

01 NÚMERO ESPECIAL INTERNACIONAL 2015

m a n i p

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE



No solo dar una imagen fiel y viva de las compañías de títeres, así como de los numerosos actores sobre el terreno, abordar las cuestiones en relación con los diferentes oficios, ampliar el debate y las problemáticas culturales, sino también ser un eco de los encuentros y laboratorios organizados. Todo esto y más todavía se puede encontrar en MANIP, revista profesional publicada por THEMMA, Asociación Nacional de los teatros de Marionetas y de Artes Asociadas, Centro francés del UNIMA.

Desde 2005, THEMMA publica cuatro veces al año esta revista que ocupa actualmente un lugar importante para la información y la reflexión de toda una profesión. Las separatas temáticas completan la colección que cuenta a día de hoy con 44 números.

Ahora nos ha parecido interesante compartir todo esto con un círculo profesional más allá de las fronteras, proponiendo una selección de artículos y facilitando el acceso a ellos, traducidos al inglés y al español: las temáticas escogidas están enfocadas sobre la realidad francesa, desde luego, pero también tratan de unas preocupaciones más amplias que conciernen a la realidad contemporánea de las artes del títere y de su desarrollo.

Sin duda, esta primera obra nos permitirá establecer intercambios y suscitará tal vez una respuesta con iniciativas similares.

Les deseamos una buena lectura

THEMMA

*Traducción: Isabel Vazquez de Castro
Relectura: Aitor Sanz Juanes*

La increíble metamorfosis

El arte del títere es desde sus orígenes un arte en movimiento, permeable a las épocas y paisajes que recorre. Muta y se metamorfosea sin cesar.

Es un arte en efervescencia, reflexión y toma de conciencia.

La conciencia de sus orígenes antiguos, rituales, y de su implicación diversa en el mundo de hoy.

Es un arte enriquecido con tan numerosas tradiciones, traspuesto por tantas técnicas distintas, que teje vínculos poderosamente enraizados en otras disciplinas artísticas.

Y es ahí donde halla sus fuerzas e insufla nuevas vías para el porvenir. Es también ahí donde alcanza todo su valor como arte federativo, arte del compartir y de la solidaridad.

Este arte de los orígenes, que nació antiguamente en torno al objeto-Dios, brota de Nuevo de su manantial... Hay que observar su hervidero creativo, comprenderlo, verlo.

Es un magma feliz que toma vida ante nuestros ojos y nos ofrece la posibilidad de ser testigos de ello.

De esta nueva cosmología artística hay que saber conservar las huellas, fijar el instante en esta época y transmitirlo, ofrecerlo, dibujarlo como una chispa tenaz.

Estamos en los comienzos, a veces modestos, a veces invisibles, a veces marginales, de este arte en plena renovación. Existe en todos los continentes una multitud de iniciativas, inventos y gestos locos que son el vivero del futuro. Son vías que, continuando su elaboración, experimentación y exploración, construyen y forman la nueva, la de los artistas de mañana.

¿Cómo testimoniar de este arte con representaciones efímeras, si no es a través de los escritos? Para dejar una huella al mañana de la belleza de estos instantes frágiles, de estos gestos de un día.

La vocación de este Manip internacional se basa en el intercambio de testimonios de nuestro arte hoy en Francia, como si se tratase de la preciosa fotografía de un año titiritero, prenda de otros años luminosos y prometedores por venir.

Angélique Friant

Nueva presidente de THEMMA, 2015

*Traducción: Yanisbel Victoria Martínez Xiqués
Relectura: Isabel Vazquez de Castro*

SUMARIO

ESTRUCTURACIÓN DE LAS ARTES DE LA MARIONETA

Introducción - Lucile Bodson

04-05 20 años de travesía titiritera - Conversación con Evelyne Lecucq

06 Manifiesto 2013 de las Artes de la Marioneta

08 Historia de THEMAA - Pierre Blaise

¿Por qué THEMAA se une a la UFISC? - Hubert Jégat

09 El paisaje francés del Títere

LOS ARTISTAS Y SUS OFICIOS

Introducción - Greta Bruggeman

11 Las especificidades de la iluminación para la marioneta - Olivier Irthum

12 El sonido, metrónomo de la creación - Conversación con Pierre Meunier

13-15 Inventar el espacio del movimiento

Conversación con Marguerite Bordat y Brice Berthoud

16 Escribir para la marioneta - Laurent Contamin

18-19 Teatro de marionetas, educación artística y cultural - Pierre Blaise

20 Homenaje a Alain Recoing - Robert Abirached

21 Centros de recursos, bases de datos y catálogos en Francia

manip / NÚMERO ESPECIAL INTERNACIONAL

Número especial internacional de *Manip - le journal de la marionnette*, publicado por THEMAA - Asociación Nacional de Teatros de Marioneta y Artes Asociados
24, rue Saint Lazare 75009 PARIS
00 33 1 42 80 55 25 / contact@themaa-marionnettes.com
www.themaa-marionnettes.com

THEMAA es el centro francés de la UNIMA (Union Internationale de la Marionnette).
THEMAA es miembro de la UFISC (Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles).
THEMAA es subvencionada por el Ministerio Francés de Cultura (D.G.C.A)

Directora de publicación: Angélique Friant
Editoras: Lucile Bodson, Greta Bruggeman, Veronika Door
Coordinadora: Emmanuelle Castang
Coordinación de la parte en español: Claire Duchez
Traducción al español: Aitor Sanz Juanes, Rosita Lagos-Díaz, Isabel Vazquez de Castro, Yanisbel Victoria Martínez, Maritoñi Reyes
Traducción al inglés: Philippe Sicard, Lara Zegart, Alison Corbett, Jo Smith
Corrección y relectura de textos en español: Aitor Sanz Juanes, Yanisbel Victoria Martínez, Miguel Angel Lorefice, Rosita Lagos-Díaz, Isabel Vazquez de Castro, Idoia Otegui, Maritoñi Reyes, Angelines Juanes Canales
Corrección y relectura de textos en inglés: Cariad Astles, Alison Corbett, Kathy Foley, Colette Garigan, Lynn Jeffries, Narguess Madj, Jo Smith, Lara Zegart
Maqueta: Amankai Araya - www.amankai.net - **Diseño gráfico:** www.aprim-caen.fr

Este número especial ha sido realizado a partir de artículos previamente publicados en *Manip* y con la colaboración de profesionales a nivel nacional e internacional. A fin de llevar a cabo este proyecto, miembros voluntarios de THEMAA y UNIMA hicieron la edición, traducción y corrección de textos.
Les damos las gracias y les agradecemos igualmente a los colaboradores por su amable permiso para editar, cortar, traducir y publicar sus artículos.

ESTRUCTURACIÓN DE LAS ARTES DE LA MARIONETA

Herederos de un arte popular, en el que se han sabido preservar las técnicas y la destreza, el teatro de títeres a comenzado en el siglo 20 una formidable evolución. Y más concretamente, los cambios generados en los años 80, que fueron objeto de una retrospectiva de Evelyne Lecuq en su artículo *20 ans de traversée marionnettique*.

A la vez especialista y observadora, la antigua redactora en jefe de la revista Mû, erige el panorama de un campo artístico en la confluencia de las diferentes artes, de las cuales a la vez se enriquecen las unas con las otras y se nutren entre ellas al mismo tiempo.

Esta evolución apasionante ha permitido el surgimiento de numerosos artistas, así como la creación de compañías, innumerables al día de hoy, irrigando de esta manera el territorio. Es esta formidable efervescencia artística que ha alimentado el nacimiento de una profesión en el sentido más variado del término: reconocerse en el seno de una realidad común y reagruparse para defender juntos, un cierto número de convicciones. Un estatuto reúne de ahora en adelante, numerosos objetivos artísticos y una red de difusión de teatros y de festivales: THEMMA y LATITUDE, asociaciones fuertes gracias al compromiso de sus miembros, contribuyendo de esta manera a la estructuración de una profesión que pone en común los medios respectivos de cada uno y defendiendo un cierto tipo de reivindicaciones (formación profesional, consolidación de los medios financieros, irrigación del territorio nacional...). El estatuto firmado a finales de 2013 por las dos asociaciones demuestra la realidad y la actualidad de las artes de la marioneta en Francia.

LUCILE BODSON Traducción: Aitor Sanz Juanes / Relectura: Maritoni Reyes



20 años de travesía titiritera

Conversación sobre el títere contemporáneo

Evelyne Lecuq, periodista, con una obra teórica y práctica, observa desde hace 20 años las artes del títere. Redactora jefa de la revista Mû, el otro continente del teatro -editada por THEMMA entre 1993 y 1999-, comisaria de las exposiciones Títeres, territorios de creación y Craig y el títere, recorre con nosotros 20 años de creación.

Traducción: Yanisbel Victoria Martínez Xiqués / Relectura: Isabel Vazquez de Castro

Mû, el otro continente del teatro, fue creada en 1993 por petición de THEMMA. ¿Cuál era el contexto artístico y los propósitos de la revista en aquella época?

