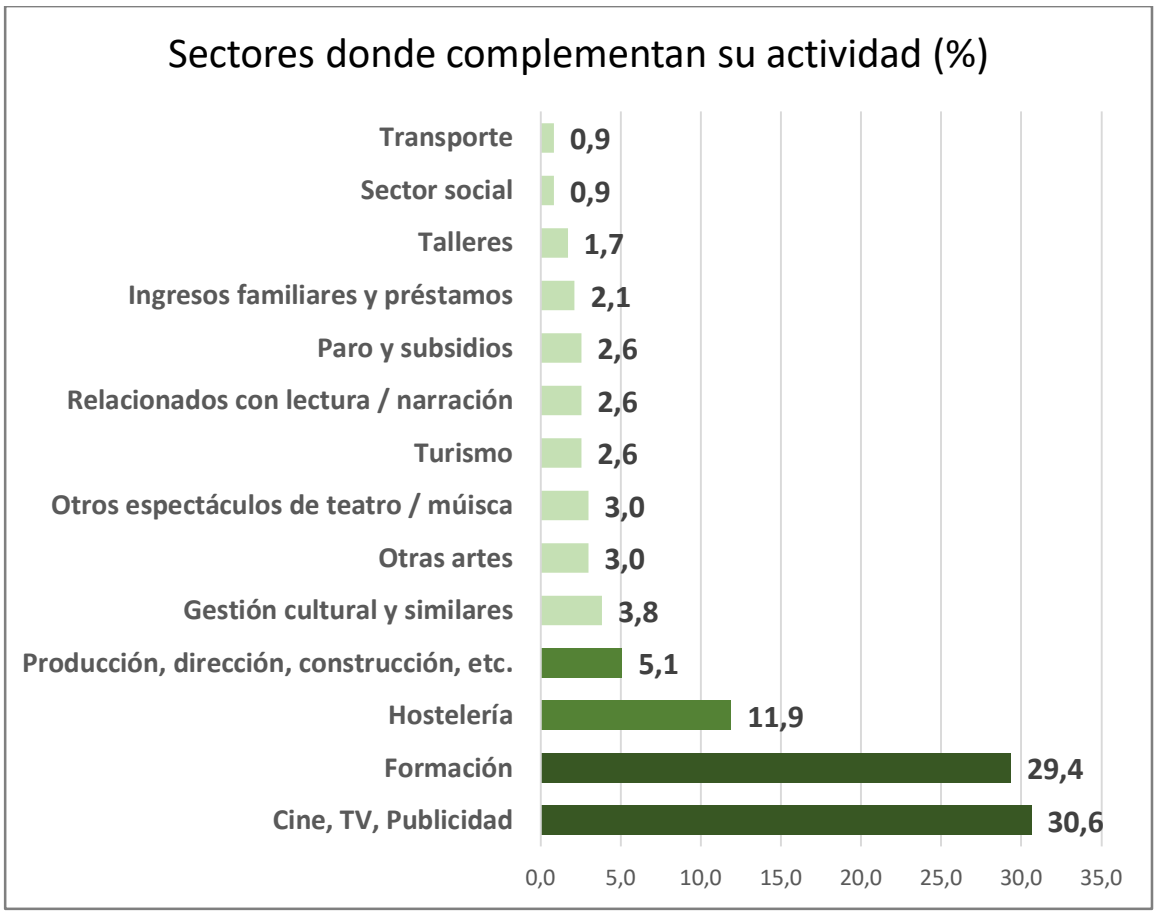
Preguntado el sector sobre la actual regulación laboral, más de un **60%** creen que con la actual normativa no tendrán una jubilación digna, al que se suma otro casi **20%** que lo creen a medias. Sobre el conocimiento del régimen laboral vigente casi el **60%** dicen conocerlo, y otro 20% a medias. Respecto a la seguridad laboral casi un **26%** dice que no se cumple, al que se añade un **52%** que dice que se cumple a medias; sobre este asunto convendrá hacer un seguimiento de los planes de prevención de riesgos laborales de las compañías.

Respecto a lo pactado en convenios y la legislación laboral, un **43%** cree que no se cumplen y casi un **48%** cree que se cumple a medias. Respecto a la protección social de los trabajadores del TTVO, el **76,5%** cree que no es adecuada al que se suma el **19,5%** que creen que lo es a medias. Igualmente, respecto a las características del trabajo escénico (discontinuidad, edad, etc.) el **79%** creen que están mal reguladas, al que se suma el **19%** que creen que a medias.

El propio sector considera que el nivel de precariedad es alto o muy alto en más del **80%** y solo un **7,5%** consideran que es bajo. De hecho, en los dos últimos años el **65% han necesitado ingresos complementarios** diferentes a los del teatro (porcentaje muy similar al conjunto de las artes escénicas, según la encuesta de la Academia 2019), entre ellos cine, TV y publicidad el **31%**, tareas de formación un **29,4%** y la hostelería un **12%**. En el gráfico adjunto puede verse el resto de trabajos complementarios.



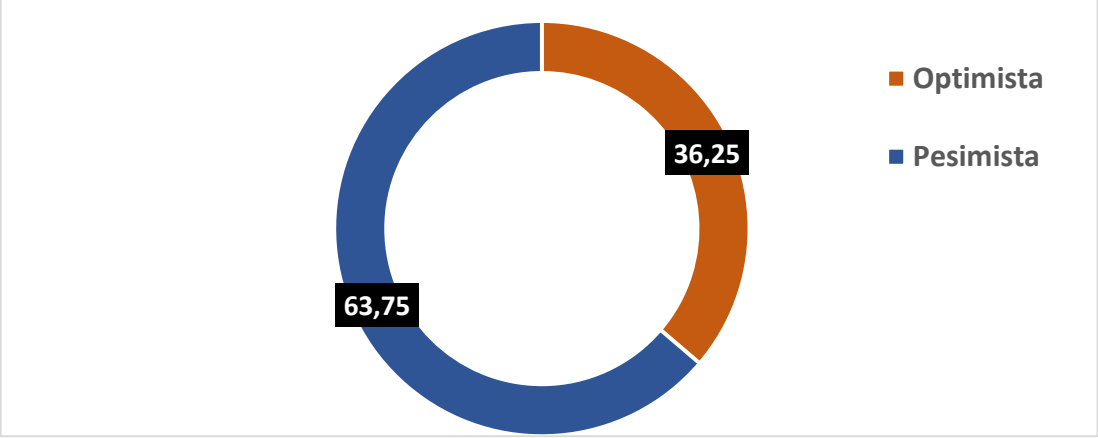


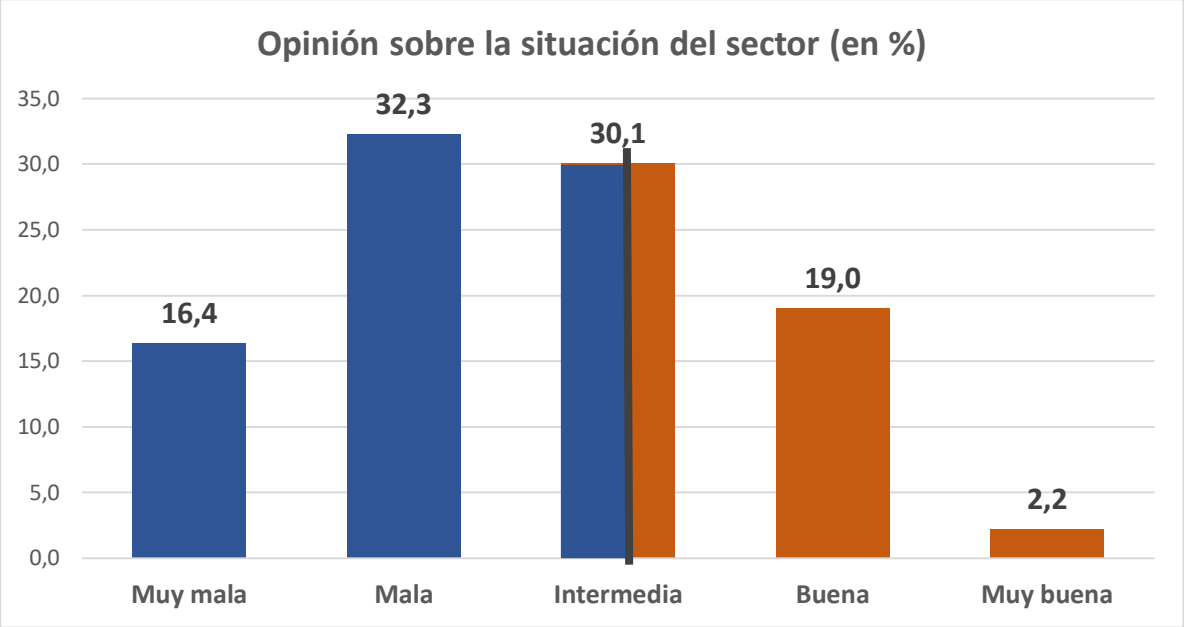

Sectores donde complementan su actividad (%)
Transporte 0,9
Sector social 0,9
Talleres 1,7
Ingresos familiares y préstamos 2,1
Paro y subsidios 2,6
Relacionados con lectura / narración 2,6
Turismo 2,6
Otros espectáculos de teatro / múisca 3,0
Otras artes 3,0
Gestión cultural y similares 3,8
Producción, dirección, construcción, etc. 5,1
Hostelería 11,9
Formación 29,4
Cine, TV, Publicidad 30,6
0,0 5,0 10,0 15,0 20,0 25,0 30,0 35,0

25.- Situación actual. Visión de futuro y estrategias que se plantea el propio sector

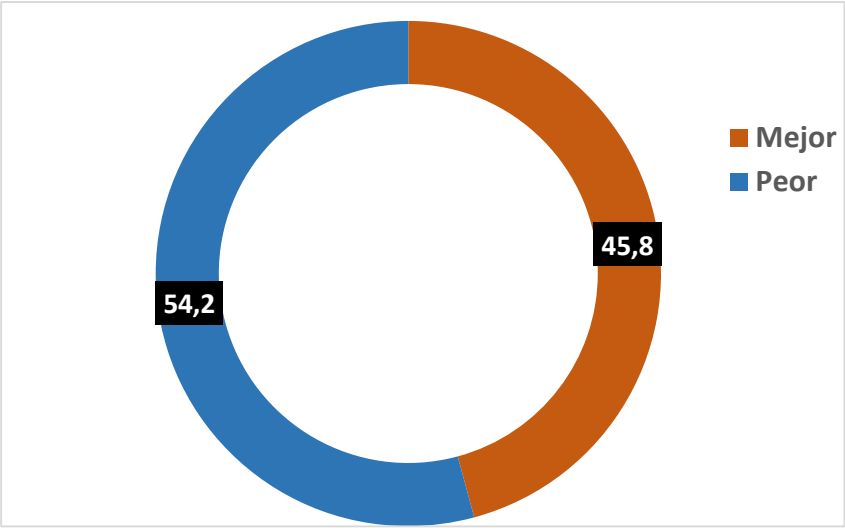
Nota previa. Esta batería de preguntas que ahora comentaremos corresponde al cuestionario número 3, que fue común para todos los agentes del sector y que se realizó entre abril y junio de 2020 en plena pandemia y paralela a una encuesta específica sobre el impacto en el sector del TTVO de la COVID-19. Es imposible evitar que las contestaciones no estuvieran influidas por ello, si bien el objetivo era conocer la opinión del sector en circunstancias normales, como ocurrió en los cuestionarios 1 y 2 que se realizaron antes de la pandemia.

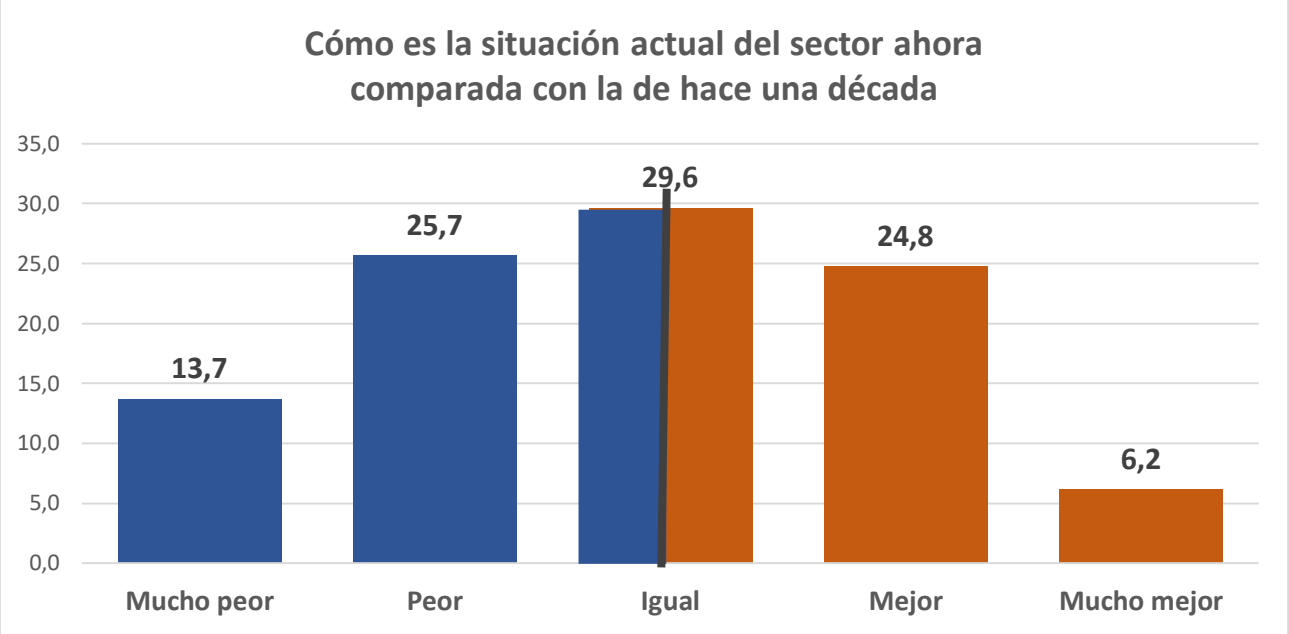
Preguntamos al sector sobre la situación actual, y casi un **64%** se manifestaron pesimistas, frente a un **36%** que eligieron opciones optimistas. En el cuadro pueden verse con más detalle los matices.





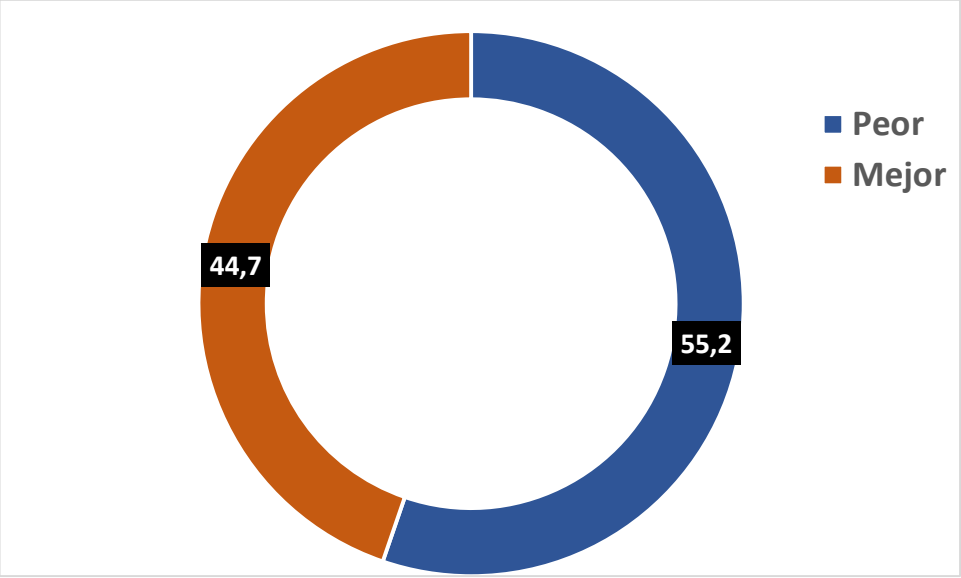
Preguntados respecto a si la situación ahora es mejor o peor que hace una década, el **54,2%** creen que es peor por un **45,8%** que piensa que es mejor. No hay que olvidar que hace diez años estábamos en plena crisis (2008-2014), una época de recortes y de bajada generalizada de todos los indicadores del teatro: inversión, subvenciones públicas, funciones, espectadores, recaudación, etc. De manera que parece evidente que en 2020 se estaba mejor que en 2010, hasta la llegada de la pandemia que paraliza prácticamente la actividad escénica y provoca esa sensación de estar ahora peor que entonces.

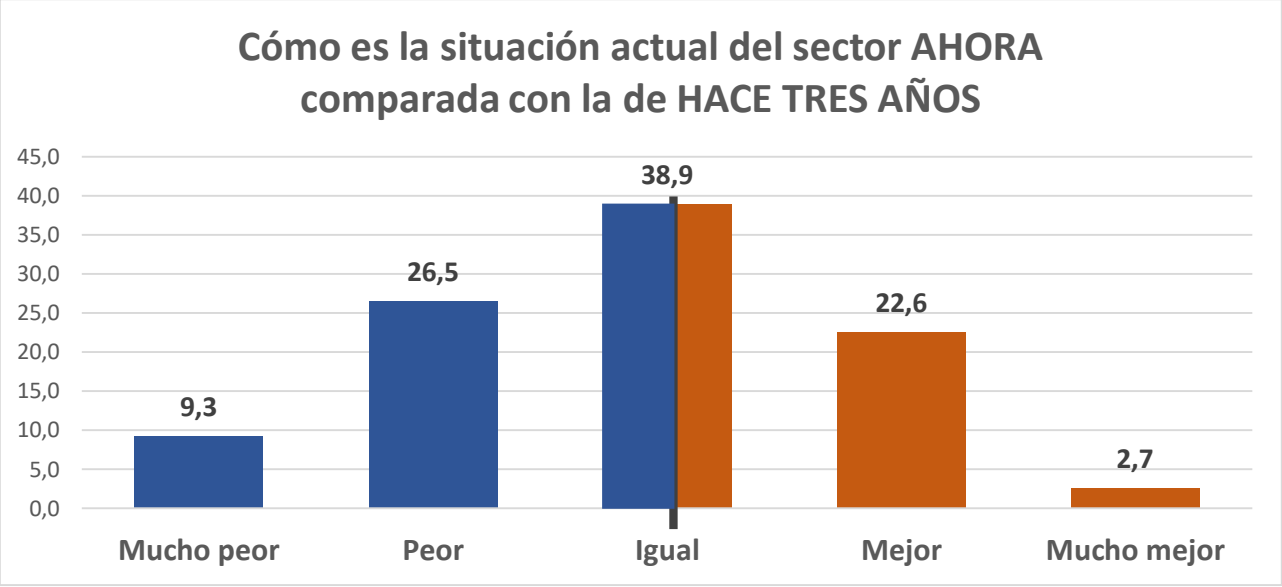




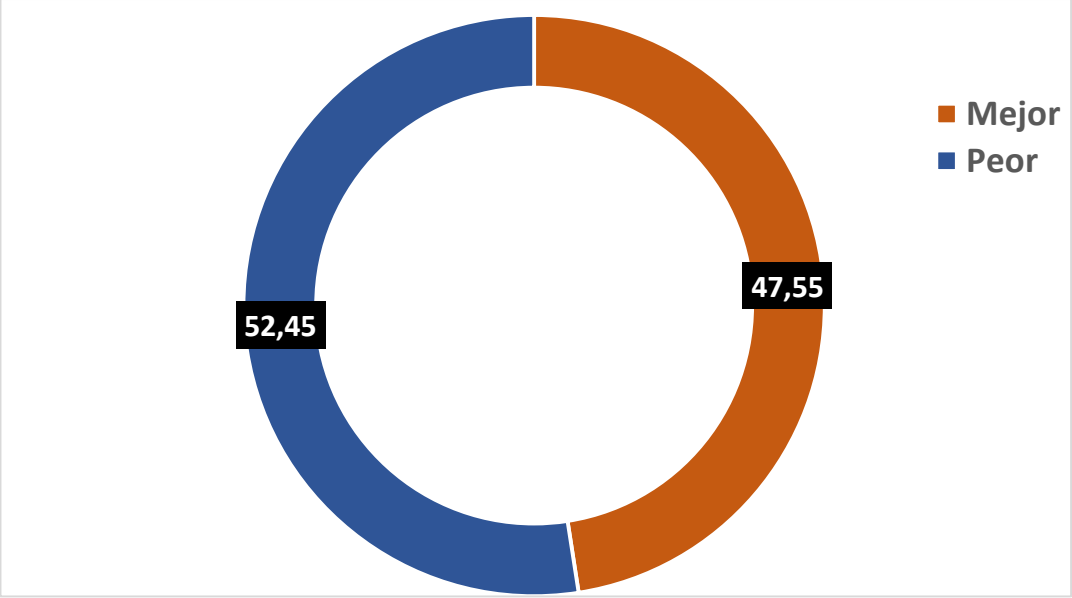
Para afinar un poco más se hizo la misma pregunta comparada con la situación hace tres años y la respuesta es muy semejante, el **55,2%** creen que es peor por un **44,7%** que piensa que es mejor. Es interesante ver, con independencia del efecto de la pandemia, como el

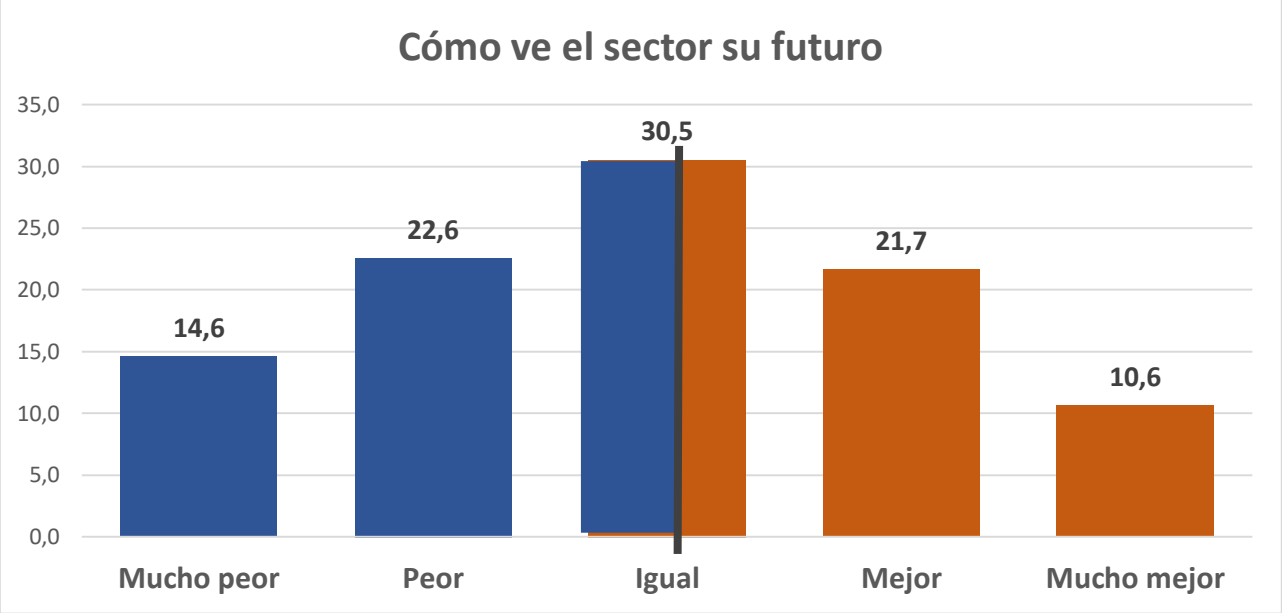
sector prácticamente no ha percibido el ligero cambio de tendencia de los últimos años después de la crisis, que si bien han sido de lenta recuperación (basta con ver algunos de los gráficos de funciones, espectadores o recaudación de los respectivos temas del estudio), no han sido sin embargo suficientes para ser percibidos. Y es que el impacto de la pasada crisis en el sector escénico fue contundente y aún se sufren las secuelas.



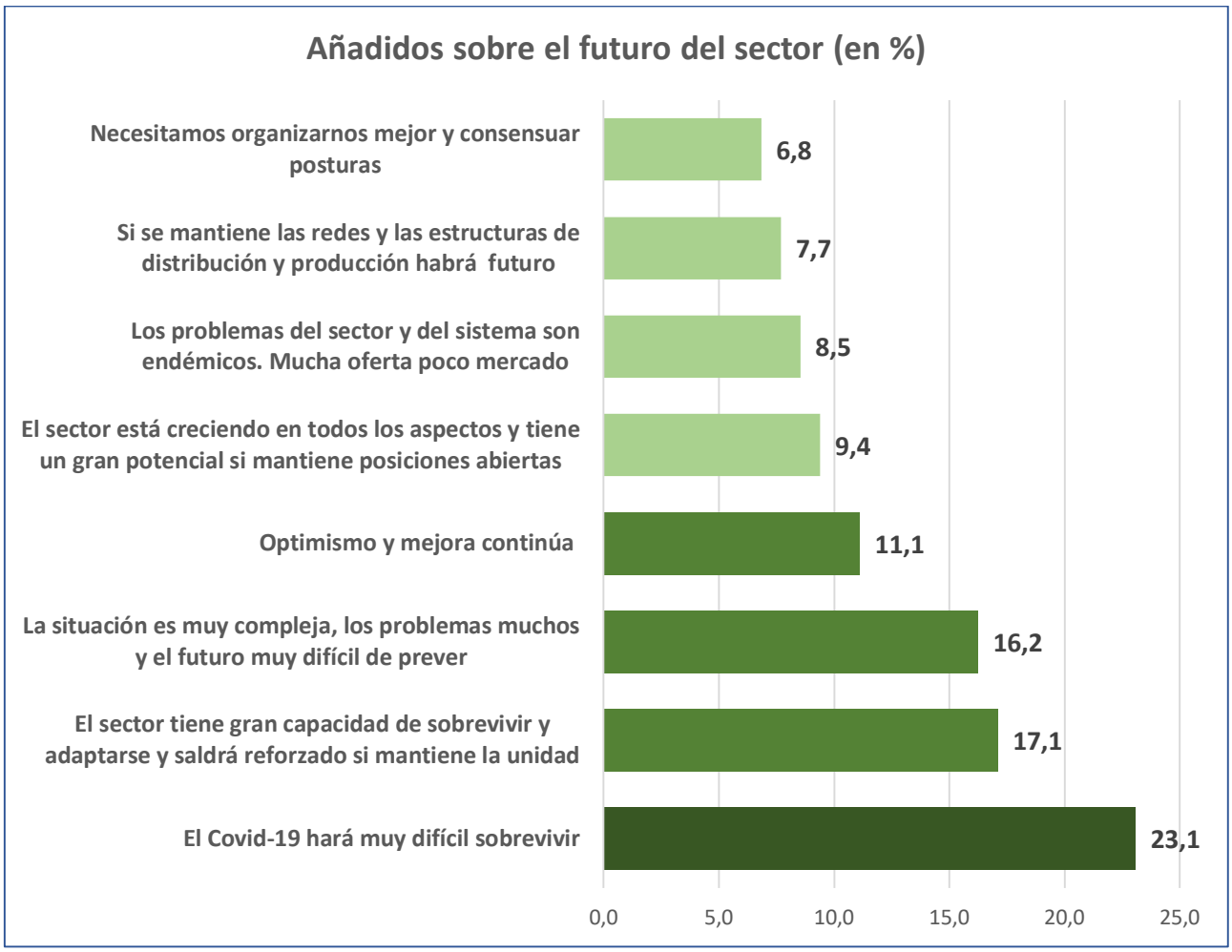


Si se pregunta sobre el futuro la opinión no mejora y se sigue situando en parámetros semejantes de pesimismo (52,4% peor) y un (47,5% mejor).

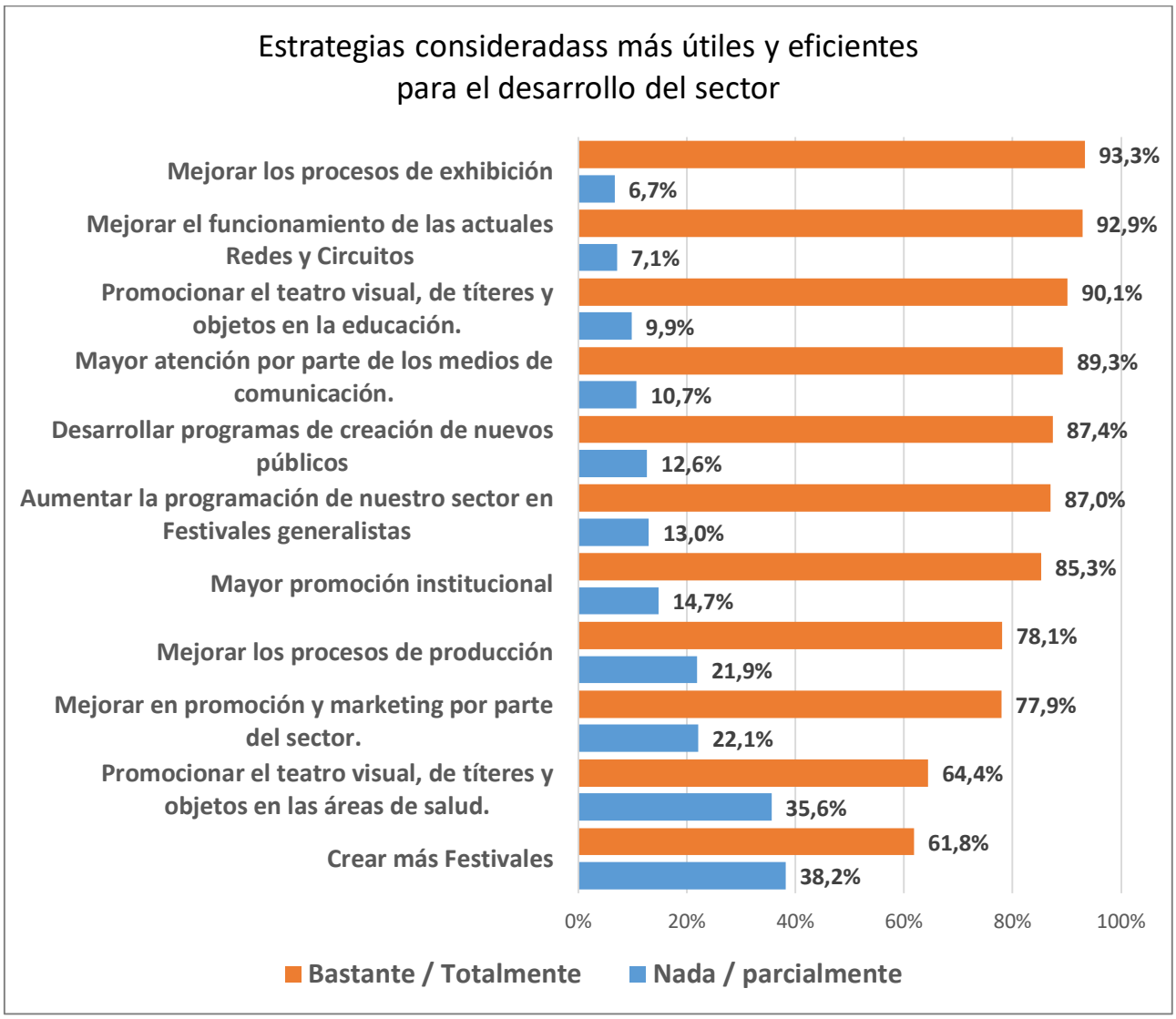




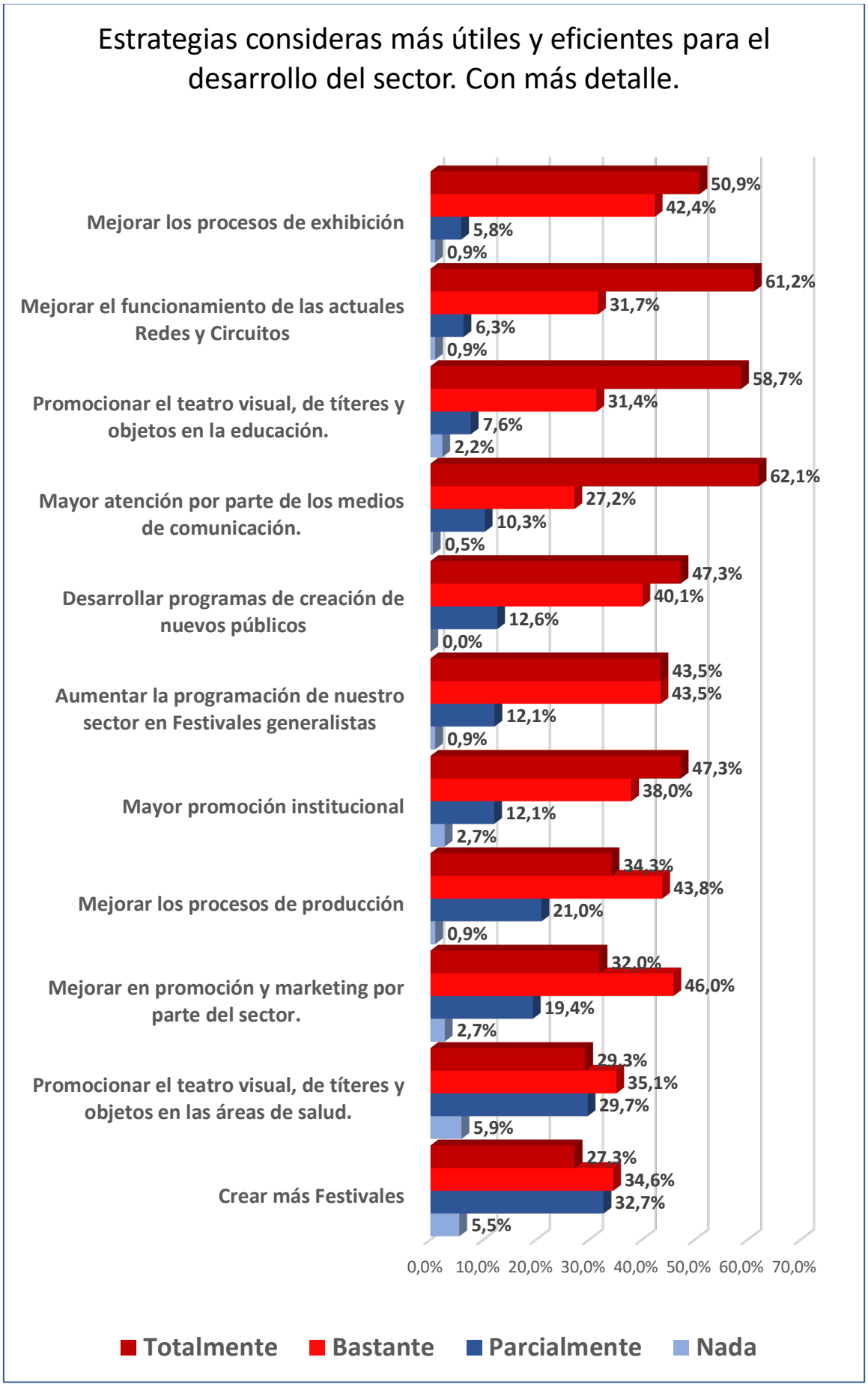
En respuestas abiertas a la opinión sobre el futuro, el sector indica una serie de aspectos muy significativos: un **23%** añade expresamente que la pandemia hará muy difícil sobrevivir, el **17%** insiste en que el sector tiene una gran capacidad de sobrevivir, adaptarse y salir adelante, pero se insiste en que saldrá reforzado si se mantiene unido. El **16%** añaden diversos aspectos relacionados con la complejidad del momento, la cantidad de problemas y lo complicado que resulta prever el futuro. Un **11%** se reafirman en respuestas de optimismo y de la mejora continua. En el siguiente gráfico pueden verse otras respuestas más recurrentes sobre el futuro del sector.



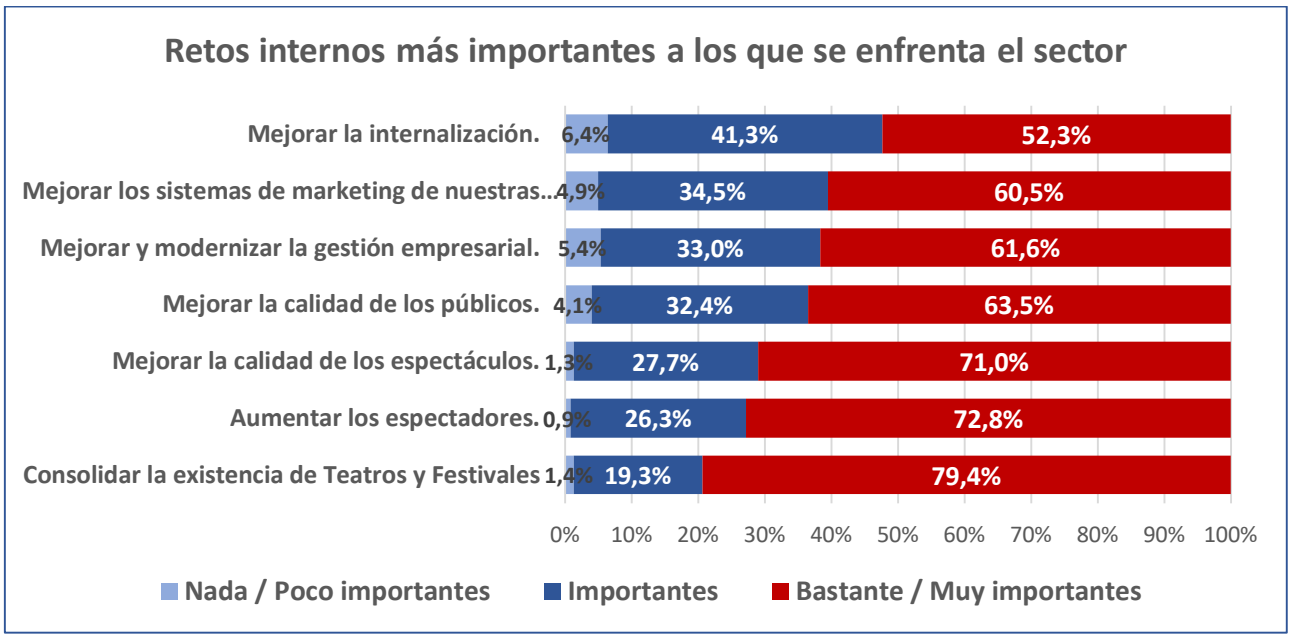
También se les preguntó a los agentes del sector qué estrategias consideraban más eficientes para el desarrollo del sector. La más significativa fue mejorar los procesos de exhibición con un **93,3%** de acuerdo (bastante/totalmente). En la misma línea casi el **93%** remarca mejorar el funcionamiento de las actuales redes y circuitos, que ciertamente han sufrido un importante deterioro en la última década. Más del **90%** plantea promocionar el TTVO en la educación. Mayor atención en los medios de comunicación casi un **90%**. Otro **90%** desarrollar programas de creación de nuevos públicos. Un **87%** aumentar la programación de TTVO en festivales generalistas. Más de un **85%** plantean aumentar la promoción institucional. Como vemos, todos los factores más demandados son externos al sector. Un **78%** plantea mejorar los procesos de producción, primera medida que está en manos del propio sector. Otro **78%** mejorar la promoción y el *marketing*. Un **62%** promocionar el TTVO en las áreas de salud y un **61,8%** crear más festivales.


Estrategias consideradass más útiles y eficientes
para el desarrollo del sector
Mejorar los procesos de exhibición
93,3%
6,7%
Mejorar el funcionamiento de las actuales Redes y Circuitos
92,9%
7,1%
Promocionar el teatro visual, de títeres y objetos en la educación.
90,1%
9,9%
Mayor atención por parte de los medios de comunicación.
89,3%
10,7%
Desarrollar programas de creación de nuevos públicos
87,4%
12,6%
Aumentar la programación de nuestro sector en Festivales generalistas
87,0%
13,0%
Mayor promoción institucional
85,3%
14,7%
Mejorar los procesos de producción
78,1%
21,9%
Mejorar en promoción y marketing por parte del sector.
77,9%
22,1%
Promocionar el teatro visual, de títeres y objetos en las áreas de salud.
64,4%
35,6%
Crear más Festivales
61,8%
38,2%
0%
20%
40%
60%
80%
100%
Bastante / Totalmente
Nada / parcialmente

Puede verse con más detalle las respuestas a esta pregunta en el siguiente gráfico.

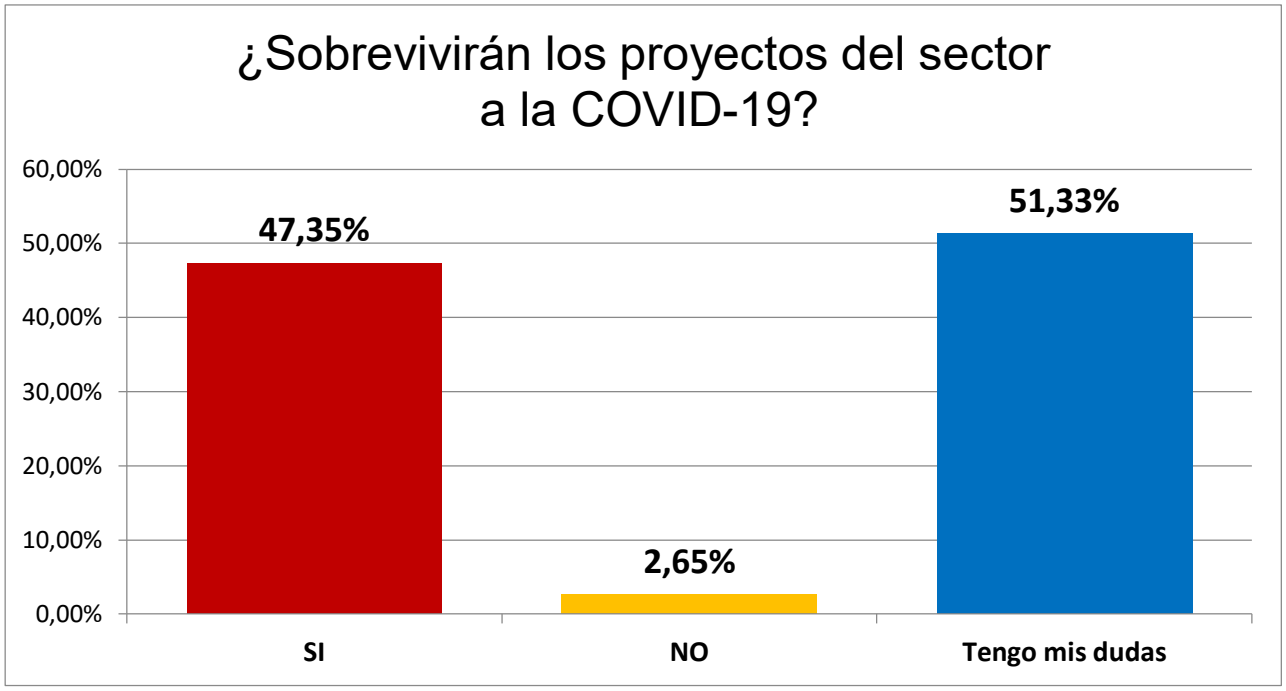


Preguntado el sector por los **retos internos** a los que se enfrenta, las respuestas se han simplificado en tres rangos: poco/nada importantes, importantes, y bastante/muy importantes que fueron las expuestas a continuación. Como reto interno más señalado, consolidar la existencia de teatros y festivales **79,4%,** un reto que también se señala en los retos externos, pero que en este caso lo entiendo como referencia a los teatros y festivales privados y del propio sector, mientras que esta misma respuesta como reto externo señalado con más del **85%** lo interpreto referido a todos los festivales públicos que dependen de agentes externos. El aumento de espectadores es otro reto interno que señala el **72,8%** de las respuestas.



Otra pregunta hacía referencia a los retos externos más importantes a los que se enfrenta el sector y que nos indicarán unas prioridades en la línea de las estrategias de la pregunta anterior. Al igual que en los retos internos, las respuestas se han simplificados en tres rangos: poco/nada importantes, importantes y bastante/muy importantes. Con esta gradación, el **88%** se inclina por mejorar la visión del TTVO en el conjunto del sector cultural, el sector es consciente que hay una percepción (fundada o infundada) de que se trata de un sector muy tradicional, con propuestas de entretenimiento para público infantil, sin apreciarse adecuadamente el esfuerzo de innovación y de mestizaje de técnicas con planteamientos cada vez más contemporáneos. Casi un **87%** se inclina por aumentar la promoción pública, un reto lógico por el efecto de la pandemia y las restricciones. Más de un **85%** se inclinan por la consolidación de teatros y festivales que pueden verse resentidos en sus capacidades a corto plazo. Otro **85%** se inclina por mejoras de tipo fiscal que ayuden al sector, bajar más el IVA en las entradas a los espectáculos, y en las contrataciones. La Directiva Europea sobre el IVA incluye a la cultura en la categoría de bienes y servicios que tienen permitida la aplicación de tipos impositivos reducidos por parte de los Estados miembros. El sector sigue sin entender que comprar un libro para leer el *Quijote* lleve el 4% de IVA y comprar una entrada para ver un espectáculo de TTVO que represente el *Quijote* lleve el 10% de IVA.

Un **85%** se inclina por mejorar la información en los medios de comunicación. Un **84,5%** mejorar el funcionamiento de redes y circuitos. Un **83%** aumentar la financiación pública. Un semejante nivel de importancia tiene crear escuelas especializadas de TTVO (**79%**), ya vimos en el apartado de formación las preferencias con más detalle. El **68%** se inclina por asegurar la existencia de museos que garanticen la conservación del patrimonio del TTVO. El **66,4%** se inclinan por una nueva y adecuada **ley de mecenazgo** y que en el mismo sentido se planteó en el apartado de financiación del sector. El **62,6%** se plantea el reto de mejorar el patrocinio y un **58%** el de aumentar la implicación del sector privado.



Si bien con anterioridad al cuestionario 3 se hizo una encuesta de impacto del efecto COVID-19 mucho más amplia y que se incluye en el presente informe como anexo, se incluyó en este cuestionario una única pregunta, para valorar la percepción del sector del TTVO en ese momento sobre el efecto de la pandemia en sus proyectos y si estos podrían sobrevivir a esta crisis. Como puede verse en el gráfico, casi un **50% piensa que sí,** por el contrario, solo un **2,65%** cree que no. Un **51,3% tiene sus dudas**. Lo que sí parece evidente es que el sector, a pesar de sus dudas, sabe que saldrá adelante, es un colectivo que ha sobrevivido a las crisis y tiene recursos e imaginación para hacerlo, la debilidad de ser un sector con pequeñas estructuras y bajos costes fijos, en estas situaciones se convierte en una ventaja para sortear mejor las crisis; es cierto que el coste de precarización es muy alto, pero gran parte de los equipos salieron adelante durante la pasada crisis 2008-2014, y en esta nueva es previsible que sucederá lo mismo. El riesgo mayor será para un **20-30%** que o bien por su bajo nivel de profesionalidad o bien por ser proyectos artísticamente muy débiles, o por las dos causas, tienen muchas posibilidades de quedarse en el camino.

26.-Diagnóstico general del sector del TTVO

El contexto de nuestro sistema escénico

Los datos del presente estudio han puesto de manifiesto aspectos singulares del propio sector y otros derivados de la problemática general de la cultura en España: problemas de modelos de gestión, problemas de las irregulares y poco ambiciosas políticas culturales de las administraciones públicas, y especialmente los heredados del propio desarrollo de las artes escénicas. Como se ha venido repitiendo en la literatura sobre el tema en las últimas décadas, y por lo tanto no profundizaremos en este informe, nuestro país tiene un modelo de artes escénicas donde las instituciones subvencionan y distribuyen, y las compañías privadas producen y ofertan, así estas compañías suplen casi al 100% (si exceptuamos los grandes centros de producción del Ministerio) la oferta cultural para la escena teatral que reciben los ciudadanos. De este modo, la tipología de compañías que se han venido desarrollando se divide básicamente en dos claros modelos: las empresas privadas que, sin ánimo comercial movidas por el interés artístico de sus propuestas, asumen una función pública de producción utilizando los recursos que la administración les ofrecen; y otra tipología de empresas con ánimo comercial y productivo que se mueven casi únicamente por logros de mercado. Esta suplencia ha generado un sistema (muy diferente al de otros países como Alemania, Francia…) de total dependencia de los recursos públicos tanto económicos como de recursos de distribución, circuitos, redes y teatros municipales. Un sistema con muchas fragilidades que termina estimulando la precariedad, y un sistema que ha visto a lo largo de las diferentes crisis y con la actual concepción, cómo es de inestable y cómo a la menor contracción del mercado se convierte en una burbuja; un sistema, por lo tanto, manifiesta y necesariamente mejorable.

En la pasada crisis 2008-2014, se notó de manera contundente los desequilibrios y debilidades de nuestro sistema escénico y casi con total probabilidad la actual crisis de la pandemia provocará para los próximos años una potente contracción en el volumen de actividad, que será más notoria fuera de las grandes capitales y en las CCAA. Tanto si la contracción es débil como si es muy dura, el modelo seguirá resintiéndose y la gestión de los costes de producción del sector se hará más crítica, obligando a repensar los sistemas de ingresos de explotación y amortización de las producciones.

En este contexto de crisis previsible, los teatros públicos tendrán que ser más rigurosos en sus programaciones para no caer en programaciones únicamente comerciales que arrinconen los proyectos de calidad sin impactos mediáticos, o bien fuercen contrataciones a costes mucho más bajos, y obligando a estas compañías de calidad a asumir riegos de taquilla que a la larga terminan empobreciendo mucho más al sector, y lo que aún es peor, rompiendo los escasos pilares de equilibrio inestable del sistema.

En este contexto, el TTVO comparte con el conjunto del teatro una serie de problemáticas que resumiré en sus aspectos más significativos y que son asignaturas pendientes del conjunto de las AAEE desde hace muchos años:

1. Las AAEE siguen sin considerarse en la práctica un servicio público esencial. Las pocas declaraciones institucionales como las del Senado este año o ejemplos como la Ley de Artes Escénicas de Extremadura son hechos aislados. La práctica real es que no tiene la configuración de esencial y en estos meses de pandemia ha quedado totalmente evidenciado.

2. Las artes escénicas en general y el teatro en particular sufren de sobreproducción para el mercado actual en España. La media de funciones de teatro por compañía en los últimos tres años no pasa de **20** funciones, en el TTVO sale a **37** funciones por compañía y año (con datos de 2018). Cada vez es mayor el número de producciones que terminan su vida sin haber hecho posible su amortización, a la vez que otras se alargan en el repertorio de las compañías por ser valores seguros que permiten la supervivencia de las empresas sin la necesidad de asumir nuevos riesgos.

3. Excesivo minifundismo empresarial. Compañías muy pequeñas con recursos muy limitados y muchas debilidades estructurales y financieras. Equipos pequeños con pocas opciones de reparto de tareas y especialización. El teatro y las AAEE siguen la estela del conjunto de las empresas culturales en España: **67,1% son empresas sin asalariados** y el **26,7% de pequeño tamaño (de 1 a 5 trabajadores)**.

4. La existencia en el sector de proyectos semiprofesionales, que compiten en el mercado, continúa siendo una asignatura pendiente del sector teatral, donde siguen sin estar clarificados los circuitos y posibilidades de cada grupo de agentes. En el sector del TTVO, un **15,6%** de proyectos mantienen la fórmula de asociación cultural y un **8,1%** no utilizan ninguna fórmula legal y son contratados mediante intermediarios u otras fórmulas. Estos procesos, que vienen siendo sistémicos, evidencian, y no me refiero ahora a los proyectos emergentes con fines profesionales, la necesidad de clarificar lo que en teoría son prácticas sociales de teatro (prácticas comunitarias, *amateur* y prácticas educativas), que pudiendo tener monitores o tutores profesionales a su cargo, tienen una finalidad socioeducativa y no deben implicarse en el mercado. Deberá ser una tarea de las propias instituciones diferenciar ambas actividades que, siendo igualmente necesarias para la sociedad, tiene finalidades y marcos operativos diferentes.