Las compañías venían trabajando desde hacía años sobre un enorme campo experimental, incluyendo la renovación de las tradiciones. La calidad del trabajo fue notable de forma general, y faltaban entonces en la profesión miradas externas, puntos de vista de análisis, documentación... Constaté una gran circulación entre Francia y el extranjero. Esta aún era poca hacia el sur no europeo, pero sí

mucha hacia Italia, Europa del Este, los países nórdicos y el extremo Oriente. Los artistas de esos países habían sorprendido y sido admirados aquí por la calidad de su trabajo y esto nutrió las reflexiones de los titiriteros franceses. Los encuentros humanos aportaban información y desencadenaban visiblemente las búsquedas artísticas.

A propósito de encuentros, ¿no era este también el momento en el que se creaba la porosidad entre diferentes disciplinas?

Muchos titiriteros procedían del mundo

de las artes plásticas pero en los años ochenta la influencia más sensible venía de la danza contemporánea. Los titiriteros, como Philippe Genty por ejemplo, sirvieron de inspiración y algunos bailarines comenzaron a usar títeres. Una pista muy interesante se abría. Sin embargo, a pesar de esta apertura a otras artes, una cosa en particular me molestaba: el rechazo de la mayoría de los titiriteros de cara al teatro. Muchos tenían una visión retrógrada, fija, mientras que la primacía del texto había sido sacudida desde hacía décadas, y que las profundas transforma-

ciones de los títeres se hicieron en forma conjunta a las del teatro. ¿Verían ellos aquella renovación teatral?

¿Esta reconciliación entre el teatro y el títere hoy tiene lugar?

Yo no siento ese rechazo en la generación más joven. Los artistas ahora se forman a la par tanto en títeres como en teatro, con casi la misma atención a la interpretación actoral. Ya sea en la ESNAM de Charleville, o en la escuela del Théâtre aux Mains Nues, creada por Alain Recoing, en los conservatorios o en los cursos, los profesores han impuesto esta doble exigencia y orientan a sus alumnos hacia el teatro. No se pueden mezclar los enfoques y talentos sin esta apertura hacia los demás. El papel de los periodistas es el de dar opiniones a los creadores, interrogar las formas y los contenidos, preservando la propia exigencia de libertad y pensamiento frente a los artistas, asesorías e instituciones.

Los críticos especializados en títeres no abundan. ¿Cuál es la particularidad de este ejercicio?

A mi entender no hay ninguna particularidad. De hecho, de manera general, muchos espectáculos hoy son "inclasificables". Debemos poder analizarlos con las herramientas semiológicas y los cinco sentidos, cualquiera sea su forma. Las lagunas en los términos técnicos son bastante fáciles de superar. Luego por supuesto hay un trabajo de fondo para escudriñar una disciplina artística, cualquiera que esta sea: estudiar su historia, su evolución en la sociedad, seguir las carreras de los creadores a lo largo del tiempo, detectar las influencias y las referencias internas. Las revistas que han hecho un trabajo serio al respecto tienen hoy grandes dificultades financieras, o han desaparecido. Hay tan poco espacio para dialogar de forma justa con los artistas, que señalar debilidades, a veces momentáneas, podría poner en peligro a alguna que otra compañía. El trabajo del crítico alentar a los artistas que tienen un potencial y alimentar el diálogo propio de una época no me parece ya factible. Esta censura económica de la prensa es terrible para el futuro.

¿Qué fue lo que inició su pasión por el títere?

El espectáculo *Metamorfosis*, de Figuren Theater Triangle, fue el detonante: ¡yo estaba totalmente embelesada por ese universo que se mantenía muy teatral sobre el plano dramático! No había ni una palabra y era un lenguaje de un poder hipnotizante. A partir de entonces tuve ganas de mirar más allá...

¿Qué es lo que ha evolucionado a nivel estructural en estos 20 últimos años?

La forma en la que en Francia algunas compañías encuentran hoy lugares para preparar sus espectáculos, para las residencias y el apadrinamiento*, ha cambiado mucho las condiciones de trabajo. Esto no es suficiente pero desde luego es mejor. Sin embargo, todavía ocurre que compañías que reciben ayudas no están listas en el momento del estreno. Creo que esto es grave y me pregunto si sus ambiciones no son exageradas.

¿Las ambiciones pueden ser demasiado grandes?

Sí. No artísticamente, por supuesto, pero sí sobre el plano técnico. Este es sin duda uno de los peligros que hay que evitar en la actualidad. La tecnología sofisticada requiere un tiempo para dominarla que puede devorar el tiempo de preparación, y prevalecer esto sobre la interpretación.

¿Qué es lo que más le atrae del arte de los títeres?

Me gusta ver a los actores interpretar con rigor sus personajes, externos a sus cuerpos, a sus voces, al espacio, y a veces a pesar de un incidente. El intérprete me atrae en todas las disciplinas pero diría que la relación entre el intérprete y el títere, o una forma animada, multiplica mi placer. Espero de un espectáculo que me limpie la mirada. En este caso, el arte de los títeres ofrece al espectador el disfrute de pasar a su antojo de un primer plano a una imagen panorámica, de un plano medio a un plano general, etc.

¿Qué tendencias artísticas le interesan hoy especialmente?

El títere hiperrealista me interesa mucho. Me perturba. Dependiendo del ángulo

de la puesta en escena, este provoca impresiones extremadamente diferentes. Creo que hay aun muchísimas cosas que explorar con él. La relación entre el títere y la danza me interesa también. Estos vínculos parecen evolucionar muy rápidamente. Las posibilidades de ocupación de espacios, niveles... El uso de nuevos materiales en la creación es también una pista que abre un potencial fantástico.

¿Cuáles serían los hitos de estos últimos años?

Hay diferentes tipos de hitos: artísticos, estructurales, políticos. He oído tanto hablar sobre los encuentros con las escrituras contemporáneas, que tengo ganas de insistir ahora sobre la presencia de la música en escena como una verdadera compañera de juego. Es una alegría que en muchos espectáculos la música esté tocada en directo. Por otro lado el posicionamiento social, político, de muchos espectáculos y artistas es algo fundamental. Firmar las intenciones u objetivos del trabajo, incluidos los económicos, es liberador para toda la profesión. Por último, artísticamente, la extraordinaria lección de rigor y humildad de una artista como Ilka Schönbein. ¡Su trabajo sobre el cuerpo, el ritmo, el objeto y la máscara es una escuela en sí mismo!

Para terminar, ¿que le gustaría desear al arte de los títeres para los próximos 20 años?

¡Esta es una pregunta muy compleja! Mejor no casarse con una disciplina o no pensar solo en los próximos veinte años... Vamos a tener que seguir inventando todos los días maneras de relacionarnos con los demás y crear arte. Para que cada uno en nuestra sociedad esté convencido de la naturaleza esencial del arte, y no de la primacía del dinero.

**> Entrevista realizada por
Emmanuelle Castang y Angélique Lagarde**

*: N. del T.: En el texto original *compagnonnage*. En español esta palabra no tiene una traducción muy exacta. Aquí se refiere a una práctica común en Francia desde el siglo XVI, en la que los aprendices de un oficio trabajaban y se formaban acompañando a un maestro. En el oficio de los títeres se refiere fundamentalmente a las compañías más veteranas que apadrinan a jóvenes titiriteros, ayudándoles en su inserción profesional.

MANIFIESTO 2013

DE LAS ARTES DE LA MARIONETA

Las artes de la marioneta, punto de encuentro entre las artes plásticas y las artes escénicas, representan un campo contemporáneo de creación y un excepcional vector pedagógico de las múltiples y variadas aplicaciones de estos dos campos. Las nuevas dramaturgias asociadas a todos los tipos de marionetas, tanto en la manipulación de la materia como de los diferentes materiales, objetos e imágenes, han sorprendido los prejuicios que han caracterizado, a veces, este arte. Las rupturas estéticas radicales con el teatro tradicional han sido, entre otras, la manipulación expuesta, el teatro de objetos, o todavía las artes numéricas que han favorecido el surgimiento de un nuevo público y de un renovado campo artístico : el teatro de marionetas contemporáneo. El marionetista es actor e intérprete, muchos otros directores de escena, y a veces actores de marionetas. Esta **característica extiende el gesto del marionetista a todas las formas de arte escénicas para transformarlo en un arte singular: El teatro de marionetas contemporáneo.**

En 2007, a la iniciativa de THEMMA, del Teatro de la Marioneta de París y del Instituto Internacional de la Marioneta, un primer manifiesto « para un reconocimiento perenne de las artes de la marioneta » ha sido largamente aprobado por la profesión, permitiendo así la realización de la Temporada de la Marioneta 2007-2010.

Estos años de trabajo colectivo han revelado un formidable salto hacia delante permitiendo la expansión de la profesión. Paralelamente surgían las mutaciones, a la vez artísticas con un arte cada vez más proteiforme, económicas en torno al tríptico « creación, producción, difusión » y sociológicas para un público en constante evolución.