5. Los recursos de las compañías tienen una dependencia absoluta de las instituciones públicas y de los ritmos que estas marcan cada año. Tanto en subvenciones y ayudas como en procesos de exhibición en redes, circuitos y teatros públicos. Esta situación y el descrito tamaño medio del sector hacen muy complejas las economías de escala, el crecimiento y la apertura al exterior.

6. La excesiva dependencia de los recursos públicos no es únicamente de las compañías, también lo es de los teatros (públicos y privados no comerciales), de los festivales, de las ferias y de casi todas las programaciones escénicas, y esto conlleva, que un cambio de prioridades coyuntural o definitivo provoque efectos en cascada para el conjunto del sector.

7. El mercado está muy segmentado por CCAA, y en algunas de ellas con medidas excesivamente proteccionistas, que dificultan la movilidad artística y la diversidad.
8. Pocas acciones efectivas en la generación de demanda y en la creación de contextos sociales que favorezcan el impulso social por el teatro.
9. Programaciones excesivamente conservadoras y con bajos niveles de riesgo donde lo conocido prima en detrimento de una necesaria diversidad y renovación.
10. Espacios escénicos y teatros municipales poco aprovechados y con pocas horas de aprovechamiento anual. Con fórmulas imaginativas podrían ser espacios mucho más vitales y útiles para el conjunto de agentes del sector teatral.
11. El teatro en general y el TTVO especialmente tiene un alto componente artesanal donde la búsqueda de productividad al estilo de otros sectores es totalmente imposible.
12. Los sistemas de contratación y de fijación de cachés en el sector teatral no guardan relación con los costes reales, lo que provoca una disfunción permanente en los procesos de amortización y en la economía de las compañías que se ven obligadas a marcar sus cachés en función de la competitividad y los cada vez más ajustados presupuestos públicos. En el TTVO con los datos del estudio ha quedado bien clara esta contradicción del sistema.

No podíamos dejar escapar en este diagnóstico del TTVO tanto la complejidad de nuestro sistema escénico general, en el que el TTVO se mueve obligatoriamente, como la situación generada por la pandemia que ha cambiado todas las condiciones existentes y sitúan las conclusiones que iremos aportando en una nueva dimensión y a las que dedicaremos un apartado más adelante. Somos conscientes de que al sector se le plantea un futuro muy complejo al igual que al conjunto de las AAEE, pero conviene apuntalar de manera rigurosa algunas ideas, fruto del diagnóstico general, que ayudarán a encontrar las soluciones.

Los datos analizados sobre el TTVO nos permiten considerar que en los últimos años ha habido un crecimiento importante del sector, no tanto en el número de compañías (en la última década han nacido más del **20%** de las existentes), sino en la madurez del conjunto. Y si bien se detecta una cierta ralentización de la tendencia creciente de nuevos proyectos, el sector tiene una vitalidad garantizada en la próxima década, a partir de la cual los problemas de reposición se harán más notables.

También se constata la existencia de un tejido empresarial cada vez más maduro, donde la influencia de las compañías históricas y también las compañías en alto desarrollo han sido muy decisivas a la hora de ir conformando estructuras empresariales que trabajan con criterios cada vez más profesionales dentro de las actuales lógicas del mercado, a la vez que manifiestan la vigencia de los valores artísticos conformados en sus recorridos.

A pesar de estos aspectos positivos, sigue siendo un sector de tamaño medio muy pequeño, el **44,5%** lo engloban profesionales y empresarios individuales y el **31,8%** lo conforman proyectos de empresa con personalidad jurídica; un sector que consigue salir adelante con un mínimo equilibrio económico gracias a la importante aportación de recursos públicos ya sea en forma de subvenciones o mediante contrataciones. Si bien el consumo escénico se ha ido recuperando en los últimos 5 años después del bajón de la pasada crisis, sigue costando mucho esfuerzo la asistencia de público a los espectáculos.

El TTVO ha demostrado ser un sector comprometido, su formato obligado de artista-empresario no ha extinguido nunca su fuerte compromiso con el servicio público y con la visión básica de la cultura como valor esencial de la sociedad.

La actividad escénica del TTVO es una práctica social bastante viva y con un nivel de consolidación alto, con público infantil y familiar, y con una notable significación educativa y familiar (campañas escolares, etc.). Se detecta igualmente una creciente programación para adultos.

A continuación, para completar la visión de diagnóstico, expondremos un análisis de las debilidades, amenazas, fortalezas y oportunidades que se detectan en el sector a raíz de los datos del estudio.

Los incrementos de las inversiones de los últimos años no han podido compensar los importantes recortes de 2008 a 2014, y esta situación ha hecho que se manifiesten muchas debilidades que estando latentes ahora con la crisis del COVID pueden convertirse en flagrantes amenazas difíciles de contrarrestar. Dado que muchas de las debilidades y amenazas son transversales no he establecido un orden de prioridad.

Debilidades

1. La existencia de UNIMA, que agrupa al 44% del sector, siendo fundamental para cohesionarlo, no excluye la **necesidad de una asociación profesional y empresarial** que haga más patente la defensa del sector, función que por objetivos y estatuto no puede abordar UNIMA.
2. La **falta de formación reglada** con criterios de formación profesional, artística y técnica de calidad al servicio del TTVO.
3. **Excesiva dependencia de la financiación pública** y de los sistemas de subvenciones y sus ritmos.
4. Si bien la calidad media de las producciones de TTVO es buena, **existe un significativo volumen de propuestas de relativa calidad** que ensombrece la percepción general del sector. Las condiciones de producción con escasos medios y financiación dan como resultado una oferta de calidad media baja y de formatos muy pequeños y poco atractivos.

5. El **nivel de innovación** del sector, aun siendo creciente, manifiesta niveles medios bajos motivados por la necesidad de supervivencia que conlleva necesidades de explotación a corto plazo.

6. Una **visibilidad social muy relativa** y asociada al entretenimiento más que al arte, con escaso reconocimiento de su valor cultural. El hecho cultural no es visto como una prioridad. Como efecto de la pasada crisis económica de 2008-2014, y la poca influencia de la educación en la formación de valores culturales, la sociedad española ha bajado la apreciación y valoración de la cultura como un bien esencial, adoptando planteamientos más ligados al entretenimiento y al ocio que al profundo deseo de madurez integral de las personas. La simplicidad se antepone a la complejidad y así puede perfectamente prescindirse de la cultura y en particular del teatro y del TTVO con la consecuencia paralela, a la que contribuyen de manera determinante los propios medios de comunicación y el propio sistema, de uniformidad de comportamientos sociales, de banalización de expectativas y contenidos. Esta falta de visibilidad es una importante traba al desarrollo de las artes escénicas y a su consideración como valor público esencial. El hecho o la consecuencia es que la tasa de penetración es muy baja, menos del **20%** de los ciudadanos manifiestan su asistencia al menos una vez al año, se ha elevado la media de edad de los asistentes y las nuevas generaciones digitales no tienen las artes escénicas como una prioridad vital. Con la nueva crisis es muy posible que estas debilidades se acentúen aún más en la medida que las medidas de contención y el miedo facilitarán un uso del tiempo libre ligados al placer inmediato y rápido.

7. **La manifiesta sobreproducción** comparada con la demanda que determina la bajada de cachés y números medios bajos de las funciones.

8. **Compañías excesivamente pequeñas** con debilidades estructurales y de recursos, que además han de sufrir el intrusismo profesional. Las microempresas y la atomización del TTVO donde la mayoría tienen equipos de trabajo muy básicos incrementan la tendencia a buscar la supervivencia con producciones que intentan conseguir ayudas y subvenciones, pero que en el fondo muchas veces no se trata de proyectos viables en el mercado. El resultado de esta atomización es una menor capacidad de competencia, bajos niveles de innovación, de productividad y finalmente de sostenibilidad del propio sector.

9. **Modelo de exhibición,** redes y circuitos generalistas inestables y cada vez más burocratizados y enquistados. Proyectos escénicos sin filosofía y modelos poco eficientes de gestión. Es cierto que las administraciones después de la pasada crisis, y especialmente los ayuntamientos, han renovado sus esfuerzos por mantener y mejorar las infraestructuras escénicas, dotarlas de recursos de programación y garantizar su viabilidad. Pero también es cierto que los modelos de gestión se han ido quedando obsoletos, y ya sea por la legislación vigente, los procedimientos administrativos o por la inercia, han deparado en estructuras muy rígidas, y con poca cintura para adaptarse a las nuevas situaciones que demanda la sociedad. Programaciones marcadas por el determinismo de la taquilla ante las dificultades de unas financiaciones insuficientes. Acomodación a los públicos ya fieles en detrimento de nuevos

segmentos y edades, así la gestión de públicos se ha ido enquistando o burocratizando, con malos resultados para una explotación sostenible especialmente en momentos de crisis como la que se avecina por efecto de la pandemia. Hay otras formas de gestionar los espacios públicos, mucho más basada en la marcación de indicadores y el acceso a la gestión de los espacios mediante contratos-programa.

10. **Mercado fragmentado** por CCAA. Sobreprotección.

11. **Poca proyección internacional.** Como se ha ido viendo en el estudio, solo el 9,4% de las funciones realizadas por las compañías se han representado fuera de España.

12. **Dificultades financieras** y dependencia del sector público. Lo hemos comentado en varias ocasiones en el informe, lo ha sido siempre, pero la pasada crisis y la actual hacen que esta debilidad sea mucho más aguda. Si bien es cierto que los recursos en los últimos años han ido mejorando, al dedicarse en mayor medida a la oferta más que a potenciar la demanda, estamos siempre en un bucle del cual es muy difícil salir. De todos modos, España no puede codearse en materia de inversiones en teatro y en TTVO con los países europeos que superan la media. Será bueno vigilar que esta debilidad no funcione durante la crisis como excusa para el mantenimiento de políticas excesivamente proteccionistas que induzcan a la endogamia en los territorios, debilitando la capacidad de riesgo de las producciones y produciendo una estandarización de las creaciones que desde luego en nada favorecerán la vitalidad y la capacidad de sorprender a los públicos.

13. **Problemas fiscales** que dificultan y encarecen la financiación. Cargas fiscales por encima de la media europea. El IVA actual y otras cargas hacen que el sector sea mucho menos competitivo que los equivalentes de gran parte de los países europeos.

14. **Baja especialización profesional** de la gestión y déficit tecnológico, escaso uso de *software* tipo CRM *(Customer Relationship Management)* y de aplicaciones que permitan optimizar los resultados y las estrategias de *marketing*. A pesar de cierto reciclaje profesional y empresarial del sector, viene siendo detectado un importante déficit de recursos y competitividad tecnológica, digital y de las TIC, herramientas del conocimiento y manejo de bases de datos de clientes, programadores, etc.

15. **Insuficiente cooperación público-privada** tanto para el desarrollo de proyectos, audiencias y uso de espacios públicos para su mayor aprovechamiento. Esta necesaria cooperación es esencial para poder establecer hojas de ruta compartidas, procesos de colaboración y estrategias comunes.

16. **Las condiciones del mercado** están dando como resultado un crecimiento desigual de los sectores escénicos, de las distintas disciplinas y de los destinatarios del TTVO. Poca regulación de la profesionalidad de los agentes implicados, que a su vez facilita el intrusismo.

17. **Desigual implantación territorial del TTVO**. Hay CCAA sin desarrollo y otras muchas muy por debajo de la media (**1 compañía cada 100.00 habitantes)**. Solo superan la media Cataluña, Castilla y León, Galicia y Madrid.

18. **Los públicos como debilidad y los públicos como fortaleza.** En el apartado de fortalezas se dice que el TTVO ha conseguido un buen nivel en cuanto a la oferta que ha ido mejorando la demanda, pero el año de pandemia con la inactividad de los espacios, las restricciones y el miedo serán una gran losa para favorecer la necesaria recuperación de los públicos. Estas fases de recuperación que seguro costará varios años, podrán ser más lentas si no se busca la implicación y participación de la sociedad, y para ello se pone de manifiesto la poca significación del tercer sector en los ámbitos escénicos que ayudaría en este sentido, a la vez que podría ser un punto de equilibrio entre lo público y lo privado.

Amenazas

1. **El sector está muy envejecido**, solo el **17,4%** tiene menos de 40 años y en la última década solo han nacido el **19%** de los proyectos.
2. **Cambio de hábitos de consumo cultural** y de uso del tiempo libre que se verán más acentuados por el efecto de la pandemia que ha desarrollado exponencialmente la oferta de ocio digital.
3. **Estancamiento del apoyo financiero público** y previsibles recortes y reducción del gasto público motivados por los efectos de la pandemia y el aumento del déficit público. Los analistas coinciden que, en el mejor de los casos para España, el PIB caerá un 11,6% en el conjunto de 2020 y se registrará un aumento del paro hasta llegar a una tasa del 16,7%, que en 2021 podría llegar al 17,9%, hasta casi los 5 millones. Junto a esto, se apunta a un aumento del déficit público de alrededor de 150.000 millones de euros, una horquilla entre el 8% y el 12% del PIB, según sea el comportamiento de la economía, y un incremento de la deuda pública de hasta el 112% o el 115% del PIB. Un mal escenario para las inversiones en artes escénicas y TTVO que se traducirá previsiblemente en incremento 0 para 2021 o quizá algunos recortes auspiciados por la necesidad de compensar el esfuerzo realizado este año y en estímulos para la economía productiva que genere mayores tasas de creación de empleo. Parece evidente que la financiación y el apoyo a las artes escénicas en este contexto será bastante complejo.
4. **Contracción de las campañas escolares** a causa de los efectos de la pandemia que son un recurso trascendental para el sector del TTVO. Recuérdese que el 30% de las compañías realizan sus funciones entre el 31-80% de sus totales en campañas escolares y solo un 18% no realiza campañas escolares.
5. **Las derivadas de la situación de creciente desigualdad** social y aumento del paro que contraerá el consumo cultural y romperá la tenue recuperación de los últimos años. Por otra parte se puede pensar a su vez que los ciudadanos dejarán de consumir artes escénicas por miedo o falta de poder adquisitivo, lo que en parte es cierto, pero también lo es que en la pasada crisis el precio medio de las entradas vendidas se ha incrementó notablemente: un 25% antes de la crisis y un 40% des-

pués. Además, se mantiene el número medio de espectadores por representación, tanto antes como después de la crisis, y se constata que la falta de asistencia a espectáculos se debe principalmente a la indiferencia que sienten por este tipo de actividad, un 41,7% de los casos, un porcentaje mucho mayor que los que declaran que la escasez de recursos económicos les aleja de los teatros, un 19,4% del total (Encuesta de condiciones de vida. INE, 2018). Por lo que no es evidente una correlación significativa entre la evolución de los precios y el número de entradas vendidas.

6. **Estancamiento y empobrecimiento de las políticas culturales** y falta de coordinación entre administraciones a los distintos niveles. Las CCAA y los ayuntamientos han ido perdiendo la vitalidad de sus políticas culturales, produciéndose una inercia que empobrece el desarrollo de las artes escénicas, la falta de coordinación entre instituciones tampoco ha favorecido el dinamismo, la evaluación y los protocolos de mejora, un marco débil para afrontar la crisis provocada por la COVID.

7. **Desencuentro creciente entre la oferta escénica y nuevos espectadores.** Cambios profundos en los hábitos sociales. Una oferta digital cada vez más potente, que se ha ido incrementando con motivo de los confinamientos. La situación sanitaria es la gran amenaza del sector, que va sumando pérdidas de asistencia desde la pasada crisis, con bajos niveles de recuperación y que ahora caerá a cifras inimaginables.

8. **Bajos salarios medios del sector del TTVO**, que está muy por debajo de la media española en el grupo de actividades de creación, artísticas y de espectáculos: habiendo bajado en los últimos cinco años se situó en 2019 en **20.739 €**. Este grupo es el más precario de todo el sector cultural, lo que coloca al sector del TTVO en el más precario de todos. Esta situación hace que el sector del TTVO tenga poco atractivo para las nuevas generaciones.

Fortalezas

1. **El patrimonio del TTVO** es muy rico, caracterizado por una gran diversidad y con muchas propuestas de gran calidad.

2. Hay un **talento profesional y creativo** demostrado en un ecosistema donde más del **68%** de los agentes se colocan en planteamientos contemporáneos. Hemos comentado en los apartados del estudio que hay un importante volumen de compañías con talento y experiencia suficiente. El sector ha demostrado en las sucesivas crisis que es perseverante y resiliente, a la vez que creativo e imaginativo y lo será en esta nueva crisis. Si las compañías del TTVO son una gran fortaleza también lo es el rico patrimonio del TTVO que por su calidad, riqueza y diversidad es a la vez una oportunidad.

3. **La oferta de espectáculos** del sector es muy amplia en contenidos y disciplinas. El 45% del TTVO tiene en cartel una media de 3 a 5 espectáculos.

4. **La existencia de públicos con hábitos escénicos regulares** y una demanda latente muy significativa fruto del efecto de las campañas escolares. El sector del TTVO tuvo en 2018 casi **4 millones** de espectadores, el **29,5%** de todo el público de teatro en España y el **26,5%** de todas las AAEE.

5. **Una activa red de infraestructuras especializadas** en el propio sector (centros, museos, teatros de titularidad pública, privada o mixta) que ayuda permanentemente al crecimiento y a la consolidación del sector y que le permite realizar el **18% de su actividad (2.640 funciones de las 15.084 que realizó el TTVO en 2018).**

6. **La existencia de redes y circuitos en las diferentes CCAA** y a nivel del Estado de tipo generalista que permiten una distribución de las producciones de TTVO, el **82% (12.435 funciones).** Si bien el rendimiento de estas redes ha sufrido altibajos en los distintos momentos y especialmente en la pasada crisis, y puede que ocurra igual en la actual, han demostrado que son herramientas consolidadas y que deberán cumplir un papel importante en el futuro para conseguir la sostenibilidad del sector.

7. **La existencia de tejido empresarial** cada vez más maduro. En las últimas décadas el sector ha ido reciclándose y fortaleciéndose; un porcentaje importante de las más de **475** compañías existentes tienen estructuras con experiencia y capacidad, que suponen otro activo importante para salir de la crisis provocada por la COVID-19.

8. **Un buen nivel medio de profesionalización** artística y técnica.

9. **El sector del TTVO ha demostrado una gran tenacidad y resiliencia** a lo largo del tiempo, especialmente en las crisis, y tiene una importante conciencia de sector.

Oportunidades

1. Aprovechar mejor los medios digitales y el *marketing* para desarrollar mayores conexiones con el público del sector del TTVO intensificando el trabajo en redes sociales y en las comunidades virtuales de intereses.

2. Utilizar la existencia en el mercado de plataformas tipo CRM *(Customer Relationship Management)* especializadas en artes escénicas, el conocimiento y los datos para ampliar el enganche y mejorar la gestión.

3. Aprovechar la creciente transversalidad social de las artes escénicas para desarrollar procesos de innovación que dinamicen el sector y el mercado del TTVO

4. Estimular la apertura de nuevos proyectos y espacios para el TTVO que enriquezcan sus posibilidades y la amplitud de sus redes propias.

27.- Recomendaciones al sector y a las administraciones

La primera recomendación y la más general es que el sector debe aprovechar su buen momento de energía (prueba de ello es el encargo del presente estudio) para definir estrategias a largo plazo y aplicar un modelo de desarrollo que le permita crecer de manera sostenible y planificada en varios niveles.

RECOMENDACIONES INTERNAS (AL PROPIO SECTOR)

1. **En lo creativo y artístico**, investigar en nuevas ideas y propuestas alrededor del **objeto y lo visual** que interesen a cada vez más públicos y que den respuesta a las nuevas motivaciones de los distintos tipos de públicos. Fomentar prácticas de I+D+I y desarrollar laboratorios creativos y artísticos.

2. **En lo empresarial,** contrarrestar el minifundismo excesivo basado en modelos de subsistencia. Casi el **40%** del sector factura menos de 30.000 € al año y solo el **16,5%** del sector factura más de 200.000 €. Modernizar sus actuales estructuras y la capacitación tecnológica. Practicar fórmulas de cooperación y coproducciones entre proyectos artísticos con objetivos comunes, marcando retos más ambiciosos a nivel nacional e internacional para generar economías de escala que permitan optimizar recursos y abrir nuevos mercados. También será bueno que las compañías históricas y las de buen desarrollo realicen un acercamiento al tejido emergente para enseñar lo aprendido y recibir el *feedback* de las nuevas generaciones, que puede hacer germinar proyectos comunes. Incluso puede pensarse a medio plazo en la concentración empresarial o recursos para desarrollar proyectos de mayor tamaño medio que pueden permitir asumir proyectos más innovadores y de mayor riesgo.

3. **En lo social**, poner en práctica acciones y proyectos basados en la cooperación que busquen la creación de valor social del TTVO y una imagen de calidad del sector, incrementando la presencia social del TTVO a través de los medios de comunicación y las redes sociales.

4. **En lo organizativo.** Crear una asociación profesional del sector del TTVO que asuma de facto la defensa del sector.

5. **Continuar con el desarrollo de TitereDATA** como plataforma de conocimiento interno que aporte información objetiva sectorial que ayude en la toma de decisiones estratégicas.

RECOMENDACIONES EXTERNAS (A LAS ADMINISTRACIONES)

1. **Compaginar** las políticas públicas de fomento de la producción y la oferta con otras centradas en el fomento de la demanda, el mantenimiento de públicos y la búsque-

da de nuevos públicos, fortaleciendo y evaluando los programas actuales que funcionan y potenciando otros de tipo transversal de gran alcance.

2. **Mejorar la financiación pública del TTVO. Diversificar** los actuales modelos de subvenciones con otras fórmulas más pensadas en las diferentes casuísticas y necesidades de cada subsector. El sector del TTVO necesita un modelo de subvenciones propio acorde a su particular modelo productivo, así lo creen el **94%** del sector. Esta diversidad de sistemas de ayuda puede partir de los actuales modelos incorporando otras fórmulas, que si bien no tienen que valer para todos por igual, permitirá que cada subsector utilice las que más les ayuden a su estado de crecimiento, desde avales, sistemas de financiación reintegrables, ayudas a la modernización, ayudas estructurales, ayudas a los recursos técnicos, ayudas al reciclaje profesional y la formación, ayudas más útiles a la promoción internacional que no necesariamente vayan vinculadas a la realización de giras y contemplen la apertura de mercados, por citar solo algunos ejemplos.

3. **Evaluar** los actuales sistemas de subvención para comprobar su nivel de eficiencia y el grado de utilidad y satisfacción de los diferentes sectores, con el objetivo descrito en el punto anterior.

4. **Mejora** en la gestión de espacios escénicos de titularidad pública, redes y circuitos, tratando de conseguir una gestión más eficiente y menos burocratizada, transparente y con criterios profesionales conocidos con tiempo y consensuados con los sectores escénicos del ámbito territorial, modelos que propicien un mejor aprovechamiento del uso de los espacios y su porcentaje de uso. Mejorando los modelos de comunicación, sus sistemas de *marketing*, de información y de prescripción.

5. **Programaciones** que atiendan de manera coherente tanto a los diversos públicos como a las diversas disciplinas artísticas. El TTVO tiene muchas dificultades de acceso a algunos tipos de teatros: a los teatros municipales de proximidad no suelen acceder el 44% de las compañías de TTVO, pero matizando que cuando estos teatros son a su vez miembros de la Red la frecuencia baja al 37%. En los teatros públicos de centralidad, son un marco casi vetado al sector de TTVO, donde tan solo acceden el **18%.**

6. **Combatir la fragmentación** y el excesivo proteccionismo en las CCAA.

7. **Fomentar** el apoyo a la internacionalización.

8. **Cambiar la Ley de Mecenazgo** para permitir el mayor apoyo privado a proyectos escénicos y diversificar de este modo las fuentes de financiación del sector.

9. **Propiciar una formación** reglada con criterios de formación profesional, artística y técnica de calidad al servicio del TTVO.

10. **Solucionar la precariedad** laboral del TTVO. Buscando fórmulas de apoyo que no solo faciliten su inserción laboral sino también el crecimiento artístico.

11. **Realizar acciones de protección del patrimonio del TTVO.** Conservación y difusión.

12. **Mayor apoyo a las infraestructuras públicas y privadas del TTVO.**

28.- Retos, desafíos y estrategias del TTVO

Desafíos estructurales del TTVO

- Desafíos para ganar la confianza del público y recuperarlo, así como generar nuevos espectadores. Más espectáculos y programación para público joven y adulto. Mejorar la imagen del sector del TTVO. **> *MARKETING* E IMPLICACIÓN SOCIAL**
- Desafíos para convertir la crisis actual en una nueva oportunidad de sobrevivir y salir reforzados. Coproducciones y cooperación.
  > MODERNIZAR Y OPTIMIZAR ESTRUCTURAS
- Desafíos en la información y los contenidos digitales de la cultura escénica. Nuevas expresiones artísticas y aprovechamiento de las tecnologías, la robótica y la IA.
  > EXPERIMENTAR E INVESTIGAR
- Desafíos respecto a formatos y mercados para las artes escénicas. Aumento de la calidad media de los espectáculos. **> CREATIVIDAD**
- Desafíos respecto a nuevas fórmulas de gestión de dispositivos y espacios escénicos. **> INNOVACCIÓN**

Desafíos estratégicos del TTVO

- Aprovechar la inercia del momento para elaborar un **PROYECTO ESTRATÉGICO** del TTVO que marque una hoja de ruta a corto, medio y largo plazo.
- Creación de dos comisiones de trabajo para los tres desafíos:
  - **Comisión estratégica y organizativa**, para estudiar la viabilidad y el proceso para la creación de **una organización profesional y empresarial** que defienda con contundencia al sector en los duros tiempos que corren, y a la vez elaborar esa hoja de ruta necesaria.
  - **Comisión de formación**, con un triple objetivo: en primer lugar, proponer y conseguir que las Escuelas de Arte Dramático contengan contenidos, asignaturas y especialidades propias del TTVO, para asegurar unos niveles de formación básica y el despertar de nuevas vocaciones; en segundo lugar, sentar las bases de un modelo y propiciar una escuela oficial y pública especializada en TTVO, donde podrían acudir los formados en las escuelas de teatro y otras formaciones complementarias. Y, en tercer lugar, esta comisión podría iguamente sugerir cursos y talleres sobre temas prioritarios (capacitación tecnológica, *marketing*, corrientes de innovación, etc.) a desarrollar en red con otros agentes (festivales, etc.).

29.- Previsiones provisionales del efecto de la crisis sanitaria en las artes escénicas y en el TTVO

Realizar previsiones del futuro del sector en plena crisis de la pandemia de la COVID-19, aunque sean provisionales, es bastante arriesgado en la medida que la multitud de variables incontroladas que están confluyendo hacen difícil la objetividad necesaria para un análisis de este tipo, pero puede ayudar para vislumbrar que esta crisis puede ser una oportunidad, para empezar a proponer cambios que se vienen observando como necesarios en la última década y especialmente cuando el sector estaba empezando a superar los efectos de la pasada crisis (2008-2014). Sabemos por el primer estudio de impacto realizado en los meses de marzo, abril y mayo (puede verse en el anexo 1) que el sector del TTVO en ese momento había perdido entre el **56%** (proyección optimista) y el **66%** (proyección pesimista) de sus funciones respecto al total de las que realizó en 2018, y que en ese año fueron 15.084. Una prevista encuesta en enero de 2021 nos dará datos reales de lo que ha sido el 2020 para el sector.

La crisis provocada por la pandemia creará en el mercado escénico español y por ello en el TTVO nuevas contradicciones y asimetrías, rompiéndose en parte la tendencia de transformación y evolución positiva de los últimos años. Además, disminuirá considerablemente la oferta de espectáculos y funciones programadas, se debilitará notablemente el sistema en su conjunto, y desde luego se ralentizará la posibilidad de crecimiento de compañías y empresas de mayor ambición empresarial y artística. La oferta teatral disminuirá en municipios grandes y medianos, pero especialmente en los pequeños.

Si en los últimos años el esfuerzo del sector escénico en su conjunto ha dado mayor importancia al desarrollo de audiencias, ahora será de vital importancia recomponer a partir del 2020 la participación del público en la actividad escénica, intensificando esfuerzos para volver a recuperar al público perdido que **previsiblemente rondará entre el 60-70% con respecto a 2019 y del 78,5% si tomamos la referencia de 2008 antes de la pasada crisis.**

Será preciso cuidar especialmente a aquellos municipios de menor tamaño (a partir de 10.000 habitantes) que han ido consolidando una programación bastante estable a lo largo del año, y que representan: **el 28% de la actividad escénica** en España (dependencia pública), junto al **65% de las zonas metropolitanas** (dependencia público-privada) que suponen el 45% en Madrid y Catalunya; y el **7%** en los pequeños municipios de menos de 10.000 habitantes (dependencia pública). En este sentido, el papel de los gobiernos de las CCAA, las diputaciones y las corporaciones locales en todo este proceso es de vital importancia y deberán mejorar en lo posible el esfuerzo inversor para garantizan la vitalidad de las programaciones y la supervivencia de buena parte de los festivales, bien por ser su responsabilidad y titularidad o bien por apoyar y subvencionar los de titularidad privada.

A la diversificación de los espacios y la oferta en la última década que ha permitido desde el crecimiento de salas de pequeño formato a festivales especializados con nuevas tendencias y formatos, la crisis de la COVID-19 y sus consecuencias posteriores contraerán de manera notable esta oferta o la reducirá a puntos cuasi insostenibles.

Como venimos diciendo, si se reduce la sostenibilidad de los espacios ya sean privados o públicos, en los próximos años las administraciones públicas deberán tener un mayor peso y responsabilidad para el mantenimiento de la exhibición escénica, y permitir el desarrollo de la producción, en manos básicamente de la iniciativa privada, que ha sabido aprovechar las sinergias y ofrece cada vez más fórmulas de colaboración con el sector público.

Este modelo económico del sector escénico español aumentará sus debilidades en la época post COVID, en la medida que el sector privado se hará aún más esclavo de las administraciones públicas que intervienen en todos los procesos: ayuda y fomento a la producción privada a través de subvenciones, y lógicamente en la exhibición y distribución (redes, circuitos, festivales, programaciones, etc.), y si de este modo se garantiza la estabilidad de la actividad escénica, se impide el desarrollo autónomo del sector. Y ante la previsible reducción de los recursos de las administraciones como consecuencia de la recesión post pandémica, podría provocar un efecto dominó catastrófico para la viabilidad de las empresas, los espacios de exhibición escénica y el propio sector.

A esta reflexión general debe sumarse la evidencia, ya reflejada en el presente estudio, respecto al tamaño de las compañías y empresas, y si bien hay algunas de mayor tamaño, la gran mayoría son de tamaño pequeño o medio con notables dificultades para desarrollar economías de escala y posibilitar la competitividad en el mercado global. Por lo tanto, disminuirán de manera significativa las posibilidades en los mercados exteriores, aumentando el desequilibrio entre exportación e importación. Las artes escénicas es el sector cultural de menor peso en la balanza del comercio exterior con cuotas muy reducidas antes de la pandemia y que será casi testimonial después.

No todos los modelos de producción escénica en España sufrirán las mismas consecuencias. Así, los centros de producción públicos (la mayoría dependientes del estado central) quizá recorten un poco sus presupuestos o bajen el número de producciones, pero mantendrán su actividad; las empresas productoras puntuales (para un único espectáculo) serán muchas menos que en años anteriores; las compañías históricas y en desarrollo reducirán su productividad y número de funciones; las productoras centradas en lo comercial, si bien medirán su nivel de riesgo apretando las clavijas en costes de producción y exhibición, mantendrán una presencia menor en los teatros, pero seguirán siendo un volumen importante del conjunto de actividad del sector; las compañías independientes dependerán fundamentalmente de las redes y circuitos de las CCAA; y por último, las pequeñas compañías orientadas a públicos específicos y las compañías emergentes verán muy mermadas sus posibilidades de realizar funciones y sobrevivir. También y por la experiencia de la pasada crisis (2008-2014) sectores como el teatro de títeres y objetos si bien también sufrirán la crisis, hasta que se produzca la recuperación, tendrán más opciones de supervi-

vencia al dirigirse al público infantil y familiar que seguirá teniendo una presencia importante en las programaciones.

El impacto en las compañías del conjunto del sector

La producción escénica **profesional** en España tiene el claro riesgo de perder el empuje que ha venido demostrado en los últimos años, a la vitalidad de proyectos maduros y de clara referencia en el sector y en el público. Si pensamos en cómo estos sectores de compañías superarán los efectos futuros de la crisis sanitaria, hay varias perspectivas de análisis: por un lado, es evidente que se producirá un descenso en la productividad de los tres bloques **-1. PROYECTOS HISTÓRICOS – 2. PROYECTOS EN DESARROLLO – 3. PROYECTOS EMERGENTES**, y si bien el tercero actúa como tasa de reposición de los dos primeros ante su posible abandono o bajada de intensidad, los tres sufrirán las consecuencias de un mercado escénico más reducido, donde la cuota de amortización para cada producción será aún más pequeña. Por otro lado, las compañías de teatro en España tiene una media de **14-16 funciones al año** (datos de 2018 y 2019); si nos fijamos en las más activas de todos los bloques: en el primero entre 50 y 100 funciones/año, en el segundo entre 40 y 75, en el tercero entre 5 y 30, si se produce como es previsible un descenso medio en los próximos años de entre el 20 y el 30% de estas funciones medias, nos encontraremos que los procesos de amortización serán muy complejos, obligando a las compañías a realizar producciones de gran pobreza. Estoy refiriéndome a partir de 2021, en el año actual de la pandemia puede oscilar entre 60 y el 70% menos de funciones por compañía/año.

Estas referencias anteriores son para el teatro, la danza maneja ratios muy pequeñas que hacen prácticamente imposible amortizar las producciones y que a partir de 2021 lo hará totalmente imposible, por lo menos para las producciones de danza contemporánea con 3-4 bailarines.

Para analizar el impacto del COVID en las compañías es obligado hacer la referencia de la estructura de ingresos: de media un 75% procede de los cachés, un 10% de ingresos por taquilla, y un 15% de subvenciones de las administraciones. Estamos contando ingresos medios, a los que hay que añadir el porcentaje de amortización y créditos bancarios. En función del tipo de compañía más o menos comercial, o por la propia madurez de la misma, estos porcentajes pueden variar internamente. En cualquier caso, si alguno de estos conceptos se desequilibra notablemente y esto puede pasar en los próximos años post pandemia, los riesgos para la sostenibilidad de las compañías aumentarán exponencialmente.

Los efectos en el colectivo artístico en España los podemos analizar desde cuatro perspectivas, que a su vez dependen del grado de intervención de las administraciones a lo largo de este proceso de recuperación.

- **Perspectiva económica y laboral**
  Con las cifras que vamos manejando en el estudio, la falta de trabajo por la pérdida de actividad con la suspensión y el menor número de funciones programadas pro-

vocará una mayor inestabilidad laboral, con pérdidas de empleo que pueden rondar desde el **20 al 35%**, así como dejar en *standby* el **15-20%** de las compañías y empresas**.**

- **Perspectiva artística**
  Ralentización de la actividad y las producciones, con la adopción de menos riesgos artísticos y la adopción de posiciones más conservadoras para intentar no perder cotas de un mercado mucho más restringido. Disminución de la movilidad nacional e internacional en la medida que las apuestas locales estarán en alza como mecanismo de defensa del sector y como opción más barata ante presupuestos más restringidos. Esto favorecerá una cierta endogamia de programación y como consecuencia una endogamia artística.

- **Perspectiva institucional**
  Aumento del déficit público, menores presupuestos y recortes previsibles en materia de cultura. Debilitamiento de redes y circuitos públicos, y menores apoyos a los teatros. Estancamiento o disminución del apoyo a la producción y a la distribución escénica.

- **Perspectiva del público: cantidad y calidad**
  Cantidad > Pérdida de más del **60% del público,** con **5,5 millones de espectadores previsibles en 2020**, muy lejos de los más de **14 millones** de espectadores de artes escénicas en 2019. En 2008 había casi 20 millones. En 2014 se empezó a recuperar público lentamente después de la pasada crisis.
  Calidad > Recepción de una oferta muy limitada en número de grupos y diversidad de los mismos; en momentos de crisis la oferta se centra en grupos locales profesionales y se caracteriza por un aumento de la oferta *amateur*.

30.- RECOMENDACIONES PARA PALIAR EL EFECTO DE LA PANDEMIA

Para afrontar los próximos años el sector escénico en general y el TTVO en particular deberá repensar sus estrategias para minimizar el impacto.

A las compañías y al sector

- Bajar el número de producciones y rentabilizar al máximo cada proyecto.
- Evitar producciones de corta vida útil. Potenciar las coproducciones y la cooperación de proyectos.
- Potenciar proyectos creativos más potentes y menos recurrentes o repetidos.
- Evitar el endeudamiento excesivo y la dependencia del capital financiero.
- Buscar la generación de economías de escala por medio de procesos de cooperación entre compañías y empresas de pequeño tamaño.
- Buscar el apoyo del público y la sociedad, a través de los políticos, los líderes de opinión, *influencers* y los medios de comunicación en general.
- Colaborar de manera proactiva con la administración pública en potenciar la demanda y recuperar al público que se ha perdido en 2020.
- Evitar el victimismo y buscar la colaboración del público y la sociedad.
- Mejorar la capacidad organizativa y mantener un alto nivel de resistencia y unidad.
- Buscar la complicidad de gestores y programadores.

A la Administración

- Defender y demostrar que las artes escénicas son un servicio público esencial.
- No potenciar con los sistemas de ayudas la sobreproducción, que estas ayudas lleguen a tiempo en 2021 y 2022, tengan la potencia adecuada y se mantengan los años más duros de la crisis.
- Empezar a compaginar en mayor medida los sistemas de ayudas a la producción con sistemas de ayudas estructurales, a la distribución y comercio exterior, con sistemas más diversificados en función de las necesidades de cada tipo de compañía. En la medida de lo posible se potenciarán las ayudas bianuales y las ayudas por proyectos de larga duración. Diversificar el apoyo de manera proporcional a las tipologías de empresas: históricas, en desarrollo y emergentes, evi-

tando el control del mercado de un número reducido de empresas que determinan el mercado escénico español.

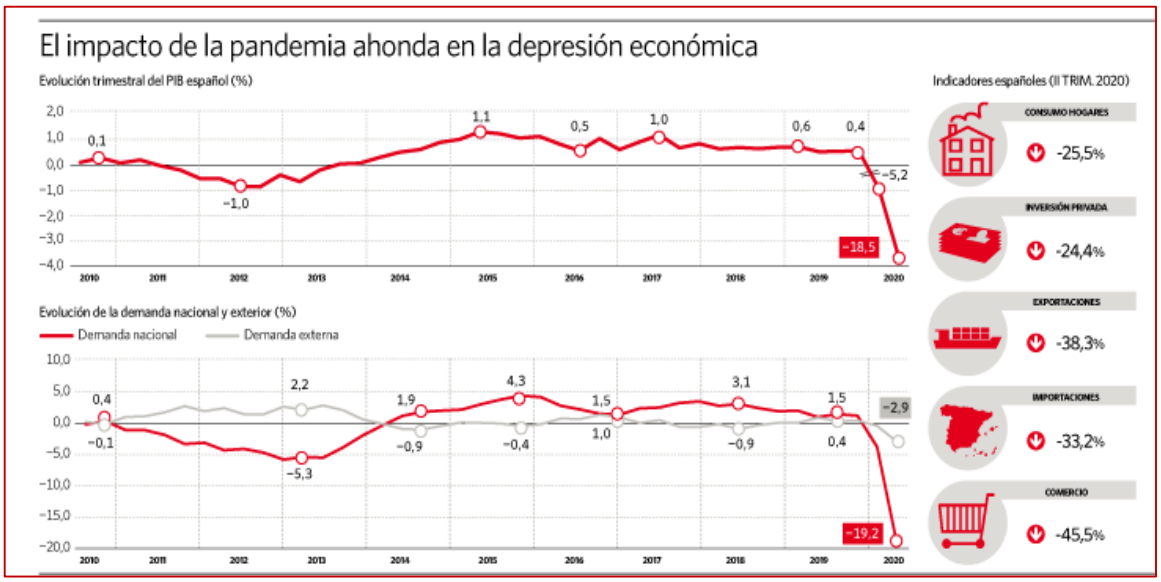
- Que dichas ayudas lleven en paralelo planes especiales de reactivación de la actividad escénica, potenciando redes y circuitos con fondos extraordinarios para paliar la lenta recuperación.
- Mantener sistemas de ayuda y compensaciones laborales a los artistas y trabajadores de las artes escénicas que han quedado en una situación de notoria precariedad con el parón y la lenta vuelta a la actividad.
- Elaborar un plan extraordinario que abarque desde 2021 a 2025 que permita la estabilidad de las empresas y compañías y su crecimiento.
- Aumentar los apoyos a la movilidad y al comercio exterior.
- No potenciar excesivamente las políticas proteccionistas, buscar un equilibrio.
- Apoyar programas de colaborar de manera proactiva con el sector escénico en potenciar la demanda.
- Evitar el acceso al mercado profesional de aquellas iniciativas semiprofesionales o *amateurs* que absorben un alto porcentaje del mercado en las épocas de crisis.
- Potenciar un mejor uso y utilización de los espacios escénicos que suponen altos costes fijos con diversas fórmulas (residencias, contratos programa, etc.).
- Estimular de manera generalizada aquellos proyectos que supongan mayor empleo en el sector, y desestimular formas de contratación y fijación de precios que no guardan proporción con la evolución real del sector.
- Fomentar la cooperación de los sectores públicos y privados. Algo muy necesario para poder establecer hojas de ruta compartidas, procesos de colaboración y estrategias comunes.
- Que se realicen campañas institucionales de promoción de los espacios escénicos para motivar a los espectadores.

31.- La post pandemia

Las artes escénicas y el posible marco de la economía española.
¿Qué les deparará el futuro a las artes escénicas en España durante los próximos años?

Con las previsiones que hemos venido realizando, la respuesta más probable, desafortunadamente, es decrecimiento, pérdidas de empleo y trabajo, mayor desigualdad, precarización, una oferta de programación más pobre y distorsionada, y aumento de los riesgos de supervivencia de los proyectos escénicos. Pero este resultado no es finalmente inevitable, hay algo de margen antes de que la situación pase de grave a muy grave, incluso catastrófica. Con las medidas oportunas y cambios en el paradigma de las próximas políticas culturales en España, se puede preparar el terreno para unas dinámicas culturales más inclusivas, previsoras y resilientes, que eviten la gravedad de las consecuencias de esta nueva crisis, que llega cuando aún no se había producido una recuperación de la pasada crisis económica de 2008-2014, como ya hemos citado reiteradamente.

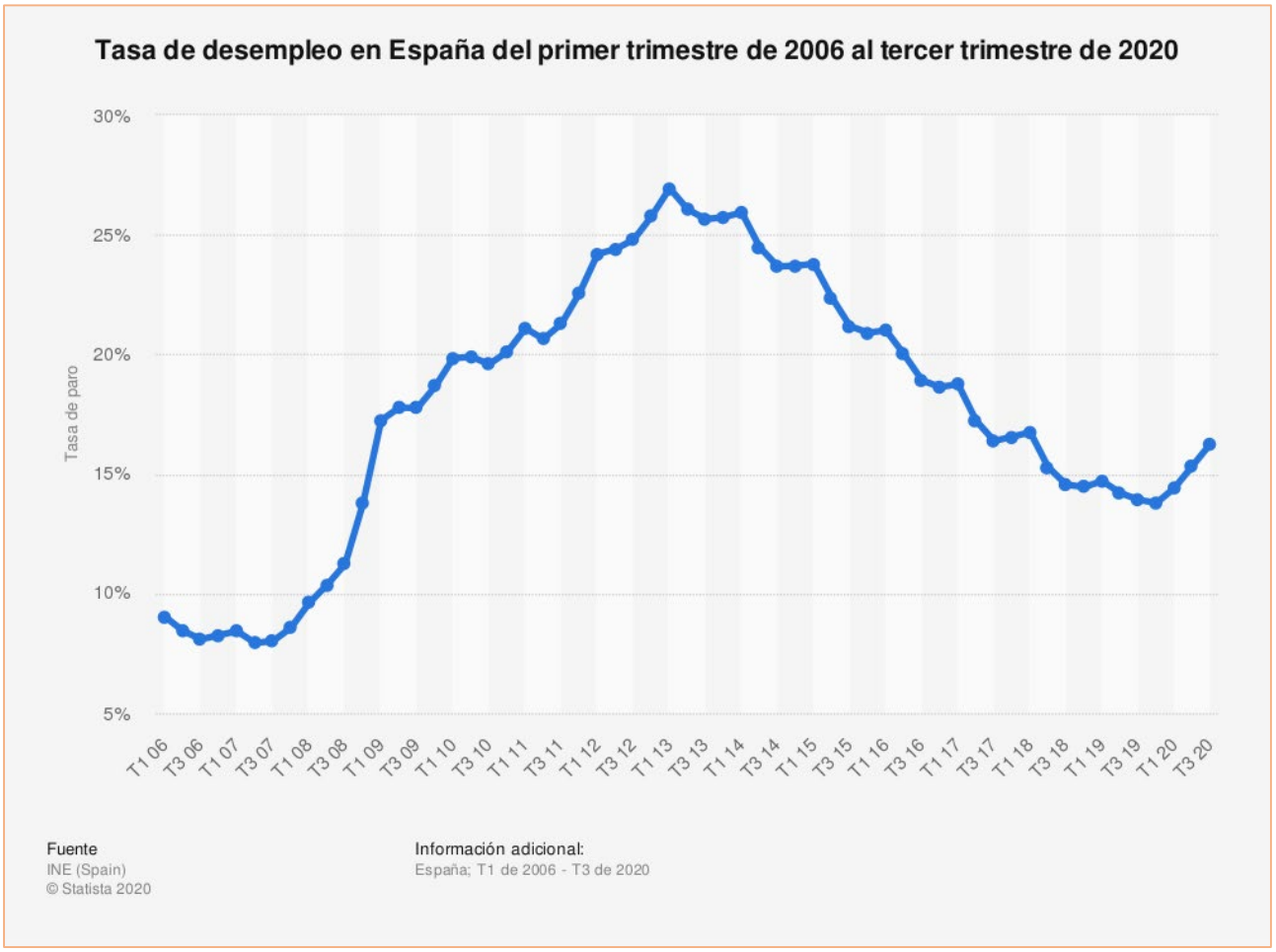
A los retos de superación de la pandemia, la preocupación fundamental que todo el sector teatral tiene es el efecto económico de todo esto y su repercusión en la cultura. Los analistas coinciden en que, en el mejor de los casos, en España el PIB caerá un 11,6% en el conjunto de 2020 y se producirá un aumento del paro hasta llegar a una tasa del 16,7% que en 2021 podría llegar al 17,9% hasta casi los 5 millones. Junto a esto, se apunta a un aumento del déficit público de alrededor de 150.000 millones de euros, una horquilla entre el 8% y el 12% del PIB, según sea el comportamiento de la economía, y a una deuda pública de hasta el 112% o el 115% del PIB. Un mal escenario para las inversiones en artes escénicas y TTVO, que se traducirá previsiblemente en incremento 0 para 2021 o quizá algunos recortes auspiciados por la necesidad de compensar el esfuerzo realizado este año y en estímulos para la economía productiva que genere mayores tasas de creación de empleo. Parece evidente que la financiación y el apoyo a las artes escénicas en este contexto será bastante complejo.



Fuente: INE

En Europa, que también nos influirá para el impulso de la economía y la generación de ayudas y estímulos, el producto interior bruto de la eurozona caerá un 7,6% en 2020 y crecerá lentamente a partir del 2021, siempre según los analistas menos «tremendistas».

Pero hay otro factor más para tener en cuenta, supuesta esta normalidad desde el punto de vista sanitario, la seguridad económica y la disponibilidad de ingresos para gastar en cultura y asistencia a espectáculos. Tenemos la información del comportamiento de la población en la pasada crisis que dejó de consumir cultura en un alto porcentaje. Actualmente, antes de la pandemia el consumo había caído el 4,4% con respecto a la referencia anterior (2018). La realidad nos demuestra que esta crisis será mucho más dura que la anterior, de modo que la cultura no volverá a ver la luz hasta que no se den tres conjunciones: que tenga efecto la vacuna con distribución universal garantizada a partir de 2021, que se haya consolidado una recuperación económica que llegue al conjunto de la población y que los públicos del teatro hayan recuperado la ilusión por el ocio cultural y la asistencia a espectáculos teatrales. Poner una fecha a ese momento es imposible, pero viendo el comportamiento de la pasada crisis de 2008-2014, es fácil intuir que no será antes de 2023.



Las instituciones económicas internacionales, la Comunidad Europea, el Fondo Monetario Internacional, la OCDE y el Banco Mundial, ya nos están anticipando que pueden ser necesarios varios años para que la economía recupere parte del terreno perdido frente a la COVID-19, algo que ya vimos y vivimos en la crisis del 2008-2014, y de la que en el mundo de la cultura nos empezábamos a recuperar en parte los últimos tres años. Además, existe el riesgo añadido de que las principales economías europeas y del resto del mundo se enfrentan a nuevas oleadas de contagios, con el riesgo que supone de mayor ralentización de la recuperación. Si Europa no acuerda y pacta finalmente medidas de reconstrucción de calado suficiente, el riesgo de enquistamiento prolongado de esta crisis no hay que descartarlo.

Unas políticas valientes y bien planteadas en favor del crecimiento podrían acelerar estos plazos, y con ello aumentar el alcance y la sostenibilidad de la recuperación. Se trata no solo de implementar una adecuada política de asistencia sanitaria, social, cultural y económica en el corto plazo, sino también un mayor impulso de medidas de alcance futuro que promuevan fortalezas profundas y contrarresten los riesgos crecientes de las desigualdades y la peligrosa desconexión entre el sistema y la vida real de las personas.

Más allá del impacto sobre la vida de millones de personas en todo el mundo, la pandemia de la COVID-19 ha asestado un duro golpe sobre la evolución de la economía a nivel global. Aunque los gobiernos de los principales países que se han visto sacudidos por la crisis del COVID-19 han impulsado medidas para paliar la ralentización económica, se vislumbra un impacto directo sobre los volúmenes de producción a nivel global, una disrupción sobre las cadenas de suministro y distribución y un impacto financiero en las empresas y los mercados de valores, pilares todos ellos de la normalidad económica y de las posibilidades de recuperación.

En este contexto las previsiones para las empresas vinculadas al teatro no son buenas y han visto muy limitada su capacidad de maniobra como consecuencia de las restricciones impuestas por los gobiernos para frenar el contagio del coronavirus. El sector viene vaticinando que sus empresas se enfrentarán a pérdidas que probablemente no serán recuperables en el medio plazo.

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

Entrevistas en profundidad
Momento, interioridades y perspectivas del TTVO
TONI RUMBAU

32.- 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 (**TTVO**) 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 que no siempre afloran en la mecánica científica de los formularios estadísticos. A causa de la pandemia de la COVID-19, las cinco últimas entrevistas se han realizado vía Internet, en comunicación telemática de videoconferencia.

Son **19 entrevistas,** aunque **20 son los maestros 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 de la COVID-19 están cambiando a tal velocidad el panorama del sector, que la labor de interrogación a través de entrevistas va a continuar para mantener actualizado el pulso a la realidad que este estudio pretende alcanzar.

Los entrevistados, por orden cronológico de realización de las entrevistas, han sido 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
- Luis Zornoza Boy, de Siesta Teatro, Granada
- Rosa Díaz, de La Rous, Granada
- Enrique Lanz y 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, Luis Zornoza Boy, Rosa Díaz y Enrique Lanz junto a Yanisbel Martínez (4 entrevistas, 5 entrevistados)
- Cataluña: 3 – Jordà Ferré, Alfred Casas y Joan Baixas
- Aragón: 3 – Paco Paricio, Adolfo Ayuso e 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 se ajustan en mayor y menor medida a la realidad del censo titiritero en las CCAA.