El sector de las marionetas, así como la mayoría de otras disciplinas, es capaz de promover la diversidad, la complementariedad de actores permitiendo el trabajo colectivo ingenioso y el desarrollo de riquezas en los territorios. Bien seguido pone en obra los principios de la economía social y solidaria atravesando los múltiples campos que cruza (empleo, territorio....)

Esta estructuración fue acompañada por un real trabajo de desarrollo de este mismo campo disciplinario por los servicios de la Dirección General de la Creación Artística afirmando de esta manera el compromiso del Ministerio y su voluntad de estructurar y afianzar este campo artístico en el paisaje cultural nacional.

Sin embargo, falta un acompañamiento de largo plazo de la parte de los poderes públicos para una estructuración verdadera, financiándola.

La particular conexión de este campo artístico a la escritura, a la dramaturgia, a la escenografía ; esta profesión queda todavía demasiado frágil tanto en el plano institucional, como sobre el plano económico y su propia temporalidad ; sus diferentes modos de producción, debido a una ida y vuelta entre el taller para la fabricación y la escena para la interpretación implican modos de producción adaptados.

Nosotros afirmamos la existencia de un campo artístico particular y reivindicamos una verdadera política en favor de las artes de la marioneta tanto a nivel nacional como descentralizado que debe pasar por:

• La creación, la producción y la difusión por medio de la diversidad y de la creación:

- financiamentos para la creación adaptados a esta disciplina teniendo en cuenta sus especificidades (la construcción, la escritura y los ensayos)

- Equipamientos adaptados y sostenidos, indispensables al desarrollo de las artes de la marioneta, para responder a esta riqueza creativa y singular.

- Herramientas de producción, de difusión y de transmisión de este sector (Escenas teatrales especializadas en la creación y la difusión del arte de la marioneta, lugares de acompañamiento de artistas, teatros especializados, festivales...), perpetuados y enriquecidos por la creación de lugares específicos, adosados o no, a estructuras ya existentes.

- El seguimiento y el fortalecimiento de una política de nominación de artistas salidos de las artes de la marioneta como dirigentes de CDN, así como el reclutamiento de directores sensibles para las direcciones de teatros y de escenas nacionales.

- El fortalecimiento en el seno de los comités de expertos de la presencia de profesionales teniendo una experiencia en el ámbito de las artes de la marioneta.

• Para la formación inicial y continua por medio del empleo y de la formación:

- La creación de un diploma Nacional Superior Profesional del actor-marionetista (anexo del DNSP del actor) reconociendo de esta manera la especificidad de las artes de la marioneta.

- La inscripción de esta profesión en el registro nacional y la estructuración de la entrada en el mundo profesional de los jóvenes diplomados para un dispositivo equivalente al Joven Teatro Nacional (JTN)

- La inscripción de los lugares de acompañamiento de artistas en las políticas regionales de formación continua.

- La inclusión de las artes de la marioneta en las enseñanzas de las artes dramáticas en los conservatorios.

• Para el acondicionamiento del territorio por medio de la equidad territorial :

- La aumentación del número de lugares de acompañamiento de artistas, de talleres de fabricación y de experimentación, así como el surgimiento de escenas especializadas en la marioneta, son la manera de irrigar el conjunto del territorio.

Estas evoluciones permitirán lanzar la creación de verdaderos centros nacionales de la marioneta y así alegrar el paisaje del títere en Francia. Estos centros podrán crearse y desarrollarse con una geometría variable teniendo en cuenta las especificidades propias de cada territorio. Estos centros estarán atentos a todas las acciones de creación, de producción, de difusión, pero también de las acciones en favor del público (acciones culturales, educación artística, etc.).

El conjunto de medidas permitirá de estructurar de manera duradera un sector en plena expansión artística, reconocido por el conjunto de actores de la escena francesa.

La realización y la puesta en obra de estas ofrecerán a este sector artístico un formidable impulso que impactará positivamente la creación artística y ofrecerá a toda una generación de creadores una bella oportunidad de continuar su trabajo en las mejores condiciones económicas y sociales. Ellas contribuirán fuertemente a la consolidación y al desarrollo del empleo artístico y cultural.

*Para THEMMA
El Presidente, Pierre Blaise
(2009 - 2015)*

*Para « Latitude Marionnette »
El Presidente, Frédéric Maurin*

Traducción: Aitor Sanz Juanes / Relectura: Rosita Lagos-Díaz



THEMAA

La gran historia de una profesión solidaria

THEMAA (*Association nationale des Théâtres de marionnettes et des Arts Associés*) [Asociación nacional francesa de teatros de marionetas y de artes asociadas] cumplió veinte años en 2013.

En 1993 THEMAA nació de la fusión del *Centre National des Marionnettes* [Centro Nacional de Marionetas] (el CNM, fundado en 1970) y de *Unima-France* [Unima-Francia] (creada en 1961). El Centro Nacional de las Marionetas era a su vez una extensión del *Syndicat national des arts de la marionnette et de l'animation* [Sindicato nacional de las artes del títere y de la animación] (creado en 1956) y la Unima-France de la *Union Internationale de la Marionnette* (la Unima creada en 1929), que es históricamente la primera agrupación teatral con perspectiva mundial.

De estos movimientos sucesivos, animados por la determinación de personalidades fuertes, apareció progresivamente y no sin dificultad una conciencia colectiva. La conciencia colectiva de la singularidad de un arte, de la singularidad de una profesión y de la necesidad de una solidaridad interprofesional que va más allá de las individualidades.

En Francia, la evolución estructural de las artes del títere es la resultante de esta larga historia. Historia que desde luego está en perpetuo devenir. Las generaciones sucesivas la irán continuando. En este sentido, cada uno tiene una deuda hacia los demás. Pero es necesario poder reconocer la naturaleza de esta deuda. Es decir, acceder a nuestra historia, tanto política como artística. A veces sucede que empleamos muchísima energía para volver a inventar lo que ya ha existido o lo que todavía existe. El reconocimiento público del arte de la marioneta contemporánea o títere es quizá todavía demasiado reciente, demasiado inocente. Y con todo ello, es con esta historia apasionada, creativa, agitada y balbuceante en la que ahora THEMAA ha tomado el relevo.

**2014, Pierre Blaise,
Presidente de THEMAA (2009-2015)**

¿Por qué THEMAA se une a la UFISC?

La « UFISC » consiste en una unión de federaciones artísticas y sindicales que defiende el trabajo de las pequeñas estructuras de economía social y solidaria. THEMAA forma parte de esta organización desde 2011.

El futuro de una profesión depende muchas veces de su capacidad para cuestionarse, para renovarse, para inventarse, y nosotros, los artistas marionetistas, demostrándolo a diario y pudiendo estar orgullosos del movimiento permanente que nos arrastra los unos hacia los otros, entre diferentes generaciones, con las otras artes, con los investigadores universitarios, así como los dirigentes culturales y políticos de los territorios.

Nosotros, los marionetistas, venimos de horizontes y escuelas con estéticas muy personales, técnicas diferentes y/o maneras de representar el mundo muy diversas. Es en esto en lo que podríamos considerar nuestra profesión como cosmopolita, singular y rica. Pero los problemas socio-económicos que encontramos hoy en día nos conducen peligrosamente a encerrarnos en un corporativismo, donde las políticas culturales apuntan demasiadas veces a encerrar las artes y hacer saltar los financiamientos, mezclando la acción cultural a la creación y viceversa.

Legislar, controlar y transformar la obra de arte en objeto de venta, son las fundaciones sobre las que los arquitectos de las políticas culturales nivelan hoy.