33.- Planteamiento de las entrevistas

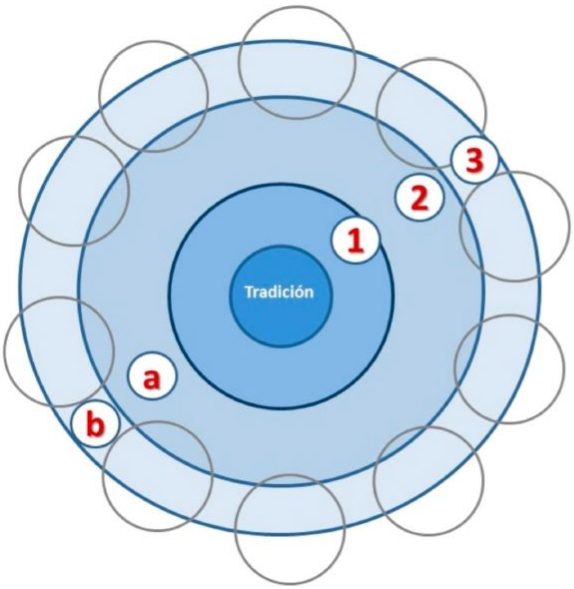
El objetivo de las entrevistas ha sido, por un lado, extraer las opiniones de las personalidades entrevistadas sobre los temas nucleares del Estudio que detallaremos a continuación, y por el otro, mostrar la riqueza y la variedad de los distintos maestros titiriteros, en sus dos facetas humana y profesional.

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 unas 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, Luis Zornoza 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.

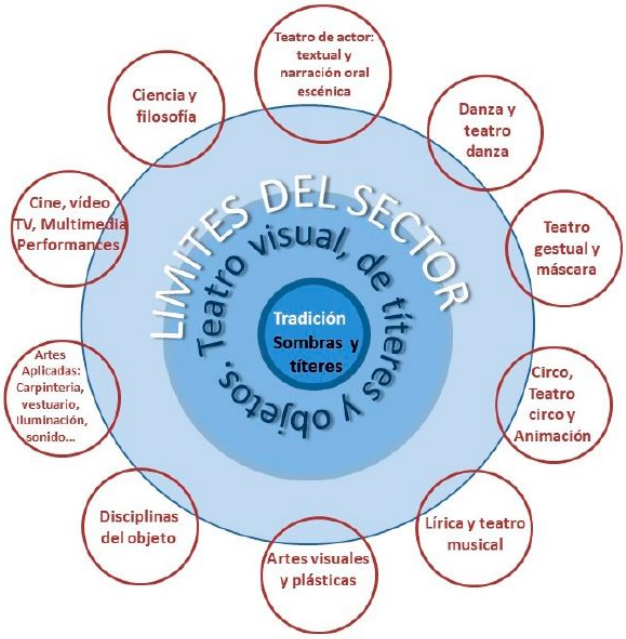


En el espacio **a**, estarían las compañías más cercanas a la línea **1**, que son las que se reflejan en las formas tradicionales situadas en el centro del gráfico, y por el otro lado estarían las que se acercan más a la línea **2**, donde se tiene muy presente la tradición pero ya en hibridación con 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, 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 con 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:



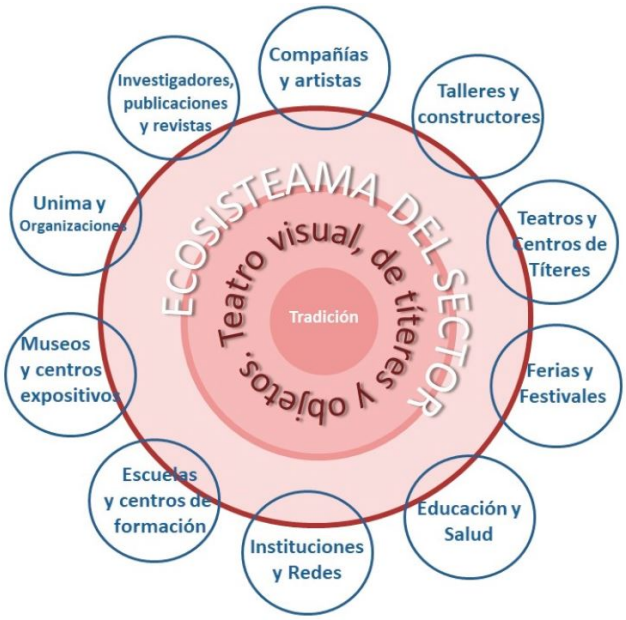
Por otra parte, cuando nos planteamos la realización del estudio, sus autores vimos la necesidad de disponer de un mapa descriptivo de lo que constituye la realidad del sector, a fin de abarcar su complejidad, que no siempre es percibida en su totalidad por los mismos profesionales. Por ejemplo, muchos 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, a fin de conocer las distintas opiniones y enfoques que se tiene sobre estas múltiples áreas sectoriales.

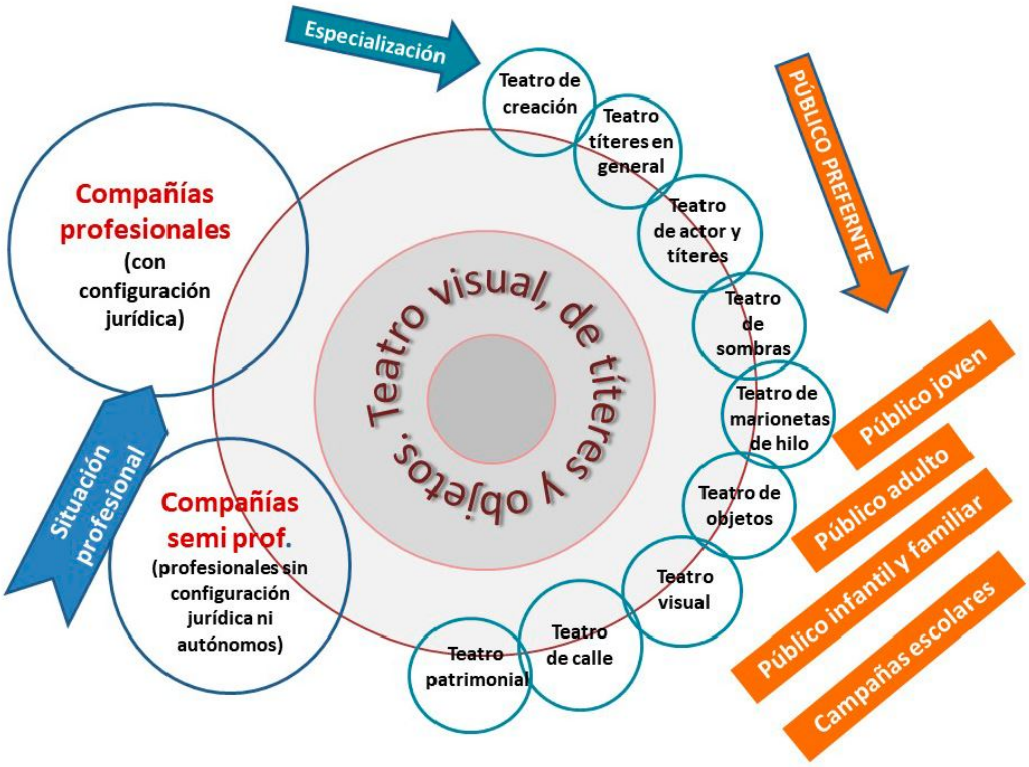
El mapa de partida del sector cuenta con las siguientes áreas:

- Compañías, artistas
- Teatros, centros, giras y 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 ilustra el ecosistema del TTVO:



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
2. Cómo ves el momento del sector, sus peculiaridades y cómo te sitúas en él
3. Qué cambios o reformas consideras indispensable, con relación a los circuitos, las programaciones, las subvenciones…
4. Cómo valoras los teatros, ferias y festivales. Balance, virtudes y carencias. Lo que debe cambiar
5. Sobre la formación. Cómo crees que debería ser la formación: escuelas especializadas, escuelas de teatro, etc.
6. La importancia que se otorga a los museos. Cómo conservar el patrimonio histórico y de las compañías
7. Importancia de las organizaciones: UNIMA y otras. Cómo te sitúas con relación a ellas

Estas preguntas han servido de guía nuclear de las entrevistas, aunque ha habido otras muchas complementarias, con el fin 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 están publicadas y se pueden leer en la web de **TitereDATA** (ver aquí: https://titeredata.eu/entrevistas/).

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.**

34.- Valoraciones y conclusiones generales

A continuación, se expone una aproximación a los siguientes aspectos tratados en las entrevistas con los profesionales:

- Los orígenes profesionales de los entrevistados
- El momento del sector. Peculiaridades, tradición y vanguardia
- Los circuitos y las redes
- Los festivales y las ferias
- La formación
- Los museos y el patrimonio
- La organización del sector

Asimismo, se ofrece un apartado a modo de conclusiones sobre los diversos aspectos tratados en las entrevistas en profundidad a los referentes del sector de TTVO.

35.- 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 SOCIOCULTURAL 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 socioculturales 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 del Teatre 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 la Feria Internacional 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/), este 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. Una época dorada para los títeres que las posteriores reformas del Institut truncaron.

VARIEDAD

Otra obviedad que 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 cabe buscarla 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 incluir en su seno, además de 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 tuvieron 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 sobre 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 – 40%)

- Paco Paricio (1955), la cia se crea en 1975
- Juan Muñoz (1952), la cia se funda en 1977
- Empar Claramunt (1954), la cia se funda en 1983.
- Adolfo Ayuso (1956), colabora con cia La Tia Helena a partir de 1995
- Jorge Rey (1957), la cia se funda en 1985
- 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
- Luís Zornoza Boy (1959), empieza actividades en 1978-80, llega a Londres en 1987

DÉCADA AÑOS 60 (6 – 30%)

- Idoya Otegui (1960), entra en el CIT en 1978, primer Titirijai en 1982
- Ángel Calvente (1961), la cia se funda en 1989
- Pablo Vergne (1962), la cia se funda en 1989
- 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

DÉCADA AÑOS 70 (5 – 25%)

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

36.- 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 apertura 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

37.- Los circuitos y redes

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, cómo 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 echa en falta 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 a 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 de la COVID-19 ha multiplicado estas carencias y problemáticas. Ver anexo 1 – Encuesta de impacto en el TTVO donde se comentan 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

38.- 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, así como 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 las 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, a fin 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 las 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.

- 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

39.- 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

40.- Los museos y 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, 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, como 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…

41.- 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 autoconfianza y de confluencia entre los extremos del sector.

Hay que 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 su 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. El ejemplo de la UNIMA Federación España es, en este sentido, de una gran importancia para futuras estrategias organizativas del sector.

Parece también que la mayoría, en el tema de si sería una buena idea crear una Academia de los titiriteros, se inclina 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?

42.- 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 de la 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 cuáles 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: en primer lugar, 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. Un logro que podría extenderse a las carreras de Artes y Oficios, o Bellas Artes. Y, en segundo lugar, crear una escuela de alto nivel especializada en 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 *masterclasses*, 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 para 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. Igualmente, será necesario establecer algún tipo de regulación del sector profesional del TTVO.

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 podría ser una estrategia para 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 el camino a seguir. El objetivo final del proceso asociativo debería ser, siguiendo la estela del ejemplo francés de la THEMAA, crear una 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 TTVO. Asociación que a su vez debería buscar coordinarse con las demás europeas que le son afines. Un proceso que deberían liderar las asociaciones más potentes que ya existen.

La radiografía del sector, en cuanto a sus datos estadísticos que este estudio ha realizado, nos acercará a la realidad más íntima del mismo, a fin 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 TTVO en España, en toda su rica diversidad.

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

43.- 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, resaltar la iluminación 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.

LUIS 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): autodidacta, 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 1997**, 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 DÍAZ, 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 Marqueríe 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 Carbonell 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 el nuevo Teatro Arbolé en el Parque del Agua Luis Buñuel de Zaragoza.

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 Complutense, 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 Luis 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 Oligor 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 cómo 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 (ya antes expuestas):

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 con 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 experimenta 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. Oigamos sus palabras:

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 cuen-

ta 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.

LUIS 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 haya, 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 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 Horse *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.

Con 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 "comprado-

res" 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 de la compañía La Rous, instalada en Granada, 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 compañía La Tartana de Madrid, como en sus inicios, aun 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 compañía 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 con 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 con el 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 con 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 mantenerse 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 tradi-*

ción, 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 6 h 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, dónde

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 mí 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 más 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 cía. María Parrato, sobre cómo 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 dedi-

camos 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 Luis 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 Latinoamérica hay mucho interés. En Brasil el Teatro Sobrevento, 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 Y 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 solo 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 debiera 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 por qué sí o por qué 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.

Con 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 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. Si no 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 con 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 Lanz sobre los circuitos:

Con los circuitos teatrales da la impresión que siempre se estuviera empezando en España. Se habla de ellos, se 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 se-

ría: ¿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 gueto": 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 Yanisbel 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 Díaz sobre los circuitos:

Me produce mucha tristeza ver cómo 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 Artistas 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 impor-

tante. 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 son las buenas.

También veo que en los circuitos de las CCAA hoy se impone el chovinismo, programan solo o casi solo lo que se hace en sus territorios, hay comunidades a 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.*

ADOLFO 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 lingüística 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 sí 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 seculorum *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 dónde 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 sido 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 más 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 tú 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 se 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 de la 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 circuito 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 y teatros

Los festivales constituyen una parte muy importante del ecosistema de los títeres, al ser los escaparates donde se ha podido ver lo mejor del 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 cuáles 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 sí 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 d'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 por-

centaje 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 Bobés 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:

En 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 estu-

ve 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. MARTÍNEZ. Dice Yanisbel 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 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 mo-

mentos había también festivales y mucha actividad. Elena y yo estábamos comenzando, veías aquello y decías, hala, 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. Y 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, sí 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 mí 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 euros…

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 Rey 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, quién 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 mí 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 Arbolé, 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 de la 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 las 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. Como miembro del 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 la 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 por qué 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, a fin 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 compañías 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.

LUIS 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 Middlesex *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 masterclasses*; 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 Don 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 idiosincrasia 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 una de las pocas titiriteras del país que dispone de 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 de titiritero?, contesta Yanisbel:

El estado francés hace allí de papá…

Creo también que, con 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 You Tube, 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 DE 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's 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 las carencias que Díaz 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, he-

rramientas 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 vídeos 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 siglo 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 sí 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 ha-*

cen 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 de 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. Él 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 Brothers, en su último espectáculo, utilizan imágenes de animación. Todo el mundo está explorando cosas…

La hibridación es muy importante. Pero cuando hibridas, 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 hijos 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, a veces 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 y oficios, 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 formación:

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. Como el del Bread and Puppet, con Baixas, Joan Font…

Es muy importante que la UNIMA Federación España 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 compañía 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 de 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. Si no 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 vie-

nen 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.

LUIS 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 Hollywood 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 vídeos 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 Yanisbel 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 presenta-

rán en el MNCARS, 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 catálo-

gos 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 vídeos… 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 EE UU.

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, qué repercusiones tenían, la Tía Norica, por ejemplo, de dónde 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 por qué 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 co-

mo 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 vídeo 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 de 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 tuvieron mucho éxito. Era una manera de ofrecer un espectáculo de cada uno de nosotros 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 asociación 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 marioneta 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 Otegui 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 especializadas 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.

LUIS 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, ¿por qué 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 cómo 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 Yanisbel 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, si no 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 sí 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 con-

templaba 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 cómo 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 dónde 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 autorganizara, 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 UNIMA, 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 estar 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 CC OO. Somos personas que tenemos que defender nuestros intereses. Ahora lo hemos visto con la crisis de la 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 País València funciona, ahora estoy alejada. La gente se fue descolgando. Actualmente parece que hay pocos grupos.

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

Metodología y fuentes de referencia.
José Luis Melendo

Cuantificación del sector
Cristina Martínez de Vega

44.- Metodología del conjunto del estudio

Como hemos explicado en el apartado del planteamiento del estudio, todo el esfuerzo ha ido dirigido a utilizar como muestra el conjunto del sector, y no una muestra aleatoria del mismo para poder disponer de un número amplio pero significativo de respuestas, que nos posibilitara inferir y extrapolar, con facilidad y poco margen de error, los resultados medios obtenidos para cada una de las variables a estudiar y obtener valores aplicables al conjunto del sector.

Éramos especialmente conscientes, dadas las peculiaridades e idiosincrasia del sector del TTVO, que no solo sería difícil obtener respuestas a los cuestionarios, amplios en ítems y tiempo de respuesta, sino en la dificultad de contestar temas sensibles relacionados con aspectos financieros. La realidad final ha sido fruto de un trabajo de insistencia y seguimiento personalizado que rompiera las barreras y la falta de costumbre del sector para aportar datos que van en su propio beneficio. El margen de contestación de los cuestionarios ha sido muy amplio para facilitar el índice de respuesta y permitir la labor de seguimiento personalizada.

Las herramientas utilizadas para el estudio han sido:

1. Fuentes documentales existentes (estudios, informes, memorias, catálogos. webs, etc.)
2. 3 cuestionarios al 100% del censo de compañías del sector
3. 3 cuestionarios al 100% del censo de festivales y ferias
4. 3 cuestionarios al 100% del censo de museos y centros de títeres
5. 3 cuestionarios al 100% del censo de teatros y salas
6. 3 cuestionarios al 100% del censo de talleres y constructores
7. Entrevistas en profundidad con responsables significativos de compañías
8. Entrevistas en profundidad con responsables significativos de festivales
9. Entrevistas en profundidad con responsables de museos y centros de títeres
10. Entrevistas en profundidad con expertos del sector por ámbitos significativos

Los datos han sido recogidos en diferentes oleadas de cuestionarios

- Cuestionario 1: de noviembre de 2019 a abril de 2020. Cuestionario cuantitativo general a todo el sector.
- Cuestionario 2: de diciembre de 2019 a mayo de 2020. Cuestionario específico para cada tipología: compañías, festivales, museos, teatros/salas, talleres/constructores y expertos profesionales.
- Cuestionario 3: de abril a junio de 2020.Cuestionario cualitativo de opinión común a todo el sector.

- Entrevistas en profundidad: de noviembre de 2019 a junio de 2020 (desde abril en formato *online* no presencial por el estado de alarma debido a la COVID-19).
- Encuesta especial impacto COVID-19. Encuestas realizadas entre el 30 de marzo y el 30 de abril de 2020. Primera oleada de impacto sobre los meses de marzo, abril y mayo. Hay prevista una segunda oleada a final de 2020/enero de 2021 para medir el impacto del conjunto del año.

Para el conjunto del estudio **TitereDATA** ha optado por una metodología basada en **cuestionarios *online*** según tipos dirigidos a toda la población objeto de estudio en conjunto. El censo total del sector está configurado por **475 compañías, 120 festivales, 31 teatros/ salas, 14 museos, 30 talleres de construcción y 8 expertos, investigadores y revistas especializadas.**

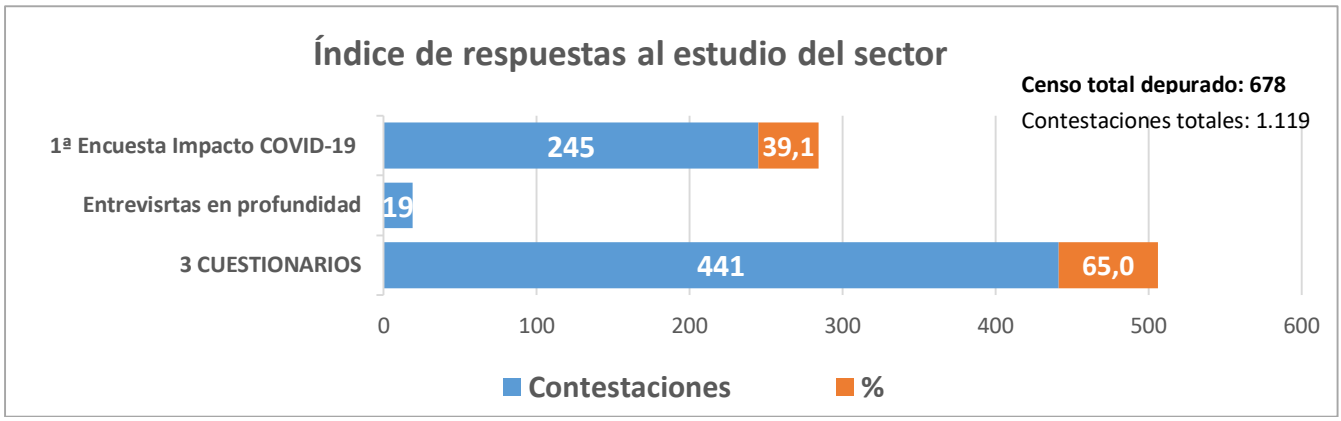
Las invitaciones a contestar las encuestas y cuestionarios han sido realizadas por *email* personalizado a los responsables de cada entidad, a los cuales se les mandaba los oportunos recordatorios.

Tanto las invitaciones como los cuestionarios estaban disponibles en cuatro idiomas: castellano, gallego, catalán y vasco.

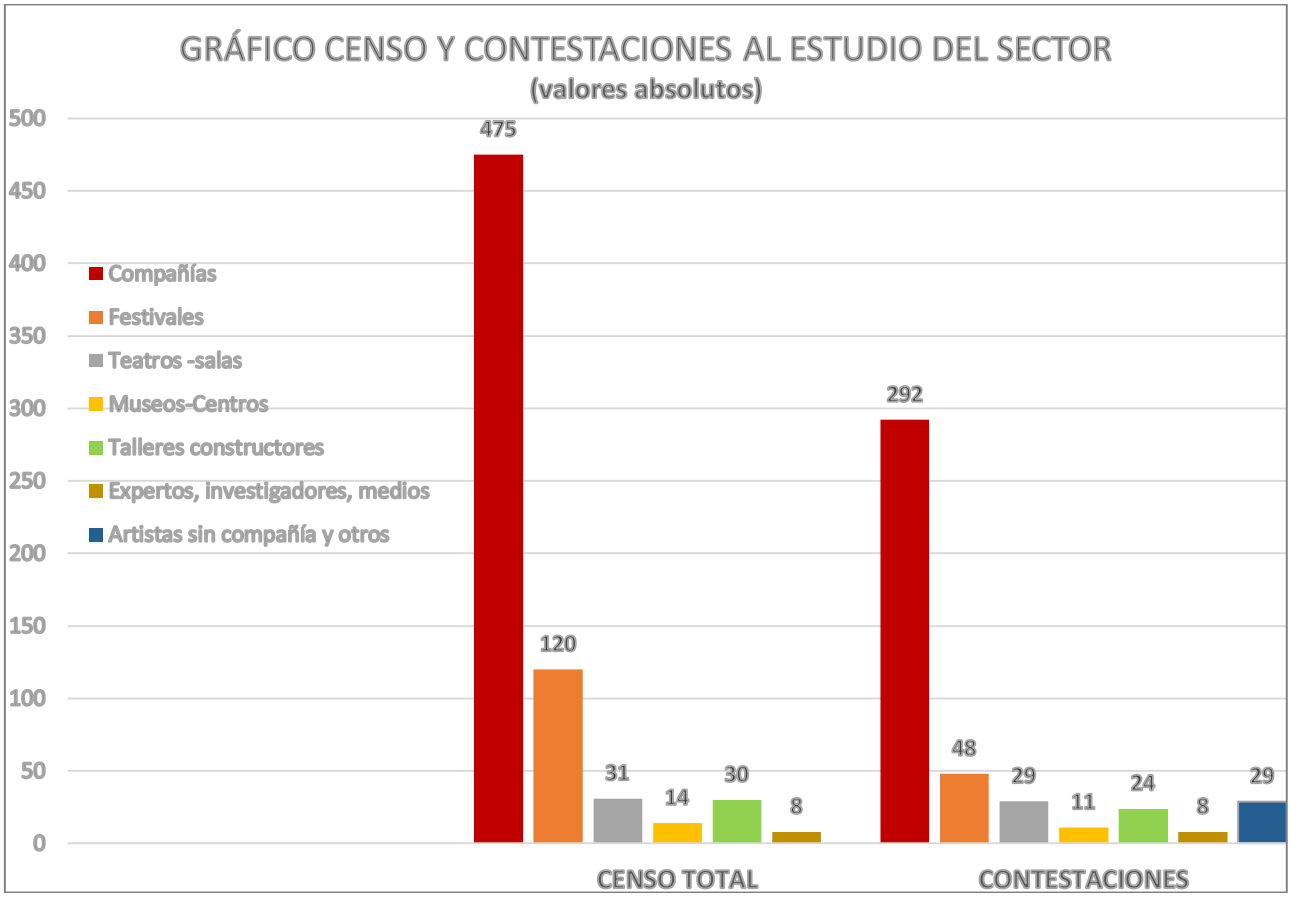
Para la operatividad de los cuestionarios se ha utilizado la plataforma de pago **Survey Monkey** que permite recolectar información de manera eficiente para los objetivos del estudio.

Con un total de 1.119 cuestionarios/encuestas completas positivas, para un nivel de confianza del 95%, tienen un margen de error del 4,89%.

Cuestionarios	Preguntas	Tiempo medio de respuesta
CUESTIONARIO 1 *Común para todo el sector*	**30**	17 min.
CUESTIONARIO 2		
Compañías/artistas	**29**	16 min.
Festivales	**27**	15 min.
Teatros/salas	**28**	18 min.
Museos/centros	**28**	41 min.
Talleres constructores	**11**	7 min.
Expertos, etc.	**13**	15 min.
CUESTIONARIO 3 *Común para todo el sector*	**41**	30 min.
Encuesta COVID-19 (oleada marzo-abril-mayo) *Común para todo el sector*	**7**	3 min.
Total preguntas	**214**	
Total ítems	**996**	
Entrevistas en profundidad	**19**	80 min.