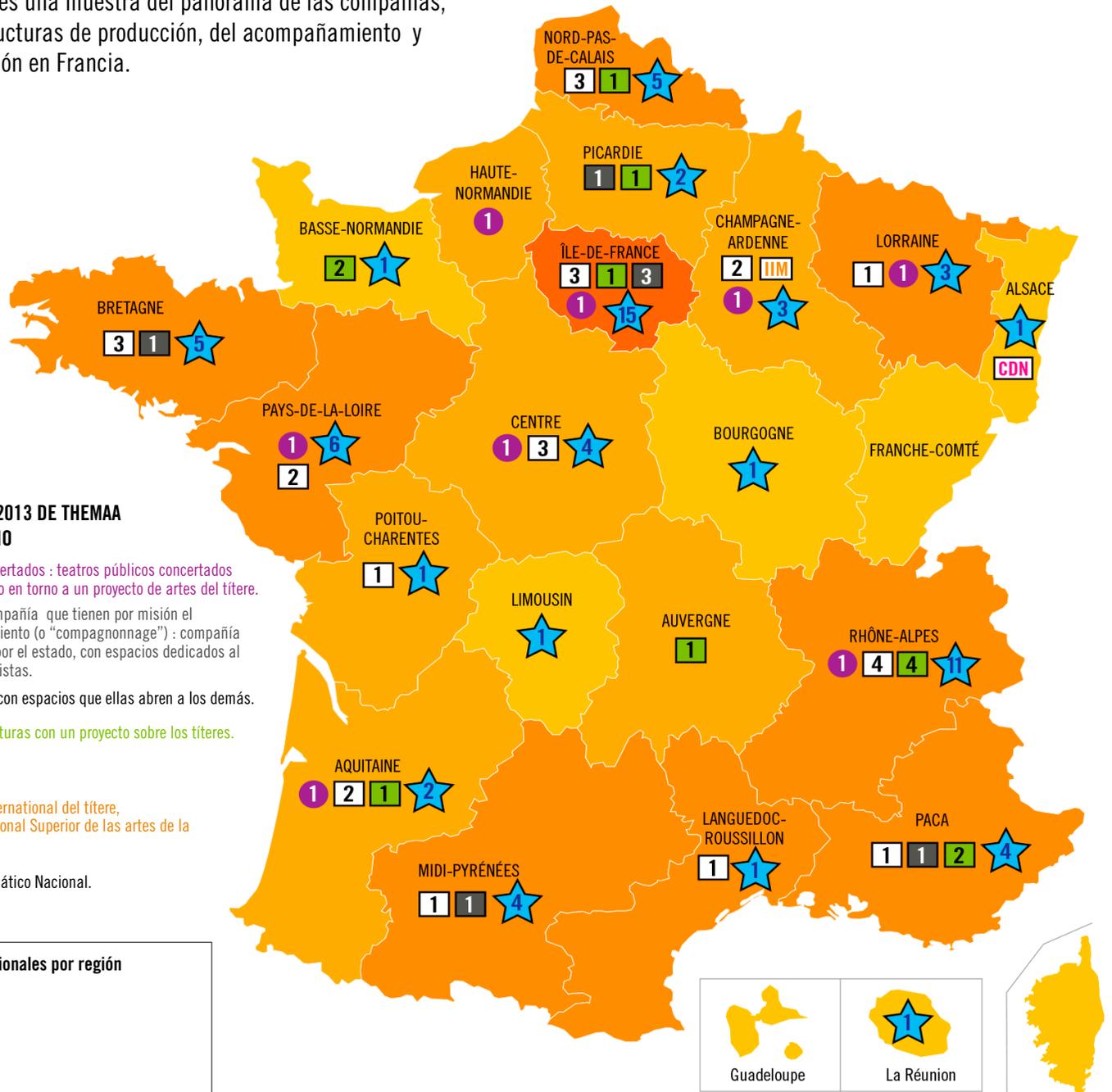
THEMAA debe siempre hacer prueba de pedagogía, recordar sin pausa lo que nos une, pero también estar presente en la reflexión de las políticas culturales, vigilar las negociaciones, acuerdos, leyes que puedan implicarnos el día de mañana en la vida diaria. Integrando la « UFISC », THEMAA manifiesta su compromiso para defender los valores comunes de los actores del mundo artístico, cultural y sindical y pensar en alternativas económicas y solidarias para construir juntos, las condiciones de nuestra supervivencia. La precariedad que vive nuestra profesión y todos sus integrantes no debe aislarnos de los demás actores de la vida cultural, nuestro arte a menudo solitario no podrá realmente ser reconocido solamente en lo colectivo. Numerosos talleres nos esperan y, aunque nosotros sepamos construir nuestras marionetas, nuestro futuro está íntimamente ligado a todos estos obreros del arte y de la cultura con quien podemos construir un mundo más justo, solidario y creativo.

> Hubert Jégat, vice-presidente de THEMAA (2009-2015)

EL PAISAJE FRANCÉS DEL TÍTERE

El paisaje cultural francés está compuesto de diferentes instituciones oficiales (Establecimientos culturales nacionales) o de dispositivos de financiamiento dirigidos hacia la acción concerniente al arte de la marioneta.

Esta carta es una muestra del panorama de las compañías, de las estructuras de producción, del acompañamiento y de la difusión en Francia.





Creación de Alice Laloy, por la portada de Manip 37 en relación con su investigación sobre el actor-titiritero.

LOS ARTISTAS Y SUS OFICIOS

Cada número de *Manip* presenta artistas franceses o extranjeros que hablan de su trabajo ligado al teatro de títeres. El recorrido de estos 6 artistas franceses se cruza también con otras disciplinas artísticas, como el teatro, el cine, el circo y la danza.

BRICE BERTHOUD es malabarista, escenógrafo, actor, director y fundador de la compañía *Les Anges au plafond*.

PIERRE MEUNIER es director, actor y realizador. Construye y escribe sus propios espectáculos inventando una escritura escénica que pone en juego la física concreta.

OLIVIER IRTIUM orienta su trabajo de iluminación hacia una forma casi pictórica de la luz digitalizada, basada en el uso del vídeo y de las nuevas tecnologías, como la luz-materia.

MARGUERITE BORDAT es escenógrafa y figurinista para varias compañías, y directora de escena. También es conferenciante en la Escuela de Artes Decorativas.

LAURENT CONTAMIN es autor de teatro, de novelas cortas, de ensayos y de poesía. Ha publicado una veintena de sus piezas. Además dirige talleres literarios, es director y actor. Sus textos han sido premiados en Francia y Canadá.

PIERRE BLAISE es el fundador y director artístico del *Théâtre sans Toit*. Es actor, director, autor y titiritero. Considera el títere como un instrumento teatral. Desarrolla un método fundado sobre la dramaturgia del acto teatral. También es director del teatro *Théâtre aux mains Nues*.

GRETA BRUGGEMAN

Traducción: Rosita Lagos-Díaz / Relectura: Yanisbel Victoria Martínez Xiqués



*Soy iluminador e intervengo en varias ramas de las artes escénicas (teatro, danza, música y títeres).
Diría que hay particularidades en iluminar cada tipo de proyecto, sea cual sea el género.*

> Las especificidades de la iluminación para títeres



Les Aveugles, Compañía Trois six trente. Luz : Olivier Irthum © Yvan Boccard

En el caso del títere, las restricciones que hay que considerar tienen un carácter muy específico. Por ejemplo, el títere juega a menudo con escalas y es común tener pequeñas figuras que, si están iluminadas con focos de teatro clásico, pueden quedar demasiado expuestas. Si la cabeza de un títere se convierte en una pequeña mancha blanca *sobreexpuesta*, en el contraste de la imagen global de la escena, el ojo tendrá problemas para percibir los detalles. Por tanto, debemos ajustar los focos. Esto puede ser más complicado en el caso de un espectáculo con diferentes tamaños de títeres.

En el caso de una obra con retablo, donde el dispositivo necesita luces en el interior del mismo, puede ser necesario reinventar y construir focos específicos. La proximidad entre la fuente de luz y los títeres a corta distancia requiere una adaptación para evitar que estos queden *sobreexpuestos*.

También se da otro caso muy concreto, el del títere animado a la vista del público, lo que requiere un delicado equilibrio entre su presencia y las de quienes lo animan. ¿Cómo, según las necesidades dramáticas, vamos a jugar con las presencias y las ausencias? ¿Qué opciones y qué direcciones dar a la luz para jugar con el enfoque que le concedemos a una parte específica de la imagen?

Si se desea mostrar el títere y borrar al manipulador, puede ser necesario encontrar ángulos específicos a menudo más “picados” que en el teatro (de actores). También se puede optar por disimular a los manipuladores con un tipo de luz diferente a la de los títeres.

Una pista alternativa por la que he optado (por ejemplo, en la creación de *Los ciegos* de Maeterlinck por la compañía *Trois Six Trente*, en 2008) es recurrir al vídeo. Esto me permite tener fuentes de luz idénticas cada vez (los vídeo-proyectores son elementos que viajan en las giras) y en un dispositivo ligero. Esto permite, de una parte, resolver un problema relacionado con la temperatura de color de la resina de las cabezas de los títeres y por otra parte aportar una luz propia al clima de la pieza; en este caso para *Los ciegos*, un clima de bosque hecho de teclas en movimientos y de luces altas y bajas. Este ambiente dado a toda la escena bañaba títeres y manipuladores con la misma luz. Para realzar las figuras y darles la atención en los momentos adecuados, procedí a adiciones específicas de manchas blancas en el vídeo proyectado. Este proceso permitió añadir discretamente luz sin usar otra fuente, lo que habría significado una sombra adicional a tratar.

Traducción: Rosita Lagos-Díaz
Relectura: Yanisbel Victoria Martínez Xiqués



Dimensión a veces poco perceptible por los espectadores, la creación sonora participa sin embargo plenamente en la densidad de las obras teatrales y artísticas. Sonidos de objetos sutilmente amplificadas, técnicas de manipulación de sonido en directo con sensores..., Manip entra en el proceso de creación de la Belle Meunière, junto a su director artístico Pierre Meunier.

((·)) El sonido, metrónomo de la creación

Forbidden di sporgersi © Marguerite Bordat



el volumen, el ritmo, o introducir de manera aleatoria una revisión del sonido que viene de ser producido en directo. Esto puede ir muy lejos en una especie de viaje inicial que comienza con un sonido bruto. Es apasionante ver lo que esto puede generar en relación a la exigencia dramática y poética del espectáculo que se acerca. Es impresionante sentir como se densifica el propósito enriquecido de una especie de nueva verdad. Muchas de las grabaciones están hechas de todas las maneras posibles en conexión con la temática que nos lleva. El trabajo sobre su difusión es igualmente esencial. Si el sonido está dentro, detrás, sobre planos diferentes, con desfases, con una sola salida, localizable... Todo esto es portador de un sentido muy fuerte. Nosotros utilizamos de vez en cuando altavoces aislados con sonidos exclusivos, o micrófonos especiales. Esta elección franca y asumida nos ayuda a encontrar la coherencia de aquello que esta naciendo.

La inconsciencia y el poder del sonido. En la relación con el público, el sonido es conocido como una materia que actúa, sin que podamos nombrar aquello que entendemos, él impulsa un ritmo secreto. Se dirige a nosotros pero no de una manera racional, no hay referencias. Puede desestabilizar, intrigar, pero no es siempre consciente que haya sonido en un momento preciso, incluso no sabremos necesariamente disociarlo de la sensación global que hemos tenido. El sonido se distingue de la música. Si la música esta bien conseguida, ella reconforta de alguna manera, jugando con los sentimientos, ella viene a menudo a redondear lo visual, mientras que una materia sonora nos sale del sentimiento, ella se dirige a la imaginación. Las grandes separaciones también son fecundas: separaciones entre lo que vemos y lo que esperaríamos ver, los contrapesos que hacen surgir inesperadamente los otros aspectos del tema. Esto provoca la consternación de una lógica esperada, una especie de desorientación que puede aportar humor, dimensión, o una complejidad inesperada. El sonido tiene ese formidable poder de aportar la contradicción, el contrapeso, ensanchar las perspectivas. Él permite componer algo de más, que no es unívoco. De lo unívoco, yo desconfío, y espero que siempre haya en mis espectáculos una abertura suficientemente grande para dirigir al espectador a niveles diferentes.

El objetivo dramático del sonido como compañero

La dimensión sonora influye fuertemente sobre el sentido general del espectáculo, sobre la manera que la imaginación va a abrirse, con lo que precede y con lo que va a seguir... Nada es gratuito, nunca es sonido por el mero hecho de meter sonido. Me gusta también, particularmente, los momentos donde se descubre la necesidad del silencio en la globalidad musical del conjunto. En nuestros espectáculos hay, de hecho, mucho sonido generado por la misma materia: la caída de tierra, de gravilla, los choques contra chapas, la fricción de cables de acero, el ruido de una lona de plástico... Yo trabajo sobretodo a partir de materias brutas que producen sonidos. Esta facultad sonora forma parte para mi de sus propiedades, tanto su forma como su densidad. Cuando creamos condiciones propicias de escucha cuidadosa, descubrimos la inmensa riqueza del sonido: infinitos matices, y así pues el poder de alimentar la dramaturgia. El sonido no tiene filtro, se dirige directamente a la imaginación. Es un fermento, un agitador. Hablamos aquí de una dimensión que está lejos de la ilustración sonora. Es un factor activo, dramático, tan importante como la naturaleza del espacio escénico, la presencia de los actores o las palabras utilizadas.

¿Cuales son los utensilios técnicos? Alain Mahé, y Géraldine Foucault, de los cuales Géraldine es quien se encarga más a menudo del sonido durante la gira, están en conexión con el IRCAM, un software en pleno desarrollo que, por ejemplo, capta el sonido en directo para transcribirlo con algoritmos o configuraciones permitiéndoles jugar con la frecuencia,

Traducción: Aitor Sanz Juanes / Relectura: Miguel Angel Lorefice



CON MARGUERITE BORDAT Y
BRICE BERTHOUD

Photo Brice Berthoud © Christophe Raynaud de Lage



Photo Marguerite Bordat © Yvan Boccará

Inventar el espacio del movimiento

Intercambio de puntos de vista sobre la escenografía para títeres

La escenografía en las artes del títere es esencial como en cualquier arte escénico, con la particularidad de que este arte polifacético trabaja en un espacio doble: el del títere y el del actor.

¿Constituye esto un cambio de perspectiva? Manip deseaba que se produjese el encuentro entre dos escenógrafos con trayectorias y universos muy distintos. Y tanto Marguerite Bordat - quien ha colaborado con Joël Pommerat desde hace mucho tiempo y que actualmente construye los títeres y las escenografías de las creaciones de Bérengère Ventusso- como Brice Berthoud, co-fundador, director escénico y escenógrafo de la compañía Los Ángeles del Techo, se prestaron a tomar parte en este debate.

¿Exige el teatro de títeres alguna particularidad o un trabajo específico como escenógrafo?

Marguerite Bordat

Me planteo el trabajo de concepción de un dispositivo escénico del mismo modo, ya sea para el teatro o para los títeres: antes que nada se trata de imaginar cómo contar una historia. Con la diferencia de que en el teatro de títeres hay que tener en cuenta el cuerpo del actor, que es también manipulador, y por supuesto, el del títere. Esto implica pues concebir no un espacio, sino dos que se yuxtaponen. En los dispositivos imaginados para Bérengère, a menudo se cuestiona nuestra relación con lo real. Para nosotras se trata de superponer dos espacios de ficciones, ambos portadores de una realidad, pero que cuando se encuentran reunidos, pueden crear un conflicto. Me explico: los títeres se realizan de manera hiperrealista pero su escala es o más pequeña (como en *Los ciegos*) o más grande (como en *Violeta*) que los manipuladores, cuya presencia siempre se destaca. Cuando comenzamos los ensayos, necesitamos definir entre nosotras esos dos espacios.

A menudo los títeres ocupan el centro y los actores la periferia. Son a la vez testigos y directores de la historia que nos hacen ver y oír. Y por ello, con frecuencia se aborda la cuestión del umbral, del límite o del borde que se puede o no franquear. Nuestra propuesta consiste luego

en inventar los desbordamientos o las superposiciones que pueden generar sentido. Nos ayudan a hacer escuchar el texto de otro modo. En *Los ciegos*, los títeres están instalados en bancos, que a su vez están puestos sobre un practicable giratorio. El suelo de los títeres está pues 40 cm más alto que el de los manipuladores. En un momento de la obra *Junie*, una de las actrices, sube a este practicable, haciéndonos comprender el tamaño minúsculo de los títeres y devolviéndonos durante algunos instantes a su estado de objeto frío. La cuestión de la escala y de la permanente puesta en duda de lo que es verdadero y falso predomina en nuestro trabajo. En *El sueño de Anna*, la relación de escala no se produce, ya que los niños que hemos realizado tienen tamaño humano. Esta vez he imaginado un dispositivo en el cual títeres y titiriteros cohabitan, hasta producir una especie de confusión.

Brice Berthoud

Yo no sé si hay alguna diferencia entre el trabajo de escenografía con respecto al teatro de actores. La escenografía debe ser un espacio en el que estemos a gusto actuando y en el que el público esté a gusto escuchando. En todas nuestras creaciones ponemos al público en el escenario. Esta proximidad no le invita necesariamente a desempeñar un papel determinante en el espectáculo, más que el suyo propio de ser espectador, pero su lugar en la sombra le confiere

una verdadera presencia. La escenografía tiene en cuenta esta presencia y el espacio central donde se cuenta la historia, pero desacraliza y rompe la cuarta pared.

¿Cómo se lleva a cabo el trabajo de escenografía con los creadores de sonido y luces, entre otros?

B.B.

En función de la dramaturgia, la escenografía acude para resolver el deseo de crearnos nuestra historia. Para la luz, se piensa en el espacio, sin olvidar que debe haber zonas oscuras. Los títeres o los actores están presentes, pero no forzosamente para ser revelados. Participan de la idea de que la escenografía no se acaba en el cubo negro, sino que va más lejos. En *Las manos de Camille*, el espectáculo concluye en la sala para mostrar a Camille Claudel olvidada durante treinta años. Para mostrar ese tiempo de soledad, la hemos dejado perdida en la sala de teatro, tomada como un lugar público. Ella termina sola en las butacas rojas de una sala iluminada por un cielo estrellado. Esta sala está presente a lo largo de todo el espectáculo, aunque nunca se muestre más que al final, cuando el espacio sale del cubo. Pero el cielo estrellado cubre la sala desde arriba, como el resto de la escenografía. Algunos espectadores nos han dicho que sentían la sala durante el espectáculo antes de que ésta fuera desvelada.



El papel de la luz es pues el de revelar sensaciones, incluso cuando se está escondiendo un espacio.

M.B.

Ya sea con Joël Pommerat o con Bérengère Vantusso, la creación es algo que se inventa entre varios a lo largo de las producciones. Antes de que empiece cualquier proyecto, sabemos ya qué teatro y qué estética nos reúne.

Joël nos decía a donde quería llegar como jefe de proyecto. Necesita gente a su alrededor que le acompañe en su sueño-trabajo o en su trabajo-sueño.

Bérengère arranca a partir del dispositivo que yo le propongo. Así se va desarrollando una estética propia de la compañía que va evolucionando al hilo de las creaciones, con continuidad. Pero lo que yo busco siempre es el asombro. No pienso en el sonido o en la luz cuando creo el espacio. O al menos intento no pensar en ello.

Al diseñar un espacio escénico, intento dejar mucho espacio a lo que va a producirse y de hecho Bérengère nunca me ha rechazado ninguna propuesta escenográfica que yo le haya hecho. Ella trabaja con ese dispositivo y no lo utiliza tal vez como yo lo hubiera imaginado, sino siempre mejor.

Siempre hay una inmensa parte de duda. Y no sé lo que va a hacer el director de escena. Yo tengo mis propias ideas pero no quiero que el dispositivo vaya allí donde yo pienso que debería ir. Con Bérengère, a menudo permanezco alejada del espacio de los ensayos.

¿Cómo se articula el trabajo de escenografía y la fabricación de títeres?

M.B.

Empiezo a esculpir pensando ya en la escenografía mucho tiempo antes de que comiencen los ensayos. La escultura puede llevarme dos o tres meses de trabajo en el taller. Cuando los títeres llegan al escenario, no están terminados. Hay un período en el que los miro en acción y a la luz sobre el escenario. Nuestra intención era la de ir lo más lejos posible en cuanto al realismo, por ello la pintura es un momento del acabado muy importante. Mientras no estoy aún convencida, miro los títeres y los voy trabajando.

Hay un paralelismo entre el maquillaje y el vestuario que inventaba con los actores de Joël y mis títeres: en muchas ocasiones me pidió que transformara a los actores para hacerlos más altos, más gordos, más jóvenes, más feos. En *Gracias a mis ojos*, Saadia Bentaïeb desempeñaba el papel de una anciana de cien años, eso requería un maquillaje lo más verosímil posible y pasamos mucho tiempo, ella y yo, en idas y venidas del escenario al camerino, buscándolo el cuerpo y la cara de esa anciana. Más tarde, al

crear los trece viejos para *Los ciegos* fue como continuar la experiencia de transformación con Saadia.

B.B.

El trabajo se desarrolla en diálogo con Camille Trouvé, que realiza los títeres. Queremos entrar en la locura del otro. El enriquecimiento se produce en el momento en que intentamos comprender lo que el otro nos quiere decir, sin buscar forzosamente un consenso. Tengo acuerdos tácitos con Camille, y puedo estar en profundo desacuerdo en otros puntos desde el principio, pero ese desacuerdo me excita porque a priori ya sé que ella tiene razón.

¿Qué es lo que motiva el trabajo de escenografía?

M.B.

La sorpresa. Intento siempre conseguir estar sorprendida. Establezco un dispositivo que permita provocar accidentes. A menudo las cosas más hermosas se producen por accidentes. Con Pierre Meunier, nuestro objetivo es siempre el de crear un dispositivo propicio para el accidente.

B.B.

Es liberar la energía que hay en la historia que queremos contar y en la que queremos que el público participe y sea cómplice. Por ello construimos a la vez el sonido y la luz. Es también un medio de contar la historia. El sonido, la música o la luz toman el relevo de la actuación de los actores o de los títeres y se apoderan de la dramaturgia.

Conste que la escenografía se parece mucho a la dramaturgia. Se organiza un marco bastante preciso que conlleva un desequilibrio, para que durante la representación del espectáculo haya algo que resolver, a la vez con la historia y con el espacio escenográfico. Se inyecta algo que no funciona, que va a generar un conflicto, a producir un caos. Cuanto más organizada está la escenografía, más interés y energía se producen con la irrupción del desorden. Hay que dejar al espacio y al espectador una parte de azar, de imprevisto. Intentar crear un espacio sencillo, es decir, que no sea esencial. Voluntariamente cojo e imperfecto para que no se baste a sí mismo.

¿Influye sobre la escenografía el tipo de títeres?

M.B.

La cuestión de la escala influye muchísimo, claro está, en la escenografía. En *Violet*, por ejemplo, el dispositivo es muy sencillo: un practicable, una puerta, una batería. Los títeres miden 2m20. Los titiriteros necesitan un

apoyo donde descansar los brazos. Se construyen practicables de 40 cm para que tengan las muñecas a la altura de la cabeza de los títeres sin tener que alzar los brazos. Estas necesidades básicas deben tenerse en cuenta en la elaboración de una escenografía.

Esto nos obliga a trabajar en dos etapas: yo empiezo elaborando el dispositivo, luego lo probamos con los titiriteros y por fin vuelvo a trabajar sobre la maqueta final.

Necesitamos experimentar y comprobar la fiabilidad del dispositivo. La cuestión de la escala de la puerta y la batería era también muy importante. Elegimos construirla a la escala de los titiriteros para que los títeres parecieran demasiado grandes y algo inadaptados a su entorno. Era una manera de evocar la adolescencia.

B.B.

Lo que nos reúne en el trabajo es la materia. Por ello la escenografía y los títeres se encuentran en una relación de interdependencia muy marcada: la materia se alimenta de la idea dramática inicial. Ella nos reúne.

¿Cómo tomar en cuenta el movimiento en el trabajo escenográfico?

B.B.

El movimiento es lo que anima algo que está inerte. La escenografía no solo está para revelar un espacio, sino también para liberar fuerzas de juego y de vida. El movimiento es la definición misma de nuestro oficio. Es lo que revela el carácter animado o vivo de un títere o de un objeto. El títere es una propuesta estilística, pero es el movimiento lo que hace que el público crea en el personaje. Por ello hay que trabajar unos dispositivos particulares que integren esta idea de lo vivo.

M.B.

El títere es como una especie de juguete que se mueve pero al que hay que encontrarle el movimiento, lo cual nos mete en otro trabajo, en una nueva investigación. Un decorado que se mueve es un decorado que hay que ir a buscar, a inventar. Para mí es también la garantía de que no me voy a aburrir.

> Palabras recogidas por Patrick Boutigy y Emmanuelle Castang

Traducción: Isabel Vázquez de Castro
Relectura: Angelines Juanes Canales



> Escribir para la marioneta

Cada trimestre, Manip interroga a un profesional sobre su práctica con una pregunta susceptible de atravesar el camino de cada artista. Para este número, será Laurent Contamin, autor, asistente a la dirección artística del TJP al lado de Grégoire Calliès entre 2002 y 2006, que compartirá con nosotros su experiencia sobre la escritura adaptada a la marioneta. Ha conseguido definir tres etapas claves de este tipo de escritura: conocer, vagabundear y acompañar.

La obra atrae a aquel que se consagra hasta el punto que el artista mismo está a prueba de su imposibilidad, decía Blanchot. A este respecto, escritura y marioneta, éstas dos grandes descifradoras de lo desconocido, están hechas para entenderse.

1- CONOCER

Me parece que si queremos escribir para la marioneta, hay que comenzar por conocer la herramienta. Por mi parte, sea mediante talleres en el Instituto Internacional de la marioneta o en el TJP, en un trabajo de investigación sobre Kantor, dentro del cuadro de una beca “Villa Medicis Hors le mur” en Polonia, o también mediante la observación (notablemente en el TJP donde he asistido desde el 2002 hasta el 2006 a Grégoire Calliès en la dirección artística), poco a poco he ido conociendo a este extraño animal, que mi formación inicial de actor había borrado y que mis primeros escritos lo olvidaron realmente.

Pero lo más importante es introducir la mano: La marioneta me ha hecho sentir que en el momento en el que yo la manipulaba, era a la vez actor transfiriéndole la palabra, director dirigiéndola... y también, más misteriosamente (sin lugar a dudas el hecho que con la marioneta trabajemos sobre el signo y que sea a partir de la mano que nos expresamos), autor también de lo que se actúa: darse cuenta que manipular, es también escribir.

De esta manera, la marioneta de guante china de “La Tragedia del hombre de los bunrakus de Otelo” pasando por los objetos de “Juby” me ha permitido poder experimentar desde el interior, el trenzado particular de estos dos lenguajes, la palabra y el signo, así como la manera por la cual ellos, podían entenderse y escucharse para decir juntos aquello que tuvieran que decir.

2- VAGABUNDEAR

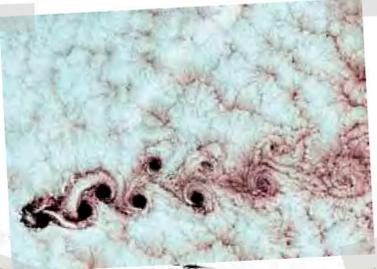
Tengo la impresión que mi actividad de autor ha tenido siempre un tránsito, explorando diferentes estatutos de la escritura al interior de protocolos de transmisión muy diferentes los unos de los otros: De un lado del espectro, la ficción radiofónica – que aquí por definición, no tiene nada que ver, sino que escribimos para ciegos. La palabra es la primera y debe transmitir imágenes, espacios y figuras al oyente. En el otro extremo del espectro, las escrituras para la danza (Sin aliento de Thierry Thieû Niang, para el circo (*Et qu'on les asseye au Rang des Princes* por la 15^{ème} promoción de el CNAC), para el clown... Tantos lenguajes escénicos

que podrían, si quisieran, olvidar el texto. Deberíamos conseguirlo si andamos con precaución y no con una apisonadora. Yo escribo un poco de poesía, también, haikus – la palabra más cercana al silencio: pues bien, es como autor de haikus que hay que reunirse con coreógrafos, payasos, marionetistas o circenses. Esto obliga muchas veces a cambiar su propia mirada sobre su propia actividad: como ejemplo, en un espectáculo escrito y dirigido por la compañía de circo Rojo Eléa he suprimido, durante los ensayos, las tres cuartas partes de mi texto de origen. Y por lo tanto la escritura, al final, estaba ahí, presente. En el hueco. Un molde de cera perdida. Escribir para la marioneta pide esta flexibilidad, que adquirimos repasando el espectro de todos los lenguajes escénicos: « Hay suficiente como para estar en tránsito » (Maestro Eckhart).

3- ACOMPAÑAR

No podemos predestinar un texto a la marioneta, al margen de otro proyecto. Por otro lado, los textos escritos a priori para el teatro pueden ser montados con marionetas. Este fue el caso para cuatro de mis textos. Pero lo más frecuente, son pedidos (En Verre et contre Tout, Tohu-Bohu, Garin-Trousseboeuf, TJP, Souffle 14), y el modo de trabajo ha sido el de un acompañamiento desde el principio del proyecto, cuando hay, de la parte del director, un deseo de tener un texto: la temporalidad del trabajo, crea un resultado muy diferente. A menudo, ese momento, es casi un año antes de la creación. Tenemos tiempo de compartir nuestros descubrimientos de los primeros meses, nuestras investigaciones, nuestras andanzas... Estamos verdaderamente en co-escritura, y es importante, como escritor, aceptar esta situación. La primera parte de *La petite Odyssée*, la hemos firmado juntos, Grégoire Calliès y yo mismo. En Francia, ponemos muy a menudo a los escritores en un pedestal (¡ellos se ponen solos también!), hay una sacralización de lo escrito. Hay que aceptar que la escritura de un espectáculo de marionetas sea el fruto del trenzado de varios lenguajes: palabras, símbolos, imágenes, cuerpos, sonidos... ¡Toda una historia! Este acompañamiento, en la fase de la gestación del texto y del espectáculo, permite muy a menudo colaboraciones con respecto a la duración y la fidelidad en el seno de parejas como la de autor-director. Es por ello importante, para un autor, conocer a compañías que trabajen con, sobre y para la marioneta.

Traducción: Aitor Sanz Juanes / Relectura: Miguel Angel Loreñice



2 plus alternés

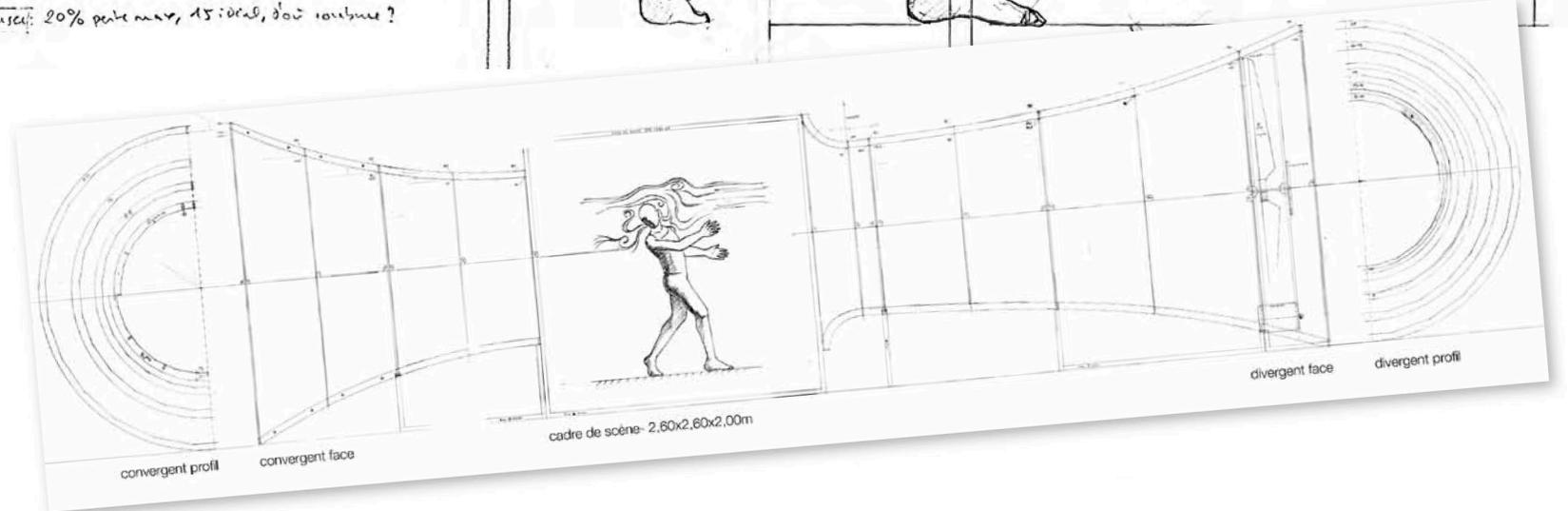
15°

1.10 x 0.40 x 0.40



escal: 20% pente max, 15 degrés, d'où courbe ?

ECH 1/10^e



Guarda de portada del *Manip 41*.
Extracto del cuaderno de creación Arnaud Louski-Pane (Asociación Mazette).
Dibujo preparatorio para proyecto *Les Hautes Herbes*, estudio de un túnel de viento.

La educación artística es uno de los mayores ejes de la política del Ministerio de Cultura y de Comunicación. En vista de la realización de un informe “Para un acceso de todos los jóvenes a el arte y la cultura”, el Ministerio ha lanzado una consulta nacional a todos los sectores que pudieran estar interesados, entre las cuales aparece Themmaa como asociación nacional de las artes de la marioneta.

> Teatro de marionetas, educación artística y cultural

Contribución - Pierre Blaise, presidente de THEMMA (2009-2015)

El teatro de marionetas es una síntesis accesible de las artes plásticas y de las artes de la escena. No es solamente un instrumento contemporáneo de creación sino que también es un excepcional vector pedagógico cuyos campos de aplicación son inmensos. Durante siglos, las marionetas han pertenecido a la historia del teatro, de las religiones, de la escultura, de los autómatas y de los juguetes. Durante mucho tiempo consideradas para adultos, las marionetas constituyen hoy en día el más importante capítulo en la historia del teatro para niños.

- 1 -

Las nuevas dramaturgias asociadas a la manipulación de todo tipo de marionetas, pero también a la manipulación de la materia, de los materiales, de los objetos y de las imágenes han alterado los prejuicios que ocultaba este arte apenas hace veinte años. Además, las rupturas estéticas radicales con el teatro de Guignol, que han supuesto, el “teatro de objetos”, la “manipulación a la vista”, o “la infografía”, han posibilitado la emergencia de un nuevo público.

Un nuevo público joven, alimentado por imágenes para un teatro joven: el Teatro de marionetas contemporáneo. La confluencia de todas las categorías profesionales de este sector en la asociación nacional THEMMA, corroborado por las acciones convergentes de artistas, divulgadores, investigadores, formadores, conservadores, etc., han permitido obtener, con el acuerdo del Ministerio, los medios de una estruc-

tura nacional profesional finalmente tangible para el público. Lugares de formación, lugares de creación y de difusión, lugares e instrumentos de documentación, investigación (Portal de las Artes de la Marioneta) han sido validadas, diseñadas o creadas muy recientemente.

Las campañas de comunicación orquestadas por THEMMA, la organización de Encuentros Nacionales temáticos, numerosos coloquios y la puesta en circulación de dos bellas exposiciones poniendo en valor la diversidad creativa de las compañías actuales, han mediatizado ante los artistas y ante el público el arte de un intérprete fénix: el marionetista del siglo XXI.

El marionetista es intérprete.

Esta cuestión del intérprete y de la proximidad de las otras artes obliga hoy en día a reconsiderar la formación profesional del sector y a ajustar “los perfiles de los puestos” en el oficio de marionetista. Pero, de una manera más global, esta reconsideración y este cuestionamiento revelan la extraordinaria riqueza pedagógica que recelan para sí mismos los marionetistas. Las acciones artísticas puestas a prueba ante el público en este ámbito, van más allá del conocimiento de un arte tan particular como éste.

Es digno de destacar que en las situaciones post-traumáticas de catástrofes y de conflictos, en el ámbito de la rehabilitación, en el del ámbito de la minusvalía y de la enfermedad, el doble espacio del teatro de marionetas abre ventanas de libertad, horizontes

para la reflexión y la reconstrucción de sí mismo y con respecto a los demás. UNIMA es una ONG histórica afiliada a la UNESCO. Los valores de derecho, de igualdad, de una educación de calidad para todos, de diversidad cultural y de diálogo intercultural llevado a cabo por los marionetistas, reúnen evidentemente los valores de la educación artística considerada como un componente esencial de la formación general.

“El arte es, en sí mismo, el primer vector de la educación artística”

Instrumento privilegiado y eficaz de la educación popular de después de la guerra, el teatro de marionetas ha encontrado rápidamente refugio en el teatro juvenil, con la consiguiente indigencia que parece ser un peso para los artistas. Si en 2013, un desarrollo de acción artística y cultural, con la marioneta, en los niños/as parece una mediación indispensable, útil y posible, nosotros no debemos volver a cometer los errores del pasado. Y paralelamente al desarrollo del teatro para el público joven, debemos estar atentos a no descuidar, particularmente, en el sector de la marioneta, el gran alcance artístico de las producciones dirigidas a un público adulto.

- 2 -

Desde el punto de vista de THEMMA, nos parece primordial jerarquizar los objetivos concretos de la educación artística con el fin de prever los medios y el justo reparto. A la cuestión de saber si la educación artística es un vector para el acceso al arte, nuestra respuesta es que el arte es, en sí mismo, el primer vector de la educación artística. Es, entonces, el



Théâtre sans Toit - titeres para workshop

acceso igualitario del público joven al arte, es decir al repertorio y a las creaciones de las compañías, lo que debe ser tenido en cuenta. Los métodos mediadores, pedagógicos, relacionales, que desarrollan los artistas con el público aparecen en segundo lugar. Pues estos métodos de la educación artística son tributarios de las condiciones del establecimiento de una relación de las obras con los públicos. Por lo tanto, directamente tributarios de las condiciones actuales de producción, de creación, de difusión y de mediación.

Son los artistas, y nadie más, los que inventan espectáculos y nuevas formas. Ellos reúnen los talentos, escriben y diseñan, construyen los decorados y las marionetas, ellos mismos los dirigen, ensayan largo tiempo y ellos

mismos actúan. Son ellos también los que defienden sus creaciones.

Son los artistas, y nadie más, los que inventan instrumentos de mediación para sus obras, juegos e instrumentos pedagógicos, programas de formación, dispositivos de encuentro y de descubrimiento con el público infantil y adulto, con otros artistas, con los mediadores culturales y con la población... Desposeídos de la habilidad de la mayor parte de los teatros, que podríamos haber considerado como su legítimo instrumento de trabajo, los artistas se asocian de manera diferente y organizan a partir de sus talleres, de sus fábricas, de sus eriales de imaginación, puntos de influencia territorial que no tienen todavía nombre, lugares de inteligencia social, artística y solidaria. Lugares de acompañamiento. Sobrepasando la precariedad, abren espacios de asistencia y de reconocimiento mutuo, como sus antepasados, no hace mucho tiempo, abrieron los teatros de la descentralización.

Toda esta energía de origen creativo y económico, llevada a cabo por los artistas, irriga y fertiliza el campo de otras profesiones ligadas al ejercicio del arte del teatro y de la marioneta. La precariedad que viven los marionetistas, en su gran mayoría, constituye no solamente una grave disfunción sino que perpetua una desigualdad social. Jean Vilar advertía que la explotación no podía estar por encima de la creación. Esta precariedad interpela directamente a las tutelas e interpela a aquellos que hoy en día tienen en su poder los recursos estructurales y financieros de la puesta en relación de los artistas con el público.

- 3 -

La calidad es la principal apuesta de la educación artística. Calidad de los espectáculos y calidad de los intercambios fases de creación – concepción, ensayos, difusión – y en el abanico de propuestas relacionales. La calidad de los espectáculos así como la calidad de la relación con el

público, necesitan tiempo para establecerse. Un espectáculo se nutre de la presencia del público, a lo largo de numerosas representaciones. De esta manera, la calidad de los espectáculos no está para nada aislada de la noción de cantidad, tanto en cuanto al número de representaciones, como al número de espectadores. Pero esta calidad/cantidad no carece de riesgo. Exige una programación de convicción. Por lo tanto, de reflexión sobre el sentido y las razones profundas de proponer tal o tal obra al público. Por lo tanto de incitación concertada para la organización de la mediación de la educación artística. Por lo tanto de autonomía en la elección de la programación en relación con la influencia de los representantes locales.

Es, a lo mejor, porque el teatro de marionetas es un teatro de imágenes, lleno de diversidad expresiva que está fuertemente sujeto a los eventos y a la comunicación. Los festivales valorizan esta diversidad y son, indiscutiblemente, los primeros factores del reconocimiento del público para un arte transformado e inesperado. Pero si la programación parcelaria continuara generalizándose, esclavizaría a los artistas, a los únicos representantes del mercado, sin tan siquiera tener la contrapartida de ver renovarse y crecer al público.

Ya instrumentalizadas, las obras tienden a convertirse en instrumentos de comunicación de los lugares de difusión y/o de las ciudades. El concepto mismo de educación artística parece implicar exactamente lo contrario: son las obras las que deben beneficiarse de los instrumentos de comunicación de los teatros para despertar y sensibilizar lo máximo posible.

> **Pierre Blaise, Diciembre 2012**
Presidente de THEMMA (2009-2015)

Traducción: Aitor Sanz Juanes
Relectura: Idoya Otegui

HOMENAJE A ALAIN RECOING

Alain Recoing, director de escena y titiritero, nos dejó en diciembre de 2013. Su trayectoria excepcional permanecerá asociada al desarrollo de las artes del títere en Francia. Él deja una herencia importante, principalmente en el terreno de la formación: numerosos artistas jóvenes han estudiado desde hace una veintena de años en el Théâtre aux Mains Nues. El patrimonio nutre el pensamiento de hoy, conservar sus huellas resulta algo esencial. Alain Recoing era un maestro.

El títere era para Alain Recoing una de las formas más altas y exigentes de teatro. Desde sus años de formación, bajo el liderazgo de Gaston Baty, él entendió que la manipulación era una técnica esencial, que debía mantenerse en el corazón de su arte, pero que era sobre todo un instrumento al servicio de personajes para convocar, de mitos para construir, y de figuras imaginadas para hacerlas evolucionar en un espacio, este también tan móvil como singular.

Desde comienzos de los años setenta, el creador del Théâtre aux Mains Nues decide no encerrarse exclusivamente en un retablo y superar el cara a cara con el público escolar. El arte del títere para él es ante todo un arte del actor, cuyo cuerpo, voz, juego con los objetos, proceden de la manipulación y de las posibilidades que esta permite.

Alain Recoing experimentó muy pronto la necesidad de abrir el espacio donde se mueven los títeres a los artistas plásticos (con su esposa), a los escenógrafos, a los músicos, conjugando así -fue uno de los primeros en Francia en hacerlo- las aportaciones de eso que Brecht llamaba las "artes hermanas". Pero él fue más lejos sacándole partido a su trabajo en la televisión para extender su búsqueda a la cinética y al montaje. Tocó muchos palos diferentes y usó todos los soportes imaginables (desde la máscara hasta el títere). Fue uno de esos grandes artistas (junto con Yves Joly y Georges Lafaye) que refundaron el arte del títere y contribuyeron a su extraordinaria expansión actual.

Algo que habría que añadir al homenaje que le debemos, es el recuerdo del infatigable trabajo al que Alain Recoing se entregó a lo largo de su carrera para que el títere fuese reconocido como un arte completo. Permaneció siempre en la brecha durante más de cincuenta años, cerca de los que deciden, de los políticos, de los periodistas, de los directores de teatros. Para nada se quedó conforme con los avances conseguidos en Chaillot con la complicidad de Antoine Vitez, sino que pujó por la creación de un Centro Nacional del Títere que se mantuvo durante largo tiempo a pesar de la falta de recursos, y vio con satisfacción a las nuevas generaciones encontrar el gusto y la voluntad de federarse en THEMMA. Esta incansable lucha, Recoing la llevó también a favor de un concepto vivo de la cultura y de una conexión del títere con el mundo y la sociedad de hoy. Asistió además a la instalación de una gran institución de enseñanza e investigación en Charleville-Mézières, algo que es un signo de reconocimiento internacional, y sin dudas una parte de esto se le debe a él. El títere según Recoing es un arte asociado a la cultura, anclado en el mundo y en la sociedad de hoy.

> **Robert Abirached**

Traducción: Yanisbel Victoria Martínez Xiqués / Relectura: Angelines Juanes Canales

CENTROS DE RECURSOS, BASES DE DATOS Y CATÁLOGOS EN FRANCIA

→ **El departamento de Artes escénicas de la Biblioteca Nacional de Francia (BnF)**

58 rue Richelieu
75002 Paris
www.gallica.fr

→ **Instituto Internacional de la Marioneta**

7 place Winston Churchill
08000 Charleville-Mézières
www.marionette.com

→ **Portal de las Artes de la Marioneta (PAM)**

www.artsdelamarionette.eu

→ **Centro de documentación del Museo Gadagne**

1 Place du Petit Collège, 69005 Lyon
www.gadagne.musees.lyon.fr

→ **Centro de recursos del Mouffetard - Teatro de la marioneta**

73 rue Mouffetard
75005 Paris
www.theatredelamarionette.com

→ **Teatroteca Gaston Baty – Universidad Paris 3**

13 rue de Santeuil
75005 Paris

→ **THEMAA – Asociación Nacional de Teatros de Marioneta y Artes Asociados**

24 rue Saint-Lazare
75009 Paris
www.themaa-marionnettes.com