CENSO Y RESPUESTAS AL ESTUDIO POR TIPOS (SIN ENCUESTA IMPACTO COVID-19)				
TIPO	**Valores absolutos**		**%**	
Referencia	**CENSO REAL**	**CONTESTAN**	**CENSO REAL**	**CONTESTAN**
Compañías	**475**	**292**	**70,1**	**66,2**
Festivales	**120**	**48**	**17,7**	**10,9**
Teatros/salas	**31**	**29**	**4,6**	**6,6**
Talleres constructores	**30**	**24**	**4,4**	**5,4**
Museos/centros	**14**	**11**	**2,1**	**2,5**
Expertos, investigadores, medios	**8**	**8**	**1,2**	**1,8**
Artistas sin compañía y otros		**29**		**6,6**
	678	**441**	**100,0**	**100,0**



RESUMEN DE RESPUESTAS A LOS DISTINTOS CUESTIONARIOS

El estudio se ha basado en 9 cuestionarios distintos y 19 entrevistas en profundidad

8 CUESTIONARIOS (*)

DESTINATARIOS	CENSO TOTAL	CONTESTACIONES	%
Compañías	475	292	61,5
Festivales	120	48	40,0
Teatros-salas	31	29	93,5
Museos-centros	14	11	78,6
Talleres constructores	30	24	80,0
Expertos, investigadores, medios	8	8	100,0
Artistas sin compañía		29	
TOTAL	678	441	65,0

(*) En el apartado cuantitativo 2 cuestionarios comunes a todos los agentes y 6 específicos para cada tipo de agente.

Entrevistas en profundidad

Común para todos	CENSO TOTAL	CONTESTACIONES	%
TOTAL	678	19	3,0

ENCUESTA DE IMPACTO DE LA COVID-19

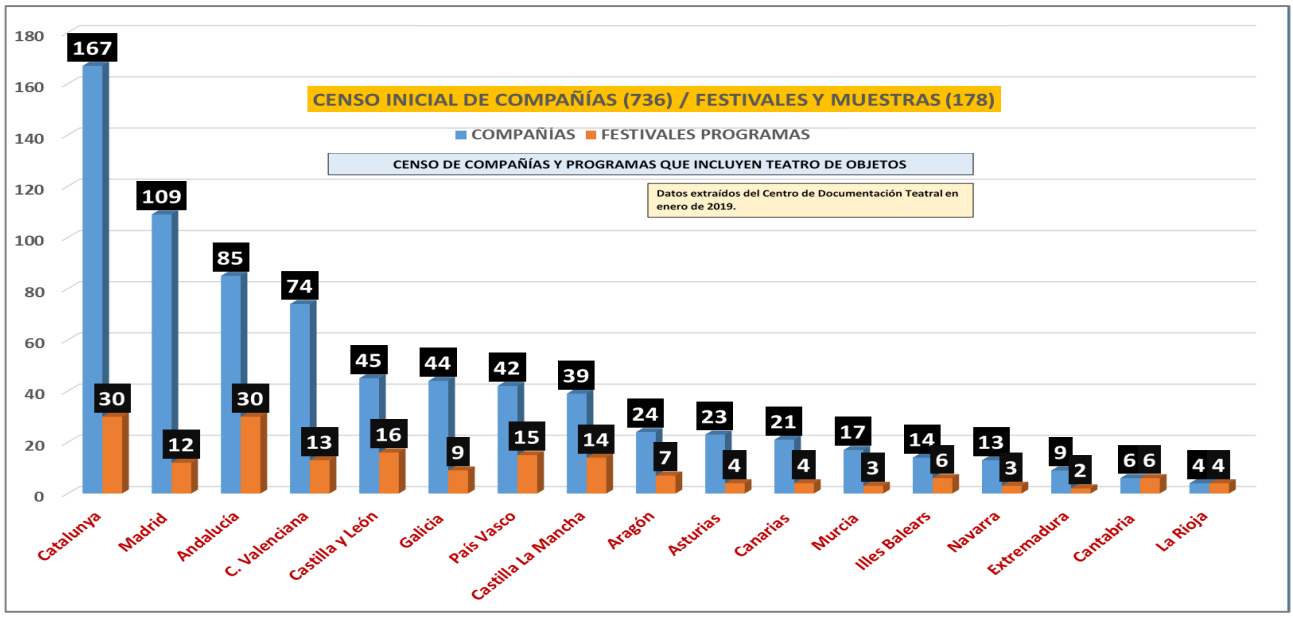
CUESTIONARIO (*)	CENSO (**)	Contesta	%
Compañías y empresas	475	209	44,0
Festivales	120	29	24,2
Otros agentes (*)	33	7	22,6
TOTAL	626	245	39,1

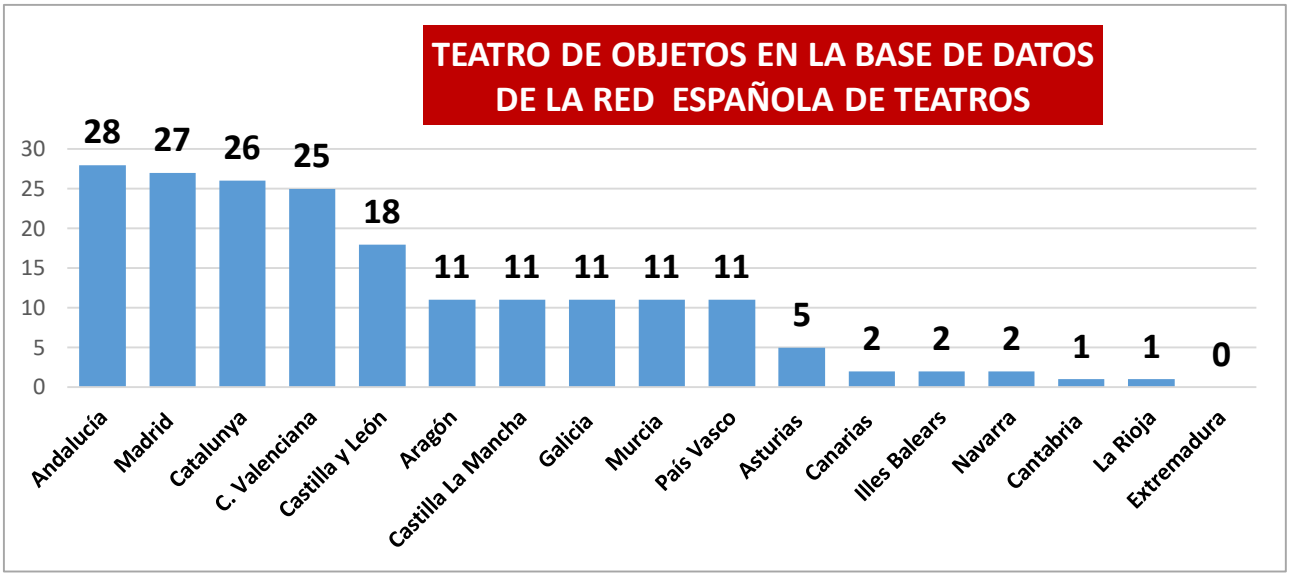
(*) 1 cuestionario común para todo el sector.
(**) Se utilizó un recopilatorio con 50 entidades menos de las existentes en el censo real depurado.

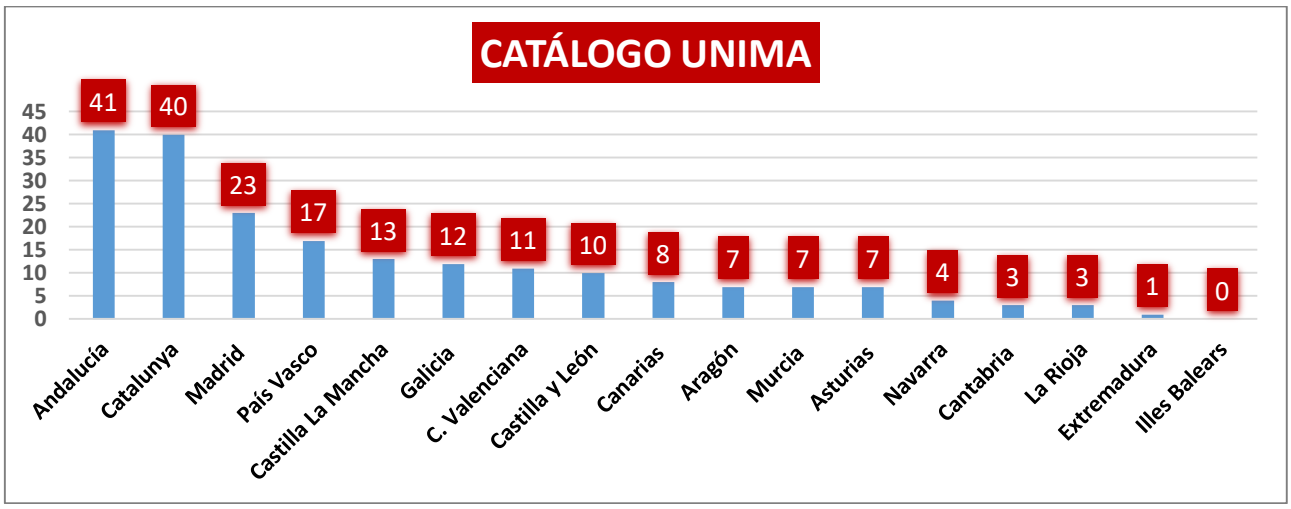
45.- La cuantificación del sector de TTVO

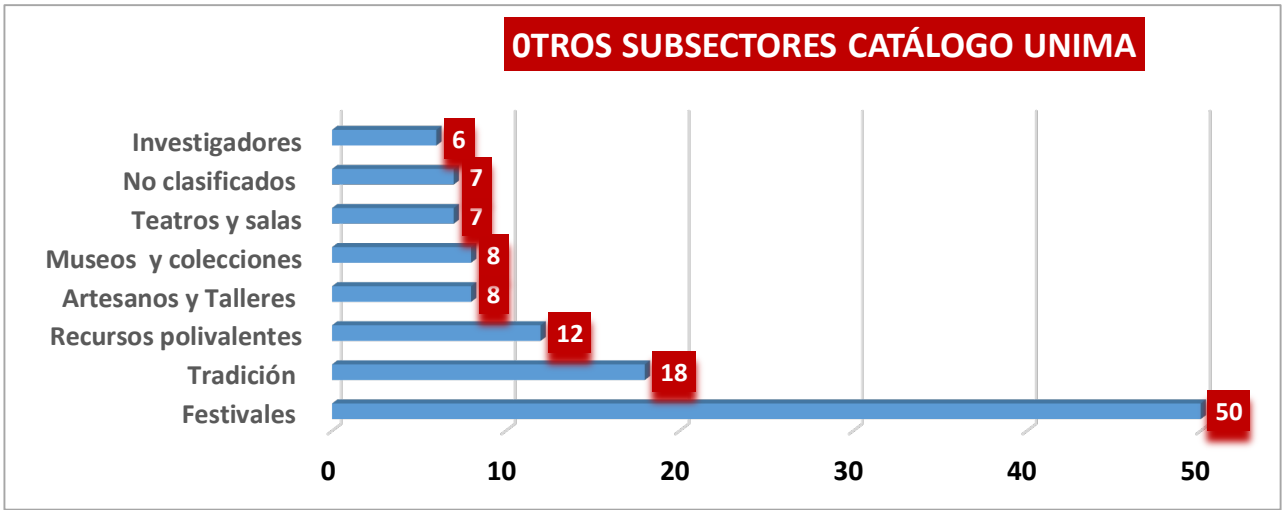
1.- Bases de datos utilizadas como punto de partida para elaborar el censo real:

- Base de datos del Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura
- Base de datos de UNIMA Federación España
- Base datos de la Red Española de Teatros y Auditorios
- Datos de expertos de las CCAA
- Datos de centros y museos de títeres.
- Datos de la revista *online Titeresante*
- Datos de elaboración propia

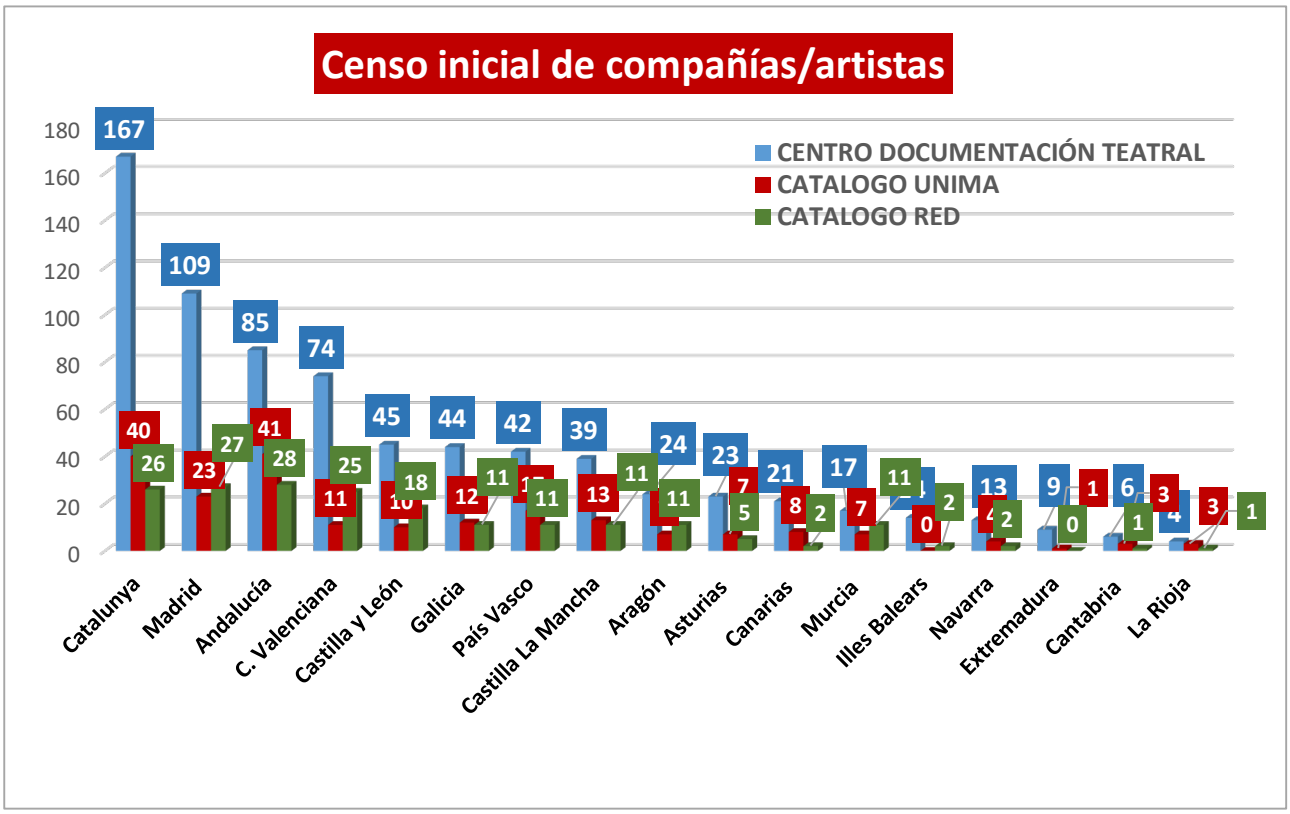








Censo de compañías	CENTRO DOCUMEN-TACIÓN TEATRAL	CATÁLOGO UNIMA	CATÁLOGO RED	FESTIVALES EN EL CDT
Catalunya	167	40	26	30
Madrid	109	23	27	12
Andalucía	85	41	28	30
C. Valenciana	74	11	25	13
Castilla y León	45	10	18	16
Galicia	44	12	11	9
País Vasco	42	17	11	15
Castilla La Mancha	39	13	11	14
Aragón	24	7	11	7
Asturias	23	7	5	4
Canarias	21	8	2	4
Murcia	17	7	11	3
Illes Balears	14	0	2	6
Navarra	13	4	2	3
Extremadura	9	1	0	2
Cantabria	6	3	1	6
La Rioja	4	3	1	4
TOTAL	736	207	192	178



2.- Tareas realizadas para definir y depurar el censo del sector:

- Se cruzaron todas las bases de datos para determinar el número de entidades censadas: compañías, festivales, teatros y salas, museos, centros, constructores y talleres, etc. en el conjunto de bases de datos, con un resultado de más de 900 entidades diferentes.
- Se realizó la limpieza y actualización del censo real mediante el envío de distintos correos, llamadas telefónicas y la búsqueda en webs e internet, con el resultado de **678 agentes reales** y en funcionamiento en la fecha actual (**475 Compañías, 120 festivales, 31 teatros/salas, 14 museos, 30 talleres de construcción y 8 expertos, investigadores y revistas especializadas).**
- Se determinó finalmente la tipología de temas y recursos a inventariar que compondrán la parte de los contenidos cualitativos del estudio: compañías y artistas, instituciones y redes, ferias y festivales, museos y centros expositivos, teatros y centros de títeres, escuelas y centros de formación especializados, investigadores, publicaciones y revistas.
- Se planificó y diseñó la campaña de explicación y motivación sobre el estudio (textos, imágenes, *flyers* digitales para comunicación por *email* y redes, revistas webs, etc.). Se enviaron 11 boletines informativos al conjunto del sector que lo reciben 978 direcciones de correo electrónico.
- Como elemento fundamental de comunicación se puso en marcha la web del proyecto **TitereDATA**: **https://titeredata.eu**

46.- Fuentes documentales. Antecedentes

A) ANTECEDENTES EN EL SECTOR DEL TEATRO DE TÍTERES, VISUAL Y DE OBJETOS

1.- Estudio del sector de los títeres en Catalunya. Realizado por Toni Rumbau y UNIMA Catalunya en 2018.

B) FUENTES DE DATOS CON EVOLUCIÓN ANUAL

1. Estadísticas culturales del Ministerio de Cultura. Anuarios
2. CULTURABase. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos Musicales, de la Danza y de las Artes Escénicas
3. Oficina Europea de Estadística (Eurostat)
4. Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas. INE
5. MHAP. Estadística de liquidación de los presupuestos de las comunidades y corporaciones locales. Ministerio de Hacienda
6. Cuenta Satélite de la Cultura en España
7. Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales
8. Anuarios y encuestas SGAE
9. Estadísticas ADETCA (Empresas de teatro de Catalunya)

C) ESTUDIOS, INVESTIGACIONES E INFORMES PUNTUALES

1. Informe sobre las artes escénicas en España, su financiación y situación laboral. Estudio marco y encuesta a los profesionales del sector. Observatorio de la Academia de las Artes Escénicas, 2018. Dirección: Robert Muro.
2. Informe sobre el estado de la cultura en España 2018. España y el espacio cultural iberoamericano. Observatorio de Cultura y Comunicación. Fundación Alternativas, 2018. Coordinación: Enrique Bustamante.
3. Informes y estudios de Fundación Alternativas. Distintos temas y años.
4. Informe *¿Dónde están las mujeres de las artes escénicas? Temporada 2015-2016*. Asociación Clásicas y Modernas, 2017.
5. Estudio y diagnóstico sobre la situación sociolaboral de actores y bailarines en España. Fundación AISGE, 2016.
6. Estudio sobre la situación de las artes escénicas en España. Publicado por la Academia de las Artes Escénica de España, 2016. Autor: Jaume Colomer.
7. Informe sobre el estado general del teatro en España. Informe de FAETEDA, 2015.

8. El mercado de las artes escénicas: situación actual, tendencias y oportunidades. Ponencia de Xavier Marcè con el título «Mercado de las artes escénicas: situación actual, tendencias y oportunidades. Una perspectiva empresarial». Foro Mercartes, 2014.
9. Análisis institucional y financiero del sector de las artes escénicas. Claves, ejes y bases para un futuro sostenible. Foro Mercartes, 2014.
10. La DGCEC y los sectores culturales en Catalunya. Informe de la Generalitat de Catalunya, 2014.
11. Situación, tendencias y retos de las artes escénicas en España. Informe basado en las opiniones de especialistas y representantes de organizaciones públicas y privadas que operan en muchos territorios y en los diversos ámbitos de la cadena de valor. Informe Mercartes, 2012.
12. Anuario de Cultura de la Fundación Alternativas, 2011. Contiene un artículo de Alberto Fernández Torres titulado «Sector de las artes escénicas: una estrategia más allá de la resistencia».
13. Informes de las AAEE en Andalucía realizados por la Asociación de Empresas de Artes Escénicas de Andalucía (ACTA). Último informe: 2011
14. Plan General del Teatro elaborado por una comisión en la que estaban representadas la mayoría de las entidades del sector de ámbito estatal, 2007 (revisado en 2011).
15. Un mercado global para la escena europea: un objetivo posible, 2010. Informe de la Federación Estatal de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA).
16. La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España, 2009. Autores: Lluís Bonet y Anna Villarroya. Universidad de Barcelona, departamento de Economía Política y Hacienda Pública.
17. Las subvenciones públicas a las artes escénicas en España, 2007. Investigación encargada por la Red Española de Teatro y Auditorios. Autores: Arturo Rodríguez Morató J. (Universidad de Barcelona) y Arturo Rubio Aróstegui (Universidad Rey Juan Carlos).
18. Estudio empírico de los problemas y soluciones del sector de las artes escénicas: el caso de la Comunidad Valenciana, 2007. Autores: Manuel Cuadrado García, Gloria Berenguer Contrí, Mª José Miquel Romero, Carmen Pérez Cabañero. Universitat de València.
19. Análisis económico del sector de las AAEE en España. Investigación encargada en 2007 por Escenium (evento organizado por la Red Española de Teatros) realizada por un equipo de la Fundació Bosch i Gimpera de la Universitat de Barcelona formado por: Lluís Bonet (dirección), Jaume Colomer, Xavier Cubeles, Albert de Gregorio, Rafael Herrera y Toni Tarrida, y presentada en Bilbao en el marco de Escenium 2008.
20. Estudio del sector de las Artes Escénicas en Aragón, 2008. Encargo del Gobierno de Aragón a la Escuela Universitaria de Estudios Empresariales de Huesca.

47.- Responsables del proyecto

Toni Rumbau

Licenciado en Literatura Española, ha sido titiritero casi toda su vida, fundador de la histórica compañía La Fanfarra de Barcelona (1976). Autor de los guiones de la compañía durante su primera etapa hasta 1992. Ha recorrido el mundo entero, actuando en toda Europa, Escandinavia, Marruecos, Egipto, Líbano, Turquía, Pakistán, India, China, Rusia, Brasil y Argentina.

En 1984 abre con La Fanfarra el Teatro Malic de Barcelona, sala alternativa pionera en todo el país. El teatro recibe el Premio Especial de la Crítica (1991), el Premio Ciudad de Barcelona de Teatro (1992) y el Premio Fad (un Aplauso, en 1993). En 1993 inaugura un Festival de Ópera de Bolsillo de Barcelona.

En octubre de 2002 publica su primera novela *La catedral de las ruinas*. En octubre de 2005 aparece su libro *Fumar en pipa o la retorta de los sueños*. En 2001 estrena la ópera (libreto e intérprete) *Eurídice y los títeres de Caronte* con música de Joan Albert Amargós. En 2005, también con J. A. Amargós, estrena la cantata *L'assemblea dels infants* encargo del Auditorio de Barcelona. En 2007 publica *Malic, l'aventura dels titelles*, relato autobiográfico y libro de memorias sobre La Fanfarra y el Teatro Malic. También en 2007 estrena la ópera *Salón de Anubis o la Academia de Lilí & Danté* con música de J. A. Amargós.

En marzo de 2008 publica (siempre con Arola Editors) *La colla de la platja i el futur de Catalunya*. En 2009 presenta su nuevo espectáculo de títeres y sombras titulado *A manos llenas*». En 2010, inicia su proyecto *Rutas de Polichinela. Títeres y ciudades de Europa*. El libro se publica en catalán, castellano y portugués entre 2012 y 2013.

El 2012 abre los tres portales digitales dedicados al mundo de la marioneta: *Puppetring* (en inglés), *Titeresante* (en español) i *Putxinel·li* (en catalán). En el año 2015 organiza como comisario una gran exposición titulada *Figuras del desdoblamiento* en el Arts Santa Mònica de Barcelona y crea en paralelo el nuevo Festival IF Barcelona. En el año 2018 publica *online* la novela *El Titiritero, el huevo, Barcelona y la extravagancia*.

Rumbau es coordinador y autor del *Estudio sobre el sector de los títeres en Catalunya*, realizado en 2017 con UNIMA Cataluña. En 2018 recibe el encargo de UNIMA Federación España de realizar un estudio sobre el sector en toda España, que realiza junto a José Luis Melendo.

José Luis Melendo

Es gestor cultural desde 1979 cuando pone en funcionamiento el Área de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza. Desde 2006 ha trabajado como técnico de programas culturales del Gobierno de Aragón, diseñando y poniendo en marcha sus distintos programas: sistema de ayudas y subvenciones, Red Aragonesa de Espacios Escénicos (RAE), promoción exterior y ferias, programas de colaboración con ayuntamientos (circuitos y festivales) o el mapa de infraestructuras culturales públicas en Aragón.

Ha sido coordinador o director de diferentes ferias y festivales, y coordinador del programa de actividades del año de Goya en Aragón, con motivo de su 250 aniversario. Además, ha sido representante en la Comisión Técnica de Cultura de las Comunidades Autónomas en el Consejo de Cultura de la Unión Europea y representante de Aragón en la Comisión de Cultura de la Euroregión Pirineos Mediterráneo.

Fue impulsor de la creación de la Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de titularidad pública como entidad con personalidad jurídica propia y miembro hasta 2001 de su Junta Directiva. Además, fue responsable del proyecto *Plan de sistemas de trabajo y comunicación de la Red.*

Entre 2000 y 2002 idea, diseña, pone en marcha y supervisa del primer portal de Artes Escénicas en España y la oficina virtual de la Red en www.redescena.net. Idea y diseña el Foro Internacional de las Artes Escénicas *Escenium*, una cita bianual que se celebra en Bilbao desde 2003. Es coordinador general de la primera edición del Strictly Mundial.

Como docente es subdirector del Máster de Gestión y Políticas Culturales de la Universidad de Zaragoza desde su puesta marcha en 2007 y docente del programa de emprendimiento cultural del Instituto Aragonés de Fomento (2017 y 2018). Además, ha sido profesor en temas de gestión cultural para distintas instituciones españolas: Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Barcelona, SGAE, INEM. D. G. de Cooperación del Ministerio de Cultura y numerosos ayuntamientos.

A nivel internacional ha sido subdirector del Máster de Gestión Cultural en la Universidad Autónoma de Yucatán (México). También ha impartido cursos en San Luis de Potosí y Campeche (México), Oporto, Toulouse, Buenos Aires y Montevideo. Ha sido comisario de exposiciones tanto documentales como de artes plásticas, y jurado en diferentes convocatorias, concursos y premios de teatro, danza y artes plásticas. Ha sido impulsor de distintas organizaciones y asociaciones relacionadas con la gestión cultural.

ANEXO 1

Encuesta de impacto de la COVID-19 en el TTVO

FICHA ESTUDIO DE IMPACTO COVID-19 EN EL SECTOR (primera parte)
Estudio finalizado y hecho público el **8 de mayo de 2020** sobre 245 encuestas
(40% del censo total del sector, realizadas entre el 30 de marzo y el 30 de abril de 2020)
A final de enero de 2021 se realizará la segunda parte
para medir el impacto completo de todo el año 2020
Dirección: José Luis Melendo. Equipo TitereDATA
Aprovechando la infraestructura y recursos
para el estudio del sector de teatro de títeres, visual y de objetos en España.
Soporte: UNIMA Federación España

Desde el pasado 16 de marzo de 2020 el sector cultural en su conjunto vive en estado de pánico e incertidumbre, y muy especialmente las artes escénicas. A la paralización de su actividad por el estado de alarma por la crisis sanitara ocasionada por la COVID-19, le ha seguido una compleja vuelta a una extraña "normalidad" bajo el riesgo constante de repuntes y el miedo a nuevas oleadas de contagios. En este contexto del impacto inicial provocado por el confinamiento con cientos de funciones canceladas, se suma la dificultad de recuperar parte de estas funciones y la parálisis en la que se encuentran muchas administraciones que se han visto superadas por la situación: cientos de ayuntamientos han dejado de programar, pero también diputaciones y gobiernos de las CCAA que en general no han tomado las medidas especiales que se esperaban.

La situación para la cultura y especialmente para las artes escénicas requiere medidas excepcionales. Algunas se han tomado ya por parte del gobierno central, pero hay que destacar que a estas medidas un alto porcentaje del sector no pueden acceder por diversos motivos (no ser autónomos, altas por bolos o la imposibilidad de demostrar cierre de actividad por parte de las compañías…).

¿Qué irá pasando a lo largo del 2020?

- Que previsiblemente se perderán más de **9,7 millones** de espectadores en España.
- Que los espacios y teatros que programan artes escénicas en España pueden llegar a perder de media un **70% de los ingresos** procedentes de la taquilla, **unos 164 millones de euros**.
- Que las entidades de programación es muy posible que dejen de programar **unas 33.000 funciones en España**.
- Tanto teatros como entidades de programación (ayuntamientos, redes, circuitos, festivales, etc.) estarán para su supervivencia dependiendo únicamente de las ayudas y la financiación pública extraordinaria, si esta es escasa e insuficiente abocará al cierre de muchos espacios y a la desaparición de un alto porcentaje del sector. Como podrá verse en los gráficos de este estudio y como referencia en la **pasada crisis de 2008-2014**, el sector perdió en el conjunto de España: **6 millones de espectadores (30%), 24.000 funciones (32%)**, **el uso de 2.171 recintos escénicos (32,5%) y 200 festivales (23,7%).** Lo que también podemos afirmar de acuerdo a los datos es que estas cifras de pérdidas en España de la pasada crisis no se han podido revertir en los siguientes años a pesar del mesurado crecimiento anual que se ha producido en el periodo 2015-2019 en algunos de los indicadores.

¿Qué datos reales tenemos del impacto de la COVID-19 en este año?

El estudio de impacto de la COVID-19 en el sector del teatro de títeres, visual y de objetos elaborado por **TitereDATA**:

- El sector del teatro de títeres, visual y de objetos supone el **11% de las compañías del sector escénico**.
- Las 209 **compañías** que han contestado la encuesta realizada por **TitereDATA** han puesto de manifiesto que les han suspendido un total de **3.508 funciones** a lo largo de los meses de marzo, abril y mayo 2020. Lo que supone unas posibles pérdidas de **2.490.286 €.** En el mejor de los casos, de esas funciones se podrán aplazar o reprogramar un **39,8%** de ellas, unas **1.396 funciones**.
- Los 29 **festivales o muestras** que han contestado la encuesta han suspendido **186 funciones** que suponen unas posibles pérdidas de **814.400 €.** A estos datos hay que añadir 186 funciones en salas, con un posible nivel de pérdidas de 91.860 €.
- La extrapolación de estos datos de los meses de marzo, abril y mayo de 2020 al conjunto del sector del teatro de títeres, visual y de objetos respecto a las compañías existentes, **475 compañías/artistas**, permite aproximar a un escenario real que tendría como opción más optimista una pérdida de **4.972 funciones y en una opción más pesimista de 5.972 funciones**, durante el periodo de marzo, abril y mayo. Respecto a los **120 festivales** existentes en la realidad, la opción optimista supone la pérdida de **3.200 funciones y la más pesimista de 4.083 funciones. En el caso de los**

11 teatros y salas existentes hablaríamos de 320 funciones perdidas en la versión optimista y 409 en la pesimista.

- En la extrapolación de volumen económico de pérdidas respecto a las 475 compañías existentes la opción está entre **3.411.567 €** (versión optimista) **y 5.366.886 €** (versión pesimista). En los 120 festivales la horquilla sería entre **1.600.432 €** y **2.490.286** €. Y en los 11 teatros/salas la horquilla sería entre **132.000 € y 202.092 €.**
- **TitereDATA** realizará una segunda encuesta a final del año 2020 principios de 2021 para tener datos reales del año 2020.

RESULTADOS Y GRÁFICOS DE LA ENCUESTA DE IMPACTO EN EL SECTOR

Datos generales de compañías, festivales y teatros/salas según los encuestados

- Con los datos de las 209 **compañías** que han contestado la encuesta sabemos que les han suspendido un total de **3.508 funciones** en el periodo analizado de marzo, abril y mayo.
- Para los 29 **festivales o muestras** en ese mismo periodo han suspendido **1.186 funciones y 186 funciones en salas o teatros.**
- Hablamos administrativamente de un total de **4.880 funciones** afectadas, y decimos funciones afectadas y no sumadas ya que tanto las de los festivales como las de las salas pueden estar parcialmente contabilizadas en los datos que aportan las compañías.
- Las funciones suspendidas suponen para las compañías unas pérdidas de **2.490.286 €.**
- Para los 28 **festivales o muestras** que han contestado la encuesta, las posibles pérdidas serían de **814.400 €.** Y en el caso de los teatros y salas de **91.860 €.**

EXTRAPOLACIÓN AL CONJUNTO DEL SECTOR

Para la **extrapolación** de los datos de la encuesta de impacto al conjunto del sector para los periodos analizados de marzo, abril y mayo se han tenido en cuenta diferentes variables a la hora de establecer la correlación, ya que no se trataba de hacer una proporcionalidad lineal, siendo necesario encontrar el coeficiente de elevación y valorar diversos aspectos como el tamaño de las compañías, su implantación, las medias de actuaciones por tipos, las medias de cachés por tipos y otros rangos que nos permitieran realizar la extrapolación con los menores índices de error posibles. Se ha podido establecer esta estratificación necesaria gracias a los datos y variables del propio estudio del sector que se está realizando por **TitereDATA** y cuyas conclusiones se presentarán y publicarán a final de octubre de este año.

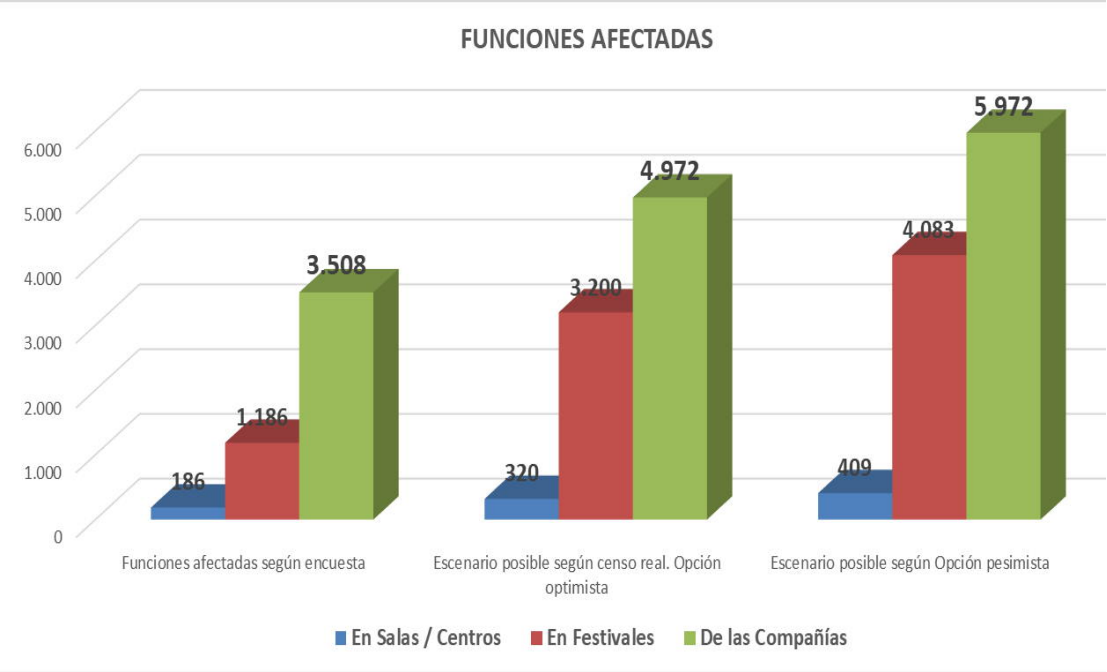
- Así, si extrapolamos estos datos de la encuesta al conjunto del sector, 475 compañías/artistas existentes, podemos imaginar un escenario real que tendría como opción más optimista una pérdida de **4.972 funciones** y en una opción más pesimista de **5.972 funciones.**

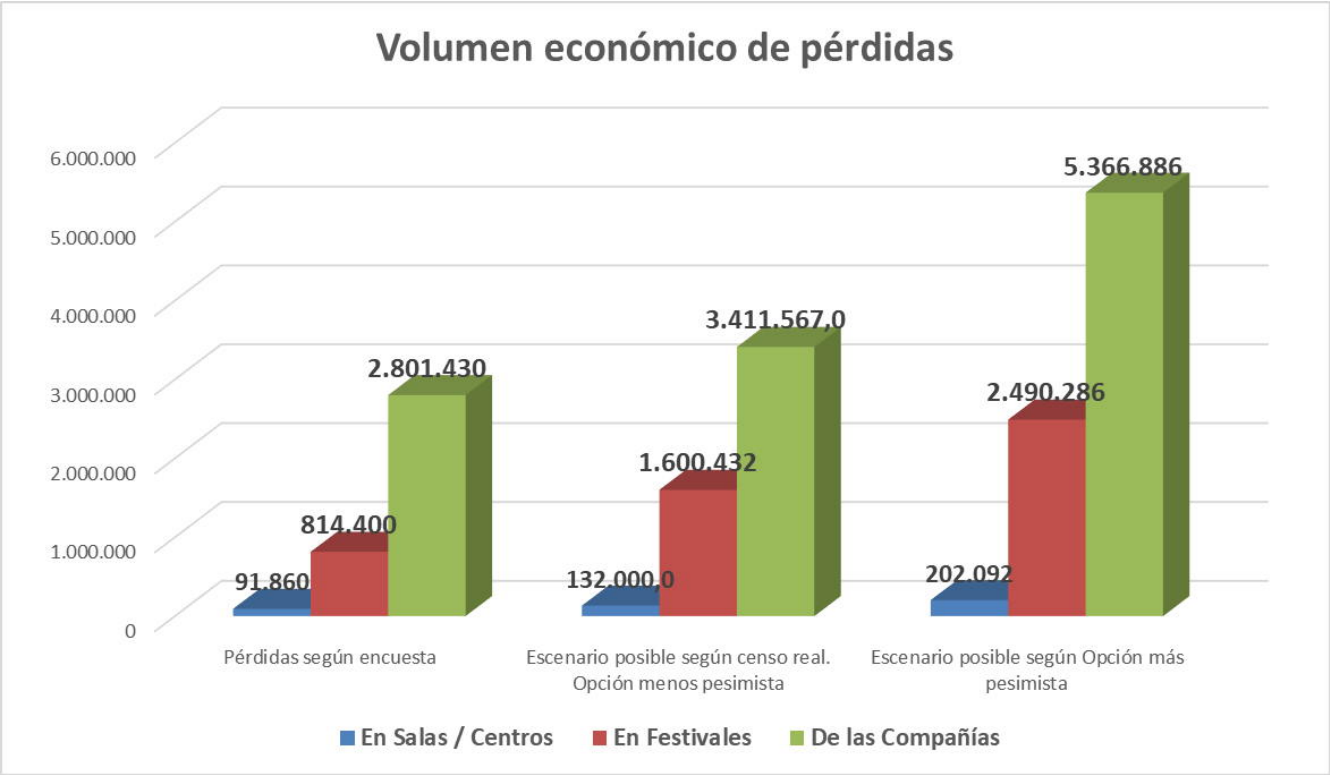
- Respecto a los 120 festivales la opción optimista supone la pérdida de **3.200 funciones** y la más pesimista de **4.083 funciones**. En el caso de los **11 teatros y salas** existentes hablaríamos de **320 funciones pérdidas** en la versión optimista y **409 en la pesimista**.

- En la extrapolación de volumen económico de pérdidas respecto a las 475 compañías existentes nos moveríamos entre **3.411.567 €** (versión optimista) **y 5.366.886 €** (versión pesimista)**.**

- En los 120 festivales la horquilla sería entre **1.600.432 €** y **2.490.286 €**.

- Y en los 11 teatros/salas la horquilla sería entre **132.000 € y 202.092 €.**



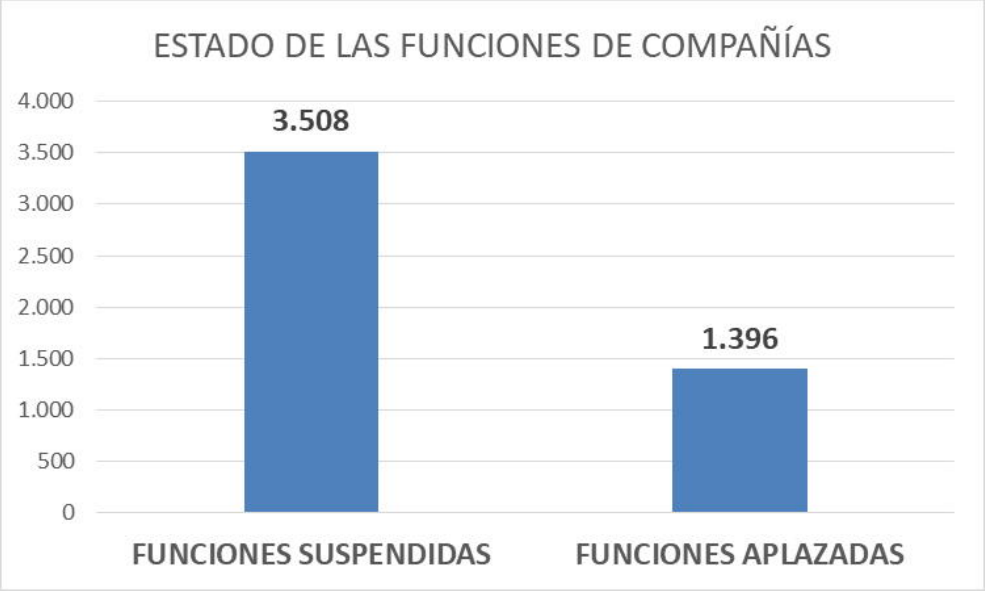


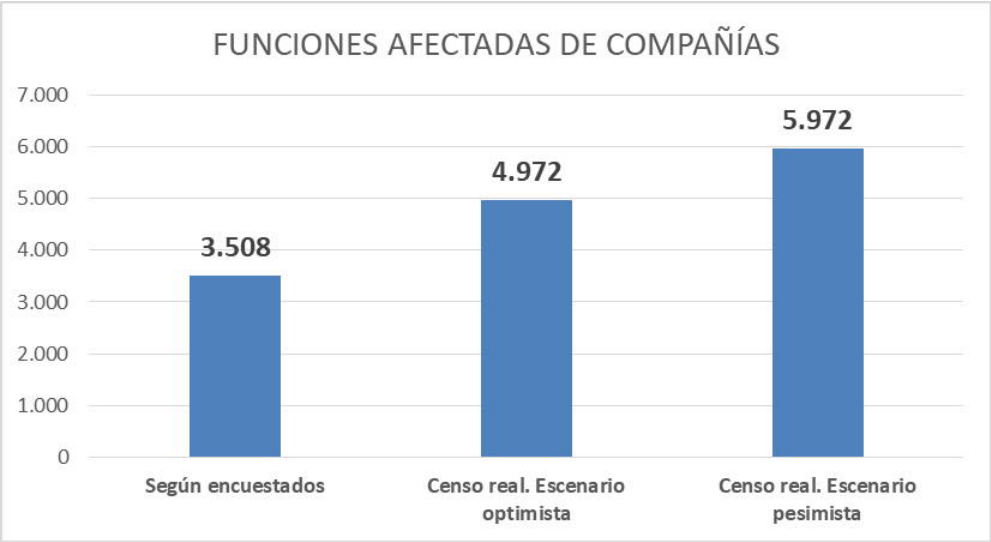
SITUACIÓN EN LAS COMPAÑÍAS

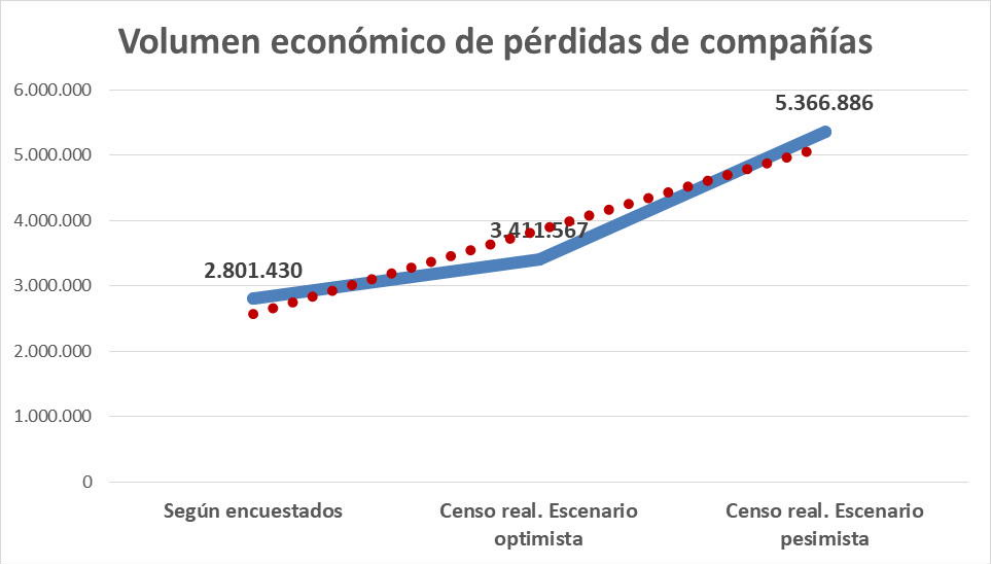
- En el mejor de los casos, de esas funciones suspendidas se podrán aplazar o reprogramar en opinión de los encuestados un **39,8%** de ellas, es decir unas **396 funciones**. Lo deseable sería que el 100% de las 3.508 funciones (o las citadas extrapolaciones al conjunto del sector) que se suspendan por la COVID-19 se reprogramen de nuevo.
- Un 4,8% de los encuestados aún no saben si podrán aplazar o reprogramar sus funciones.
- Debe tenerse en cuenta que el aplazamiento o la reprogramación en ningún caso significa equilibrar la balanza final de funciones, ya que el espacio ocupado por lo reprogramado no puede ser ocupado por nuevas programaciones. Y todo esto siempre y cuando se ejecute en su totalidad el presupuesto de gasto en artes escénicas previsto para 2020 por las diferentes administraciones públicas. En este sentido también puede contemplarse que se paguen los contratos resueltos por no haber sido posible su aplazamiento, y si no fuera posible, al menos los gastos que dichas suspensiones han causado a las compañías.
- Para una reprogramación equilibrada y un balance final equilibrado será de vital importancia que las redes y circuitos de las CCAA y otros recursos de exhibición se adapten a las actuales circunstancias de una manera proactiva.
- Como puede verse en el gráfico de impacto económico provocado por las funciones suspendidas en el periodo marzo, abril y mayo, las compañías que han contestado la encuesta concretan en casi **3 millones** de euros las pérdidas que pueden tener, pero

si extrapolamos estos datos al conjunto del sector (475 compañías) esta cifra puede llegar en el escenario menos optimista a más de 5 millones de euros.

- Estas cifras trimestrales para un sector como el de los títeres, el teatro visual y de objetos es demoledora. Igualmente, como luego veremos con más detalle, muchos festivales y muestras han cancelado sus programas, algunos podrán retrasarse o celebrarse en condiciones muy especiales. La programación de verano que supone una época de mucho trabajo para un alto porcentaje de los artistas del sector aún está en el aire, pero sabemos que hay miles de funciones ya suspendidas o aplazadas.
- De modo que la programación para el segundo semestre del año está en general sin concretar y además de la reprogramación pendiente, todo lo que no tenga contratos firmados ahora corre un gran peligro de perderse. A la programación nacional hay que sumar también las suspensiones de giras y festivales internacionales, muy difíciles de aplazar, salvo con compromisos para futuras ediciones, con lo cual este año será de enorme dureza.
- Para paliar estos aspectos además de los citados con anterioridad, deberán ponerse en marcha medidas laborales y las relacionadas con la Seguridad Social, así como otras relacionadas con la financiación de las compañías y empresas del sector, ayudas y subvenciones públicas, medidas de carácter fiscal y otras que fomenten la intensificación de las programaciones de artes escénicas y la participación de la población. Aquellas compañías que no consigan apoyo económico, fiscal o financiero durante esta crisis tendrán un alto porcentaje de posibilidades de desaparecer o cerrar su actividad hasta tiempos mejores.







Medidas tomadas para afrontar la crisis por parte de las compañías y artistas

- Por su parte las compañías del sector de los títeres para afrontar la actual situación y prepararse para un futuro incierto, duro y complejo, han ido tomando medias, por lo menos el **58,37% de las compañías**.
- Lo que resulta preocupante es que más del **35%** de estas compañías, aún no lo hayan hecho y estén esperando a ver cómo evolucionan los acontecimientos, **más de un 6%** directamente dicen que no han tomado medidas, cuando hay pistas suficientes para valorar la situación como muy grave. Esta pasividad de una parte significativa del sector, más del 40%, nos hace pensar en un cierto pensamiento mágico instalado que no resulta muy profesional.
- Entre las medidas más evidentes que han tomado las compañías la primera es tratar de **convertir las funciones anuladas en funciones aplazadas, así lo intentan casi el 80% de las compañías encuestadas.**
- **Reducir gasto corriente** durante la crisis es la segunda medida tomada por más del 60% de las compañías encuestadas. La idea puede ser útil siempre que no hipoteque

las posibilidades de futuro de la compañía, pero la crisis puede ser un buen momento para reorganizar la compañía, gestionar de manera más eficiente los suministros básicos, Internet, luz, asesorías contables, etc. Pasar definitivamente del papel a lo digital. Proveedores más económicos, eliminar lo improductivo**,** mejorar el *marketing* digital y otras medidas diversas pueden ayudar un poco a disminuir gastos durante el periodo de crisis.

- Con cierta lógica también casi el **40% se plantean solicitar un ERTE**, una medida que la declaración del estado de alarma ha obligado a muchas compañías que se han decantado por los ERTE como válvula de escape a esta situación. Las condiciones específicas para los Expedientes de Regulación Temporal de Empleo aprobados durante la crisis de la COVID-19 están recogidas en el Real Decreto-Ley 8/2020, de 17 de marzo. De acuerdo con lo dispuesto por el artículo 16.3 del Real Decreto 1483/2012, la duración del ERTE queda supeditada a la superación de las circunstancias extraordinarias que han motivado su aplicación y este punto deberá mirarse con cuidado ya que el sector cultural será el último en retomar una "relativa normalidad". Los ERTE permitirán a las empresas y compañías de títeres que los artistas contratados pasen a estar en situación de desempleo, correspondiéndole una prestación equivalente al 70% de la base reguladora de su sueldo durante los seis primeros meses de vigencia del ERTE y del 50% a partir del séptimo mes. El abono de estas prestaciones corre a cargo de la Seguridad Social. Y como este procedimiento se ha activado por causas de fuerza mayor, el artista no "consumirá" su propio paro durante el periodo en que se vea afectado por el ERTE. La ventaja para las compañías es que reducen considerablemente sus costes laborales y los ERTE convocados a partir del 29 de febrero de 2020 no requerirán el pago de las cotizaciones sociales de los artistas contratados.
- La cuarta medida a tomar por las compañías encuestadas ha sido utilizar la línea de avales del Gobierno dentro de las medidas urgentes para autónomos y PYMES. **Casi un 30% de las compañías encuestadas optan por esta medida.** El Consejo de Ministros aprobó las características del primer tramo de la línea de avales, por importe de 20.000 millones de euros, el 50% del cual se empleará para garantizar préstamos de autónomos y PYMES. Esta línea permite a las compañías y empresas afrontar financiación para pago de salarios, facturas, circulante u otras necesidades de liquidez, incluyendo vencimientos de obligaciones financieras o tributarias. La garantía cubre, en el caso de autónomos y PYMES, el 80% de los nuevos préstamos y renovaciones de financiación. Las compañías pueden solicitar la garantía para sus operaciones hasta el 30 de septiembre de 2020 dirigiéndose a las entidades financieras con las que el ICO tenga suscrito los correspondientes acuerdos de colaboración.
- Casi un **30% de los encuestados se plantean de cara al futuro aumentar la promoción de sus producciones con nuevos modos de *marketing* para tiempos de crisis**. Parece una muy buena idea en la medida que puede ayudar a las compañías a dar un salto tecnológico importante y un buen momento para actualizar la compañía en todos los sentidos. Y una garantía de supervivencia. En un mundo que avanza tan rápido, estar bien conectados es de vital importancia, y no solo por la COVID-19 y la situación actual, sino por el crecimiento de nuestro proyecto artístico. Digitalizarse en condiciones siempre es una necesidad, pero este puede ser el momento adecuado

para evolucionar y no quedarnos atrás. Podemos mejorar los recursos digitales y organizativos. En este sentido, con motivo de la COVID-19, el Gobierno ha puesto en marcha el **plan Acelera**. Se trata de una serie de medidas con el fin de acelerar el proceso de digitalización de PYMES y autónomos. También será importante actualizar la base de datos de clientes, programadores, etc. Incluso podemos dar el salto al uso de herramientas de gestión, facturación, administración, gestión de clientes, *marketing*, segmentación y posicionamiento, etc. que pueden ahorrar gasto corriente con una mínima inversión. También será buen momento para actualizar nuestra web o, incluso, si se ha quedado anticuada, remozarla con un estilo más moderno y acorde a los tiempos. La web es vital como centro de recogida de nuestra tracción y conversión en el trabajo en las redes sociales, además, claro está como lugar de información de nuestras producciones. Y efectivamente repensar la estrategia de *marketing* y comunicación para adaptarlos a la situación de crisis marcará la diferencia (*marketing online*, actualizar nuestras herramientas de correo masivo para evitar caer en el SPAM y poder medir el impacto de nuestras campañas, etc.).

OTRAS MEDIDAS PROPUESTAS POR LOS ENCUESTADOS

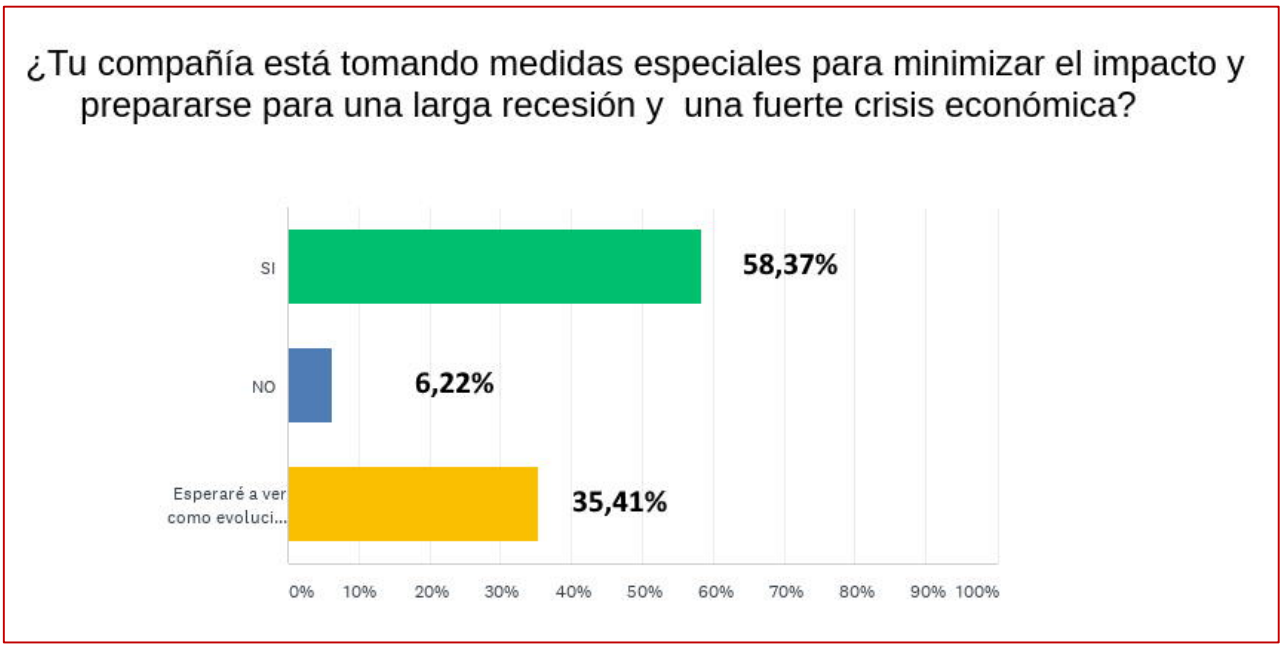
Además de las anteriores medidas que tenían una mayor aceptación, los encuestados han propuesto otras medidas con un menor peso:

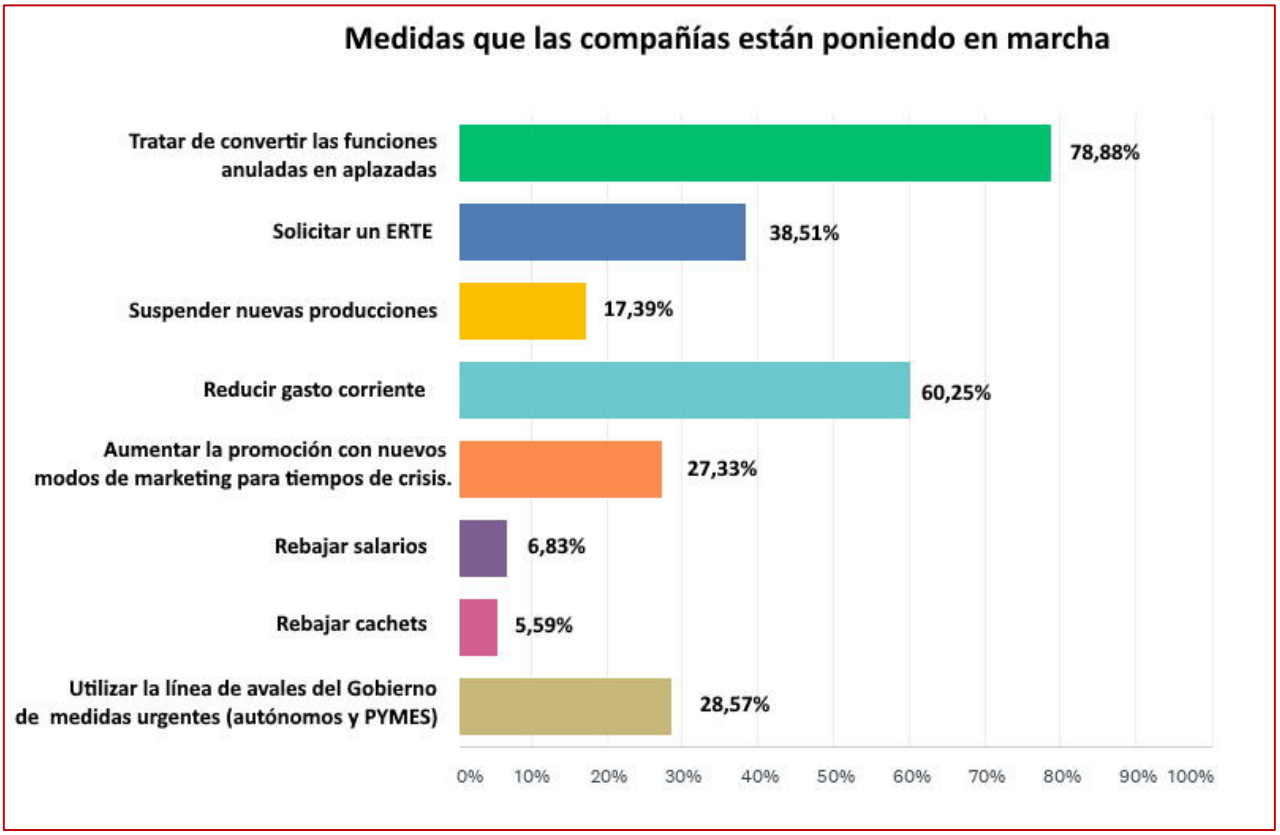
- **Suspender nuevas producciones** es el planteamiento del **17,39% de los encuestados**, si bien algunos plantear solo su aplazamiento.
- Las opciones con menor consenso son **rebajar salarios (6,73%) y rebajar cachés (5,6%).**

Recogemos también algunas que en el apartado abierto de la encuesta se han repetido más veces, si bien algunas de ellas ya estaban contempladas en las citadas anteriormente.

- Hacer propuestas nuevas a los ayuntamientos acordes a la situación
- Aprovechar el confinamiento para hacer otro tipo de espectáculo más pequeños, baratos y versátiles
- Buscar otras formas de financiación cooperativa
- Buscar otras formas de llegar al público
- Buscar otro trabajo o cerrar
- Como siempre diversificar la actividad
- Darse de baja de autónomos
- Estudiar mercados alternativos
- Hacer espectáculos para espacios no cerrados (calle)
- Solicitar aplazamiento de hipotecas
- Preparar nuevos montajes para tiempos mejores

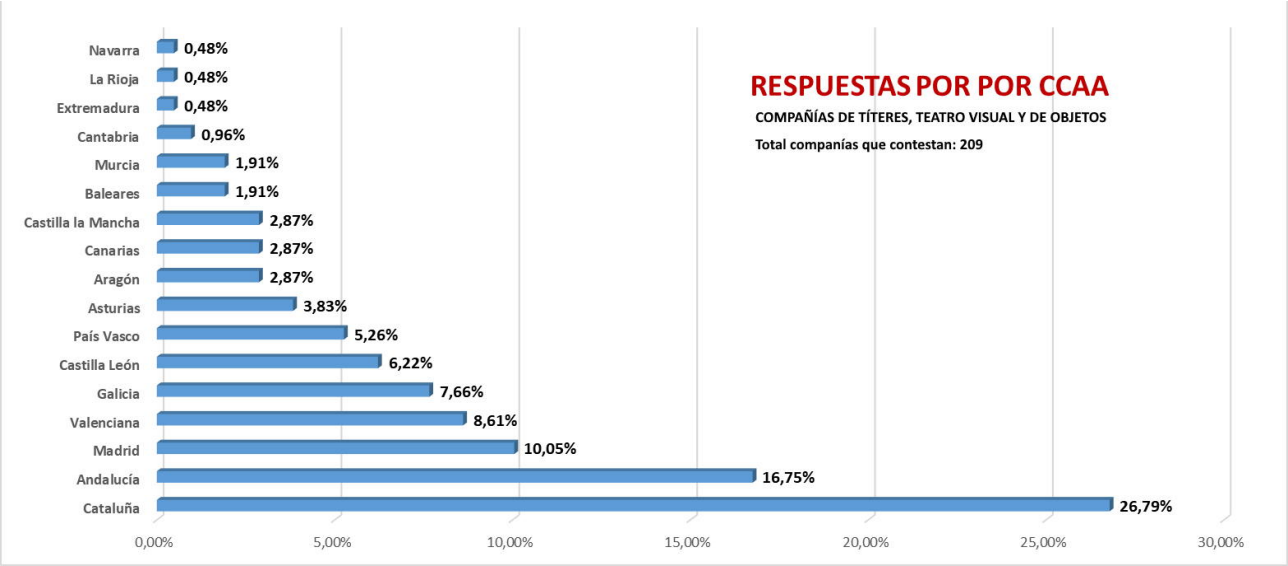
- Realizar funciones virtuales vía directa You Tube
- Reorganizar la empresa
- Transformar el repertorio





COMUNIDADES AUTÓNAMAS DE LAS COMPAÑÍAS ENCUESTADAS

- Las 209 compañías que han contestado la encuesta proceden de todas las comunidades excepto Ceuta y Melilla que no tienen ninguna compañía en el censo real del sector del teatro de títeres, visual y de objetos.
- La proporción de respuestas es relativamente similar a la que se da en el censo real de compañías si bien en algunas CCAA hay desviaciones positivas (Catalunya, Andalucía y Galicia) o negativas (Madrid y C. Valenciana), en el resto no son muy significativas y pueden verse con más detalle en los gráficos adjuntos.
- Para la segunda oleada de la encuesta a final de año está previsto una explotación de los datos por CCAA para observar los datos de conjunto del 2020.



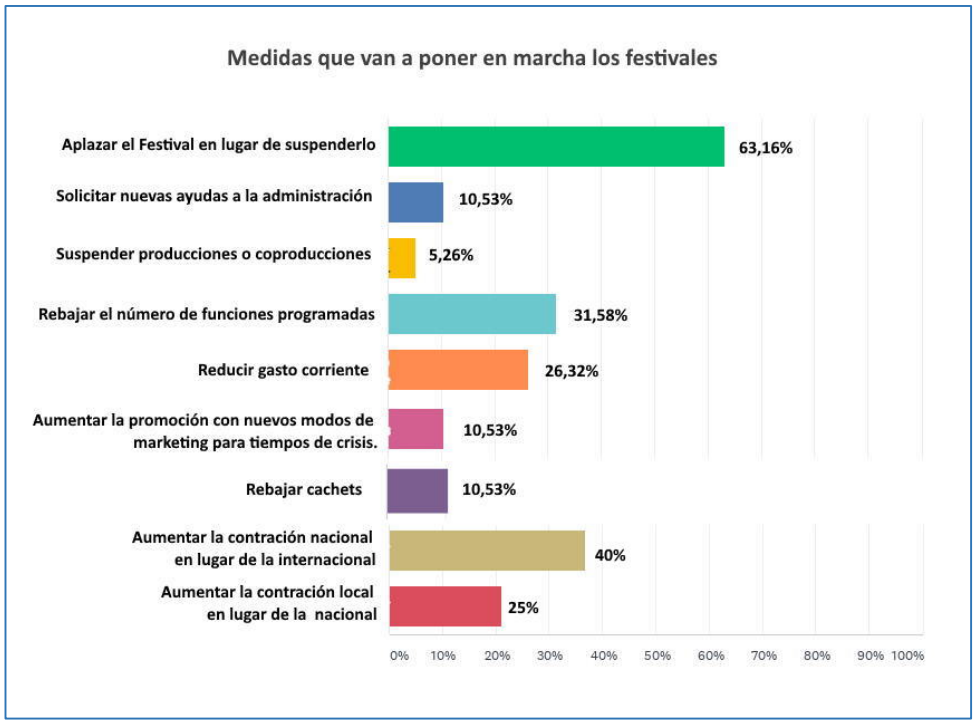
CCAA	CENSO REAL COMPAÑÍAS	CONTESTACIONES ENCUESTA
	%	%
Catalunya	22,7	26,8%
Madrid	14,8	10,1%
Andalucía	11,5	16,8%
C. Valenciana	10,1	8,6%
Castilla y León	6,1	6,2%
Galicia	6,0	7,7%
País Vasco	5,7	5,3%
Castilla La Mancha	5,3	2,9%
Aragón	3,3	2,9%
Asturias	3,1	3,8%
Canarias	2,9	2,9%
Murcia	2,3	1,9%
Illes Balears	1,9	1,9%
Navarra	1,8	0,5%
Extremadura	1,2	0,5%
Cantabria	0,8	1,0%
La Rioja	0,5	0,5%
	Total 475	Total 209

SITUACIÓN EN LOS FESTIVALES

- En el caso de los festivales un **46,4%** de los encuestados han pospuesto otras fechas para la realización de los mismos.
- Un **14,3%** los han suspendido directamente, sin plantear su posible aplazamiento.
- Y un **28,6%** aún siguen pendientes de decidir alguna alternativa de qué hacer con ellos.
- Los 29 festivales o muestras que han contestado la encuesta han suspendido **186 funciones** que suponen unas posibles pérdidas de **814.400 €.**
- Realizada la extrapolación al conjunto de festivales la opción optimista supone la pérdida de **200 funciones y la más pesimista de 4.083** funciones.
- En los 120 festivales la horquilla de pérdidas estaría entre **600.432 € y 2.490.286 €.**

Medidas para afrontar la crisis por parte de los festivales y muestras

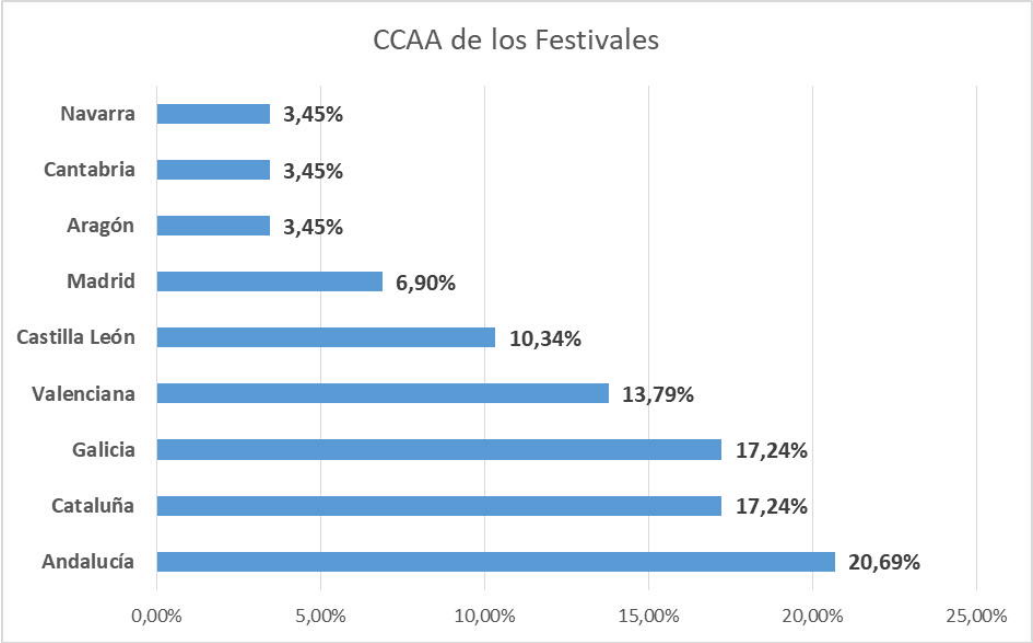
- A diferencia de las compañías, los festivales y muestras del sector de los títeres el teatro visual y de objetos no están tomando medidas para abordar la crisis en la que estamos inmersos por la pandemia y sus efectos. Casi un **50%** de los festivales encuestados está esperando a ver cómo evoluciona todo.
- Del resto, un **34,5% sí están tomando medidas** y un **17,2% no** está tomando medidas.
- Para explicar estos datos hay que remitirse a la dependencia casi absoluta de estos festivales de la administración pública, ya sea local, provincial o autonómica y, tanto si son organizados de forma privada, pública o mixta, la financiación en un alto porcentaje depende de subvenciones y ayudas.
- Entre las medidas más evidentes que han tomado los festivales y muestras la primera es tratar de aplazar el festival a otras fechas**, así lo intentan casi el 60% de los encuestados.**
- La segunda medida, con un **40%**, consiste en aumentar la contratación nacional en lugar de la internacional, un modo de evitar problemas relacionados con las giras internacionales a la vez que se apoya la creación nacional.
- La tercera medida más apoyada en un **30%** es **rebajar el número de funciones programadas.**
- La cuarta y muy relacionada con la segunda es **aumentar la contratación local** en lugar de la nacional en un afán de protección y compensación en tiempos difíciles a las compañías locales, medida que pondrán en práctica el **25% de los festivales** encuestados.
- **Reducir gasto corriente** durante la crisis es la medida tomada por el **25% de los festivales y muestras** encuestados
- Por último, hay varias medidas con un porcentaje igual **(10%)** que son: solicitar nuevas ayudas a la administración para paliar la actual situación, aumentar la promoción con nuevos modos de *marketing* para tiempos de crisis y rebajar cachés.



Comunidades autónomas de los festivales encuestados

Los 29 festivales y muestras que han contestado la encuesta proceden de 10 comunidades

- La proporción de respuestas es dispar respecto a la que se da en el censo real de festivales, en algunas CCAA hay desviaciones positivas (Andalucía, C. Valenciana y Galicia) en el resto no son muy significativas y 7 comunidades no han contestado, pueden verse con más detalle en los gráficos adjuntos.

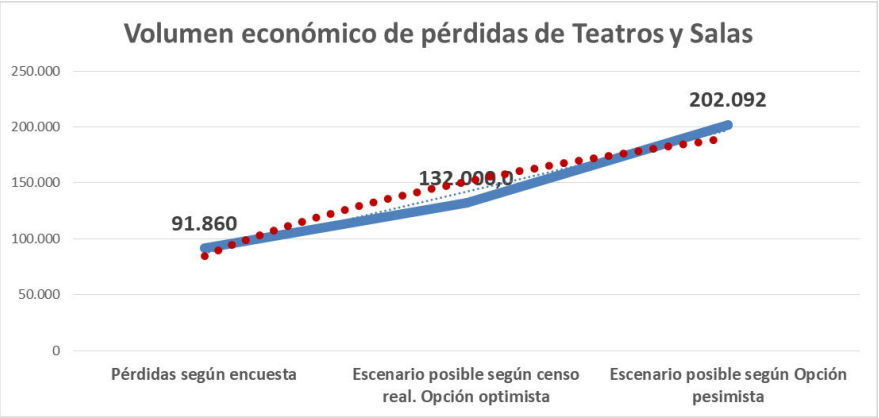


CCAA	CENSO REAL FESTIVALES	CONTESTACIONES ENCUESTA
	%	%
Catalunya	16,9	17,24%
Andalucía	6,7	20,69%
C. Valenciana	7,3	13,79%
Castilla y León	7,3	10,34%
País Vasco	9,0	3,45%
Castilla La Mancha	5,1	0,0%
Madrid	8,4	6,90%
Galicia	7,9	17,24%
Aragón	3,9	3,45%
Illes Balears	2,2	0,0%
Cantabria	2,2	3,45%
Asturias	1,7	0,0%
Canarias	3,4	0,0%
La Rioja	1,7	0,0%
Murcia	1,1	0,0%
Navarra	3,4	3,45%
Extremadura	2,2	0,0%
	Total 120	Total 29

SITUACIÓN EN LOS TEATROS Y SALAS

Si bien es bastante pequeño el volumen de teatros y salas del sector de los títeres que han contestado la encuesta, 5 de un total de 11 existentes en el censo real, daremos los datos más significativos.

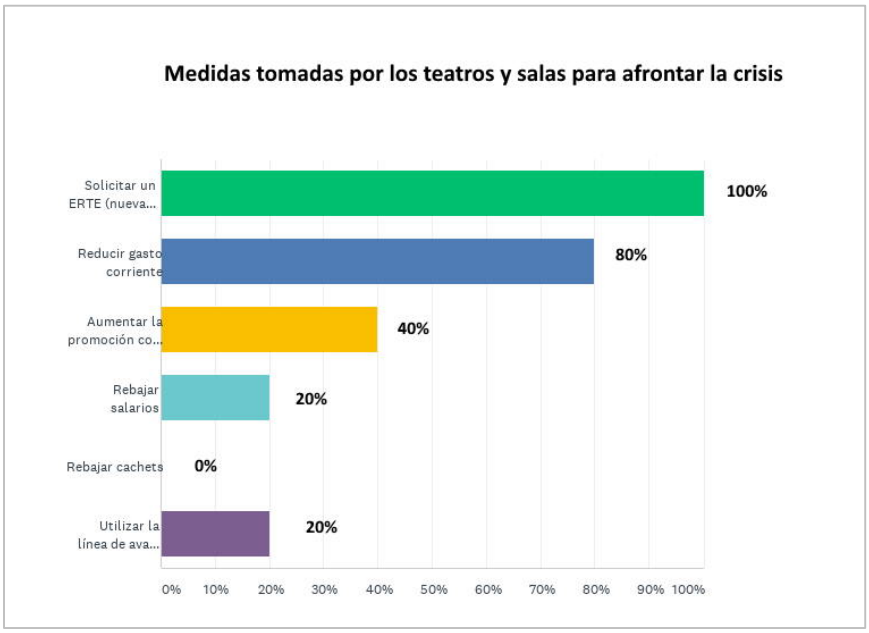
- **186 funciones afectadas** en salas, con un posible nivel de pérdidas de **91.860 €.**
- Si extrapolamos los datos en el caso de los 11 teatros y salas existentes hablaríamos de **320 funciones afectadas en la versión optimista y 409 en la pesimista.**
- La horquilla de pérdidas estaría en el caso de todas las salas entre **132.000 € y 202.09 €.**



Medidas para afrontar la crisis de los teatros y salas

El **100%** de los teatros y salas están tomando medidas. Y entre ellas:

- Solicitar un ERTE **(100%)**
- Reducir gasto corriente **(80%)**
- Aumentar la promoción con nuevos modos de *marketing* para tiempos de crisis **(40%)**
- Rebajar salarios **(20%)**
- Utilizar la línea de avales del Gobierno de España para autónomos y PYMES **(20%)**
- Rebajar cachés **(0%)**



19 ENTREVISTAS COMPLETAS

Pueden consultarse en:

https://titeredata.eu/entrevistas/

Celtia Figueras. Compañía Xanela do Maxín (Galicia)

Empar Claramunt y el Marionetari de Valencia

Shaday Larios y el Teatro de objetos documentales

Mariso García de Periferia Teatro de Títeres. Murcia

María Parrato. Segovia

Jorge Rey. Galicia. Cachirulo

Idoya Otegui. País Vasco. TOPIC de Tolosa

Ángel Calvente. Andalucía. El Espejo Negro

Adolfo Ayuso. Aragón. Investigador.

Juan Muñoz. Madrid. La Tartana

Enrique Lanz y Yanisbel Victoria Martínez. Andalucía. Etcétera

Rosa Díaz. Andalucía. La Rous

Jordà Ferré. Catalunya. Artista y titiritero

Luís Zornoza Boy. Andalucía. Director y titiritero

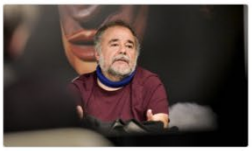
Jaume Policarpo. Valencia. Bambalina Teatre Practicable

Paco Paricio. Aragón. Los Titiriteros de Binéfar

Pablo Vergne. Madrid. Director y titiritero

Alfred Casas. Catalunya. Escuela y maestría

Joan Baixas. Catalunya. Artista y titiritero



Iñaki Juárez. Aragón. Teatro Arbolé

TITEREDATA

titeredata.eu

Con el soporte de:

Con el apoyo de:

ACTIVIDADA SUBVENCIONADA POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE INDUSTRIAS CULTURALES

GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE