

FANTOCHE

AÑO 2017 - NÚMERO 11



Personajes de "Petshow Showrooms" de La Tartana

- 6 40 AÑOS DE TÍTERES. LA TARTANA
Luis Fernando de Julián
- 12 EL MALENTENDIDO ENTRE LO ANTIGUO
Y LO MODERNO
Adolfo Ayuso
- 35 MIRADA TRANSVERSAL
Joaquín Hernandez
- 36 DE CÓMO LO TÍTERES SE VOLVIERON NIÑOS
DE VERDAD
Rey Fernando Vera García



Roman Paska, *Dead Puppet Talk*.

COORDINADOR:

Joaquín Hernández

EQUIPO DE REDACCIÓN:

Adolfo Ayuso

Jesús Caballero

Francisco J. Cornejo

Joaquín Hernández

L. Fernando de Julián

Santiago Ortega

Ramón del Valle

COLABORADORES:

Ángel Facio

Antonio Rodríguez Almodóvar

Cariad Astles

Moreno Pigoni

Rey Fernando Vera García

REDACCIÓN:

fantoche@unima.es

EDITA:

UNIMA. Federación España

DEPOSITO LEGAL:

CU-0504-2006

ISSN: 1886-9289

DISEÑO:

Jesús Caballero

IMPRIME:

Grafo-impresores

Printed in Spain

Edición 1000 ejemplares

- | | |
|-----------|---|
| 48 | CARTELES DE TEATRO POLACO
Colección Ángel Facio |
| 60 | EL TÍTERE COMO HERRAMIENTA DE INTERVENCIÓN SOCIAL Y PEDAGÓGICA
Moreno Pigoni |
| 70 | EL PAPEL DE LA MUJER EN LOS CUENTOS POPULARES
Antonio Rodríguez Almodóvar |
| 76 | LA MADERA Y LA CATARATA
Cariad Astles |
| 88 | LAS MARIONETAS FURIOSAS DE FRANCISCO NIEVA
Adolfo Ayuso |

Más información: www.unima.es

fantoche@unima.es

Suscripciones y números atrasados:

Secretaría Técnica de UNIMA

Avda. Baviera, 14 - 28008 Madrid

Tlf: 910810361

UNIMA no se hace responsable de las opiniones vertidas en los artículos por sus autores, ni del origen de las fotografías facilitadas por estos.

EDITORIAL

La libertad de creación

El hecho artístico es un largo proceso reflexivo que nace de la observación de la realidad para después recrearla y transformarla. Pero la creación artística no es sólo un acto íntimo, una manifestación que procura un gozo intelectual o meramente contemplativo, sirve también para mejorar la vida de los demás, para procurar ciudadanos de espíritus observadores y críticos. El Arte, por lo tanto, no es neutral, tiene vocación transformadora, provoca cambios en las ideas y en las realidades sociales. Para lograrlo, la creación tiene que trascender del ámbito privado de su autor, mostrarse a los demás con todo su esplendor para que adquiera así su verdadero significado expresivo convirtiéndose entonces en Arte. Pero en este arduo proceso creativo, el artista sufre todo tipo de interferencias que mediatizan su creación.

La primera interferencia que puede sufrir el creador es la autocensura; los límites éticos o estéticos que él mismo se impone buscando la "corrección" y renunciando entonces a la faceta transgresora del arte.

Otro factor que condiciona la creación artística es el mercantilismo. Con frecuencia, las instituciones públicas hacen dejación de su obligación de defender y apoyar el arte y la cultura como bien público de interés general que indiscutiblemente es. Para justificar tal abandono, se intenta convencer a las compañías de teatro con el "mantra" de que son "industrias culturales", que deben procurarse la autosuficiencia económica y salir al mercado a vender sus montajes teatrales como si de una mercancía cualquiera se tratara. De este modo, el arte y la cultura se cosifican. El trabajo del creador se resiente urgido por la inmediatez de producir buenos resultados económicos, acuciado por la necesidad imperiosa de sobrevivir, atrapado en ocasiones en la producción de espectáculos "de batalla" o con temática referida al gran fasto que ese año toca festejar o conmemorar porque es lo que vende. Suele ocurrir entonces que si es industria quizá no sea Arte.

Otro factor que interfiere en la producción artística es el intrusismo. El teatro de títeres para niños padece una tensión constante con el mundo de la educación. Al trabajar el titiritero con edades muy sensibles, la pedagogía tiende a inmiscuirse amablemente en su trabajo para señalar cuáles deben ser los contenidos y enfoques de sus espectáculos. Fue así como se impuso la obligación de redactar las “fichas pedagógicas” que tan imprescindibles se han hecho en la programación escolar. Una tarea asumida que ya casi nadie cuestiona y que no debiera realizar el titiritero, porque fijar los objetivos a trabajar en el aula antes o después de ver una obra, es misión del maestro porque está formado para ello. Por consiguiente, la función primordial del teatro no es la educadora (cuestión diferente es que las herramientas del teatro sean de gran utilidad en la educación); no persigue aleccionar o moralizar, ni encauzar comportamientos humanos. Es cierto que el teatro es poliédrico, pero su gran valor reside en su potente facultad de provocar, de inquietar o emocionar, de transgredir, de inquirirnos para que reflexionemos de modo crítico sobre la realidad compleja que nos rodea.

La creación artística tampoco es ajena a un nuevo paradigma social que intenta preponderar con fuerza: la ideología de pensamiento único que destierra la opinión diferente y que pretende ciudadanos dóciles y uniformados. El único reproche que debe soportar la propuesta artística de un titiritero es el del público. Tomar a los creadores como rehenes de disputas políticas, exponerlos como señuelos en la plaza pública, victimizarlos con ataques desaforados, convertir un hecho artístico (acertado o no) en un delito de opinión, no puede ser nunca admisible en una sociedad democrática y de pensamiento plural. Sucesos recientes de esta índole, han servido para constatar que hay que seguir reivindicando con fuerza la libertad de creación para que el acto de crear no devenga en un comportamiento casi heroico.

Según lo indicado, aunque no haya verdades absolutas en lo concerniente a la libertad de creación, no obstante, si hacemos un análisis crítico de cualquier proceso creativo, podemos concluir que hay múltiples factores que lo interfieren y dificultan. Por eso, de igual modo que para el docente “la libertad de cátedra” es un derecho reconocido de larga tradición, para el artista, la libertad de creación debiera ser un derecho inviolable, un refugio seguro donde poder cobijarse de intromisiones ajenas. Sin libertad no hay Arte.

Ramón del Valle Vela

Miembro del equipo de redacción



-¿Pero estás bien?

-Sólo es un
esguince de dedo...

40 AÑOS

CONSTRUYENDO

TITERES

La Tartana

Texto y fotografías: Luis Fernando de Julián



Veintitrés de febrero. Me dirijo a la madrileña sala Berlanga, donde se presenta la exposición "Títeres y autómatas" con motivo de la celebración de los cuarenta años de carrera profesional de la compañía La Tartana, junto con la proyección del documental "Construyendo Teatro. Cuarenta años de oficio" dirigido por Elena Muñoz. Allí he quedado con Juan Muñoz, el que fue uno de los fundadores de La Tartana y el que sigue a día de hoy capitaneando la nave. Llevo una batería de preguntas anotadas en mi agenda, pero cuando nos sentamos frente a frente acompañados de nuestros respectivos



café, me atraviesa una idea tan nítida que soy incapaz de obviarla: si quieres que alguien te cuente, déjale hablar. Y así lo hago. La redacción que se presenta a continuación es la resultante de dejar hablar a Juan Muñoz y la experiencia que emana de sus manos y su mirada, complementada con algunos datos extraídos de archivos y bibliografía consultada por quien escribe y las fotografías que tomé en la citada exposición realizada en la Sala Berlanga.

Todo tiene un principio. El de la Tartana une a cuatro jóvenes estudiantes al maestro Francisco Peralta. El propio Juan Muñoz, Carlos Marquerie, Juan Pablo Muñoz Zielinski y Carlos Lorenzo. En aquellos años, Juan me cuenta que descubrieron tres aspectos que más tarde serían una constante en el trabajo de la compañía: La búsqueda de

de la perfección plástica, la exigencia en el trabajo, la poesía contagiada a la dulzura en el movimiento y la escenografía. Son los años de la transición y La Tartana arranca con sus primeros espectáculos; desde el clásico de títeres de guante *Polichinela* (1977), *Tierras de Sol y Luna* (1978), a los espectáculos que se dirigen a la búsqueda del público en la calle y la ruptura con la cuarta pared como son *Atracciones de la Tartana* (1979) y *Pasacalles 80* (1980).

Zancos, música en directo, manifiestos... La calle les permitió probar. ¿Probar qué? Probar todo lo que habían descubierto al entrar en contacto con compañías extranjeras del calibre de: El Odin Teatre de Eugenio Barba, la americana Bread and Puppet de Peter Schumman, El Living Theatre de Judith Malina y Julian Beck o La Cricot 2 de Tadeusz Kantor. Al recordar a estas compañías, Juan Muñoz se detiene en el Odin Teatre y en la Cricot 2; en quienes respectivamente descubrieron otra forma de hacer y defender



Tiovivo de la obra *Vacamioneta* (2008). Técnica mecánica de transmisión.



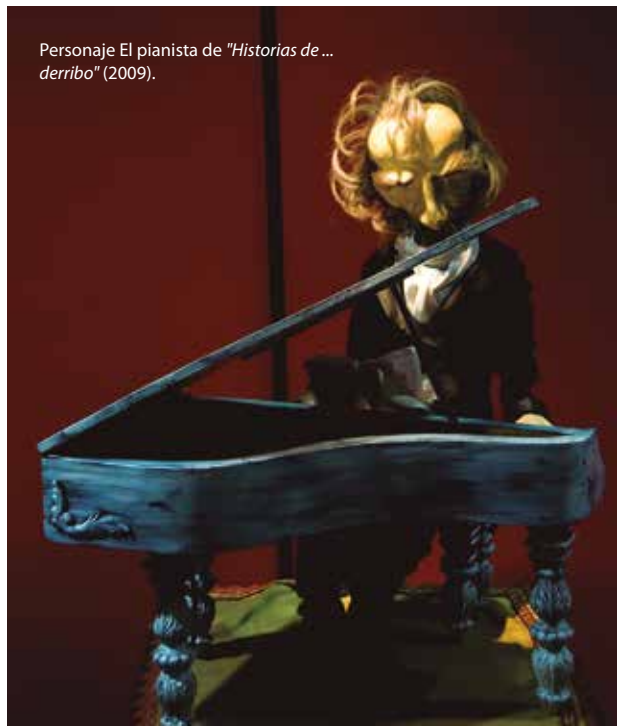
Personajes de "La pequeña historia de la vieja señorita Ofelia" (2000).

el teatro más allá del actor de texto y la definición concisa del tiempo escénico, el ritmo y la esencia.

A mediados de los años ochenta; con *Ciudad Irreal* (1984) un espectáculo, donde los actores compartían la escena con muñecos de cabezas diminutas y ojos blancos y rasgados, que manipulaban a la vista del público, mimetizando en parte sus gestos y sus posibilidades expresivas convirtiéndose en protagonistas de una parábola cómica y trágica impulsada por temas musicales trepidantes que describía dos décadas en la agonía de una cultura: "sus víctimas", escribía Leopoldo Alas en el programa, "se encarnan en la danza escénica de los actores y en los tiernos títeres, que con el inmovilismo casi oriental de sus rasgos, complican los elementos de una narración desengañada". Con este espectáculo, la compañía abandona el tercer teatro que ha desarrollado en las calles para dirigir la nave a los escenarios a los que definitivamente llega con *Rey Lear* (1987)

y *La flauta mágica* (1988). En palabras de Marquerie: "... el teatro que hicimos en la calle nunca fue un teatro excesivamente festivo, era más poético, había cosas más alegres, pero siempre hubo cierta tristeza latente". (En *Políticas de la palabra*. Oscar Cornago Bernal. Ed. Espiral/Teatro 2005). Son los años en los que todo da una vuelta de tuerca, la compañía asume una mayor exigencia unida a una mayor profesionalización. La Tartana, lanzada a conquistar los escenarios reservados al actor de carne y hueso introduciendo, con los apoyos justos, la figura del títere en estos escenarios e igualándola a la del actor descubre que su trabajo tiene que especializarse dentro de la compañía y eso les lleva a construir cuatro pilares: Interpretación, música, dirección y construcción de títeres. La falta de apoyos económicos unida a la especialización, generan una avalancha de ideas y talentos que lleva a La Tartana hasta sus dos primeros éxitos flagrantes, que resultan evidentes y despiden luz, los citados *Rey Lear* y *La flauta mágica*. Mención aparte merece *Medea material Paisaje con Argonautas* (1988) dirigida por Marquerie, que constituyó un punto de inflexión en la composición estructural de la compañía que si hasta entonces había estado definida por

Personaje El pianista de "Historias de ... derribo" (2009).





Personaje Malambruno de 'El quijote' (2005).



Personajes de *"Petshow Showrooms"* (2007). Cortometraje de animación, con títeres de cartón y Bumraku, dirigido por Carmen Hernández e Inés Maroto.

su trabajo con marionetas, a partir de este espectáculo abriría una nueva vía de creación en la que el cuerpo del actor adquiriría cada vez mayor importancia. La Tartana exploró la dimensión humana del texto de Müller y se dejó contagiar por sus potencialidades poéticas. De ahí surgió un espacio en dos alturas comunicadas por rampas que acogían dos huecos cubiertos respectivamente de arena y agua. La arena, el agua, la madera y las telas (banderas, sábanas, ropa) eran los elementos de los que disponían los actores para la construcción de sus partituras visuales y de acción, repetitivas, recurrentes, obsesivas en algún caso, reflejos de los mecanismos de la memoria que subyacían a la construcción dramática.

En 1990 la compañía apuesta por abrir su propio teatro, poniendo en pie la Sala Pradillo en la que puede gestar y mostrar su propio trabajo. Son los años en los que producen espectáculos que les hacen ganar definitivamente el apoyo de las instituciones y que les permiten desarrollar la creatividad que les genere estabilidad como compañía profesional: *Muerte de Ajax* (1991) con

dramaturgia de Antonio Fernández Lera y dirección de Juan Muñoz, *El Hundimiento del Titanic* (1992) en el que se incluyeron escenas de danza fruto de la colaboración con Elena Córdoba, *Paisajes de un Paseante* (1993), *Espira* (1995), *La Roca y la Colina* (1996) y *Frankenstein* (1997), que recibe el Premio Max al Mejor Espectáculo Infantil. La Sala Pradillo, merecedora de méritos y pozo de esfuerzos, es también el tsunami devastador que arrolla a la compañía azotándola en su estructura fundacional y que hace que esta se reconstruya a sí misma.

En 2004 se une al equipo Inés Maroto, especialista en bellas artes. El nuevo equipo estrenará la ópera de Ravel *El niño y los sortilegios* (2004), *El Quijote* (2005), *Piratas* (2006), *Petshow* (2007), *Historias de derribo* (2009) o *Vacacioneta* (2008).

Los últimos estrenos de la compañía aún continúan en cartel. *Monstruos en la maleta* (2010) cuenta la historia de dos seres que nacen separados y que tendrán que enfrentarse solos a los retos de la vida, para más tarde encontrarse y aprender a

convivir; *Hansel & Gretel* (2011), *El Guardián de los Cuentos* (2015), y *El Sueño del Pequeño Guerrero*, donde La Tartana recupera el trabajo con el títere más clásico. La última apuesta de la compañía *Don Juan. En las sombras de la noche*, recupera la obra de Zorrilla para acercarla al público adolescente.

Nuestro café se ha terminado. El repaso a cuarenta años de historias también. He dejado hablar a Juan Muñoz y me lo ha contado todo. ¿Todo? Aún puedo extraer una pregunta de las que he traído anotadas en mi agenda: ¿Después de cuarenta años de profesión, cuáles son las inquietudes por las que La Tartana redoblaría esfuerzos?

Juan Muñoz contesta presto y claro: *Son dos. La primera, una escuela de formación del titiritero con un programa que estuviese reglado y abarcase todas las dimensiones de nuestro arte. La segunda, convencer a la política de este país del interés del títere para que apueste y de visibilidad a proyectos más ambiciosos y de mayor envergadura.*



11



Personajes de *"Monstruos en la maleta"* (2010). Técnica Bunraku.

EL ENTENDIDO MALENTENDIDO ENTRE LO ANTIGUO Y LO MODERNO

Evolución de los tipos y
técnicas de títeres en España

Adolfo Ayuso / ayusoroy@gmail.com

*Dedicado especialmente a mi programadora favorita, Carmen Sánchez,
que ideó y conduce el **Al! Festival** del Barrio de La Almozara en Zaragoza.*

El Malentendido es una obra teatral de Albert Camus estrenada en París en 1944, con la actriz española María Casares en uno de los papeles protagonistas. Su argumento está basado en un viejo cuento popular que se podía escuchar en toda Europa desde muchos siglos antes. Uno de mis escritores preferidos utilizaba un material antiguo para construir una moderna radiografía de la soledad, la estupidez y la crueldad humana. Lo antiguo y lo moderno son dos categorías que no resisten el más mínimo análisis filosófico, cronológico, ni histórico.

Existe una consolidada creencia, tanto en el público entendido como entre muchos profesionales de la marioneta, de que los títeres tradicionales son los títeres de guante y las marionetas de hilo. Las técnicas modernas serían aquellas que hoy denominamos títeres de mesa o de manipulación directa donde el actor-manipulador suele estar visible en escena, muchas veces interactuando con la figura que anima o que es animada por otro. Esto de lo antiguo y de lo moderno me pone la carne de gallina, sobre todo cuando veo que un programador cultural desecha cierto espectáculo de títeres porque se representa con una técnica que ellos consideran de tiempos pasados.

Suelo indicarles que, en realidad, los títeres de guante y las marionetas de hilo son técnicas de manipulación bastante recientes. Me miran con cierta sorna. Piensan en que soy una especie

de folklorista subyugado por la tradición. Un amante de los museos y de los papeles amarillentos. Cuando veo eso en sus ojos echo pestes en silencio sobre las clasificaciones y los clasificadores. Luego, ya más tranquilo en mi casa, me arrepiento de lo pensado: clasificar, clasificar bien, es algo muy importante. Pero tiene sus peligros.

La obsesión por clasificar nació en épocas antiguas pero alcanzó su paroxismo en el siglo XVIII, el siglo de las luces. Así, con Carl Linneo y otros, las plantas y los animales tuvieron sus nombres y apellidos en latín y se agruparon en especies y subespecies. La clasificación solo es posible si se apoya en la previa definición, algo que los malos clasificadores suelen olvidar. Su obsesión por clasificar a costa de lo que sea, los sumerge en la estupidez. El definir y clasificar han tenido un papel importante en el explosivo desarrollo de las ciencias y sus aplicaciones técnicas. Pero en lo que han sido esenciales es para crear un sistema didáctico con el que enseñar a los que se inician en su conocimiento.

Una vez iniciados, una vez en posesión de algunos conocimientos y de cierta experiencia en el desarrollo de las actividades propias de su trabajo, un científico —o un artista o un profesional— debe comenzar a poner en cuestión los abecedarios que le sirvieron para aprender. Y no transformarlos en catecismos. Lo malo de las clasificaciones es cuando se convierten en dogmas y se pretenden imponer a los demás. Cuando los programadores de teatro se convierten en inquisidores el arte teatral comienza a temblar.

No se puede juzgar si una obra de teatro de figuras es más hermosa o más estremecedora tomando en cuenta solo la técnica de manipulación que se emplea. Una de las escenas más sobrecogedoras que he podido ver en el teatro fue una sórdida y silenciosa violación en la obra de títeres *Melodama*, manipulada con el tradicional *guante catalán* por Eugenio Navarro y Martí Doy¹.

Melodama, de Eugenio Navarro. Construcción de Martí Doy (2001).



¹ Ver reseña de Damià Barbany en <http://www.putxinelli.cat/2013/02/03/melodama-o-mes-titelles-a-latelier/> [20-03-2017]

El espectador corriente no suele plantearse demasiadas cosas acerca del tipo de manipulación del espectáculo al que asiste. Está más pendiente de la historia y de la gracia de los movimientos de la marioneta que del análisis de la técnica que se está utilizando.² En bastantes ocasiones he preguntado a personas que no tenían especial conocimiento del mundo de la marioneta cómo se movían los títeres de una determinada obra que recordaban con agrado: pocos han recordado con exactitud la técnica de manipulación que se empleaba. Parece ser que la técnica no determina demasiado el éxito o la importancia de una obra.

El malentendido de las técnicas de manipulación

En la introducción de su libro de *Historia de los títeres en España*, cuando John Varey pretende fundamentar el dificultoso problema terminológico de los títeres en castellano (¿se diferencian en algo los títeres, los polichinelas, el guiñol, las marionetas, los fantoches, las figuras de movimiento, los autómatas, etc?), comete un grave error al considerar que solo hay dos tipos básicos de títeres:

A los títeres suspendidos de hilos y manejados con ellos los llamaré siempre *marionetas* o *títeres de hilo*; a los manipulados con los dedos de los artistas, *fantoches*, *títeres de mano* o *títeres de guante*. Títere lo usaré en sentido genérico. Aun no siendo definitiva, tal distinción entre los sentidos de dichas voces facilita mucho el estudio de los varios tipos de títeres, al dar a los términos empleados un sentido exacto.³

Si una persona tan ilustrada como Varey se enreda con los tipos de títeres tradicionales y sus formas de manipulación, olvidando muchas de ellas y su natural evolución, qué no hará una persona recién llegada a este campo de la historia teatral. El error del profesor Varey se basa en que pretende analizar los tipos de títeres o marionetas de los siglos XII a mediados del XVIII con las formas de manipulación tradicionales que él conocía en el momento en que publica su libro (1957): el guante y el hilo. Obedeciendo sin duda a la clasificación imperante en aquellos años de la manipulación desde abajo (principalmente, la de guante) y la manipulación desde arriba (principalmente la de marioneta de hilos). No podemos estudiar el pasado analizando desde el presente. Debemos conocer qué tipo de teatro, de espectáculos, de diversiones, existían en aquellos tiempos. Debemos conocer también la situación social, cultural y económica en la que se desenvolvían. Por eso hubo en los salones palaciegos de la aristocracia europea del XVIII representaciones de óperas en lujosos teatritos de marionetas y en el XIX la creación de compañías estables de títeres de guante entre artesanos pobres que redondeaban sus escasos ingresos con sesiones de marionetas en los pequeños almacenes que regentaban.

² Del mismo parecer es Michael Meschke, *EMAM*, p. 450, voz "manipulation".

³ J.E. Varey. *Historia de los títeres en España*. Revista de Occidente, Madrid, 1957, p. 3.

Ello hace que existan unos determinados tipos de títeres, cada uno de ellos con una técnica de manipulación determinada, construido con unos determinados materiales, que irá evolucionando con el paso del tiempo. Por regla general ninguna técnica de manipulación conocida ha desaparecido totalmente, lo que ocurre es que se van incorporando y mezclando nuevas técnicas, aunque en determinados periodos predominen unas sobre otras. No les quepa la menor duda de que vestigios de las técnicas hoy consideradas tradicionales volverán a aparecer en los teatros. Es lo mismo que ocurre en las pasarelas de moda de Nueva York o Madrid que, de vez en cuando, las esmirriadas modelos lucen cortes y tendencias de otros tiempos.

Definir es previo a clasificar

He dicho que definir y clasificar es peligroso, pero hay que hacerlo. ¿Cómo se va a explicar el fenómeno de los títeres y marionetas a un grupo de jóvenes actores de una Escuela de Teatro si no es dándoles, primero, una definición y luego algún tipo de clasificación que ilustre la extrema variedad de formas de manipulación de estas figuras teatrales? Luego, en la práctica amateur o profesional ya se encargarán los artistas de escoger una de ellas o de mezclarlas todas y adaptarlas a sus necesidades.

Las definiciones más antiguas hablaban de figuras humanas o de animales, dotadas de determinadas articulaciones, movidas ante un público por personas escondidas tras un parapeto. Las más modernas son menos anatómicas, más amplias y quizá más filosóficas

Si la diversidad histórica, geográfica y estética de las formas y de las prácticas que engloba el término "marionetas" convierte su definición en algo muy difícil, hay que reparar sin embargo en que existen algunas constantes. Ante todo se trata de objetos que pueden ser más o menos compuestos o simples, más o menos articulados, más o menos trabajados, más o menos realistas, estilizados, incluso abstractos.



Marioneta veneciana de barra e hilos (s. XVIII).

Pero esos objetos no son simples estatuillas: no existen como marionetas sino en la medida que alguien les presta vida delante de una asamblea de espectadores. Cualquiera que sea el modo de animación, la identidad y la visibilidad del animador. Cualquiera que sea el tipo de público (asamblea religiosa, niños, habituales de un cabaret, paseantes curiosos en la calle) y las circunstancias de la representación⁴

Podemos enredarnos en si el término más adecuado sea el de “prestar” vida, o sea mejor el de “simular” (significado que la autora de estas líneas, Raphaële Fleury, también utiliza)⁵, pero no voy a caer en esas filigranas sintácticas: el aprendiz de actor entiende perfectamente que ha de convertir en personaje a ese objeto que anima. La práctica totalidad de los personajes suelen estar vivos, salvo si hay que interpretar a un muerto. El caso de los descendimientos de cristos articulados es un ejemplo. Todavía se puede ver en la Semana Santa de muchas ciudades cómo la figura de Cristo es manipulada en escena, se le desenclava y se le desciende de la cruz para depositarla en una urna de cristal. Los cristianos saben muy bien que al tercer día resucitó.



Hombre de Brno, encontrado en 1891 en Moravia.

Deslindar el títere del juguete, el autómatas y la máscara

Tanto en tiempos pasados como en la actualidad surgen en ocasiones discusiones sobre si son o no títeres algunas figuras que aparecen en determinados espectáculos. El mayor estudioso de los autómatas, el suizo Alfred Chapuis (1880-1958), declara al principio de una de sus obras fundamentales:

Las estatuas y las estatuillas articuladas de la Antigüedad fueron los ancestros a la vez de los juguetes mecánicos, de las marionetas y de los autómatas. Con el devenir de los siglos, estos tres grupos de representaciones humanas se diferenciarían, pero no fue así al principio y durante mucho tiempo; es por esto que hemos buscado de nuevo, tanto en la historia del arte antiguo como en la etnografía, el punto de partida común de estas creaciones finalmente muy diferenciadas entre sí en el transcurso de los años.⁶

Según esto podríamos hablar de ciertos **PROTO-TÍTERES**, cuya presencia más antigua en Europa es

4 Raphaële Fleury, en *La marionnette traditionnelle*, Gadagne, Musée des marionnettes du monde, Lyon, 2010, p. 14. Traducción del autor.

5 Idem.: “on considere comme marionnette tout objet auquel le jeu d’un homme confère aux yeux d’un public l’apparence de la vie”.

6 Chapuis, A. y Droz, E. *Les automates. Figures artificielles de hommes y animales. Histoire et techniques*. Griffon, Neuchatel, 1949, p. 15. Traducción del autor.

el llamado Hombre de Brno (República Checa), una figura tallada en marfil hace unos 25000 años que apareció en la tumba de un hombre de importante estatus por la gran cantidad de objetos que le rodeaban. Pese a su deterioro tiene evidentes muestras de ser articulada. Publico dos fotos muy interesantes de unas terracotas que parecen representar a la diosa fenicia-cartaginesa Tanit (aunque algunos autores hablan de influencia griega), una de ellas hallada en Ibiza (Balears) y otra en La Albufera (Alicante). Su fecha de construcción estaría en torno a los siglos IV-III aC y destaca en ambas que tenían brazos móviles que se insertaban en el torso para cumplir cierto rito o ceremonia que desconocemos.



Tanit de La Albufera (Alicante).



Tanit de Ibiza (Balears).

De tiempos posteriores (s. I-III) son un buen número de figurillas griegas y romanas, en torno a 20 cm., generalmente aparecidas entre ajuar funerario, por lo que podrían ser ex-votos, o bien juguetes, pues muchas de ellas han aparecido en tumbas de niñas, aunque también de alguna sacerdotisa.

Llegado a lo que parecen **JUGUETES** hemos de desechar que pertenezcan al mundo de los títeres teatrales. El escritor y bibliófilo francés, Charles Nodier (1780-1844), amante y conocedor de las marionetas, defendió que los juguetes eran el origen de los títeres, pero tal teoría ha sido rebatida con diferentes argumentos por la mayoría de estudiosos: tanto Charles Magnin, como Gaston Baty y René Chavance o Henryk Jurkowski han asegurado que no se trata de un objeto teatral, sino un objeto de comunicación íntima: "confond un jouet avec un acteur, le simulacre dont on joue avec le simulacre qui joue".⁷

⁷ Recordemos que para los franceses el verbo "jouer" significa tanto jugar como actuar. Una posible traducción sería: "confunde un juguete con un actor, un simulacro con el que se juega con un simulacro que actúa".



Ilustración de J.G. Junceda para *Alberto*, de Josepina Solsona (1943).

No existe un público ante el juguete, por lo que no se puede considerar un títere. Con el juguete la interacción solo ocurre entre madre y niña, entre niños en el mismo nivel o muchas veces el niño se encuentra solo interactuando con su muñeco. ¿Pero qué ocurre si un niño invita a unos amiguitos para su cumpleaños y decide sacar algunos de sus muñecos, sitúa a sus amigos delante de un sillón vuelto del revés y él, por detrás, asoma a dos de sus muñecos y les hace interpretar el papel de una madre que quiera dar de comer sopa a su hijo? Eso es teatro, sin duda alguna. Y los muñecos se han transformado en títeres. Como un sonajero será un juguete si la madre lo agita ante su hijo, y será un títere si un actor interpreta con él ante un público. Un juguete es un títere en potencia. Por eso he afirmado que las fronteras son imposibles de delimitar con exactitud.

Los **AUTÓMATAS** son otro cantar, pueden actuar ante un público y representar ciertas acciones teatrales o incluso obras de cierta duración. Ahora creemos diferenciarlos claramente de las marionetas pero no siempre ha sido así. En los autómatas, el ser humano solo interviene en el momento inicial de su acción. Hay una maquinaria interna o acoplada al autómata en la que una vez accionado el *on* siempre ocurrirá lo mismo: el autómata repetirá siempre los mismos gestos. El *off* vendrá servido por una orden final del ser humano o por agotamiento del sistema de fuerza (agua, vapor, aire, arena, en los tiempos clásicos). Estos serían los auténticos autómatas, generalmente figuras humanas o de animales, que se mueven por sí solos debido al impulso de su mecanismo interno. Pero qué decir de aquellas figuras que no se mueven por la fuerza del agua o del gas o de la electricidad sino por la fuerza mecánica de la mano de una persona a través de cuerdas o manivelas. Si la fuerza del brazo fuera siempre en la misma dirección y con la misma intensidad el movimiento de la figura sería también siempre el mismo. Pero los músculos se cansan o se excitan, y las figuras ora caerán desmayadas ora danzarán frenéticas. Un exhibidor de *tutilimundi* de finales del XVIII hacía girar la manivela muy despacio cuando había poca gente a la espera de asomarse a los ojos de buey de su máquina. Entonces la pequeña figura de San Isidro que hundía su arado en la tierra tardaba un buen rato en recorrer el campo que había pintado dentro de aquella fascinante caja. Pero si la gente se agolpaba alrededor de su máquina óptica, él imprimía más velocidad a la acción, San Isidro trotaba tras el buey y el campo quedaba dispuesto para la siembra inmediatamente. Lo que permitía que enseguida otros espectadores ocupasen los lugares de los anteriores. Algo parecido podríamos decir de aquellos retablos y cajas mecánicas que se exhibían por Europa, y por España, desde antes del siglo XVI.



Ilustración alemana de un teatrillo mecánico.



Emblemas Morales, de Sebastián de Covarrubias (1610).

En el siglo XIX y principios del XX se llamaban autómatas o fantoches a algunas marionetas de alambre e hilos, como a sí mismos se llamaban los Autómatas Narbón.⁸ También llamaron autómatas a las figuras japonesas de *bunraku*. Probablemente lo hacían por la complejidad técnica de aquellos muñecos.

Pero algunos empiezan a dudar cuando ven algunos muñecos de los antiguos belenes que representaban la Navidad en la Provenza francesa. Figuras de afiladores de cuchillos que despiden chispas al entrar en contacto con la piedra circular. O de pastores que agachan la cabeza para adorar al Niño. Su movimiento siempre es el mismo o, al menos, muy similar. Alguien tira de una cuerda o de una rueda. Si hubieran dispuesto de una maquinaria eléctrica muy probablemente no estarían allí haciendo girar la manivela.



Figuras de Nacimiento Provençal (s. XVIII). Museo de Vieux Aix.



Museo de Vieux Aix. Foto Adolfo Ayuso.

8. Adolfo Ayuso. "De fantoches y autómatas: los Narbón, la compañía de marionetas más importante de España". UNIMA Federación España. *Fantoche*, 8, 2014, pp. 36-62.

Naturalmente que no son autómatas, pues no se mueven por sí mismos, el manipulador además de mover la manivela ha de deslizarlo por la escena con sus peanas de ruedas o mover unas varillas que van a sus brazos. Los franceses, que siempre denominan muy bien, les llaman *marionnettes a glissières* (marionetas deslizantes).

Se han puesto a pensar si será un autómata Marcel-lí Antúnez cuando en *Epizoo* se llena de cables, garfios y electrodos y se expone de esa guisa vestido, o semidesnudo, a la voluntad del público.

El actor se ofrecía a los espectadores para que éstos, por medio de un terminal informático que activaba determinados mecanismos sujetos al cuerpo del actor, pudieran manipular a voluntad su carne: abrir las fosas nasales, golpear sus nalgas, elevar su pecho, estirar los labios... Y así el inventor del mecanismo cedía el pensamiento al espectador y se reducía a sí mismo a carne.⁹



Marcel-lí Antúnez, *Epizoo* (1994).

Efectivamente es una marioneta de carne y no un autómata de carne, porque es manipulado desde el exterior por unas órdenes electrónicas que dirige una persona y porque esa acción ocurre ante un público. Aunque puede que sea un actor en transición a una máquina de carne. De hecho no se le ve ya por programaciones dedicadas a los títeres. A lo mejor porque es más caro su espectáculo que lo permisible para un festival de marionetas, pero también Philippe Genty o Ilke Schönbein son caros y se ven de vez en cuando. Marionetas de carne son las que hacen Hugo Suárez o Inés Pasic con diversas partes de su cuerpo que dan la imagen de ser una figura externa a ellos, independiente, que camina y respira, incluso que piensa y siente.

Algo que no es nuevo, pero que ellos han llevado a una perfección fuera de lo habitual. Algo mucho más rudimentario pero tremendamente efectivo lo hacía ya uno de los mejores ventrílocuos del mun-

⁹ José Antonio Sánchez. *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998, p. 184.



Gaia Teatro, *Los mundos de Fingerman* (2003).

do, Wences Moreno, un salmantino que saltó a EEUU antes de la II Guerra Mundial y que luego compartió escenarios con Frank Sinatra, Dean Martin o Danny Kaye. Probablemente lo aprendió de su hermano Felipe Moreno y éste no hizo sino continuar con unas formas que ya se practicaban en el siglo XIX: construir la cabeza de un muñequito con la mano cerrada del artista. ¿Les suena el apellido Moreno dentro del mundo de la ventriloquía española? Efectivamente, ya saben de dónde le vino la inspiración a José Luis Moreno, actualmente dedicado al planeta empresarial de la televisión y el teatro. Eran sus tíos.

Pero divagando, divagando, me he metido en el mundo de la ventriloquía —por cierto, mucho más cercano a la esfera de los títeres que a las representaciones de magia, que es de donde partieron—, y ando muy lejos de lo que estaba hablando: de los autómatas. Para acabar,



Wences Moreno, con su muñeco de puño: Jhonny.

tendría que separar la existencia de unos verdaderos autómatas (los relacionados con la relojería, con las cajas de música, con los lujosos juguetes de la aristocracia y con las diversiones populares de las barracas de feria de principios del XX), de aquellos que podemos llamar pseudo-autómatas, que aunque disponiendo de sencillos mecanismos son accionados directamente por la mano del hombre y que, por ello, se deben considerar como marionetas o títeres. El problema ha surgido, entre otras cosas, porque los empresarios de estas atracciones han puesto a su espectáculo los nombres de autómatas o de



Autómatas del Tibidabo,
Barcelona.

marionetas según les ha convenido comercialmente o según la costumbre les ha dictado.

Las **máscaras** y los disfraces son artificios que ocultan la cara o el cuerpo de una persona pero no son un personaje en sí, lo es el que representa un hombre (chamán, sacerdote, bailarín, actor, etc) que los utiliza. Probablemente su origen sea posterior a las de las estatuillas o prototíteres, pero no hay certeza de ello pese a las frecuentes huellas que han quedado en las cuevas paleolíticas. Máscaras y disfraces parecen requerir un proceso más complejo de asimilación en el uso ritual en el que se desarrollan, dentro del proceso intermedio entre los humanos y las potencias naturales y los dioses, para luego integrarse, aisladas de esas funciones, en muchas celebraciones festivas donde

han conservado una persistente relación, reflejada en las etimologías de muchas lenguas, con el mundo de los muertos, con la brujería y el diablo. La Iglesia supo integrarlas en sus procesiones del Corpus. Para acabar siendo utilizada en el mundo de la danza y el teatro o en las fiestas sociales de todo tipo. La máscara sería entonces un artificio que se pone sobre la cara para ocultarse o cambiar de personalidad.

Pese a que puedan llevar cuernos de animales, terroríficas máscaras o ropajes muy variopintos suelen conservar forma humana: se pueden distinguir brazos y piernas de la persona que los lleva, se puede delimitar su cabeza, son personas que cumplen su papel disfrazadas y/o enmascaradas. Como siempre, hay fronteras difíciles de determinar. Algunas máscaras africanas llevan sobre su cabeza imágenes de animales articulados. O los gigantes y bestias procesionales y de cortejo en los que el portador está totalmente o casi totalmente oculto dentro de la gran figura. Yo soy de la opinión de que los gigantes son figuras como los títeres y marionetas, solo que en vez de una mano interior, como en el caso del guante, en ellas está dentro todo el cuerpo del manipulador. Sin embargo, los cabezudos se aproximan más a la máscara o, por lo menos, están en un territorio muy cercano a ella.

Dentro de lo que son y no son títeres caben mil elucubraciones. A los que pierden demasiado el tiempo intentado encasillar o desen-



Trangas del Carnaval de Biescas (Huesca).
Foto Elda Maganto.



Cabezudos y gigantes de Zaragoza.

casillar yo les recomendaría tranquilidad y disfrutar del espectáculo, si este merece la pena. Debemos recordar las agudas disquisiciones que cíclicamente se plantean sobre qué es teatro y qué no es teatro: "la visión del teatro no es uniforme ya que depende de las coordenadas temporales, de las normativas estéticas y, fundamentalmente, de la idea de cultura que va a incidir en la producción artística".¹⁰ No nos preocupemos pues tanto de algo menor como los títeres y sus ramificaciones, teatrales o no.

Puestos a dudar qué decir de ciertas producciones en que los objetos no son animados ni por hilos, ni por telas o manos, ni por medios electrónicos. Qué decir de aquellos objetos que, en realidad, son animados por la palabra, como hacen Shaday Larios y Jomi Oligor en *La máquina de la soledad*. Allí, además de animar por medios manuales o mecánicos algunas figuritas de plástico, papel o metal que han recopilado en sus frecuentes visitas a los rastros, se llega a un punto más alto de abstracción manipulativa cuando hablan de las cartas de amor cruzadas durante años entre dos amantes ya muertos, Elisa y Manuel. Las cartas están presentes en escena, se tocan y trasladan de lugar, se amontonan por los años en que fueron escritas. Al final me di cuenta de que la verdadera animación, al menos la más profunda, se produce por medio de las palabras pronunciadas por Shaday y Jomi. Las cartas, entonces, parecen estar vivas ante un público. En un extraordinario *tour de force*, en que literatura, teatro de actor y teatro de figuras se amalgaman en su esencia más íntima. Casi a nivel molecular, que es lo que más emociona al público. En fin, ¿es teatro lo que hacen?, ¿es teatro de objetos o es otra cosa?

O qué decir de algunos objetos que fabrica o modifica Isidro Ferrer, autor de libros de títeres que parecen comics o más que inspirador de obras de títeres que ha dirigido Rosa Díaz con gran éxito. No por nada, el cartelista Isidro Ferrer, que estudió arte dramático en Zaragoza, tiene piezas propias en el Museo del TOPIC, aunque en la cartela ponga que es catalán. No es así, nació en Madrid y ha vivido toda su vida en Zaragoza y Huesca.

¹⁰ Patricia Trapero. "El teatro, texto o espectáculo: ¿un debate siempre vivo?". *Rilce*, Universidad de Navarra, 18-2, 2002, p. 301.



Shaday Larios y Jomi Oligor,
La máquina de la soledad.



Isidro Ferrer y uno de sus animales de *La granja divertida*. Foto Santiago Relanzón.

Definidas, pues, esas figuras teatrales que en España llamamos títeres y separados de otros sujetos o elementos teatrales cercanos a ellos pero que no se pueden considerar títeres, aun en su concepción más amplia, percibimos ya que no es sencillo el realizar una clasificación coherente. Lo intentaré hacer más adelante, en otro artículo, pero voy a dejar perfilado un somero bosquejo que sirva de base para su estudio. Este bosquejo está basado en la excelente clasificación que realiza Raphaële Fleury, ya citada, de las formas tradicionales que existen en el mundo, pero corregida en algunos aspectos y adaptada a las formas presentes en la Península Ibérica.

Un bosquejo de la evolución del teatro de figuras en España

Las clasificaciones más antiguas hablaban de “movidos desde abajo” (que serían principalmente los de guante, en los que el titiritero escondido tras una tela o un teatrillo alzaba los brazos) o “movidos desde arriba” (en los que el titiritero se subía sobre un puente más o menos elevado para manipular las marionetas).¹¹ Como vemos centraban el punto de referencia en el lugar donde se encontraba el titiritero. Las más modernas tienden a centrarse en dónde se encuentra el títere que mueve el marionetista (“manipulación en elevación” y “manipulación en caída o descenso”) y añaden una tercera forma: la manipulación en el mismo plano o “equiplana”. Vamos a mencionar algunas de las técnicas más habituales a lo largo de la historia de los títeres en España.

Títeres de palo inferior

Sin duda alguna, tras la manipulación directa con las manos (que sucede en un plano horizontal y que fue la utilizada por los antiguos chamanes y sacerdotes), es una de las más antiguas. Encuentro una posible evolución desde el “cetro de loco” (o *marotte* de los franceses) que llevaban los clásicos bufones hasta la de trabajar más la cabeza

¹¹ Entre la multitud de trabajos donde se exponen clasificaciones, puedo mencionar el de Jacques Chesnais, *Marionnettes*, La Flamme, 1936; y el de Pierre Soulier, *Marionnettes leur manipulation leur théâtre*, Musée National des Arts et Traditions Populaires, Paris, 1987.

del cetro y convertirla en una figura casi completa, situando el palo en la base de la figura, que luego se cubre con la tela del vestido.

Posteriormente se van a producir evoluciones hacia al menos tres diferentes tipos de figuras.



A. Gazeau, *Los bufones*, Barcelona, 1885, p. 52.



Figura de C. Preti, 1860, desnuda.



Figura de C. Preti, 1860, vestida.

1. Se le pudieron añadir varillas para mover los brazos, dando lugar al títere de varillas inferiores (*marionnettes a tiges* de los franceses).

2. Se le puede añadir una base o peana para que apoye en algún lugar, generalmente se desliza por un raíl abierto en la base del escenario. El modelo más claro en España es el Belén de Tirisiti, que también pertenece a la categoría de títeres de peana.

3. En determinado momento a alguien se le ocurrió que se podía eliminar el palo e incluso el cuerpo y pecho de la figura e introducir los dedos directamente en la cabeza y en los brazos, creando el títere de guante que dispondría de mayor capacidad de movimientos y de acción dramática. Un modelo intermedio podría ser el de la manipulación catalana de guante donde los tres dedos centrales se introducen en el busto de la figura.



Compagnie Marionnettes Nantes (1973).



José Luis Karraskedo, Burgos, sobre 1960.

Cuando comenzamos a enfrentar imágenes de tiempos muy preteritos (un bufón que aparece en una edición de *Elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam) con fotos muy actuales (como la de Ilke Schönbein) vemos como las diferentes técnicas comienzan a dar botes por la historia del arte de las marionetas. Me viene a la memoria lo que Luigi Allegri afirmaba en un



Belén de Tirisiti.



Grabado de una edición de 1715 de *Elogio de la locura*.



La marionetista Ilke Schönbein.

coloquio: “el teatro contemporáneo, el teatro del siglo XX, más bien el teatro vanguardista en ciertos periodos del siglo XX, se acerca poco a poco hacia el teatro medieval”.¹²

Títeres de peana

Es una de las técnicas que más importancia ha tenido en España durante siglos, su origen es anterior al XIII o XIV y probablemente está ligado a las imágenes religiosas que participaban en las ceremonias del teatro litúrgico. Además de innumerables cristos y vírgenes articulados, también hay de otros santos, como la figura de Santiago exhibida en el monasterio de las Huelgas de Burgos, que posee móviles ambos brazos, accionados por una cuerda,¹³ y que según la tradición daba el espaldarazo a los reyes castellanos en su coronación.

Figura de peana de La Tía Norica de Cádiz, extraído de Aladro, ilustraciones finales.



Apóstol Santiago, Monasterio de las Huelgas, Burgos, (s. XIII- XIV).



En España uno de los modelos tradicionales son los comentados títeres del Belén de Tirisiti (documentado desde mediados del XIX), en las que el palo inferior se engarza en una tabla circular por lo que se puede considerar ya como un títere de peana, máxime cuando esa peana circular apoya sobre los raíles que tiene la base del escenario. También los títeres de la Tía Norica (documentados desde principios del XIX) son de peana. Y los del Belén de Laguardia (documentado a partir de 1737), con figuras de escasa movilidad, que se deslizan por tablones.

¹² En *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, ed. de Luis Quirante, Diputación de Alicante, 1992, p. 185.

¹³ María José Martínez Martínez, “Las imágenes articuladas en las celebraciones aúlicas: la escultura de Santiago del Espaldarazo, de las Huelgas de Burgos”, *Codex Aquilarensis* 30/2014, pp. 259-272 (Consultable en Internet).



Naturalmente también hubo títeres de peana en las obras profanas. Tras muchas elucubraciones parece estar claro que los títeres de los que habla Cervantes en el retablo de Maese Pedro fueron de peana. Así lo parecen indicar las ilustraciones de las ediciones del Quijote del siglo XVII. Los títeres de peana se pueden dejar en pie sobre el tablero detrás del repostero donde actuaba Maese Pedro que, en determinado momento, se asoma tras la tela cuando don Quijote interrumpe la función espada en mano. Si seguimos el texto de

Cervantes parece desprenderse que maese Pedro estaba solo detrás del repostero. Para que las figuras quedaran de pie, en alto, tal como aparece en la imagen (y en todas las imágenes del siglo XVII) las figuras deberían estar apoyadas en una peana. En las ilustraciones del XVIII se ve que la técnica ha cambiado: la mayoría de las imágenes corresponden a marionetas manipuladas desde arriba por maese Pedro. Las ilustraciones de finales del XIX y del XX suelen utilizar la técnica del guante.

Cada dibujante ha presentado la escena de maese Pedro con la técnica que era más habitual en los títeres predominantes en su tiempo. Los títeres de peana en España desaparecen casi completamente a principios del XVIII, persistiendo solo en los nacimientos que hemos reseñado y en alguna compañía ambulante. En la actualidad ha habido compañías que recuperan o adaptan esta técnica, mucho más antigua que la de guante. En la historia, el títere de guante es uno de los más modernos.



Belén de Laguardia, Ángel.
Foto Jesús Atienza.

Belén de Laguardia. Ángel
deslizado sobre tabloncillos.
Foto Pablo Cañas.



Edición 1695, París.



Edición 1769, Londres.



Mundo hispánico, 1948.

Titeres o marionetas de barra a la cabeza

Resulta sorprendente la confusión que existe sobre las marionetas de barra (*tringle* de los franceses) y de hilo. En algunas monografías que hablan de las actuales marionetas de barra a la cabeza, persistentes en el sur de Italia, en el Norte de Francia y en buena parte de Bélgica y los Países Bajos, se viene a decir que su origen data de bien iniciado ya el XIX. En algunas de ellas se llega a afirmar que es una posible evolución de la marioneta de hilos, en la que estos se suprimen o se reducen para con la barra dotar a la marioneta de la necesaria rapidez de movimientos para emprender las batallas entre caballeros cristianos y sarracenos. También se ha reducido la riqueza temática de sus argumentos que, si bien giran prioritariamente en torno a los cantares de gesta del ciclo carolingio, no se reducen ni mucho menos a estos. Son habituales en todos los territorios mencionados los Nacimientos del ciclo navideño, así como representaciones en torno a la Pasión en la Semana Santa, y otras temáticas que tienen que ver con comedias de santos, vidas de bandidos, obras de Shakespeare e incluso sobre acciones militares como batallas navales o toma de ciudades.

Ya está aclarado que desde la antigüedad existe una forma de manipular figuras con una barra inserta en la cabeza. Esta técnica persistirá, de forma no demasiado habitual en Europa, hasta que sobre el siglo XVII o el XVIII se convierte en una de las formas más habituales de manipulación, coexistiendo durante mucho tiempo con los títeres de peana. A la primitiva y única barra se le añadirá otra barra a uno de los brazos o bien dos hilos, uno a cada uno de los brazos. Posteriormente se añadirán hilos a las piernas, con lo que podrán caminar con más elegancia y no solamente por el movimiento pendular que se ejercía desde la barra. Todavía se irán añadiendo más hilos a otras partes del cuerpo o a ciertos objetos (generalmente espadas, pero también a pistolas, escudos, pipas de fumar y otros) y se irá reduciendo el grosor de la barra hasta que solo sea un grueso alambre. Por fin, sobre 1870 algunas compañías, siempre se menciona el nombre de Thomas Holden como de su inventor, suprimen la barra o alambre y lo sustituyen por dos hilos que se insertan en las sienes. Es entonces, y solo entonces, cuando aparece lo que hemos llamado "marioneta de hilos". En determinadas zonas de Europa, curiosamente coincidentes con la dominación española de la dinastía de los Austrias, va a persistir la vieja técnica de la marioneta de barra hasta los tiempos actuales después de pasar una grave crisis sobre la década de 1950-1960. En España (Fantoches Españoles, Autómatas Narbón y otras compañías), así como en otros países europeos, persistirán las marionetas de alambre, a veces mezcladas con marionetas de hilo hasta la Primera Gran Guerra. Compañías inglesas, francesas, italianas, alemanas, austriacas, ya utilizarán solo los hilos, destacando sobre todas ellas el Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca. En España se recuperarán en los inicios de los 40 con la presencia de la compañía italo-brasileña de Rossana Picci y luego ya con la compañía Marionetas de

Talio en Madrid y en Barcelona con el AMA (Asociación de Marionetistas Amateurs) de Harry Tozer y las marionetas de Herta Frankel, algo posteriormente. En los cincuenta se inicia Francisco Peralta y utilizan puntualmente el hilo Maese Cosman y Maese Villarejo, todos en Madrid. Habrá que esperar hasta mediados de los 70 para que surja el Taller de Marionetas de Pepe Otal y un poco después toda la escuela de hilo catalana dependiente de las enseñanzas de Tozer.

Podríamos afirmar que no existen dos tipos de marionetas —las de barra y las de hilo— sino una sola manipulación, con la figura cayendo a plomo desde un puente más o menos alto de manipulación, que desde tiempos antiguos fue una barra metálica y que fue evolucionando progresivamente hasta solo contar con hilos. A veces con más de veinte hilos.



Rey Marsilio, España, marioneta de barra e hilos. Joseph Crits, XIX, Lieja.



Bandido y carabiniere, marionetas de barra e hilos. Familia Canino, Palermo, s.XIX.



Helena Millán y su bailarina. Marioneta de hilos. Mando Tozer-Rosser, modificado. Foto Paula Ortiz.

Títeres de guante

No está clara su fecha de nacimiento pero salvo curiosas excepciones —una antiquísima estela maya, algunos manuscritos de la Edad Media europea o algunas figuras orientales—, podemos afirmar que en Europa solo alcanzan notoriedad en el siglo XVIII y preponderancia desde inicios del XIX hasta el periodo entre las grandes guerras del XX. La gran figura de los títeres —llámese Pulcinella, Polichinelle o Punch— parece ya casi seguro que fue primero de barra a la cabeza y solo después de guante, respetando esa progresión natural de las técnicas de manipulación.

En España la figura de don Cristóbal Polichinela ha sido rastreada por Varey, Francisco Porras o Gonzalo Cañas, escapándoseles siempre entre los dedos, tanto en la búsqueda de su origen como en la descripción de sus viajes por toda la Península, desde luego no exclusivamente ceñida a Andalucía, como muchas veces se ha proclamado.

La existencia en Cataluña del personaje Tòfol o Cristòfol resulta una evidencia más de lo que estoy afirmando. La resurrección del guante en España durante el siglo XX es obra principal de Falla, de García Lorca, de Bartolozzi, de Miguel Prieto, primero, y después de los guiñoles franquistas del Frente de Juventudes que lo degeneraron de forma absoluta. No obstante han surgido modernamente algunos artistas que los han defendido y regenerado con lecturas diferentes a las del pasado. Además de La Fanfarra, podíamos mencionar, entre otros, a Paz Tatay o Helena Millán.



Don Cristobal y Muerte, de Paz Tatay.

Títeres planos

Los títeres planos permanecen sólidamente unidos al teatro de sombras pero se han desprendido de él en diversas ocasiones. En España ya existen referencias medievales en territorios musulmanes y cristianos, probablemente en un sentido más decorativo o simbólico que teatral, pero se considera inaugurado documentalmente con un seguidor del francés Ambroise, el alemán Josep Brunn en 1778-1779.¹⁴ Con gran éxito en Cataluña durante el XIX, donde fueron uno de los vehículos que utilizó el renacido teatro en catalán para expresarse, tuvieron uno de sus últimos epígonos en la cervecería Els Quatre Gats y en actuaciones de *sombristas* como la familia de los Joannys.

La utilización de figuras planas es muy probable que tuviera lugar en algunos de los llamados *teatro pintoresco mecánico* que desde mediados del XVIII hasta mediados del XIX tuvieron una abundantísima presencia en España. No se trataba de uno más de los espectáculos ópticos (linterna mágica, fantasmagorías o panoramas), estaban más cercanos a los *tutilmundis* o *mundinuovos* pero su representación no tenía lugar a través de ventanos u ojos de buey, como aquellos, sino que tenían lugar en pequeñas salas teatrales con elementos escenográficos pintados (“pintorescos”), iluminados con curiosos juegos de

¹⁴ Adolfo Ayuso, *El teatro de sombras, entre la epopeya y el humor*, en *El cine antes del cine* (coord. de Francisco Boisset y Stella Ibáñez), Ayuntamiento de Zaragoza, 2006, pp. 27-28.

luz y en ellos se desenvolvían con una actitud más escenográfica o descriptiva que puramente teatral, figuras tanto de volumen como planas. Personajes que araban el campo, cazaban patos o recorrían las calles de una ciudad. El conocer cómo eran estos *teatros pintoresco mecánicos*, que ahora he vuelto a ver en algunos festivales de marionetas, bien con la forma de *tutilimundis* o en pequeñas carpas, es uno de los retos del actual empuje de la investigación española del teatro de títeres.

Fuera del territorio de las sombras, en paralelo a la creación del teatro de papel o de siluetas planas que se estaba produciendo en Europa, con antecedentes al menos en Louis Lemerrier de Neuville (1830-1918), Hermenegildo Lanz las recortó para la sesión que García Lorca y Falla prepararon en Granada para la fiesta de Reyes de 1923. Volvió a fabricar unas figuras planas, ahora cuidadosamente articuladas, para el estreno de *El retablo de Maese Pedro* de Falla en París, en junio de 1923. En 1926 un grupo de artistas berlineses presentaba como algo novedoso la utilización de siluetas planas articuladas para representar la obra *Salomón y la Reina de Saba*, tres años después que Lanz presentara en París las suyas.¹⁵ Hay un buen número de compañías que utilizan las figuras planas en los tiempos actuales.



Figuras planas articuladas de *Salomón y la reina de Saba*. Berlín (1926).

Títeres sujetos por arneses

El marionetista sujeta a la marioneta por medio de arneses que se apoyan en su cuerpo. Dentro de la moderna clasificación de Fleury entraría un amplio panorama de figuras: marionetas gigantes, marionetas habitables, marionetas portables y teatrillos caminantes.

En España hay una formidable presencia, al menos desde el siglo XV, de gigantes y bestias de procesión y cortejo. Desde el siglo XVII y XVIII es muy frecuente la figura de la Tarasca presente en las procesiones del Corpus de buen número de las capitales españolas. Sobre la gran figura de la tarasca (entre 4 y 9 metros de larga), que era transportada con andas o con ruedas (igual que los pasos de Semana Santa), solían ser manipuladas unas figuras más pequeñas: una mujer, arlequines, monos, diablillos, etc.

¹⁵ "Muñecos contra comediantes. Representaciones guiñolescas en Berlín y en Londres." *Por esos mundos*, 28-03-1926, s/p.



Dibujo de los hermanos Barahona para la tarasca de Madrid de 1669.



Drac de Vilafranca del Penedés, documentado desde 1600, pero quizá proveniente de los s. XIII-XIV.

Con arneses y pesadas armatostes de madera eran manipulados también los gigantes procesionales. Una tradición que no solo se ha conservado sino que ha aumentado de forma, quizá hasta escandalosa, en las últimas décadas. Las asociaciones de "giganteros" han crecido por toda España, sobre todo por la zona Norte (Cataluña, Aragón, Navarra, etc).



Dibujos de Tadeo Amorena para gigantes de Pamplona, 1860.



Gigantes de Olot y Cap de Lligamosques, sobre 1925.

En formato mucho menor tenemos las figuras que Hermenegildo Lanz, precursor de tantas técnicas nuevas, construyó para la gira española de 1925 de *El retablo de maese Pedro*, de Falla, en la que los títeres se sujetan por un lado en la cabeza del manipulador, que mueve los brazos con varillas. En los años 80 las marionetas de Francisco Peralta sujetas con arneses al pecho del manipulador que accionaba los brazos con un complicado sistema de varillas y teclas (*clavier*, de los franceses).

Manipulaciones en horizontal o equiplanas

En este tipo de manipulaciones, consideradas por muchos como modernas, siguen existiendo antiguas técnicas como la que Varey llamaba de títeres danzantes y que los franceses suelen denominar *marionnetes a la planchette*. De procedencia al parecer italiana dicha técnica, en la que un músico ata a su pierna un cordel del que cuelgan títeres y que es atado en la otra punta a un palo vertical, se extendió por toda Europa y también se practicó en España pero como tantos otros tipos de marionetas no quedan rastros en la iconografía, salvo una de carácter satírico, que pertenece a una serie de 89 acuarelas porno-políticas que fue comprada por la Biblioteca Nacional en 1986. Aparecieron con el rótulo de *Los Borbones en pelota*, firmadas por las



Bocetos de Hermanegildo Lanz de los títeres de *El retablo de maese Pedro*, para la gira española de 1925 (Cortesía herederos de Lanz).

33



letras SEM, seudónimo bajo el que muchos autores ven a los hermanos Valeriano, pintor, y Gustavo Adolfo Bécquer, poeta. En la que presento, aparece como músico gloriosamente empalmado, el confesor de la reina, San Antonio María Claret, las primeras figuras pertenecen a Isabel II y su cornudo esposo Francisco de Asís, existiendo polémica sobre las otras dos, que parecen representar a la infanta Isabel y al conde de Girgenti. Imagen titulada como *Los Polichinelas del clero*. Todo parece indicar que aquella técnica de manipulación también se practicaba en España.



Francisco Peralta y su marioneta del *Romance de la condesita* (1982).



Mercé Gost, de La Cónica
Lacónica Foto Jesús Atienza.

Como ya hemos visto existieron técnicas de manipulación directa de la figura (entre otros, el caso de la mayoría de los grandes ventrílocuos españoles del primer tercio del siglo XX: Juliano, Castillo, Sanz, Wences y Felipe Moreno o Balder) o con títeres sobre una mesa o mueble vertical.

Fuera de esta primaria clasificación, quedarían algunas técnicas especiales que podrían estar comprendidas en alguna de los apartados anteriores pero que no lo están por el espacio especial en el que operan.

Como las películas de muñecos animados que tienen en el turolense Segundo de Chomón (1871-1929), uno de los pioneros del cine fantástico, y una continuidad en los años 30 con la realización de varios films con muñecos animados: *Arte, amor y estacazos* (1934), de Pablo Béjar y Miguel Ramos; *Pipo y Pipa en busca de Cocolín* (1936), de Adolfo Aznar, con los famosos personajes de Bartolozzi; y *El intrépido Raúl* (1936), de Feliciano Pérez y Arturo Beringola. Todos ellos entusiasmados por las películas de muñecos del ruso Starevitch, que tuvieron una gran repercusión en España.¹⁶ Por desgracia, las dos primeras están perdidas.

Fin del malentendido

No he pretendido clasificar, pero algo de eso haré en el futuro, aunque solo sea para provocar polémica y para intentar que los alumnos de las escuelas de teatro tengan algo que estudiar y luego que olvidar. Por el momento solo he avanzado una definición que no es mía pero que asumo. He intentado separar, con mucha precaución, lo que se pueden considerar títeres o marionetas o figuras teatrales, de aquellas que no lo son: las máscaras, los juguetes o los autómatas. Por fin, y lo más importante, he pretendido demostrar que lo antiguo y lo moderno no existen en el campo de los títeres, ni en ningún campo. Que las técnicas que se consideraban tradicionales ya desde mediados del XX, como las marionetas de hilo y los títeres de guante, solo son unas técnicas más, mucho más modernas que otras que nacieron antes que ellas y que ahora, tras su recuperación, se les llama modernas o experimentales o de vanguardia. Que ningún programador debe catapultar al retrete a un retablillo de guante o a una marioneta de barra por el simple hecho de que son, según ellos y ellas, técnicas de otros tiempos. Que los espectáculos más hermosos e impactantes lo son en razón de la historia que cuentan o del aparato escénico que los rodea. Si reúnen ambas cosas, ¡loado sea Dios!

¹⁶ María Luisa Martínez Barnuevo. *El cine de animación en España (1908-2001)*. Fancy Ediciones, Valladolid, 2003, p. 26.

MIRADA

TRANSVERSAL

35

Foto de un títere chino tomada en el Museo El Taller de Títeres. Autor: Fernando de Julián.

En la escuela bajaba los ojos y miraba al suelo cuando la maestra le preguntaba. En el instituto se ponía colorado, escondiéndose dentro de sí mismo, si alguna chica se acercaba a él. En la universidad seguía costándole mirar de frente, pero había aprendido a mirar de soslayo.

Su timidez no mejoró con los años, aunque supo sobrellevarla creando un rico mundo interior desbordante en creatividad. Encontró en la fotografía el refugio que le permitía mirar escondido tras la cámara.

Ahora, en la madurez, era valorado como artista por su mirada transversal de la vida.

Texto: Joaquín Hernández

DE CÓMO LOS **TÍTERES** SE VOLVIERON **NIÑOS DE VERDAD:**

Los muñecos en la Ciudad
de México durante el siglo XIX

Rey Fernando Vera García

Creo no equivocarme si digo que es costumbre relacionar a los títeres con un estricto público infantil. En el particular caso de la Ciudad de México, conocemos a la perfección el año en que infancia y títeres comenzaron a hacer mancuerna en una relación de espectáculo y espectador: corría el año de 1930 cuando el poeta Germán List Arzubide se encontraba con el matrimonio Cueto Velázquez (Germán y Dolores) en un departamento en París. Con la resaca del *estridentismo* aún viva, movimiento al que habían pertenecido todos directa o indirectamente, proyectan la idea de llevar a México el espectáculo de títeres bajo la premisa de la educación socialista. No mucho tiempo después, en 1932, los Cueto, List Arzubide, Angelina Belof y otros destacados intelectuales mexicanos, representaban en un caserón de la calle de Mixcalco, en el emblemático barrio de la Merced en el Centro de la Ciudad de México, unos montajes, basados en los libretos escritos por Germán List Arzubide, y con nada más y nada menos que el mismo secretario de educación, Licenciado Bassols, como principal espectador. Aquella función fue todo un éxito. El señor licenciado Secretario de Educación del gobierno de Lázaro Cárdenas ordenó casi de inmediato que el proyecto de los títeres de guante se llevara a todos los rincones del país. Así surgieron las compañías Comino y Perico y comenzó la época de oro del guiñol en México, un espectáculo cuyo público era infantil, porque no podía ser de otro modo, dadas las exigencias políticas de la época.

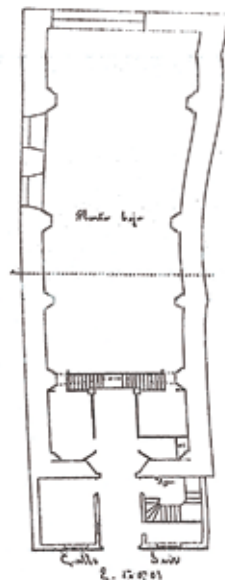
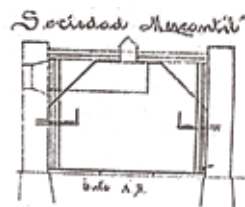
Sin embargo, no sería exagerada nuestra creencia que antes al movimiento guiñol, en el siglo XIX, los títeres eran un espectáculo popular y masivo y quizá el más democrático de todos ya que convocaba lo mismo a ricos y pobres que a adultos y niños, personas con altos

estudios y sencillos obreros y operarios de talleres. Los títeres hacían las delicias de los niños, cierto es, como atestigua el notable escritor Guillermo Prieto quien en sus *Memorias de mis tiempos* recuerda que en 1828, a la edad de 10 años, solía acudir a los jacalones de títeres en la Calle de Venero. Las funciones eran los sábados por la tarde y comenzaban con una “marcha triunfal” de histriones y músicos por las calles de Mesones, Corchero y Puente de la Aduana Vieja. Toda la gente salía entonces a admirar el desfile desde sus balcones, lleno de color, música y barullo. Los titiriteros tenían la costumbre de tomar a un niño, el más “peripuesto” y de “mejor presencia” para llevarlo en andas, al frente de la procesión como padrino de las funciones del día. Tocó el caso, de ser Guillermo Prieto el niño que presidiera la caravana aquel día. Recuerda que los títeres solían ser su fascinación:

Aquel Negrito enamorado y batallador que desenlazaba a puntapiés todas las escenas; aquel don Folías que prolongaba el pescuezo y la enorme nariz, con asombro de los niños; aquella mariquita, querida del Negrito, dulce con el prójimo, bailadora y gazamoña; aquel Juan Panadero que tenía ciertos inconvenientes con el público; y aquellos coristas rezanderos y santurrones frente al guardián y pícaros, fandangueros y tremendos de desvergüenza ante su ausencia, eran para mí, seres reales, amistades entrañables, afectos a que me habría sacrificado gustoso¹

Y aunque esta anterior cita podría indicar que los títeres siempre fueron materia de la infancia, el caso es que no fue así. El reconocimiento de la infancia como público no llegará del todo sino hasta los últimos años del siglo XIX, donde comienzan a surgir los teatros de la infancia, tal como el *Teatro de las Mil y Una Noches* o el *Teatro La Boite*, a cargo del cómico Felipe Haro, quien montaba sus *cuentos animados* en el año de 1906, apoyándose de vistas de cinematógrafo.

Pero propiamente en el centro del XIX, el niño no era tomado en cuenta; su educación a través del teatro figuraba tan sólo como un proyecto. Tal como lo señala el egregio Adolfo Llanos Alcaraz, quien tuvo la noble idea de dotar a la Ciudad de México de un “salón centro de la buena sociedad y escuela de educación y de recreo para la juventud”, como los que según afirmaba tenían las principales capitales europeas por aquel entonces. Aquel centro llevaría por nombre La Alhambra Mexicana y tendría por objetivo fundar un teatro infantil “con obras dramáticas y líricas escritas expresamente para ellos”. La idea era más que formidable, sin embargo, encerraba dentro del término teatro infantil, la sutil sospecha de ser este un teatro de segunda clase, algo para solaz de quien no puede hablar, ni tiene opinión al respecto y esto porque la compañía que montara ese teatro infantil estaría compuesta por niños. Es decir, quién mejor para entretener a un niño que otro. En sencillas palabras, cuando



Sup. Edm. 214m2
Capacidad 2200 personas
Sup. total 2150

Alfaro, Olvera de 1892
Proyecto
de teatro infantil

37

Imagen 1: Plano para el Teatro de las Mil y Una Noches. Año de 1892. (AHCDMX) Archivo Histórico de la Ciudad de México.

1. Guillermo Prieto (Fidel), *Memorias de mis tiempos* Tomo I: 1828 a 1840, París-México: Vda. de C. Bouret, 1906, pp. 30-33.



Imagen 2: Segunda edición de la comedia para títeres o niños Boda y escándalo de Agustín M. Orellana. Año de 1918. (AGNM) Archivo General de la Nación de México.



Imagen 3: Segunda edición de la comedia para títeres o niños Amores de don Quiterio, de Agustín M. Orellana. Año de 1918. (AGNM) Archivo General de la Nación de México.

los libretos de marionetas con los que se cuentan anuncian en sus portadas ser para niños o títeres, se debe entender literalmente eso, que pueden ser representadas bien por muñecos o niños, pero para entretenimiento de públicos preponderantemente adultos.

Las dos colecciones de libretos para muñecos, no del todo completas, que hemos podido revisar, a saber, la de la imprenta Orellana y la de la imprenta Vanegas Arroyo, señalan en sus carátulas ser textos para niños o títeres, mas cuando se hace alusión a un teatro para "títeres o niños" se está refiriéndose a un tipo de literatura que puede ser representada por niños para un público adulto, literatura, por cierto, que puede tener un abanico de temas muy grande, de los cuales a penas unos cuantos corresponderían al particular interés del niño o a su etapa de crecimiento, si siguiéramos las teorías pedagógicas más elementales. Así es, las más de las veces eran piezas para solaz del adulto. Es decir, las colecciones de comedias para títeres o niños de Orellana o Vanegas Arroyo pertenecen al *teatro infantil frívolo y comercial*, "en que los niños representan todos los papeles de las obras para adultos. Aquí uno paga en la taquilla, no para ver una producción literaria, sino para asombrarse con la precocidad de los diminutos actores". Esto era así desde mediados del siglo XIX en que la voz *títere* terminó emparentada con la de niño, no sabemos exactamente las razones de esto, pero asumimos que se debió en parte al auge exponencial de las compañías infantiles de zarzuela y comedia que representaban en los jacalones, espacio especialmente diseñado para títeres. Con niños se montaban simpáticas comedias frívolas y sinápticas para deleite de públicos adultos.

Podemos afirmar que, anterior a 1930 el teatro frívolo y sináptico es el que ejerce su dominio en el teatro de muñecos, así lo demuestra la existencia de las colecciones de Orellana y Vanegas Arroyo. Los temas ligeros, de picardía y contenido incluso erótico, llenos de bailes y canciones que sirven para entretener a las masas populares son los que imperan en sus temas. En efecto, cuando se lee en las portadas, tanto de las colecciones de Vanegas Arroyo como en las de la imprenta Orellana que las piezas son para montarse por títeres o niños, hay una concepción distinta del niño que la que poseemos hoy día. Para los primeros años del siglo XX, el niño era considerado como un adulto pequeño y no como un sujeto con necesidades particulares. En el caso de este teatro para títeres o niños, la percepción del niño no debió haber sido distinta, o sea, que se trata de piezas dramáticas que requieren la presencia de un niño en actitudes y registros corporales de adultos. Recordemos, tan sólo las tramas de la zarzuelas *La revoltosa* o *La isla de San Baladrán* cuyas acciones ya eran escandalosas en los teatros de personas adultas y que tuvieron su equivalente para títeres. Así pues, las dos acepciones posibles del caso de ser comedias para títeres o niños sean que estas obras se montaban con niños para entretenimiento de los adultos o bien para entretenimiento exclusivo, como juego didáctico, de los niños de las clases dominantes, de nuevo para entretenimiento adulto. La confirmación definitiva de lo que intentamos decir, la encontramos en una nota periodística de 1899 sobre la fiesta de don Juan Echevarría, donde se lee que sus propios hijos, niños aún, ofrecieron la parte sustancial de los espectáculos propios del festejo:



Imagen 4: Portada de *La Revoltosa*, h. 1898. Grabado de José Guadalupe Posada. (AHINAH) Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Imagen 5: Portada de la comedia, *La Isla de San Baladrán*, 1922. (AHINAH) Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

El domingo último, y con el fin de celebrar el día onomástico del muy estimable Sr. D. José Echeverría, se organizó por sus pequeños hijos una simpática fiesta de carácter íntimo, y que se verificó en la casa habitación de esta familia. La parte principal de dicha fiesta, estuvo a cargo de los niños José y Enriqueta Echeverría, que representaron una graciosa comedia, cantaron trozos escogidos de las zarzuelas *Cádiz*, *Verbena de la paloma* y *Año pasado por agua* y otras y además el niño presentó pruebas de prestidigitación e hipnotismo; la niña cantó *La paloma* en traje de china y ambos ejecutaron al final un jarabe tapatío, en traje de carácter.²

Pues bien, ¿pero cómo se dio el cambio de títeres a niños? Intentaremos que quede más claro en las siguientes líneas. La costumbre y alguno que otro crítico señala que el espectáculo de los títeres es producto de un solo ingenio, a saber, el de don José Soledad Aycardo³. A él se le atribuyen la introducción del teatro por tandas y de las compañías líricas de niños. Ambas cosas potenciaron enormemente el desarrollo de manifestaciones teatrales diversas y permitieron el desarrollo del circo en México. No obstante, no ha sido posible confirmar lo anterior. De lo que no hay duda es que el teatro de don Chole Aycardo, como se le conocía coloquialmente, fue uno de los más concurridos en su época.

Pues bien, se ignora el lugar de nacimiento, pero quizá sea verdad que durante su juventud, ocurrida en la primera mitad del siglo XIX, se dedicara a la animación de marionetas como un cómico trashumante. Sus personajes más famosos serían El Negrito, Don Folias y Juan Panadero. Los dos primeros con sus esposas, doña Procopia y doña Margarita respectivamente. Estos personajes, sin embargo, no eran creación de don Chole, sino que provenían del ingenio popular y se originaban en el marco de la Intervención Francesa. De alguna manera, involucrado estrechamente en la naciente industria del espectáculo, don Chole, ya en una edad madura, poseía diversas habilidades histriónicas con las cuales sorprendía a sus espectadores. Sería en la década de los 40s del siglo XIX cuando arribara a la Ciudad de México y se estableciera en la Calle del Reloj (actual Calle Seminario en el Centro Histórico del Distrito Federal), cerca de la Catedral Metropolitana y del Antiguo Seminario, espacio, por cierto, donde se montaban comedias de títeres y otros espectáculos, desde antes. El éxito de Aycardo fue sencillamente arrollador. En pocos años se ganó el cariño de prácticamente todo el pueblo. Sus funciones de variopintos espectáculos incluían rutinas

2. "Fiesta íntima", *El diario del hogar*, México, 21 de marzo de 1899.

3. Me refiero a Guillermo Murray y Sonia Iglesias, quienes en su libro *Piel de papel, manos de palo: historia de los títeres en México* (México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-FONCA-Espasa-Calpe Mexicana, 1995), siguiendo la tradición de los cronistas teatrales del siglo XIX, retratan a este empresario como uno de los grandes innovadores del teatro para marionetas en México, lo cual sólo es parcialmente cierto, pues si bien fue uno de los más famosos, no ha sido posible encontrar evidencia documental de que las innovaciones y nuevas tendencias del teatro hayan sido plenamente de su ingenio, como sí hay evidencia de que, por ejemplo, las tandas fueron una dinámica compartida por muchos teatros, lo mismo las compañías de niños y los títeres.

de payaso con sus habituales graciosadas y por supuesto títeres, que fue lo que más se le reconoció durante décadas.

Los espectáculos de Aycardo fueron ganando presencia en la Ciudad debido a la calidad y buen tono con que los llevaba a cabo. Tanto Ignacio Manuel Altamirano como Guillermo Prieto, dos monumentos de la letra mexicana, coinciden en otorgarle a Soledad Aycardo un papel preponderante en sus crónicas y recuerdos sobre teatro y títeres. Altamirano, incluso, señala que sus títeres llenaban los locales no sólo con el arrabal, sino que la misma aristocracia acudía a divertirse con las ocurrencias de Don Folias y El negrito.

Don Chole tuvo un éxito loco. Su teatro se llenaba todas las noches, y las bribonadas de su negrito, de sus catrinas y de sus leperillos eran aplaudidas por manos cubiertas con guantes blancos, y reídas por bocas embadurnadas con el carmín que usa la aristocracia de aquí⁴. En efecto, Don Chole rápidamente simpatizó entre el populacho mexicano decimonónico. Antonio García Cubas, célebre humanista, a propósito, recuerda que este hombre se dio a estimar por su carácter afable sobre todo con los cócoras, grupos de jóvenes que se reunían en su teatro con el propósito de hacer travesuras y chistes a costa de quien fuera más que a admirar el espectáculo. A tal grado llegaba la picardía e ingenio de estos jóvenes que muchas veces lograban crear un espectáculo admirable, más aún que el mismo que se llevaba a cabo en el escenario. Pues bien, Don Soledad Aycardo, a pesar de la marginalidad en que se hallaba su teatro, supo construir toda una empresa teatral, cuyo éxito sería imitado posteriormente incluso por los teatros de título.

Con el tiempo Soledad Aycardo, ya lo dijimos, se convirtió simplemente en don Chole, don Chole Aycardo y sus títeres fueron célebres y bien aceptados por todo mundo. Después de dar funciones en la Calle del Reloj, estuvo en la plaza de Armas (El Zócalo), para finalmente convertir el patio del antiguo Seminario en un teatro en toda regla. Su éxito contagió a otros tantos que probaron suerte imitándolo. A la larga, hubo un crecimiento desmedido de saloncitos y jacalones, todos ansiosos y urgidos por ganar clientela. En esa lucha frenética por captar espectadores, se fueron produciendo más y nuevos espectáculos, al grado que para 1870 en los salones de títeres ya no sólo las marionetas representaban, sino había comedias líricas, zarzuelas, equilibristas, suertes a caballo, etc. Si bien la competencia hizo perder la sencillez de los títeres, permitió, en cambio, el desarrollo



Imagen 6: Portada de la comedia para niños o títeres *Los celos del negro* con Don Folias, finales del XIX. Grabado de José Guadalupe Posada. (AHINAH) Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

4. Ignacio Manuel Altamirano, "Crónicas", t. 2, en *Obras Completas*, VIII, México: SEP, 1986, p. 538.

del circo y el nacimiento de una furiosa industria del entretenimiento que se mantendría, al menos, durante el primer tercio del siglo XX.

Con la popularización de los títeres de don Chole Aycardo, fueron surgiendo otros tantos salones que añadían a las comedias con muñecos otros tipos de espectáculos. El sistema de tandas, por otra parte, permitía el crecimiento de los recintos, al mantener un corriente flujo de entradas durante el día. Los salones improvisados, generalmente de manta, carpas móviles que duraban un par de meses y después tenían que mudarse a otros sitios, se convirtieron en teatros fijos. Las marionetas tuvieron que ceder su espacio a nuevos espectáculos. El mismo Chole Aycardo, formó una compañía lírica de niños, para montar óperas y zarzuelas, además de comedias, relegando a segundo plano el atractivo que años atrás le diera la mayor de las famas, sus títeres. Por eso Ignacio Manuel Altamirano señala:

Los jacalones de madera se abandonaron a los gimnásticos, y don Chole organizó una pequeña compañía dramática y convirtió el patio del antiguo seminario en un teatro popular, al que se entraba pagando una cantidad muy pequeña y que estaba al calce de las clases pobres. Como siempre, afortunado en sus empresas, don Chole no tuvo porque arrepentirse de haber proporcionado al pueblo un solaz inocente y poco costoso. Ganó sendos doblones.⁵

Los vericuetos históricos trajeron para los títeres, durante el siglo XIX, espacios de representación que un siglo antes eran impensables. De la calle, los títeres pasaron a ocupar un espacio propio. Durante la primera mitad del siglo, el espectáculo por excelencia era el teatro y dentro de él, los títeres. Así pues, los espacios más socorridos entonces eran la Alameda y la Plaza de Armas, pero en todas las calles de la Ciudad se podía encontrar salones para títeres. Pese a lo democrático que resultaban los muñecos, no obstante, nunca dejaron de tener las marcas y los prejuicios sociales que los asociaban con la marginalidad y pobreza. Muchos de los nuevos salones de títeres, quizá los más concurridos por la población, serían aquellos que estaban, precisamente en las zonas más alejadas de la Ciudad, como por ejemplo el jacalón que un tal Rafael Nuñez instalara la Calle de La Verónica (hoy Avenida Melchor Ocampo, parte de la avenida Circuito Interior) para dar funciones de títeres por las noches, cobrando un real a los adultos y medio a los niños.⁶

Pues sí, a lo largo del XIX la proliferación de jacalones y salones teatrales diversificó los espectáculos de títeres, haciéndolos cada vez más complejos. Quizá los títeres nunca gozaron del beneficio de la duda y conforme avanzaban hacia su declive, fueron profesionalizándose más, nutriéndose directamente de los espectáculos de los teatros

5. Altamirano, op. cit. p. 539

6. AHCDMX (Archivo Histórico de la Ciudad de México), Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 800, Exp. 331

principales. Así como ocurrió con el negocio de Soledad Aycardo, que con el tiempo no sólo entretuvo a las clases más humildes, sino que llegó a impactar a la naciente clase media o, para usar un término de la época, al “pobre de levita”, los títeres tuvieron que ampliar sus horizontes y adaptarse al tiempo.

Hacia 1863, lejos habían quedado las andanzas de los cómicos trashumantes, el espectáculo de títeres se había fincado muy bien, al menos en la Ciudad de México. Los títeres ya no sólo representaban cuadros de costumbres mexicanas, zarzuelitas y comedias de magia, sino que se habían especializado en espectáculos cultos como la ópera. Así lo atestigua el permiso que don Miguel Oláez pide para montar en la Plaza de Armas, un salón para títeres, donde dará lugar a las “óperas en miniatura”:

Los que suscriben ante V.S respetuosamente esponen: que habiendo sido los inventores de las óperas en miniatura (títeres); así como el de haberse situado desde hace dos años en la Plaza de Armas en el lugar frente al Palacio y Catedral [...] local se dio a D. Miguel Olaes, pedimos en acción siga a esta respetable Gobernacion se nos seda el mismo local con cuarenta varas de longitud por doce de longitud.⁷

Dicho salón tenía por nombre “Salón Zócalo” y dadas sus dimensiones, es posible asumir que fue un recinto con una afluencia considerable. Su tamaño, poco más de treinta metros de largo (público) por diez de largo (escenario), anuncia de alguna manera la cantidad de público con el que gozaba. Las tales óperas en miniatura consistían en la representación de óperas, pero con títeres. Durante el espectáculo, había una pequeña orquesta, y cantantes de los teatros principales, ejecutaban los parlamentos. Los cantantes y animadores, permanecían ocultos por medio de una cortina, justo detrás del escenario. Ignacio Manuel Altamirano creía que las óperas en miniatura eran una imitación pobre y, desgraciadamente, pretenciosa, producto del agotamiento al que habían llegado los títeres durante la segunda mitad del siglo XIX. Sobre estos espectáculos “menos ingeniosos que [los] de don Chole”, afirmaba:

Al año siguiente, ya no fue el teatro de don Chole el único que se levantó junto a la tienda. Otros empresarios de esos segundones que siempre están espiando al que acierta en cualquier cosa para imitarle, plantaron también sus teatrillos y menos ingeniosos que don Chole, aunque más pretenciosos, hicieron representar óperas a sus títeres para lo cual alquilaban a una cantatriz acatarrada y a un barítono de esos que cantan en las posadas y en los altares de Dolores, y los ocultaban tras de las sábanas. De este modo hicieron perder a los títeres su antigua sencillez, su donaire popular y si agudeza que tan bien había sabido conservarles don Chole.⁸

7. AHCDMX, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol 800, Exp. 332

8. Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras completas*, VIII, Crónicas, Tomo 2, SEP: México, 1987, p. 538

En “miniatura” se montaban piezas monumentales como la *Traviatta* de Giuseppe Verdi sin recurrir a ningún tipo de adaptación, sino tan parecidas a como eran representadas en los teatros principales. Los cantantes que daban voz a los títeres solían pertenecer a las mismas compañías líricas de los teatros de título y se prestaban a estas funciones para obtener una ganancia extra. Las funciones eran por tandas de una hora y había entre actos de prestidigitación o de algún otro tipo.



Imagen 7: Anuncio de las *Óperas en Miniatura* del Salón Zócalo. Año de 1867. (AHCDMX) Archivo Histórico de la Ciudad de México.

No obstante, aunque para la segunda mitad del siglo XIX, las comedias de muñecos eran un espectáculo frecuente en las calles de la Ciudad de México, pues había salones por todas partes, cierto es, sin embargo, que no se limitaban a comedias de marionetas, sino que estos espacios, adaptados al sistema por tandas, representaban casi cualquier cosa que fuera novedosa y que significara grandes ganancias a los empresarios.

Con relativa facilidad, el gobierno de la ciudad otorgaba los permisos necesarios para abrir salones y dar funciones en casas particulares. La industria del entretenimiento era un negocio verdaderamente redituable. El procedimiento era simple: se levantaba una demanda a favor del caso por parte del empresario, éste esperaba la respuesta y posterior visita al recinto de los inspectores del departamento de diversiones públicas y si el inmueble contaba cumplía con los requisitos de la dependencia, no había mayor problema con permitir su funcionamiento.⁹

Quizá el espacios más codiciado por las compañías de títeres, como hasta hace unos años lo era para cualquier compañía de teatro callejero, era la Alameda Central, que por entonces era un paseo boscoso donde solían instalarse cafés y carpas. Era un pintoresco sitio, conveniente por la afluencia de personas, pero que probablemente generaba demasiados gastos a los dueños de cafés y saloncitos. Las construcciones de viejos cafés eran puestos en renta por la municipalidad al mejor empresario. Algunos de estos hábiles comerciantes del espectáculo lograban sostener aparatosos salones. Así fue el caso de el teatro de la Compañía Oláez.

Miguel Oláez, luego de que su compañía se viera en algunos aprietos económicos, tuvo que variar el tipo y estilo de sus representaciones. Así pues decide construir un salón de títeres en la Alameda que no sólo sirva para albergar a los actores, muñecos, músicos y público, sino que sea congruente con la belleza del paseo y con la arquitectura de moda. El proyecto de Oláez era monumental y cumplidos los requisitos fácilmente encontró respuesta favorable del gobierno de la Ciudad. De Oláez, no sólo conocemos su intención de sumarse a

9. AHCDMX, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 800, Exp. 344 y Exp. 395.

la industria del espectáculo decimonónico, sino que además tenemos los planos de su teatro y gracias a ello podemos conocer cómo eran estos recintos. El teatro de Oláez pudo verse de esta forma [Figura 8]¹⁰.

Similar al caso de la compañía de Oláez, fue la solicitud que José Portilla hizo al gobierno de la Ciudad de México. Hacia finales de 1874, Portilla pone en venta el teatro que tenía en el seminario, para abrir un salón, ese mismo año, de mayores dimensiones en la Avenida Juárez, con el fin de captar mejor y más variado público tan pronto diera inicio la temporada teatral de noviembre y con ella festividades de fin de año, a saber, Todos los Santos, Día de Muertos y las fiestas decembrinas, fechas en las que los espectáculos tenían considerable despunte.¹¹ Portilla, inicia su demanda ante el gobierno de la ciudad. Al igual que en otros casos, asegura que tomará todas las medidas necesarias para construir su teatro sobre la avenida Juárez y para dar testimonio de que su recinto será bien proporcionado y acorde a lo que establece la normativa de Diversiones Públicas anexa el plano del teatro.¹²

Pese al disgusto de la clase letrada y aristocrática de la Ciudad de México, que veía en los jacalones y saloncitos la decadencia más vil del arte dramático, el teatro de José Portilla fue la delicia de los asistentes al paseo de la Alameda, al menos durante su primer mes, pues el 2 de noviembre de 1874, el recinto se incendiaría. Aquel desastre fue todo un escándalo en la época, al grado que se tomaron medidas especiales en la construcción de nuevos teatros e incluso, cuatro años más tarde, hubo una tentativa de prohibir los jacalones por completo¹³. Portilla fue acusado y llevado a prisión bajo el cargo de haber sido el iniciador y responsable de la tragedia. El fuego, al parecer, se extendió a otros jacalones y cafés que había en el mismo sitio. Por eso, la prensa de la época se debatió entre la condena enérgica a Portilla, dado que no había tomado las medidas de seguridad necesarias y aquellos que lo eximían de todo cargo, haciendo ver que el incendio había sido un hecho ocasional y aislado y que representaba una mayor pérdida al empresario¹⁴. Luego de algunos meses de litigio, el abogado de Portilla finalmente logró la libertad de su cliente y no sólo eso, sino el restablecimiento público de su mellada imagen pública. Todo indica

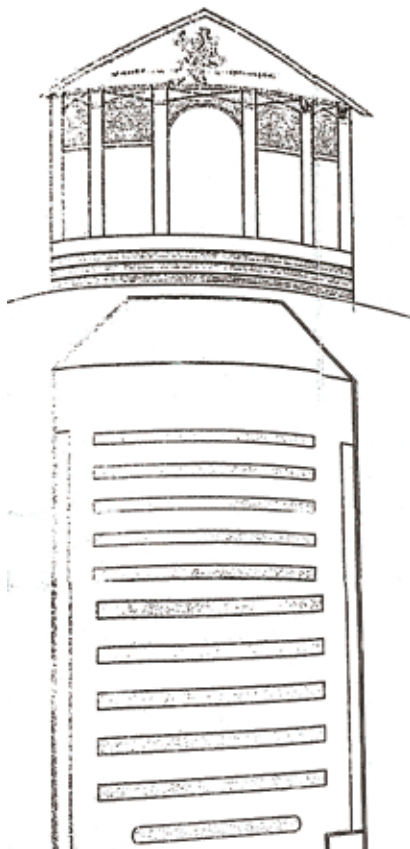


Imagen 7: Plano de un salón para títeres llamado Teatro Oláez. Año de 1861. (AHCDMX) Archivo Histórico de la Ciudad de México.

10. Plano de un salón para títeres, Año 1861. AHCDMX, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 799, Exp. 307

11. *Voz de México*, 3 de octubre de 1874

12. AHCDMX, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vo. 801, Exp. 857.

13. "No habrá Jacalones", *El siglo diez y nueve*, México, 7 de octubre de 1878

14. *El faro*, México, 11 de noviembre de 1874



Imagen 7: Plano del salón para títeres de José Portilla. Año de 1874. (AHCDMX) Archivo Histórico de la Ciudad de México.

que reconstruyó el jacalón de avenida Juárez y siguió con las funciones de títeres por tandas, hasta que definitivamente se le remueve la licencia en 1877 debido a que el jacalón había sido reedificado con muchas omisiones y diversas irregularidades. Sin embargo, Portilla continuó dando espectáculos en la calle del Seminario por lo menos hasta la última década del siglo.

A lo largo del XIX, entonces hubo un auge sin precedentes de teatros y salones para títeres. Los títeres circundaban la Ciudad de México desde los sitios marginales como el caso del Callejón del Vinagre, ubicado por lo que ahora es Eje 1 Oriente, y la Calle del Reloj, pasando por los barrios de San Cosme, hasta llegar a lugares remotos como los canales de Iztacalco, pero, sobre todo hubo salones con pretensiones aristócratas apostados en la Avenida Juárez y la Alameda Central.



Imagen 7: Fachada del salón para títeres de José Portilla. Año de 1874. (AHCDMX) Archivo Histórico de la Ciudad de México.

Sin embargo, para 1869, la explosión de los salones de títeres había llegado a niveles insostenibles. El sistema por tandas, copiado del teatro español de por entonces, la competencia por la innovación y el desarrollo de nuevas tecnologías como la iluminación a gas, primero y después con bombillas eléctricas mermaron el contenido del espectáculo. Ignacio Manuel Altamirano, en su columna de *El Renacimiento*, del 13 de noviembre de 1869, anunciaba la manera en que los *Títeres* comprendidos como tales, es decir, como funciones de comedias con marionetas, habían ido perdido su original sentido. Para ese año, estaba ya un tanto lejos la ideal y romántica forma en que don José Aycardio había concebido las comedias de muñecos. La competencia y la premura por la innovación y la novedad convirtieron a los humildes jacalones de muñecos en verdaderos teatros y a sus actores en niños de verdad.

La concurrencia de una democrático y variopinto público, alentó a los empresarios a añadir más y más espectáculos a sus jornadas laborales, al grado tal que los títeres simplemente fueron perdiendo terreno, hasta desaparecer.

“Poco a poco los espectáculos fueron cambiando”, dice Altamirano, “los jacalones se convirtieron en verdaderos teatros con palcos, lunetas, escenario, orquesta y actores que, si eran pequeños en el arte, no lo eran en el tamaño; y sólo les quedó el nombre tradicional de títere que hasta ahora se les da sin razón alguna”¹⁵.

Al decir actores “pequeños en el arte”, Altamirano se refiere a esa poco estudiada moda decimonónica de las compañías líricas infantiles, es decir, compañías de niños actores cuyas interpretaciones fueron la delicia del público decimonónico y que de alguna manera sustituyeron a los títeres en los tablados. Precisamente es a Soledad

15. Ignacio Manuel Altamirano, “Crónicas”, t. 1, en *Obras Completas*, VIII, México: SEP, 1987, p. 495.

Aycardo a quien se le atribuye haber importado a México dicha costumbre proveniente de Madrid. Esta fórmula no fue sino una más de todo el cúmulo de espectáculos que se presentaban en los jacalones de títeres y que después pasaron a los teatros de título, cuyo antiguo modelo resultó ineficaz para competir con el desarrollo que los pequeños recintos llevaban a cabo. Precisamente, por esta razón, Altamirano señala que “los títeres” terminó por ser el nombre genérico para designar los espectáculos que acontecían, primero en los jacalones y después sencillamente en casi cualquier teatro: “Así es que todo el mundo que concurre hoy al Teatro Principal o al de América, situado en el local del antiguo Seminario, no dice que va al teatro sino a los títeres o al títere, según el lenguaje de los pollos.”¹⁶

Hacia finales del siglo, los títeres no eran más novedad. Sin embargo existían junto a otros espectáculos. Para noviembre de 1894, no obstante su presencia se había agotado en las festividades de invierno. Así lo atestigua el escritor Juvenal, seudónimo de Enrique Chavarri, quien advertía cómo la candorosa e infantil novedad de los títeres había expirado. A tal grado ha llegado el abandono del espectáculo que “ya ni los niños se divierten con los títeres”. La razón no podría ser otra, sino la imposibilidad de competir contra otras diversiones, mucho más actuales. “Los títeres han pasado a la leyenda; el Can-Can y la jota y el jarabe y la música alegre, los han puesto en vergonzosa fuga.”¹⁷

No obstante, la opinión de Juvenal, debe tomarse con cierto cuidado, ya que los títeres continuaron su actividad durante varios años. Ejemplo de ello es La empresa nacional de autómatas Rosete Aranda, formada hacia 1835 en Tlaxcala y que representó por lo menos hasta 1957 teniendo en cuenta el sistema de tandas, pero siempre con títeres. No se sabe que hayan permitido el acceso a otro tipo de espectáculo y aún así llenaron carpas con más de 300 asistentes. Pero esta, es otra historia.¹⁸

¡Vale!

16. *Ibidem*.

17. Juvenal [Enrique Chavarri], “Charla de los Domingos”, *El monitor republicano*, México, 25 de noviembre de 1894

18. Véase Yolanda Jurado Rojas, *El teatro de títeres durante el porfiriato*, México: BUAP/Estado de Tlaxcala/Conaculta, 2004

CARTELES DE TEATRO POLACO

Colección Ángel Facio

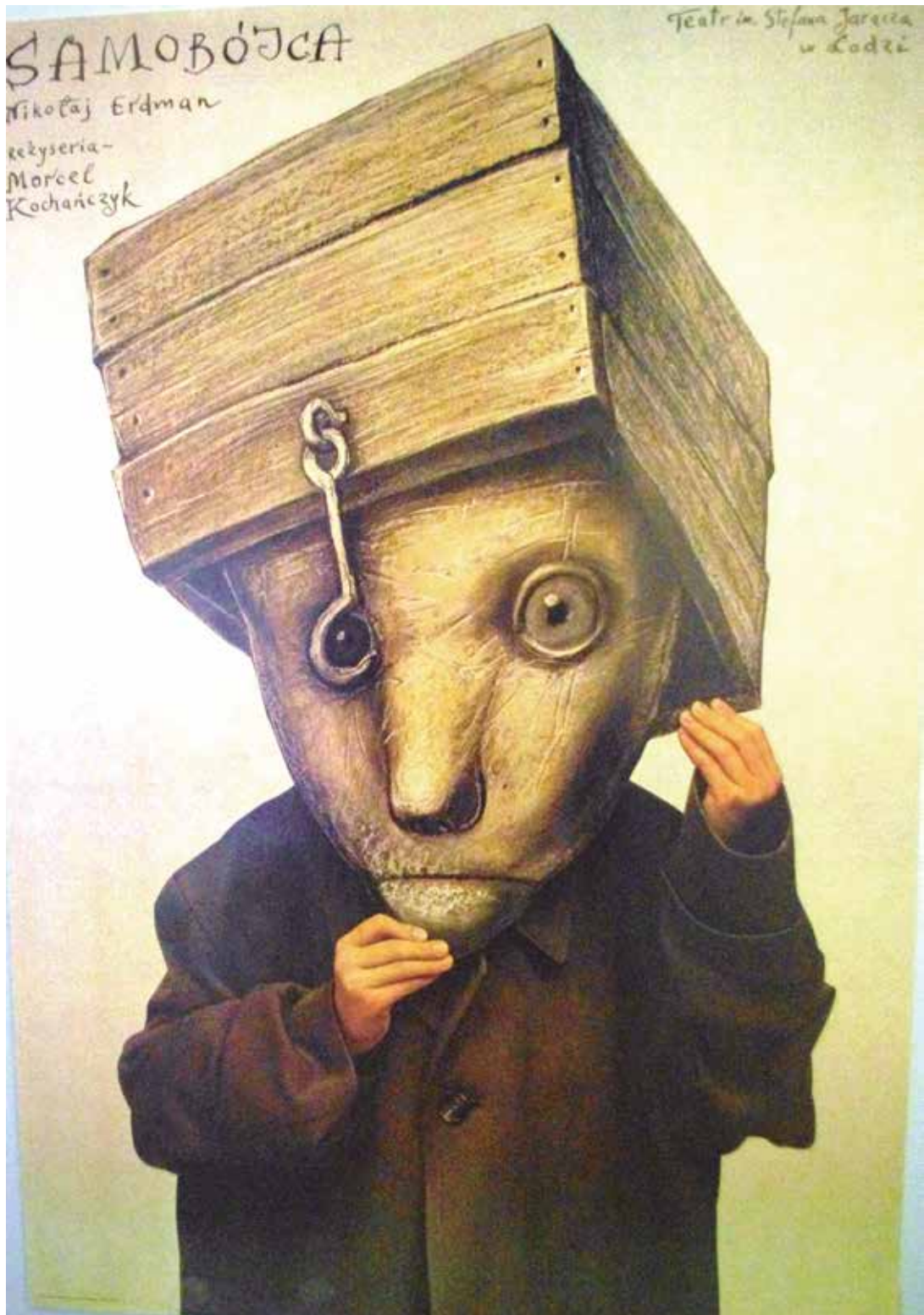
En España, por lo general no sabemos hacer carteles. Supimos quizá hace medio siglo, pero acabó por devorarnos la colonización en forma de Letraest. En teatro concretamente, empresarios y estrellas de magnitud dudosa han acabado por hacer del cartel una sopa de letras, una ampliación heliográfica del programa de mano, a veces incluso con sus anuncios y todo.

El cartel debería causarnos la misma impresión que un exhibicionista abriéndose la gabardina, o al menos la que él soñaría producir.

No nos pueden dejar indiferentes, nos tiene que llamar la atención: “¡Coño! ¿Qué es eso?”. De la imagen, de la extrañeza, del... gancho, a la información. Esta chistera con copa en forma de culo redondo, y además en campo de gules anuncia un espectáculo que se llama “Marido y mujer”. La chistera, en concreto, nos reenvía al nombre del autor, Aleksander Fredo, un tío lejano de los “boulevardiers”. Un respetable sombrero, fundido con un culo inequívocamente femenino. ¿Hay quién dé más por anunciar un título... y un género? Cuando veo un cartel así, me están haciendo una promesa: vas a asistir a esto, exactamente a esto. Si, luego, los actores, o el director – o el técnico de luces – se equivocan, eso ya es harina de otro costal. En realidad, el cartel me propone una lectura del espectáculo que, al mismo tiempo, me invita a ver. La verdad es que a veces ocurre una cosa muy curiosa: el cartelista acierta, y la compañía titular no. ¡Gajes del oficio!

A lo que íbamos. Ya que nos venden electrodomésticos, poniéndonos monigotes en las paredes de la ciudad, que cuenten con los grafiti del “Muelle” o de “Bleck la Rata”. La belleza debería estar en las calles, no en los museos. Y los carteles podrían ser algo así como la ropa interior de la Gran Vía.

Los artistas polacos saben mucho de esto. O, si no, vean esta pequeña muestra de mi colección y luego hablamos.



PRZEDSTAWIENIE POŻEGNALNE

Peter
Müller

Teatr im. Wojciecha Gombrowskiego
w Kaliszu



TEATRO POLACO

exposição **CARTAZ do**



Fundação Calouste Gulbenkian

Galeria Exposições Temporárias
Lisboa, Julho/Agosto 1988

Jadysz
Konwicki

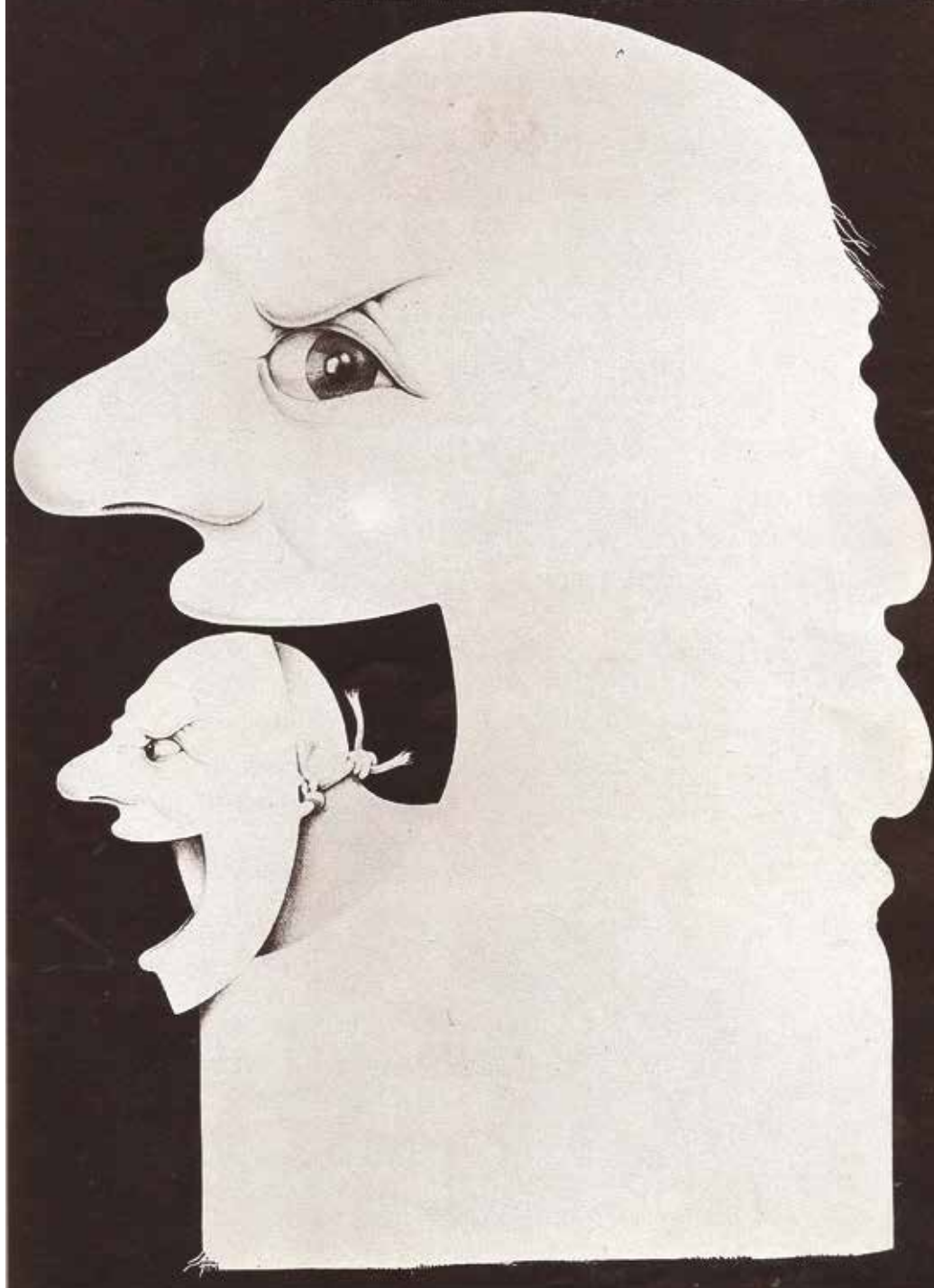
ZWIERZOCZLEKOUPIÓR

Wielki
Czytelnik



Saarländisches Staatstheater Saarbrücken
Gościnne występy 13-22 VI 1986 w Teatrze na Targówku

53



Erol, Jakub. Teatro Nacional del Sarre.

Scenariusz na podstawie tekstów
Janis Brechwy - Andrzej Strzelecki

CZERWONY STOLICZEK

rampa
TEATR DLA DZIECI

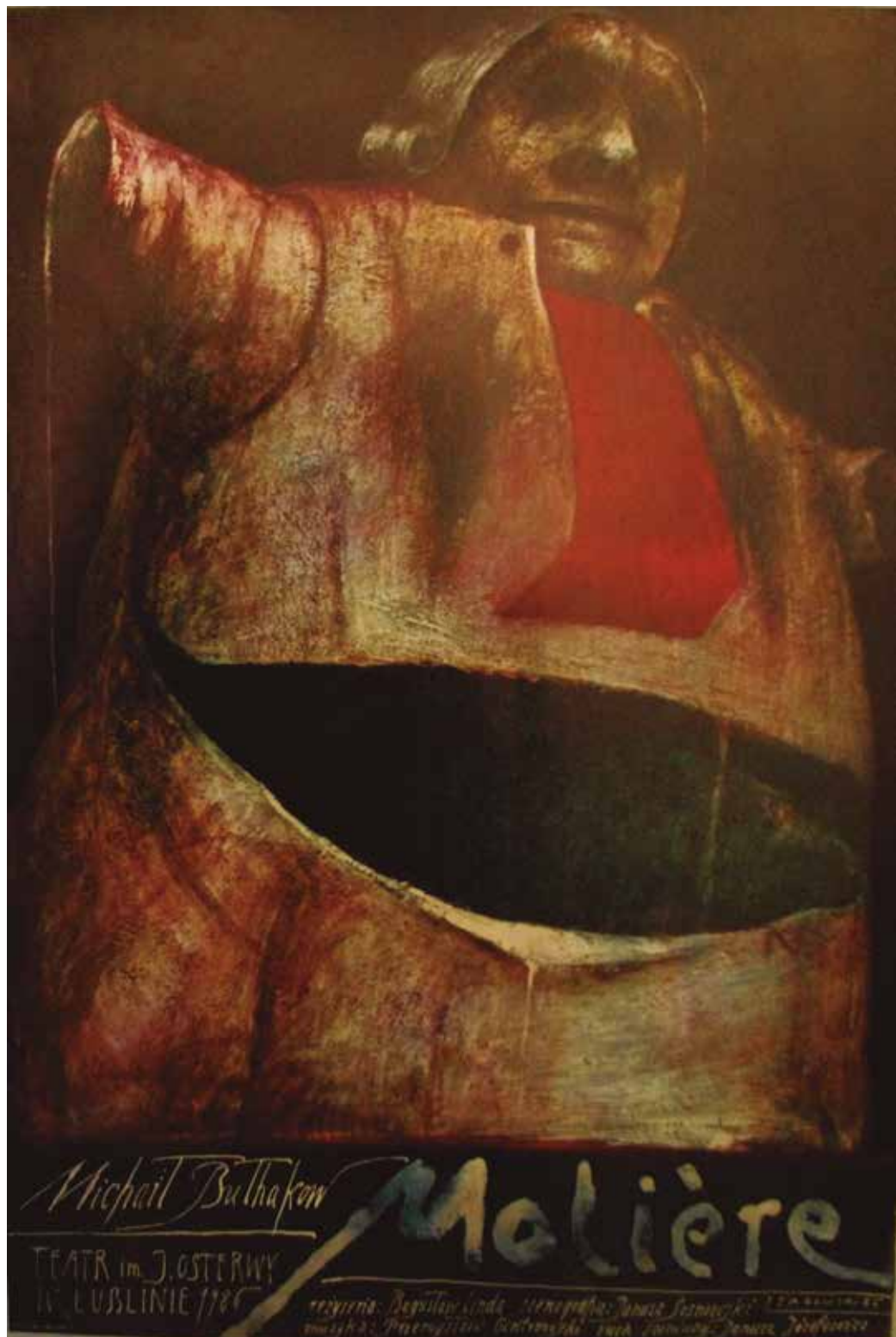




ALEXANDER FREUD

maż i żona

Husband and wife



Sadowski, Wiktor-Molière.

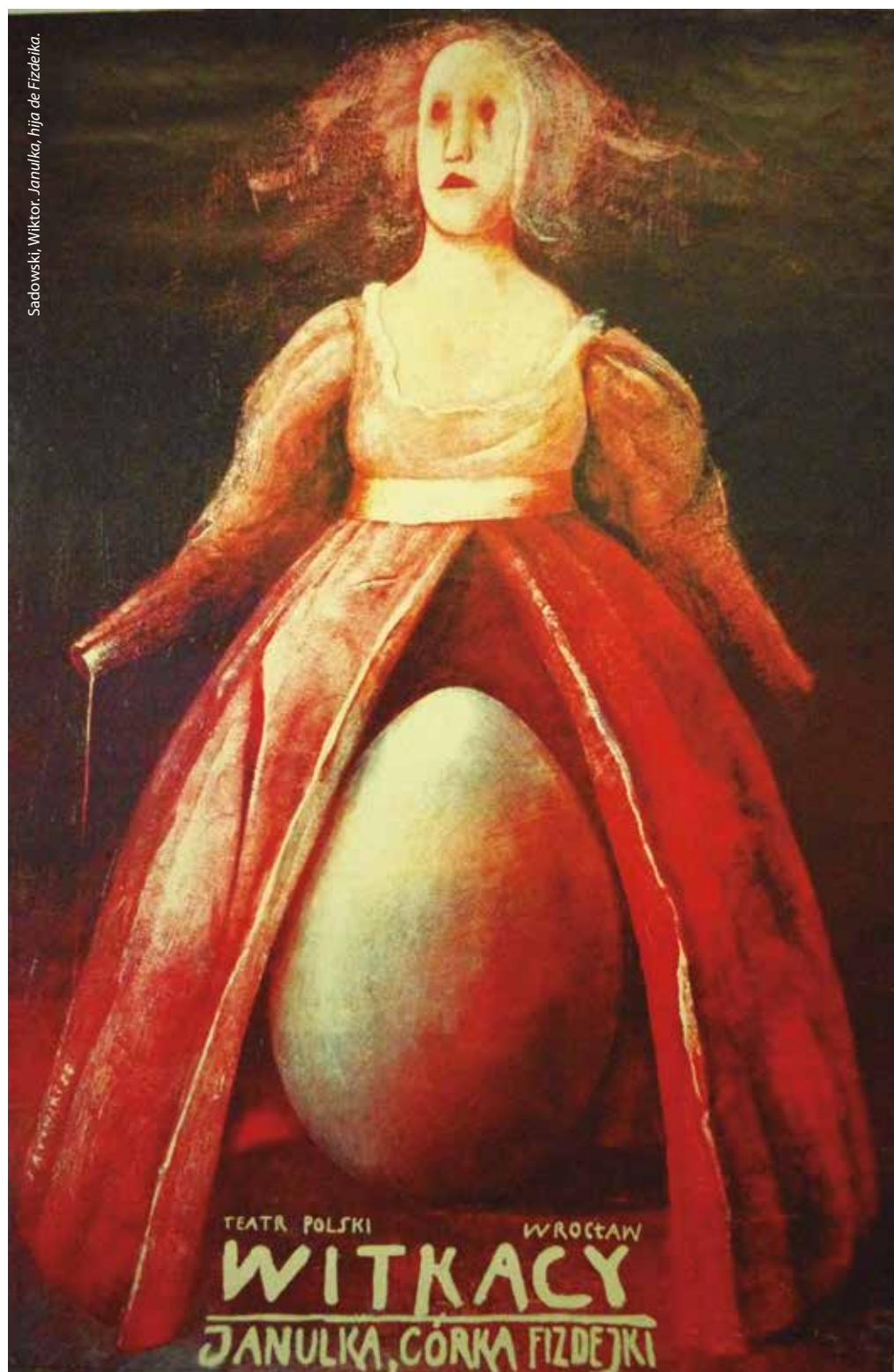
PETER MÜLLER
**Przedstawienie
pojequalne**

TEATR STUDIO
WARSZAWA



Sadowski, Wiktor. *Espectáculo de despedida*.

Sadowski, Wiktor. Janulka, hija de Fizdejka.





Erol, Jakub. *A puerta cerrada*.

Ángel Facio, nació en Madrid hace más de setenta años, y como reza en su DNI es soltero y de profesión director de teatro. Antes de ser director de teatro estudia Ciencias Políticas y trabaja como Profesor de Historia del Pensamiento Político en la Universidad Complutense de Madrid, trabajo que abandona para crear "Goliardos", el primer grupo de teatro independiente que recorrió España en el 68 y todo el mundo, desde Belgrado a Nueva York. En la década de los 80, dirige para el Centro Dramático Nacional dos espectáculos con textos de Sternheim y Calderón, en los 90 retoma el proyecto "Goliardos" con cuatro espectáculos de Sartre, Genet, Rodrigo García y un controvertido Tenorio. En el 94, se traslada a Sevilla, para trabajar como catedrático de Dramaturgia en la Escuela de Dirección del CAT, pocos años después deja esta plaza para trabajar en la Compañía Nacional de Colombia, en el Ballet Nacional de Cuba, en Oporto y en Polonia, país este donde un coleccionista de arte le contrata para comisariar su colección de carteles de teatro polaco, durante la exhibición fallece el coleccionista en un accidente de tráfico y Ángel decide continuar con la colección de carteles, adquiriendo más de 300 ejemplares durante su estancia en Polonia.

En la actualidad Facio preside la "Fundación Goliardos" con la que trabaja en una docena de ambiciosos proyectos: Hamlet, La Henríada, Macbeth...

EL TÍTERE COMO HERRAMIENTA DE **INTERVENCIÓN** **SOCIAL Y** **PEDAGÓGICA**

Moreno Pigoni

morenopigoni@gmail.com

Comienzo a ocuparme de teatro de títeres, junto con algunos amigos, en el ya lejano 1992, cuando todavía era estudiante en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Bolonia. Trabajaba como voluntario para una asociación de educadores en la *Festa de l'Unità*, un evento relacionado con un movimiento político italiano. Un día, un anciano líder nos preguntó si podíamos montar una obra de títeres de la tradición emiliana con Sandrone y Fagiolino (dos máscaras muy populares en la región). Yo que no había visto en mi vida un espectáculo de títeres, contesto que tendríamos que mirar un poco para ponernos un tanto al día.

Empiezo así, junto con mis compañeros, a buscar informaciones acerca de este mundo fascinante y extraño; leemos libros, fotocopiamos guiones y finalmente logramos montar una



pequeña y humilde representación con cabezas de terracota. La semilla está plantada, después del “estreno” fuimos a buscar a los pocos maestros titiriteros, haciendo entrevistas y tomando notas durante los espectáculos. Y ya que “l’arte si ruba con gli occhi” (el arte se puede robar con los ojos) comenzamos a “robar”. Nos movemos como todos aquellos que inician cualquier trabajo, en nuestro caso con fiestas de cumpleaños, ferias, espectáculos en la calle, eventos en la Universidad, en fin: aprendizaje.

Terminada la carrera en 1996, intento poner mi granito de arena para recuperar un género teatral que me parecía estar en peligro de extinción (tal vez no era cierto). Todo el movimiento teatral de entonces se dirigía hacia la innovación, y no faltaban las críticas de quien veía ese mundo de los títeres tradicionales como inadecuado para diseñar la realidad; y para una cierta realidad es evidentemente acertado. Yo sigo estando de acuerdo con el actor y dramaturgo italiano Ettore Petrolini (1884-1936) que afirmaba: “¿por qué el títere tiene que ser cómico? ¡Porque sí!” En esta proposición está resumido mi pensamiento. La comicidad luego cada uno la puede “llenar” con los contenidos que quiera; cuestiono, entonces, sólo la cualidad de la comicidad, eso sí, pero considero el medio-títere, por lo menos como medio teatral, eminentemente desacralizador, satírico y cómico. La poesía, el drama, si los hay, se tienen que buscar entre líneas.

Después de un par de años empiezo a trabajar solo. El grupo inicial se disuelve y me pongo a profundizar en los temas de la Comedia del Arte con marionetas de su larga tradición, y de cómo los títeres salvaron la Comedia de la censura napoleónica. Conozco a Remo Melloni, un importante historiador que enseñaba en la Escuela de Arte Dramático de Milán; trabajo con él como profesor asistente en la facultad del DAMS de Bolonia (Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo), alimentando así mi interés insalvable por el mundo de los títeres y del teatro popular; leo muchos libros, guiones, veo grabaciones.

Durante la guerra de Kósovo de 1999 voy con el Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia a trabajar con una ONG italiana en Albania, para la emergencia de los kosovares refugiados que huían de los perseguidores serbios buscando refugio en sus “primos” albaneses. Durante seis meses me dedico a trabajar con menores de edad sin familias y a enseñar (un poco improvisando) el uso del teatro de





títeres a aspirantes educadores albaneses. Colaboro con diversas organizaciones no gubernamentales como la ONU, Save the Children, Warchild. Nos ocupamos de los refugiados, pero también se trabaja mucho con jóvenes albaneses. Albania es un país que había salido desde hacía poco de una feroz dictadura de más de cuarenta años y el sistema cultural era muy diferente del resto de Europa; faltaban referencias, imaginario compartido, derechos básicos e infraestructuras.

En esta situación aprendo mucho, y aprendo más de los errores, pero en aquellos tiempos no me daba yo cuenta de lo útil que sería todo esto en un futuro, obviamente desconocido. El contacto a diario con una situación inusual para mí, cambió quizá para siempre mi manera de ver la utilidad del teatro. Creo que, como afirman Dario Fo y Franca Rame, el teatro siempre es un hecho “político”; conlleva tener que elegir y por eso es político.

Fue entonces cuando comprendí la fuerza y la importancia de una marioneta sacada de su teatrino, fuera de su “zona de comfort” ¡qué poder comunicativo tiene!, cómo conecta con los asuntos que preocupan a los individuos. Incluso un simple objeto ya es un títere, no hace falta que esté bien hecho; no importa si está metido en un juego dramático de pronto. Es su poder de representar y de ser metáfora lo que funciona y atrae.

El títere, al hablar, se comunica de forma ancestral; es potente porque reinventa la realidad ; “está vivo y no lo está”, y puede no tener culpa de lo que dice. Por eso con los niños refugiados kosovares podía también yo comunicar a través del código universal del teatro de títeres: acciones simbólicas y movimiento podían más que cualquier idioma hablado. El títere con niños que han sufrido violencias y exclusión funciona porque no amenaza, porque está hecho a medida del niño y es divertido.

La mano, según el maestro Mariano Dolci¹, actúa y ayuda al cerebro a pensar, a construir imágenes. No existiríamos tal como somos sin la complementariedad entre cerebro y mano. La mano es el resultado de millones de años de prácticas y errores. Es por eso que en la sonda Pioneer que se ha lanzado al espacio (1972), una placa reproduce un mensaje para eventuales extraterrestres donde están dibujados un hombre y una mujer. El hombre tiene su mano derecha levantada en un gesto de paz. A pesar de que este gesto pudiese ser no comprendido por un eventual extraterrestre, proporciona una manera de mostrar el pulgar oponible y cómo puede ser movido. ¡La mano!

Mariano Dolci, como también Gianni Rodari con su eterno libro “La gramática de la fantasía”², han tenido muchísima influencia en mi pensamiento y mi sensibilidad.

Terminada la experiencia en Albania vuelvo a Italia. Poder entrar en el circuito teatral-económico de titiriteros me resulta muy difícil y abro una enoteca-jazz bar con un amigo. Estudio para catar vinos, pero a pesar de un éxito rápido, antes de un año cerramos porque en la noche la música molesta a los vecinos; una vieja historia. Este momento de vacío me lleva fuera de Italia otra vez, rumbo a Madrid donde vive un amigo. Llego del viaje justo el día después de los atentados de Atocha. La ciudad me atrae también por su fuerza de reacción, su vitalidad, las oportunidades. Después de algunos meses voy a Argentina y luego a México donde realizo una gira con mis títeres. A la vuelta decido que quiero quedarme en España, país que considero mi segunda casa y que siempre me ha gustado. En aquel tiempo conozco

1 Mariano Dolci ha sido durante más de treinta años el titiritero municipal (único en Italia) de Reggio Emilia, ayuntamiento donde nació el Reggio Approach, un tipo de enfoque pedagógico nacido y desarrollado en Italia a través de Loris Malaguzzi (1920 - 1994), en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Mariano Dolci es, a mi modo de ver, el que más ha aportado a la teoría del uso del títere en la educación.

2 El libro está en castellano y es gratis en la web en formato PDF.

a la futura madre de mi hija en Italia un día de elecciones políticas, la emigración nunca será definitiva.

En Madrid trato de sacar provecho de mis conocimientos, que son más o menos un diploma de Sommelier y el amor para el mundo titiritero. En un encuentro conozco una persona que trabaja en el centro cultural “La casa Encendida”, que me comunica que allí están



buscando proyectos artísticos-culturales inherentes al “Ocio intergeneracional e inclusivo”. Él cree que ese tipo de teatro (el mío) encajaría. De pronto me junto con una amiga y diseñamos el proyecto. La idea gusta y nos contratan, así que me veo obligado a profundizar en el uso de la marioneta en el mundo social. No encuentro mucha bibliografía; éste es un ámbito que se ha trabajado poco. Leo una interesante experiencia llevada a cabo en California llamada *Puppetool* y un libro de Caroline Astell-Burt ya un poco anticuado, artículos de algunas revistas en

francés de *Marionette et Thérapie* y algo argentino, muy volcados en la educación. En realidad, gran parte de mi trabajo ha sido tantear-probar y sacar conclusiones, una especie de trabajo de campo experimental.

Mientras tanto nace mi hija Margherita y empiezo a vivir constantemente entre Madrid e Italia. ¡Muchos aviones! Gracias a los niños, con los cuales trabajo bastante y a un libro encontrado casualmente en una librería de la Gran Vía³, entiendo que hay que simplificar los conceptos y diseñar proyectos pensando con imágenes. El teatro tiene mucho que ver, por supuesto, con la educación y posee una repercusión social, pero no deja de ser teatro. En cambio su aplicación debe de estar al servicio del individuo y de las dinámicas de grupo; la clave hermenéutica de todo eso es el sujeto y su entorno y no la belleza de la obra, del títere, de la escenografía. Creo que hay todavía titiriteros que no han asimilado del todo ese concepto, que continúan proponiendo proyectos que definen con valor social, pero en cuyo centro está la estética de la marioneta; talleres cuya meta es la obra final o la presentación de un ensayo, la capacidad de asimilar la dramaturgia.

3 Dinámica de grupos. Todo lo que quiero es ser amigo tuyo, de Fernando Gómez. Ed. Aljibe

A mi modo de ver, cuando se recurre al muñeco, es central la vivencia del proceso, la capacidad de cada uno de ser autónomo y libre, de disfrutar de la situación; es un poco como la frase de J. Lennon que dice que la vida es lo que te sucede mientras estás ocupado haciendo otros planes. Con este propósito, en los talleres de “Por Una Casa Para Todos” de la Casa Encendida, un año decidí dejar de hacer la presentación final del trabajo (se hacía en un patio muy grande con el público). La razón fue que un alumno que sufría de una forma de esquizofrenia y sobre todo muy preocupado y estresado, no se presentó a la última clase para evitar el miedo de la función.

Eso para mí fue la señal definitiva; lo que importa es vivir plenamente el día a día de la actividad sin otras expectativas.

Desde entonces, practico una especie de última clase que llamo “puertas abiertas” donde quien quiere puede pasar y compartir la actividad. El proceso es lo importante.

Los años de cursos en la Casa Encendida han sido para mí un entrenamiento estupendo, un lujo, un trabajo llevado a cabo con un equipo de profesionales muy preparados. Las marionetas han sido un pretexto para compartir y seguir aprendiendo; un medio. El fin declarado de la actividad siempre ha sido el bienestar del grupo, la comunicación intergeneracional, la inclusión, el crear redes. Actividades centradas en la pluralidad artística, en donde la música glorifica el movimiento, el diseño refuerza el lenguaje simbólico; y así Ana, de 18 años, toca la batería, mientras que Manuela, de 86, baila flamenco animando una figurilla de cartón recortada por ella misma que la representa cuando era niña en un pueblo de Andalucía; José dibuja en vivo y Key, que es invidente, graba un vídeo con un soporte digital inteligente. La actividad luego es relatada por la radio de la Casa Encendida. No es casualidad que esa actividad haya sido elegida como proyecto piloto europeo en ese ámbito social.

Como se puede intuir, el uso final del teatro de marionetas en un campo así es la creación de intercambios, de relaciones, tratando de no exagerar los problemas y enfatizando la parte positiva, para crear puentes y no barreras, para aumentar la autoestima y combatir la depresión, la soledad.

El ocio intergeneracional en una sociedad como la nuestra, en donde la esperanza de vida se ha alargado considerablemente, es una herramienta imprescindible.

En la misma Casa Encendida empiezo a formar educadores en cursos intensivos; el títere se sabe que no es solamente un muñeco; está vivo y a la vez no lo está (por eso funciona tan bien). Esta ambigüedad ontológica le permite conectarse a los niveles más profundos de nuestra sensibilidad individual y colectiva.

La necesidad antropológica de conferir vida a lo inanimado (el animismo) tiene sus raíces tanto en el ser humano primordial como en el comienzo de la vida, en la infancia. El títere es un símbolo en movimiento surgido de un objeto intermediario que funciona como herramienta de comunicación, logra unir elementos celestes y elementos “ctónicos” (subterráneos). La marioneta precede al actor y su uso mágico-religioso precede a su uso teatral. Sólomente con el pensamiento científico (Cartesio) los seres vivos comienzan a diferenciarse de su imagen simbólica, algo relativamente reciente.

El títere es muy utilizado también por el apoyo que ofrece para la formación de un espacio lúdico en contextos de conflicto o dificultades, propiciando que el trabajo en determinadas situaciones sea más fluido y se desarrolle en un ambiente distendido. En casos de aprendizaje de la segunda lengua para inmigrantes o en actividades con niños hospitalizados que pueden mejorar su comunicación a través del títere, es un intermediario divertido y dinámico. No olvidemos además la importancia del trabajo de colaboración que se puede hacer con esta forma teatral.

Con la Escuela de Voluntariado de la Comunidad de Madrid doy cursos para el voluntariado; cursos sobre el uso del títere como herramienta social, para aumentar la autoestima, para ayudar a la comunicación, para contener el riesgo de exclusión social, para mejorar la comunicación en los grupos de trabajo. Con la ONG Raís, en Madrid, realizo un taller para personas sin hogar, trabajamos sobre historias de vida y biografía, salen elementos de crítica de la sociedad y cuando proponemos la actividad abierta a los habitantes del barrio, los usuarios del Centro de Día junto con el voluntariado, dejan de ser usuarios y voluntarios y la gente que acude para la presentación se divierte, mira a la cara a las personas.

Concluyendo ese recorrido por mi experiencia de actor titiritero y docente, creo que merece la pena gastar dos palabras también sobre la utilización que se puede hacer del títere en el ámbito de la educación. María Signorelli, Mane Bernardo, Bernier O'Hare y Mariano Dolci, son referentes importantes a la hora de entender como usar el títere en educación y hay mucha literatura a disposición, así que no quiero repetir conceptos a los que cada uno puede recurrir en bibliotecas o en la web. Lo que quiero decir es lo que para mí es, o debería ser, el valor del teatro de animación con los niños:

El títere es un juego y es muy importante en una edad en donde se está formando la identidad.

El títere puede entrar en la vida cotidiana del colegio como aliado, como un alumno más y acompañar la clase en las actividades de todos los días, para preparar una visita al museo o para trabajar las sensaciones e impresiones después. Puede celebrar un evento o ayudar a

acoger un nuevo compañero recién llegado. Lo importante es, en mi opinión, que no sea usado sólo como excusa para enseñar nociones.

El títere es una gran oportunidad para hacer dialogar a la imaginación y a la realidad, instaurando una “gimnasia” entre estos dos polos.

Usar la marioneta como un lenguaje más, una forma expresiva. “No tiene una vida quien no la cuenta” nos dice el psicólogo Jerome Bruner.

Son perfectos los muñecos en los juegos de “juguemos a que yo era...” Juegos que hacen todos los niños del mundo.

Las actividades con marionetas pueden incluir diversos campos de la educación artística y cultural (pintura, escultura, escritura, dramatización, ciencia, idiomas, mundo digital...) y pueden ser una gran oportunidad para fomentar la autonomía del niño; “ayúdame a hacerlo por mí mismo” decía María Montessori.

Conclusiones

Espero que el teatro siga siendo una herramienta libre y para todos, un lugar en donde poder comunicar, divertir, expresar ideas. Hay que seguir mezclando la parte estética con el uso del medio, hay que mantener la calidad y proteger éste nuestro arte. El títere es sobre todo un lenguaje.

Bibliografía sugerida





Moreno Pigoni (1968) vive en Módena (Italia), está casado y tiene una hija. Trabaja entre Italia y España, es director de la *Cia. I burattini della Commedia* (www.morenopigoni.it), se ocupa del teatro de títeres de Comedia del Arte y enseña el uso del títere en la educación y en el mundo social.

AA.VV. (1977). *Les grans tradicions populars: Ombres i titelles*. Monografies de teatre. Barcelona: Institut de Teatre de l'Excma. Diputació Provincial de Barcelona.

AA.VV. (1990). *Panorámica del títere en Latinoamérica*. Bilbao: Centro de Documentación de Títeres.

Ackerman, T. (2005). The puppet as a methaphor. In M. Bernier y J. O'Hare. *Puppetry in education and therapy* (pp. 6-11). Bloomington: Authorhouse.

Aronoff, M. (2005). Puppetry as therapeutic medium: an introduction. In M. Bernier y J. O'Hare. *Puppetry in education and therapy: Unlocking Doors to the Mind and Heart* (pp. 117-124). Bloomington: Authorhouse.

Astell-Burt, C. (1981). *Puppetry for mentally handicapped people*. London: Souvenir Press (Educational & Academic) Ltd.

Baird, B. (1977). *The art of puppet*, Ed. Plays.

Bernardo, M. (1962). *Títeres y niños*. Buenos Aires: Eudeba.

Bensky, R. D. (1971). *Recherches sur les Structures Symbolique de la Marionette*. Paris: Libraire AG. Nizet.

Bernier, M. (2005). Introduction to puppetry in therapy. In M. Bernier y J. O'Hare. *Puppetry in education and therapy: Unlocking Doors to the Mind and Heart* (pp. 109-116). Bloomington: Authorhouse.

Converso, C. (2000). *Entrenamiento del titiritero*. Ed. Escenología A.C.

Dolci, M. (2009). *Dialogo sul trasferimento del burattino in educazione*. Urbino: Nuove Catarsi.

(1979). Traitment par les marionettes dans la cadre d'un hôpital. *Marionette et thérapie*, 5. Disponible en <http://goo.gl/i8VbSD>

Fo, D. (1987). *Manual mínimo del actor*. Ed Hiru (1988).

Ginther, J. G. (2005). Howard Gardner's theory of multiple intelligences and

art of puppetry within the curriculum. In M. Bernier y J. O'Hare. *Puppetry in education and therapy: Unlocking Doors to the Mind and Heart* (pp. 37-41). Bloomington: Authorhouse.

Hugel, H. (2005). Freddie and friends: puppetry and play in the hospital. In M. Bernier y J. O'Hare. *Puppetry in education and therapy: Unlocking Doors to the Mind and Heart* (pp. 109-116). Bloomington: Authorhouse.

Jiménez Segura, J. (1990). Algunas consideraciones sobre el teatro de títeres y los medios audiovisuales. *Kobie (series Bellas Artes)* 7, 117-122.

Magnin, C. (1981). *Histoire des marionnettes en Europe*. Paris: Slatkine.

Mazzacane, M. S. (2005). Music education through puppetry. In M. Bernier y J. O'Hare. *Puppetry in education and therapy: Unlocking Doors to the Mind and Heart* (pp. 59-62). Bloomington: Authorhouse.

McCormick J., Pratassik. B. (1988), *Popular Puppet theatre in Europe*, Cambridge University Press.

Obraztsov, S. (1950). *My profession*. Ed. Foreign Languages Publishing House.

O'Hare, J. (2005). Introduction to puppetry in education. In M. Bernier y J. O'Hare. *Puppetry in education and therapy: Unlocking Doors to the Mind and Heart* (pp.1-3). Bloomington: Authorhouse.

Oltra, M. A. (2013 a). Cuando los muñecos curan: títeres educación especial y terapia. *Revista nacional de educación inclusiva*. 6. 3, 1889-4208.

(2013 b). Los títeres: un recurso educativo. Educación social. *Revista de Intervención Socioeducativa*, 54, p. 164-179.

Peck, S. (2005). Puppet power. A discussion of how puppetry supports and enhances reading instruction. In M. Bernier y J. O'Hare. *Puppetry in education and therapy: Unlocking Doors to the Mind and Heart* (pp. 73-81). Bloomington: Authorhouse.

Piantoni, C. (2001). *Expresión comunicación y discapacidad. Modelos pedagógicos y didácticos para la integración escolar y social*. Madrid: Narcea.

Puska, P. (2008). El proyecto de Karelia del Norte: 30 años de éxito en la prevención de enfermedades crónicas. *Diabetes Voide*. 53, 26-53.

Rodari, G. (2002). *La gramática de la fantasía*. Ed. del Bronce.

Schön, R. (1998). *Marionette*. Ed. Junior.

Szulkin, C. y Amado, B. (2006). *Una propuesta para el uso del teatro de títeres como herramienta socio-pedagógica en las escuelas rurales*. Córdoba: Comunicarte.

Varey, J. E. (1957). *Historia de los títeres en España: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Madrid: Revista de occidente.

Varela, J., Ruiz, A. (1986). *El actor oculto: máscaras -sombras-títeres*. Castellón: Diputación de Castellón.

EL PAPEL DE **LA MUJER** EN LOS CUENTOS **POPULARES**

Antonio Rodríguez Almodóvar

Una cierta moda culturalista ha puesto en entredicho el papel de la mujer en los cuentos populares. Según esa opinión, la parte femenina de la especie sólo estaría ocupada en los relatos tradicionales por el estereotipo de la princesa pasiva que aguarda al príncipe azul, la esposa obediente o la mujer mandona. Desde luego, estos roles no están muy lejos del perfil medio que presentan las heroínas en los cuentos ya adaptados, mutilados y banalizados por la mentalidad burguesa. Pero tiene muy poco que ver con lo que ocurre –ocurría– en los auténticos cuentos folclóricos de la cultura campesina europea, los que a duras penas han llegado a nuestros días con la tradición oral.



*Ilustración de Walter Crane, cromolitografiada por Edmund Evans,
para Barba Azul (Londres: John Lane, 1898).*

Examinando de cerca el riquísimo patrimonio de los auténticos cuentos populares, el asunto es mucho más complejo y en no pocos casos contrario por completo a ese estereotipo. Mas para acercarnos a las profundas verdades que encierran los significados de la vieja narrativa popular, antes hay que establecer algunos principios generales, derivados de una observación atenta del conjunto de esos cientos de historias. (Tarea, desde luego, que no se puede improvisar y que requiere de muchos años de estudio).

En primer lugar, la estructura interna de la cuentística de tradición oral se caracteriza por una acusada tendencia binaria y compensatoria, en paralelo con un discurso autocrítico y transgresor. Lo binario empieza por la clasificación en dos grandes grupos: los cuentos maravillosos y todos los demás. Estos, a su vez, se subdividen en otros dos: los de costumbres y los de animales. Pero aun dentro de los maravillosos volvemos a encontrar nuevas dualidades, como una que aquí interesa particularmente: cuentos de la princesa encantada, frente a cuentos del príncipe encantado. Entre los primeros están los relatos donde, efectivamente, un héroe valiente ha de rescatar a una princesa secuestrada o encantada, tipo *La Bella Durmiente*. Pero los segundos están consagrados al modelo contrario, tipo *El Príncipe Lagarto*, donde una audaz jornalera es capaz de penetrar en el castillo encantado y liberar al príncipe. Más aún, en este grupo está *El Príncipe Durmiente*, historia contrapuesta a la de *La Bella Durmiente*, que un colaborador de Machado y Álvarez pudo rescatar, casi perdido, a finales del siglo XIX, y que, naturalmente, nunca había pasado a la letra impresa, porque no interesaba a aquella mentalidad pequeño-burguesa. Más todavía: dentro del relato de *La Bella Durmiente*, su segunda parte es la de una heroína tremendamente activa, que ha de preservar valerosamente la integridad de sus hijos de las acechanzas de una suegra edípica, que los quiere devorar, mientras el Príncipe está en la guerra. Lo que pasa es que esa parte quedó



Ilustración de Carl Offterdinger para "Blancanieves", en *Mein erstes Märchenbuch* (Stuttgart: Wilh. Effenberg, fines del siglo XIX).

eclipsada por las adaptaciones posteriores del relato de Perrault.

En el acervo español, quizás el caso más llamativo de heroína activa, entre los cuentos maravillosos, sea el de *Blancaflor, la hija del Diablo*. Esta extraordinaria narración, que encierra la matriz de la historia de Medea, explicita perfectamente el cambio de protagonismo, de héroe a heroína, al pasar de la primera a la segunda parte de la historia, donde Blancaflor ha de conducir muy eficazmente la acción, hasta la liberación del propio héroe. Otra dualidad importante es la oposición entre "Cenicientas" y "Cenicientos", éstos últimos igualmente escamoteados en las adaptaciones literarias. En español, el más notable es el de *La flauta que hacía a todos*



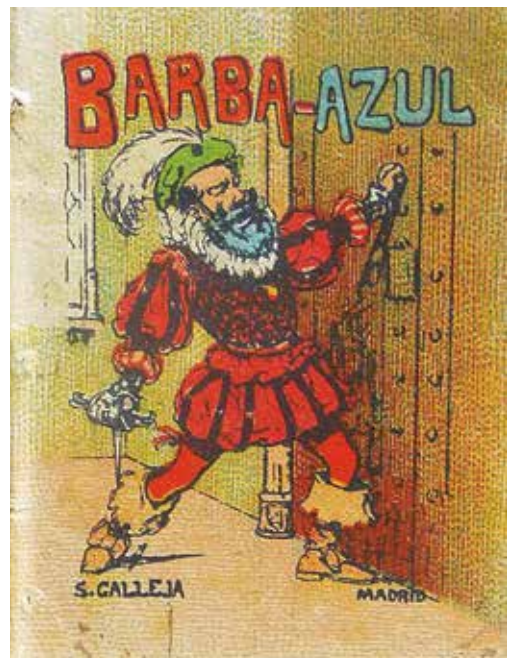
Ilustración de Arthur Rackham para *La Cenicienta*, versión de C. S. Evans (London : William Heinemann, 1919).

bailar, que cuenta la historia de un muchacho marginado por su madrastra, y con un tratamiento cómico, que está señalando al factor autocrítico que antes enunciábamos.

Pero sin duda el caso más notable, donde se evidencia todo a la vez, lo dual-transgresor y lo autocrítico, es el de *La niña que riega las albahacas*. Aquí el sistema todo encuentra su punto de inflexión, de gravedad y de articulación. Frente al modelo de los cuentos maravillosos, es un relato de costumbres desvergonzado, donde el príncipe ha quedado reducido al papel de embaucador de doncellas, que será castigado por Mariquilla de la manera más chusca. Frente al estereotipo de heroína pasiva, será ella la que lleve el peso del relato en todo momento. Y frente al supuesto conformismo de la mujer ante el dominio del hombre, será éste quien quede en evidencia pública por la subversión de valores que lleva a cabo la simple hija de un mercader, y en algunas versiones aún de más baja condición social. Como se

ve, este elemento, el social, y el de crítica al estamento del poder nobiliario, no son ajenos a la intencionalidad del conjunto. Pero ello tampoco interesaba a la cultura oficial, que lo anuló siempre que pudo.

Cierto es que entre los cuentos populares hay también muchos cuentos misóginos, pero éstos sólo son una parte de los cuentos de costumbres, aunque potenciados interesadamente por la cultura machista. Son además los más tardíos de la tradición, pues se corresponden ya con la etapa de asentamiento de la cultura agraria. No es raro que sean los que predominan en las colecciones escritas medievales, de donde procede esa sensación interesada de que todos los cuentos ridiculizan el papel de la mujer. Pero aun en estos, cuando se ven de cerca las versiones auténticamente populares, se advierte que lo que se está poniendo en solfa no es tanto el papel presuntamente taimado de las féminas, como sí la vigencia de la institución del matrimonio, que acaba siendo fuente de conflictos, incluidos los que derivan de la infidelidad. Ésta, por más señas,



Portada del cuento *Barba Azul* (Madrid: Saturnino Calleja).



Portada del cuento *La Bella Durmiente* (Madrid: Saturnino Calleja).

ocurre siempre en el ámbito de las relaciones del cura con sus feligresas, o de las monjas con el cura, como burla añadida al celibato. Ni que decir tiene que tales historias tampoco entraron en las colecciones impresas.

Por su parte, los cuentos de animales, como subsistema común a los maravillosos y los de costumbres, han acogido metafóricamente no pocos de estos conflictos. Así el de *La olla de miel* narra la historia del fallido matrimonio entre la zorra y el lobo, donde la vulpeja sale triunfadora, gracias a su mayor inteligencia, de las pretensiones de dominio del lobo. Lo que pasa es que ese cuento apenas salió tampoco de las fronteras de la tertulia campesina.

Tras esta rápida visión de conjunto, tal vez podamos introducir otra reflexión relativamente reciente, casi obligada por el éxito de lectores, sobre todo lectoras, que ha tenido un libro muy singular: *Mujeres que corren con los lobos*, de la psicoanalista Pinkola Estés (Punto de Lectura, Barcelona, 2001). A partir de los instrumentos analíticos de la

escuela junguiana –el inconsciente colectivo, principalmente– muy enriquecidos por la autora, se nos plantea una visión del papel de la mujer en los cuentos tradicionales, que contradice también el supuesto estereotipo de la heroína pasiva, pero desde un punto de vista que quizás no contente a las feministas, o por lo menos a las más radicales. “La psicología tradicional –dice esta estudiosa– se muestra muy parca o totalmente silenciosa a propósito de las cuestiones más profundas e importantes para las mujeres: lo arquetípico, lo intuitivo, lo sexual, lo cíclico (...)”. En otros momentos lo llamará “el ser alfa matrilineal”, “naturaleza innata y fundamental de las mujeres”, “lo otro”, “los océanos del universo”, “los bosques lejanos”, “el río bajo el río”, “La Mujer Grande”, “Luz del Abismo”, “La Loba” o “La huesera”. Es ese ser natural, salvaje y poderoso, que duerme bajo capas culturales, lo que interesa destapar a la doctora Estés, y el que rastrea a través de historias como Barbazul o Baba Yaga. De éste último tenemos en español un equivalente precioso en el cuento de *Los tres toritos* (Cuentos de la Media Lunita, nº 15), una de las muchas formas que entre nosotros adquiere la historia de Blancanieves. Según este



Ilustración de Arthur Rackham para *La Bella Durmiente*, versión de C. S. Evans (London: William Heineman, 1920).



Portada del cuento Blanca Nieves (Madrid: Saturnino Calleja).

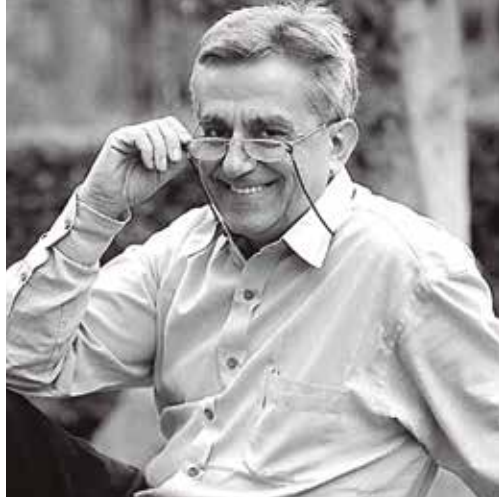
curioso enfoque, el que la niña se dedique a lavar, fregar o cocinar para sus hermanos en el bosque, no debe interpretarse como un signo de sometimiento de género, sino muy al contrario, del poderío secreto de la mujer para poner orden en el mundo. “Lavar la ropa es una metáfora a través de la cual aprendemos a presenciar, examinar y asumir una combinación de cualidades. Aprendemos a clasificar, remendar y renovar la psique instintiva por medio de una *purificatio*, un lavado o purificación de las fibras del ser”. “Cuando las mujeres limpian el espacio, la naturaleza salvaje se desarrolla mejor” Y también: “Para poder mantener una relación con lo antiguo femenino hay que guisar mucho”. Como se ve, la polémica está servida.



Portada del cuento La Cenicienta (Madrid: Saturnino Calleja).



Portada del cuento Blanca Flor (Madrid: Saturnino Calleja).



ANTONIO RODRÍGUEZ ALMODÓVAR EL HERMANO GRIMM ESPAÑOL

Así definió el periódico alemán Süddeutsche Zeitung al escritor y filólogo nacido en Alcalá de Guadaira (Sevilla) en 1941, que ha sido nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua en diciembre de 2015. Y Ana María Matute lo ha definido como "el tercer hermano Grimm".

Antonio Rodríguez Almodóvar es conocido, sobre todo, por su prolongada e intensa dedicación al estudio y recuperación de los cuentos populares españoles que sirven de inspiración a muchos montajes titiriteros. Fue becario de la Fundación Juan March en 1977 para investigar sobre este rico y olvidado patrimonio. Es miembro de la International Folk Narrative Research.

Ha publicado más de cincuenta libros, algunos traducidos a diferentes idiomas, entre ellos numerosos cuentos y relatos infantiles y juveniles, particularmente los Cuentos de la Media Lunita, colección de 68 títulos, basada

en los cuentos populares españoles, que se reedita constantemente desde 1985.

Entre los galardones recibidos figuran el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, 2005, por su pentalogía El bosque de los sueños, concedido por el Ministerio de Cultura. Premio Internacional "Infanta Elena" de Narrativa Juvenil, con su novela Un lugar parecido al paraíso, 1991. Premio "Ateneo de Sevilla de relatos, 2004", por El hombre que se volvió relativo, relatos para adultos. Una de sus obras más conocidas, Cuentos al amor de la lumbre, I y II, compartió el Premio Nacional de Literatura, 1985, al "mejor conjunto de elementos en un libro". El jurado señaló: "este modélico trabajo, recuperación de la memoria colectiva". Lleva un prólogo de Caballero Bonald. En sus distintos formatos, este libro ha alcanzado ya las 35 ediciones. En 2011 recibió en Granada el I Premio Washington Irving, por una trayectoria literaria en favor del cuento. Premio Julián Besteiro de las Artes y las Letras 2015, por su amplia trayectoria literaria, política y sindical, comprometida con los valores humanos, sociales y progresistas.

Claude Bremond tras su conferencia en París en 1989 dijo:

"La conferencia de A.R. Almodóvar testimonia con brillantez la rapidez con que España, apartada durante tanto tiempo de corrientes innovadoras de la investigación, por las razones históricas que se conocen, ha asimilado y hecho fructificar lo mejor de las aportaciones formalistas, estructuralistas y semióticas. En particular, destaca la integración de la dimensión diacrónica en el estudio de capas de significación superpuestas que, a la manera de estratos geológicos, y a pesar de toda suerte de agitaciones que complican el trabajo del analista, han dado forma a este objeto cultural a un tiempo familiar e insólito, tal como los paisajes naturales, que es el cuento popular".



Ana María Matute y Antonio Rodríguez Almodóvar en un acto de la Biblioteca Nacional titulado "La verdadera historia de la Bella Durmiente. El papel de la mujer en los cuentos tradicionales".

LA MADERA Y LA CATARATA: LA DIRECCIÓN DEL TEATRO DE TÍTERES

Cariad Astles

Este artículo apareció publicado en inglés en la revista *IPR (International Puppetry Research)*. Agradecemos a sus editores su generosidad para permitir su publicación en castellano. Traducido por Esteve Comes Berga.

Scrooge. Teatro Taptoe (Bélgica). Títeres, guión, diseño y dirección: Luis Zornoza. Fotografía: Luk Monsaert.

Luis Boy



Este título, "La madera y la catarata", surgió hace ya algunos años, cuando escribía un artículo sobre la formación para el teatro de títeres contemporáneo. Buscaba una imagen que identificara el acto del titiritero o titiritera actuando: la tremenda fuente y el flujo de energía que se precipita y se centra sobre un material inanimado; un material que, sin embargo, conserva huellas y recuerdos. Por eso escogí la madera como un material natural que lleva consigo energía molecular, pero que es inanimado una vez muerto; y la cascada



como el flujo de energía dirigida por el titiritero hacia el interior del objeto para darle una apariencia de vida independiente. La intención del director de teatro de títeres, por tanto, es la de capacitar a los titiriteros para activar la catarata que animará la madera.

Handspring, *Woyzeck on the Highveld*, Hamburgo, 1993.
Foto Ruphin Coudyzer.

En el Reino Unido, la figura del director en el teatro de títeres ha crecido en importancia en los últimos años. Ello se debe a varias razones: en primer lugar, en los últimos diez o quince años se ha vivido una explosión en el interés por el teatro de títeres y, en especial, por incluir títeres en obras de teatro con actores y actrices. Los títeres para adultos en el Reino Unido no han alcanzado un estatus alto hasta fechas recientes de modo que se trata de un fenómeno relativamente nuevo, que ha visto la luz en buena parte gracias al trabajo de algunas compañías y directores clave, que han ido de la mano con teatros y productoras comerciales de gran público: Handspring, con su producción *War Horse* ("Caballo de guerra"), en colaboración con



Roman Paska, *Dead Puppet Talk*.

el Teatro Nacional; Blind Summit y sus colaboraciones con el mundo de la ópera (*Madam Butterfly*, *A Dog's Tale* –“Cuento de un perro”–), así como la inclusión de títeres en obras de compañías teatrales de gran éxito, como Complicite (*The Caucasian Chalk Circle* –“El círculo de tiza caucasiano”–, *Master and Margarita* –“El maestro y Margarita”– y otras).

Es interesante observar que este mayor interés proviene, sobre todo, de la inclusión de títeres en obras de teatro con actores, más que en representaciones únicamente con títeres. Los espectáculos (me refiero primordialmente a títeres para adultos) centrados en títeres como principal medio de expresión se mantienen como un mercado con un nicho propio, con el apoyo de jóvenes, gente de teatro, artistas y académicos. Esta conjunción en cierto modo no formal del público de títeres en el Reino Unido goza de buena salud y crece, y no quisiera dar a entender que los títeres no tienen su lugar en el imaginario de amplios sectores del público teatral, pero su situación no deja de ser frágil. El interés por los títeres como forma de expresión dramática, visual y narrativa, sin embargo, ha crecido sin lugar a dudas, como lo muestra el número de directores e intérpretes ávidos de incluir los títeres en su trabajo. Como tutora de teatro de títeres en la Royal Central School of Speech and Drama, frecuentemente recibo solicitudes, por parte de compañías de teatro, de apoyo y consejo para sus proyectos de teatro y cinema. Parece ser que hay un gran deseo de adquirir conocimientos y asesoramiento experto en este campo.

Los directores, de modo casi universal, huyen de los “métodos” de dirección y prefieren guiarse por su punto de vista artístico global, que da forma a su proceso, o bien priorizan los ámbitos que les apasionan. Existen pocos artículos y aún menos libros dedicados al análisis de la dirección de teatro de títeres. Los pocos que existen se centran principalmente en el punto de vista de un director en concreto: el protagonismo para la “dramaturgia visual”, como la expresa Eric Bass, por ejemplo;¹ el “micromovimiento” en el que se centra Handspring, como testimonio de la eterna lucha del títere por la vida;² la insistencia de Sue Buckmaster en que las indicaciones de dirección deben dirigirse hacia el títere, más que al titiritero, por ejemplo.³ Resulta evidente que, en algunas partes del mundo, es un arte poco analizado y poco teorizado. Es interesante examinar muy de cerca la dirección del teatro de títeres: si el títere, en tanto que objeto material en representación, ofrece información sobre las preocupaciones de una sociedad, es aún más evidente que existirá una comprensión de dicha información por parte del público, a través de un examen de la relación entre el titiritero y el títere. Este parece un elemento clave de la dirección en el teatro de títeres. La relación entre todos los elementos de representación en escena; la relación del microcosmos del mundo del títere con el mundo más amplio y extenso de los humanos, o viceversa, en el que los humanos existen en el seno de dicho microcosmos; el examen de las relaciones de poder en escena; ¿la presencia (o ausencia) de vida en un objeto o un conjunto de objetos? ¿Qué nos dicen dichas relaciones sobre el carácter de la figura animada en el escenario? ¿Qué nos dicen, en fin, sobre el efecto de la vida en sí misma?

El presente estudio no es un intento de formular un método para la dirección de teatro de títeres ni de sintetizar los diferentes enfoques de dirección por medio de extrapolar una teoría general de la dirección, sino más bien es un proceso que explora los enfoques de algunos directores en concreto, y de examinar ciertos aspectos teóricos que se pueden desprender al observar su práctica.

1 Posner, Orenstein y Bell, pp. 54-60.

2 Jones, p. 256.

3 Buckmaster, pp. 15-16.

Roman Paska, *Dead Puppet Talk*.



Durante un periodo de tres años, seleccioné a diez directores de teatro de títeres para entrevistarlos y, en algunos casos, para asistir a ensayos y documentar sus procesos. Cinco de ellos procedían del Reino Unido y cinco de otros países occidentales. Escogí a los directores en relación con sus tácticas y convicciones diferenciadas en relación con el teatro de títeres, con el fin de conjuntar puntos de vista e intenciones estilísticas contrapuestas.



Scrooge. Teatro Taptoe (Belgica). Titeres, guión, diseño y dirección: Luis Zornoza. Fotografía: Luk Monsaert.

De los directores del Reino Unido seguí el trabajo de los cinco siguientes. **Steve Tiplady**, ha sido anteriormente director artístico del conocido Little Angel Theatre, director de su compañía propia, Indefinite Articles, y es conocido especialmente por su trabajo de animación de objetos y materia, en espectáculos como *The Magic Lamp* ("La lámpara mágica"), creado únicamente con dos retroproyectores, aceite y papel rasgado, y *Dust* ("Polvo"), una performance creada tan sólo con arena. **Sue Buckmaster**, directora artística de la premiada compañía Theatre Rites, directora de numeros montajes, entre ellos *Sleep Tight*, *The Lost and Moated Land* y una serie de instalaciones y narrativas concebidas como 'site-specific', entre las cuales *Houseworks*, *Millworks*, *Hospitalworks*, *Shopworks* y otras muchas. **Liz Walker**, anteriormente en Faulty Optic, ahora su compañía se llama Invisible Thread, conocida por sus personajes grotescos y micromundos animados. **Phelim McDermott**, de Improbable Theatre, con un punto de vista irreverente, al utilizar los títeres como heraldos de lo que no se dice, lo maleducado y lo sincero. **Mark Down**, de Blind Summit.

Dicha compañía ha efectuado amplias giras con su espectáculo de cabaret *Low Life* y ha trabajado intensamente con compañías como Complicite, la English National Opera (ENO) y compañías internacionales de ópera. La compañía también ha trabajado anteriormente con la ENO en *Madam Butterfly* y ha recibido otros muchos encargos.

Los cinco directores de fuera del Reino Unido son los siguientes. El francés **Philippe Genty**, director de su compañía propia. Su trabajo es reconocible por la manipulación y el uso de los materiales, los títeres y los cuerpos para crear paisajes visuales. **Basil Jones y Adrian Kohler**, de Handspring Puppet Company, directores de títeres del espectáculo del National Theatre, *War Horse*. Su creación *Woyzeck on the Highveld* efectúa giras internacionales con frecuencia y su interpretación africana de *Ubu (Ubu and the Truth Commission, "Ubu y la Comisión de la Verdad")* estuvo de gira en el Reino Unido el pasado año. **Frank Soehnle**, director de la compañía alemana Tübingen, visitante habitual de los festivales internacionales de teatro de títeres. **Luis Boy**, titiritero y director español, anterior director artístico del Norwich Puppet Theatre y que actualmente dirige compañía propia, Siesta Teatro, en España. **Roman Paska**, director internacional establecido en Nueva York. Paska ha sido director del Institut International de la Marionnette. Sus intensos espectáculos beben abundantemente de las tradiciones orientales y utilizan los aspectos rituales de los títeres para evocar estados y situaciones, más que personajes.

Las entrevistas y conversaciones que llevé a cabo con los diferentes directores planteaban, sin ánimo de ser reduccionista, cuatro diferentes enfoques del trabajo con títeres:

- Los que tratan el títere como personaje vivo que respira, ocupa una posición central en el escenario y que es el enfoque de atención (Handspring, Blind Summit).
- Los que tratan el títere como un objeto, parte del atrezzo o un icono ritual (Paska).
- Los que tratan el teatro de títeres como un juego de elementos visuales en los que cualquier material puede ser animado (Genty, Soehnle, Buckmaster, Tiplady).
- Los que extraen su inspiración de las técnicas populares de títeres y tratan al títere como irreverente, ecléctico e independiente (McDermott, Boy, Walker).

Todos los directores citados traspasan los límites de las categorías mencionadas, pero estos cuatro diferentes enfoques del uso de los títeres indican un interés contemporáneo en la concepción y la práctica del teatro de títeres. La relación del títere con la vida o con la muerte (pero también con ninguno de los dos conceptos), parece ser clave para analizar el trabajo de estos directores. Para los objetivos

Roman Paska, *Dead Puppet Talk*.



de este capítulo, me he propuesto centrarme en tres de los directores escogidos: Handspring, Roman Paska y Luis Boy. Handspring, se interesa en dar vida al títere; Paska, en recordar al público el carácter ‘muerte’ del títere, y Boy, en subvertir las divisiones tradicionales de la vida y la muerte.

Handspring Puppet Company es una compañía sudafricana de títeres creada hace unos treinta años. Sus fundadores y directores, **Adrian Kohler y Basil Jones**, han desarrollado una concepción de la dirección y la interpretación de títeres que se centra en una manipulación exquisita y detallada de los mismos, en un intento de recrear con detalle la semejanza con la vida. En las producciones de Handspring, los títeres representan a personajes que se mueven, respiran y a menudo hablan (si bien ese no es el caso de los caballos-títere de *War Horse*). El éxito y popularidad de su planteamiento se basa en tres características singulares de su trabajo: la excelencia y la meticulosidad en la manipulación de los títeres, la combinación de actores y títeres, y el carácter profundamente épico del contenido de su trabajo, que combina narrativas políticas y temas africanos. El presente artículo trata, de hecho, sobre su concepto de dirección, por lo que me gustaría centrarme en su visión del títere. Kohler y Jones lo consideran como una figura que *debe* vivir en el escenario, si bien reconocen que posee rasgos diferenciados del actor. Más aún, Jones sitúa el interés principal en el títere como un ser en lucha por la vida.⁴ En su obra, la “magia” o el éxito del títere en el escenario se crea a través de dicha “lucha”, a medida que conducen al público hacia el convencimiento de que lo inanimado está en realidad vivo, o tiene un aspecto tan próximo a la vida que el público *desea* creer que tiene vida. Lo consiguen formando a los titiriteros para que subrayen de modo continuo la respiración, realicen una atenta observación del movimiento y la manipulación, y sigan secuencias cuidadosamente coreografiadas. Su insistencia en que el títere tiene que respirar no es únicamente suya, la usan muchas compañías y a menudo es lo primero que se enseña a los titiriteros en fase de aprendizaje. Pero Kohler y Jones la utilizan como la base para todo el movimiento de sus títeres, categóricamente. Jones se refiere a ella como la “autoridad” del personaje.⁵ El movimiento se ve como una prolongación de la respiración: el títere se prepara para el movimiento al inhalar y ejecuta el movimiento al exhalar. El títere utiliza la inhalación para prepararse para hablar y emite el texto cuando el títere habla, al exhalar. Así, la respiración está conectada a un tiempo con el *pensamiento* y con el *movimiento*. Jones y Kohler consideran que el titiritero insufla la respiración al títere, y así le da vida. Idealmente, respirarán juntos y ejecutarán la interpretación como una misma figura. Los titiriteros de Handspring, aun siendo visibles, son titiriteros simbólicamente invisibles en el escenario más que personajes que interpretan al mismo tiempo que

Roman Paska, *Dead Puppet Talk*.



⁴ Jones, *op. cit.*, pp. 253-269

⁵ Ibid.



los títeres. Cuando hablé con el Teatro Nacional para la producción de *War Horse* y me referí a la figura que manipula al caballo principal, Joey, como al “mozo de cuadra”, se me insistió reiteradamente en que se trataba tan sólo de un titiritero, no de un personaje.

Scrooge. Teatro Taptoe (Belgica). Títeres, guión, diseño y dirección: Luis Zornoza. Fotografía: Luk Monsaert.

Las figuras de títeres de Kohler y Jones, por tanto, se caracterizan por su notable destreza y detalle en la manipulación. En los ensayos, desglosan los movimientos en microfragmentos y examinan con detalle los movimientos necesarios que requiere el titiritero para conseguir la perfección en la manipulación, trabajando cada fragmento uno por uno. Este proceso, intensivo y en cierto modo científico y detallado, significa que cada pequeño movimiento está imbuido de la narrativa general del personaje. Jane Taylor, al comentar sus representaciones, sugiere que “actividades sencillas y cotidianas adoptan un portento parecido al zen, cuando las desfamiliarizamos a través del cuerpo de madera. Acciones que pasarían inadvertidas en el contexto de la edición contemporánea y con los hiperavances de la tecnología recuperan su sustancia.”⁶ Esta visión de la figura del títere como personaje central y protagonista del teatro narrativo infunde a su trabajo una unidad en el marco del drama. Apunta a una coexistencia en plano de igualdad entre el actor y el títere una vez sobre el escenario. El objetivo de los directores de conseguir dicha coexistencia a través de periodos dilatados de ensayo y desarro-

⁶ Taylor, p. 155

llo, seguidos de un periodo de construcción y análisis del movimiento con el fin de crear el máximo efecto posible de movimiento simulado (si bien a menudo estilizado) por parte del títere. Así, Kohler y Jones consideran al títere como un personaje único y singularizado, en el marco del texto lineal, en sentido amplio. En este aspecto, se amolda en gran medida a las reglas tradicionales del teatro narrativo, en el que el contenido recibe el impulso de los personajes y de sus relaciones a través de una serie de acciones y consecuencias secuenciales. Mi punto de vista sería que el efecto global en su teatro es el de una ilusión, aceptada por el público, de que los títeres están presentes como seres reales, vivos y respirando. Esta concepción de la interpretación teatral con títeres es enormemente popular actualmente, dado que, en paralelo a la respuesta a la acción dramática, el público queda impresionado por la misma y halla un gran placer en la excelencia de la manipulación. Por tanto, es un enfoque que subraya la empatía y la identificación con el personaje interpretado por el títere.

Un director bastante diferente es **Roman Paska** (que en ocasiones ha utilizado el nombre de la compañía *Theatre of the Birds* para su serie de “pequeños dramas mentales”, pero más recientemente ha designado a la compañía como *Dead Puppet*). Ha cultivado durante largo tiempo la idea de que los títeres *no* tienen que imitar el movimiento humano ni aspirar a ser una representación de la vida. Su artículo “Notes on Puppet Primitives and the Future of an Illusion” (“Notas sobre aspectos primitivos de los títeres y el futuro de una ilusión”) proponía que, en lugar de ello, los títeres tendrían que celebrar su diferencia respecto de la forma humana y recordar constantemente al público su carácter de objetos.⁷ La insistencia de Paska en este recuerdo, que él denomina “primitivismo”, en el teatro de títeres reaparece a lo largo de toda su obra. Su interés descansa en los aspectos rituales, mecánicos, aterradores y objetificados del títere como símbolo interpretativo. En sus espectáculos, tanto los humanos como los títeres son seres ritualizados. Los intérpretes humanos son operadores de una gestualidad destilada o simbolizada en el títere. A menudo, unos y otros actúan como autómatas, quedando sus movimientos puntuados por golpes, campanas, palmadas, sonidos de gongs y chasquidos metálicos, en una acción rítmica y repetida. Paska bebe de los codificados patrones de las tradiciones interpretativas orientales para la creación de los textos de sus espectáculos, y en particular de las tradiciones indonesias, de modo que se le ha considerado un intérprete occidental del *dalang* o teatro de títeres indonesio. Sus espectáculos recuerdan al público que están viendo objetos manipulados de forma simbólica y estilizada, y, en una reminiscencia de Kantor –y en total contraste con compañías como Handspring –, no están presentes como personajes vivos, autónomos y que respiran, sino como objetos manipulados siguiendo unos patrones gestuales para re-presentar acciones muertas, guiadas por factores como el implacable destino, la búsqueda psicológica o la tragedia. La tarea de dirección de Paska pone

7 Paska, en Francis pp. 136-140

un gran énfasis en las posibilidades rítmicas y musicales del actor y por ello dedica mucho tiempo de ensayo en la repetición y en la reproducción de pautas rítmicas. Los códigos de interpretación de los títeres se trabajan a través de dicho enfoque rítmico, así como el texto. Los títeres, una vez manipulados, se sitúan o se dejan en posiciones simbólicas, con el fin de evocar el vacío de su presencia. La interpretación produce un efecto parecido al de los símbolos y códigos, como en un manuscrito en el que hay que descifrar a los títeres como artefactos deliberadamente semióticos. En paralelo existe el efecto del ritmo y de la acción ritualizada de los títeres para crear una sensación de reverencia hacia el títere y el objeto animado, evocando los aspectos paradójicos de los títeres: que fascinan y repelen al mismo tiempo. Paska juega con la paradoja por medio de la despersonalización de sus títeres y provoca sentimientos ambivalentes hacia ellos, no en tanto que personajes simpáticos con los que el público se identifica, sino como estremecedoras representaciones del brutal e implacable continuo de la vida.

Los espectáculos de Paska se han descrito como rituales intelectuales, de lo que el mismo Paska no se esconde. Siguiendo ideas ya expresadas por Heinrich von Kleist, pone el acento en la separación de la presencia física del títere y la presencia psicológica del actor. Su reciente obra sobre el Dead Puppet Project (Proyecto Títere Muerto) incorpora el viaje de un títere al más allá, en búsqueda de sus 'otros' que han desaparecido.

El tercer director que desearía comentar es **Luis Zornoza Boy**, director, creador de títeres e intérprete, que ha trabajado muchos años en el Norwich Puppet Theatre. Los espectáculos de Boy han provocado

Scrooge. Teatro Taptoe (Belgica). Títeres, guión, diseño y dirección: Luis Zornoza. Fotografía: Luk Monsaert.





Scrooge. Teatro Taptoe (Belgica). Titeres, guión, diseño y dirección: Luis Zornoza. Fotografía: Luk Monsaert.

reacciones variadas y bastante extremas. Se le ha considerado controvertido, debido a su constante y deliberada ruptura de marcos y convenciones. Sus títeres quedan muy lejos de la presencia psicológica de los de Handspring y no parece que vayamos a verlos respirar como imitación de la vida. Boy asegura que se inspira principalmente en la tradición de los títeres populares, en la que éstos se mueven con facilidad entre diferentes marcos, alterando sin cesar la continuidad del personaje, la situación o la ubicación, comentando o quebrando su sentido de la realidad. Sus espectáculos son vehementes en su anticlerismo y oposición a las jerarquías y se centran en ridiculizar todo sistema de autoridad, incluyendo el del texto unificado y de autor o, incluso, el de un títere unificado y completo. Lo hace por medio de técnicas populares y grotescas, y de recursos como el de fragmentar el cuerpo del títere; así, se trastoca el ideal romántico del cuerpo unificado. A los cuerpos de sus títeres a menudo les faltan miembros o partes del cuerpo o se mueven sobre ruedas, tienen cuchillos en lugar de dedos, la madera tallada se junta con cabezas de muñecas de plástico, se presentan estatuas y bustos a modo de títeres. Los títeres de Boy se inspiran intensamente en lo carnavalesco y lo grotesco, en sus combinaciones de improbables opuestos –como, por ejemplo, el kitsch con la escultura artística, la imagen de un cura refregándose sexualmente con una anciana o el cuerpo obeso de un actor con piernas delgadas–. Boy también altera las normas de la manipulación fina. Sus títeres, de nuevo inspirándose en la tradición titiritera popular, se manipulan con temblores, movimientos imprecisos y exagerados, o con vibraciones o espasmos, lo que los relaciona con los cinco espasmos primarios de la vida identificados por Bakhtin en lo carnavalesco: nacer, comer, defecar, el orgasmo y la muerte. Boy coincide con las palabras de Peter Schumann, de Bread and Puppet Theatre, en el sentido de que los títeres tienen “un estatus bajo y ridículo” y una “exención tradicional de seriedad” y actúa siempre contra la unificación, hacia la fragmentación, mofándose de los sistemas de autoridad y de estatus, ya se trate de bellas artes, religión, educación o política. En sus espectáculos raramente faltará una figura de la religión o de la política convertida en un títere estúpido: en *Snow White and the Seven Dwarves* (“Blanca Nieves y los Siete Enanos”), el príncipe que despierta a Blanca Nieves es un busto de Lenin; en *Jack and the Beanstalk* (“Juanito y las habichuelas mágicas”), el gigante que cae y se rompe la cabeza es Franco, el dictador del siglo XX en España, que también aparece en otra obra de Boy, *Scrooge*.

En los ensayos, Boy trabaja mediante la creación de imágenes fijas que luego transforma en acción. Experimenta incansablemente con la manipulación de objetos e imágenes hasta que da con una combinación que le convence, a menudo por su carácter particularmente subversivo, o por una respuesta personal a su singularidad. De los tres directores que he mencionado, diría que es uno de los que presenta mayor influencia de las bellas artes, la escultura y la imagen como sistema de narración en sí mismo.

Está claro que los tres directores comentados tienen diferentes visiones sobre los principales aspectos entorno al títere: su intención de situar al títere más próximo a la vida o más próximo a la muerte; la cuestión de *agencia* (en el sentido sociológico de actuación con efecto en el mundo); y la cuestión de la presencia. Handspring parte de la respiración y el movimiento para llegar a la fe en la vida. Paska parte del ritmo y la diferencia para subrayar la no-vida. Y Boy, de la fragmentación, la alteración y el eclecticismo, para sugerir un movimiento frenético entre la vida y la muerte. El presente texto es una breve visión general que nos ofrece una cierta perspectiva de tendencias contemporáneas, al tiempo que revisita las principales cuestiones que se plantean en la dirección de títeres.

CARIAD ASTLES

Cariad Astles parece no tener casa, cuando le escribes un correo te contesta desde cualquier parte del mundo: Sudáfrica, China, con los orangutanes de Borneo, por las viejas calles de Barcelona. Pero sí la tiene, da clases de Bachelor of Arts en marionetas en el Royal Central School of Speech and Theatre, Universidad de Londres. Enseña reflexiones y publica reflexiones sobre teatro de marionetas y teatro en general. También sobre la influencia que el teatro puede ejercer sobre la acción social y la paz. Ha sido titiritera y actriz en compañías como el Little Angel o con Sue Buckmaster. Ha dirigido montajes de marionetas para diversas compañías. Desde 2016 es Presidenta de la Comisión de Investigación de UNIMA Internacional.

Referencias bibliográficas:

Bass, Eric (2014). 'Visual Dramaturgy: Some thoughts for puppet theatre-makers'. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Posner, Dassisti; Orenstein, Claudia, y Bell, John (eds.). Abingdon: Routledge.

Buckmaster, Sue (2000). 'Object Relations'. *Puppetry in Performance: A User's Guide*. Dean, Anthony (ed.). Londres: Central School of Speech and Drama.

Fijan, Carol; Ballard, Frank, y Starobin, Christina (1989). *Directing Puppet Theatre*. San Jose: Resource Publications, Inc.

Francis, Penny (2012). *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Jones, Basil (2009). 'Puppetry and Authorship'. *Handspring Puppet Company*. Parkwood: David Krut Publishing.

Jurkowski, Henryk (2013). *Aspects of Puppet Theatre*. Penny Francis (ed.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Kominz, Laurence R., y Levenson, Mark (eds.) (1990). *The Language of the Puppet*. Vancouver: Pacific Puppetry Center Press.

Periale, Andrew (ed.) (2006). *Sandglass Theatre: from Thought to Image*. Vermont: Sandglass Theatre.

Taylor, Jane (2001). 'Handspring Puppet Company'. *Connect: Arts International*, Nº. 2, EUA: pp. 153-159.

Trefalt, Uroš (2005). *Dirección de títeres*. Ciudad Real: Ñaque Editora.

LAS MARIONETAS FURIOSAS

DE
FRANCISCO NIEVA

Adolfo Ayuso / ayusoroy@gmail.com

Unas veces queriendo y otras muchas sin querer, el teatro de Francisco Nieva está íntimamente ligado al mundo de la marioneta. Si alguien planteara dudas al respecto, quizá habría que ampliar el significado de *marioneta* hasta el concepto de *supermarioneta* que Gordon-Craig dejara colgado y sin resolver en el campo de las teorías teatrales del primer cuarto del siglo XX.

Entre las reconocidas influencias de Nieva se encuentran Alfred Jarry, Valle-Inclán, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, todos ellos entusiastas declarados de marionetas y maniqués. Solo hay que repasar bocetos y figurines de Nieva para apreciar que algunos de esos personajes quedarían resueltos a las mil maravillas por seres no carnales. De hecho, muchos de los actores y actrices que interpretaron a sus personajes tuvieron que embutirse en vestidos y artilugios inverosímiles. Algunos y algunas quedaron medianamente bien y a otros y a otras les sobraba cuerpo por todos los lados. Nieva era un enamorado de la car-



Museo ABC. Dibujo de Grau Santos. Aparecido en Cultural ABC 20-12-1991, p. 5.

ne de los actores pero se removía en su asiento cuando esa carne no funcionaba como el magnífico muñeco que él había soñado. Como esa *supermarioneta* que defendía Craig. Había que ceñirse a la realidad del material humano con el que trabajaba y Nieva siempre fue comprensivo con las limitaciones expresivas de sus actores y actrices.

Que los objetos son importantes es algo que se confirmaba al entrar en su domicilio madrileño. Nieva vivía en una casa abigarrada de objetos hermosos o de los que guardaba recuerdos agradables. "La casa de Nieva sería así como su imaginación hecha carne", decía en una entrevista el periodista especializado en teatro, José Luis Vicente Mosquete.¹ No veía tantos objetos el inefable escritor Juan Manuel de Prada, pero sí una decoración irreal y fantástica.

El gabinete donde transcurre esta conversación es un decorado barroco e inverosímil, con paredes pintadas de un rojo veneciano y un gato que se alimenta de poesía de Baudelaire.²

Nieva supo conjugar la exquisitez literaria con el pensamiento y el desarrollo teatral. Escribió "viendo" lo que sucede en la escena. Y sabía que el teatro es artificio que huye de lo natural y del naturalismo. Por eso tenía pasión por los teatrillos de cartón. Los utilizó para explicar su defensa del "género chico" en el discurso de entrada a la Academia de la Lengua para ocupar el sillón de la "J" mayúscula.

En los teatrillos de cartón las funciones se montan solas. Todo está determinado para que salgan bien, por mucho que los niños inviertan el orden de los decorados, los coloquen incluso del revés para ver qué nueva sorpresa les proporcionan.³

Nieva sabía que al teatro madrileño de los años sesenta había que volverlo del revés para que fuera teatro. Y lo hizo. Los hombres del teatro, más hombres que mujeres, le acusaron de esteta, pretencioso e incongruente. Como decorador estaba bien pero vestirse con la ropa interior de la dramaturgia era otro cantar.

Su cariño por los teatrillos de cartón ya venía de antes. Escribió el prólogo para el catálogo de una interesantísima exposición de teatrillos y otras arquitecturas de papel que montó en una sala del Madrid más castizo, el arquitecto Miguel Bayón.



Boceto de Nieva para *Pelo de tormenta*.

¹ "Con Francisco Nieva: El amor y la gloria", en *Viaje al teatro de Francisco Nieva, Cuadernos de El Público*, Febrero, 1987, p. 5.

² "Los que escribís ahora sois consumidos como carne de cordero", *Cultural ABC*, 08-08-1997, p. 8.

³ Nieva, F., *Teatro completo*, vol. 2, Junta de Castilla La Mancha, Toledo, 1991, p. 1349.

Son más bellos ahora, abandonados por los niños modernos a quienes no interesa o ignoran la antigua ceremonia del teatro cortesano y burgués. Hay en ellos algo callado y sibilino y son teatro como para que juegue el gato.⁴

Luchino Visconti había sacado un teatrito de cartón en una escena de *El Gatopardo* (1963) y lo mismo, con un teatrito de sombras que representaba la pieza del *Puente roto*, había hecho Jean Renoir en *La Marsellesa* (1937). Con teatritos de papel o de títeres habían aprendido teatro, Goethe, Lewis Carroll, Federico García Lorca o el mefistofélico Benavente. Muchos de ellos tenían pinta de gato. Como Nieva, que tuvo tantos alrededor y que con nombre propio aparecen en sus memorias.

La primera de sus obras que pudo ver la luz, primero en una corta y pobre edición de autor de 300 ejemplares, y luego sobre la escena, fue *Es bueno no tener cabeza*, escrita por Nieva sobre 1966. Entre 1970-1971, un muy joven y osado Santiago Paredes (1951-2016)⁵ le propone el llevar a escena esa obra que había debido de leer en la edición de autor, que también incluía *El maravilloso catarro de Lord Bashaville* y *Corazón acelerado*. El desparpajo de aquel joven desconocido llama la atención de un Nieva ya muy reconocido como escenógrafo: sin ir más lejos, y además de sus experiencias europeas, la crítica madrileña había alabado sus trabajos, muy especialmente la brillante escenografía del *Marat-Sade* de Peter Weiss, que Adolfo Marsillach estrenó en octubre de 1968 en el teatro Español.

La noche del 2 de octubre, el Español abrió sus puertas con todo el papel vendido. Estaba allí la profesión al completo, y las “fuerzas vivas” de la cultura y el antifranquismo. El espectáculo comenzaba en la misma platea, con los locos más peligrosos encerrados en una enorme jaula que ocupaba el pasillo central del teatro. Los locos subían y bajaban como monos por las rejas; increpaban a los espectadores, les arrojaban pieles de plátano, les escupían. El resto de la compañía esperábamos en el alucinante y barroquísimo espacio creado por Nieva. En el centro, una vaca desollada y abierta en canal colgaba de unas cadenas. Aquella escenografía fue lo más grande que hizo Nieva, tan creador de *Marat-Sade* como Marsillach.⁶

Así que Nieva decide abrirse camino como autor y, entusiasmado por el entusiasmo de Paredes, montan sin presupuesto alguno unas representaciones en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

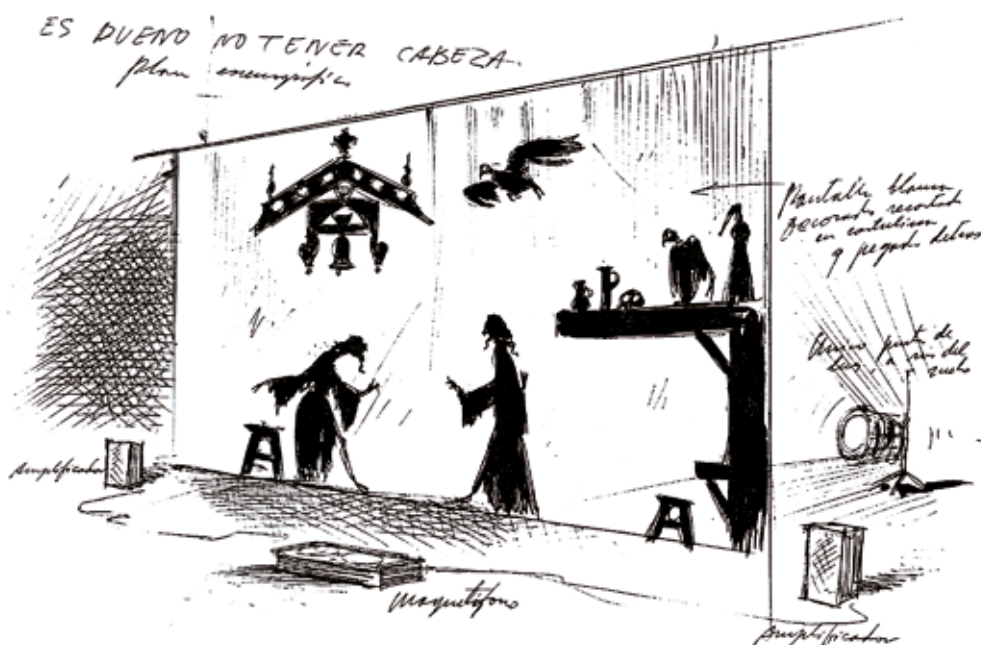
El contenido de la obra era singular y su resolución escénica muy complicada. En un laboratorio medieval, dos viejos alquimistas, Rómulo y Anteo, buscan infructuosamente la piedra filosofal. Discuten

4 Nieva, F., *Los teatros de cartón*, en Bayón, M., *Arquitecturas de Papel*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1980, p. 9.

5 Director y productor teatral. Aunque produjo interesantes obras, saltó a la fama mediática al casarse con Carla Duval, hermana de Norma.

6 Recuerdos del actor José María Pou, entrevistado por Marcos Ordóñez en *El País*, “Aquel *Marat-Sade* del 68” 23-05-2007. http://elpais.com/diario/2007/05/03/cultura/1178143209_850215.html [13-01-2017]

sobre el tiempo perdido y, de repente, Rómulo afirma ser en realidad una doncella. Ante el asombro y la repulsa de Anteo, el viejo Rómulo se destapa y descubre su cuerpo de mujer desnuda. La situación se agrava cuando aparece el joven ayudante Tomasuccio y ve a Rómulo con su cuerpo de exuberante doncella, lo que le provoca una aparatosa erección. Rómulo se quita la cabeza y la coloca junto a la cabeza de Tomasuccio, que ahora, ante su horror y el de Anteo, tiene dos. La de joven y la de viejo. Tomasuccio se queda, tras muchas dudas, con la cabeza del conocimiento y Rómulo se lleva la cabeza juvenil de Tomasuccio. El viejo Rómulo, tiene ahora el cuerpo de doncella y la cabeza de Tomasuccio: ha conseguido la eterna juventud.



¿Cómo resolver aquel galimatías escénico donde hay que representar a un viejo que tiene cuerpo desnudo de mujer, luego una doncella sin cabeza y un joven con dos? Nieva propone hacerlo en sombras chinescas. Detrás de un telón blanco se mueven los actores pero el público solo puede ver sus sombras. Y las sombras pueden interpretar todo ese lío de cabezas, de desnudos, de aparentes erecciones. Para aumentar el distanciamiento, las voces estarán grabadas en un magnetofón que se coloca delante del telón, resolviéndose de paso el que las voces de los actores se amortiguaran tras el telón.⁷

Boceto de Nieva para la escenografía de *Es bueno no tener cabeza* (Primer Acto, 132).

La obra se estrena en la Escuela y tiene buena acogida, aunque la tercera función ya no se pudo hacer por intervención policial. Estuvo atento José Monleón que la publica inmediatamente en la revista Pri-

⁷ Nieva, F., *Las cosas como fueron. Memorias*, Espasa Calpe, Madrid, 2002, pp. 418-429.

mer Acto⁸, precedida de unos breves textos de Nieva y de un artículo de la joven vienesa Angélica Becker, finalista del Premio Adonais de poesía de 1964, amante del poeta Carlos Bousoño y luego de su amigo Francisco Nieva.

Resulta curioso el repasar unos informes de censura, minuciosamente recogidos por Berta Muñoz Cáliz⁹ en el que se recoge la intención de una compañía para representar las tres obras publicadas por Nieva en el teatro Moratín de Barcelona. Las presenta a censura en fecha de 05/05/1969 y el informe de los censores es demoledor. En el impagable trabajo de Muñoz Cáliz se recogen todos esos informes. Destaco algunos muy curiosos, como el de Federico Muelas (poeta considerado *postista* y que por lo tanto debía de ser conocido del *postista* Nieva), que afirma “la tercera [obra] –dos sabios medievales que buscan la piedra filosofal– es irrepresentable no por su idioma, aunque se digan cosas de subido color, sí por la acción, pues exigiría un verdadero *striptease*”; el de Alfredo Mampaso: “*Es bueno no tener cabeza* es inadmisibile. Por su tesis y por su forma incide de lleno en la prohibición. La primera es la del Heterosexualismo. La relación sexual es cuestión de circunstancias y la atracción es pura apariencia de uno u otro sexo. En cuanto a la forma de exponerla, pese a su tono disparatado, roza la pornografía. Debe prohibirse.”; el del poeta y crítico teatral, Juan Emilio Aragonés, luego subdirector de la revista *Estafeta Literaria*: “*Es bueno no tener cabeza*, totalmente suprimible”; o el de de mi anteriormente admirada Mari Luz Morales: “Dentro del más perfecto absurdo (lo que, en sí mismo, no es defecto, una vez admitido el género) ambas obras me parecen inautorizables [sic]. Deliberadamente estúpidas (el autor no lo es) y reiteradamente sucias, groseras. Su única virtud es ser breves. No me parece, tampoco, que ganaran nada, con ellas, las Sesiones de Cámara.”

Este trabajo de Muñoz Cáliz, tan magnífico como colosal, nos descubre que hubo pues un intento anterior de estrenar *Es bueno no tener cabeza*, que no he encontrado referenciado en ningún otro lugar y también nos descubre que la censura no era un monstruo oscuro sino que tenía sus nombres propios, muchos de ellos personajes de postín en la cultura de aquellos tiempos y de tiempos posteriores.

En 1973 esta obra se representa dentro de una semana especial dedicada al nuevo teatro español en la Universidad de la Sorbona de París. Figurarán también obras de Fernando Arrabal, Lauro Olmo, Agustín Gómez Arcos, Miguel Romero Esteo y León Felipe. Se desarrollaron mesas redondas con la participación de algunos de estos autores y de renombrados historiadores y críticos españoles como Ricard Salvat, Gonzalo Pérez de Olaguer o Moisés Pérez Coterillo, así como extranjeros de la categoría de los hispanistas franceses Jean Vilar y Robert Marrast o del norteamericano George Wellwarth, autor

⁸ 132, Mayo 1971, pp. 67-71.

⁹ Muñoz Cáliz, B., *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, col. Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 2006. Extraído de la publicación en línea <http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/exedientes/08%20nieva/tablanieva.html> [12-01-2017]

de *Teatro de protesta y paradoja*. Las dos funciones de *Es bueno no tener cabeza* contaron con un seguimiento cercano de los estudiantes franceses que acusaron al autor “de un cierto esteticismo” y de no entrometerse en la actualidad política española. Moisés Pérez Coterillo, después de defender el texto, expresó algún parecer más diferente en cuanto a la representación:

El montaje, sin embargo, no potencia estas dimensiones que aparecen en la simple lectura del texto. A pesar del carácter mágico y sugerente de las sombras la puesta en escena era víctima del mecanismo artificial de su proyección. Las voces en un magnetófono, por un lado, y la interpretación forzada de los actores para conseguir el efecto deseado, por otro, terminaban dando al espectáculo un cierto sabor de “teatro en conserva” haciéndole perder frescura y espontaneidad.¹⁰

Pérez Coterillo afirma que hablando con Nieva sobre el rápido envejecimiento de los montajes, éste había imaginado la obra como “un juego de marionetas gigantes en medio del público, en un espacio libre y abierto”. Efectivamente, también soy de la opinión de que *Es bueno tener cabeza*, así como otras obras de su Teatro Furioso, hubieran encontrado una más feliz solución acudiendo a las marionetas o a las *supermarionetas*, algo que Nieva defendió contra las teorías predominantes de la formación del actor.

Cuando Gordon Craig hablaba de la supermarioneta, como reacción a las tóxicas y letales teorías del método de Stanislawski, sabía muy bien de qué clase de peste había que librar al actor para que no se quedase tullido y sin voz. El dichoso método ha sido la gruta de Lourdes donde cada señorita o señorito han ido a que se les revele una personalidad —que no tenían— para dar vida a unos personajes que ya la podían tener por su cuenta. Pues no es eso. El teatro no es una clínica psiquiátrica y ser actor no es una forma de terapia, sino un oficio. Y, por cierto, no de los menos duros. Hay que saber ser un poco de palo y algodón y tener el alma pendiente de otros hilos para poder hacer a las ingenuas Colombinas cuando se está embarazada y harta de un marido prosaico.¹¹

Antes, en el mismo artículo, se dirige al papel del autor:

Cuando no estima el valor de personaje netamente caracterizado que hay en la marioneta y pretende ser él, y solo él, el único y universal personaje de su teatro, es de un individualismo hipertrófico que vampiriza a todos los personajes para ponerlos a su exclusivo servicio.¹²

Y más adelante, dirigiéndose al director de escena:

Internacionaliza a mansalva y se le pierden los signos vernáculos, ancestrales, porque la madera del muñeco se ha de cortar del bosque

10 Pérez Coterillo, M. “Los espectáculos”, *Primer Acto*, 152, Enero 1973, p. 61.

11 *Títire*, 38, Diciembre 1991, s/p.

12 Ídem.

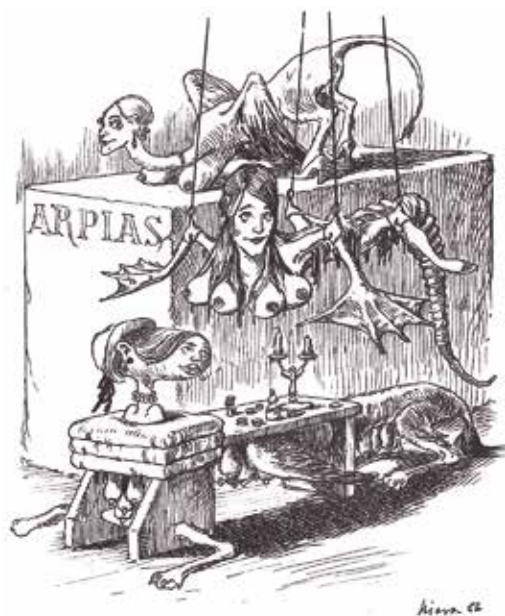
más cercano, y de la madera de la tía Norica¹³ se hacen las Celestinas y los don Juanes, y hasta las Babeles calderonianas del Buen Retiro.¹⁴

Me hubiera gustado conocer si Nieva tenía noción del papel que los teatros de marionetas, la llamada Máquina Real, había desempeñado en el Siglo de Oro al actuar en los mejores coliseos españoles, representando las mismas comedias que interpretaban los actores de carne y hueso. Especialmente exitosas eran las comedias de magia y de santos que se representaban con aquellas marionetas de barra a la cabeza o de peana, tanto en el periodo áureo como durante todo el siglo XVIII. Los prebostes del teatro español contemporáneo no tenían ni idea, pese a los esclarecedores trabajos de John Varey desde 1957¹⁵, pero es posible que Nieva, sí.

Cuando Lorenzo López Sancho critica con cierta acidez su versión del cervantino *Los baños de Argel*, estrenado en diciembre de 1979 en el María Guerrero de Madrid, achacándole un “esteticismo desbordante”, quizá no sepa que Nieva hace las cosas así no porque yerre y se confunda, sino porque así lo desea. Porque Nieva sí conoce a Gordon-Craig, ama la expresión no natural de la zarzuela chica y porque le gustan las marionetas. Cosas que casi seguro no le gustan nada al crítico.

En el delirio de esa representación fastuosa, casi mágica, deslumbrante y fatigosa por sus excesos, hay un descuido evidente en la dirección de actores, y una disminución del carácter humano de los personajes, tratados un poco como marionetas, distanciados de sus pensamientos, por la espectacularidad gestual de su expresión.¹⁶

Boceto de Nieva para
Corazón de arpía.



En varias de las obras de Nieva aparecían marionetas o pseudomari-
netas, por ejemplo en su versión de su ad-
mirado *Ubú Rey*, por fin llevada a cabo por
el Teatro Popular de Muñecos y Máscaras
de Servando Carballar y Carmen Heymann
en la Sala Olimpia (1982), o en su versión de
Tirant lo Blanc (1987) o en *Corazón de Arpía*
(1989) donde “el decorado se convierte en
personaje, los objetos se animan para par-
ticipar en la fiesta”¹⁷ y muchos años antes
ya había encargado unas a Gonzalo Cañas¹⁸
cuando llevó a cabo la escenografía de *La
marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán, dirigida

13 Personaje popular de los títeres andaluces, especialmente de los gaditanos.

14 *Títire*, 38, Diciembre 1991, s/p.

15 Varey, J.E., *Historia de los títeres en España*, Revista de Occidente, Madrid, 1957.

16 “Los baños de Argel, en versión delirante de Francisco Nieva”, *ABC*, 08-12-1979, p. 56.

17 Santos, J. M., “A la Arpía le late el corazón”, *El Público*, XXX, Marzo, 1989, p. 22.

18 Ver mi trabajo sobre su vida y obra en *Fantoche*, 7, 2013, pp. 22-55.

por Miguel Narros en el Español (1970). Por aquellas fechas, Cañas compartió con Nieva una interesante experiencia que programó la Real Escuela Superior de Arte Dramático, dirigida entonces por Herman Bonnin (que luego montaría el Taller de Marionetas de Harry Tozer en el Institut del Teatre de Barcelona): un curso de teatro para maestros, coordinado por Carlos Aladro y con una nómina excepcional de profesores, entre los que además de Aladro, figuraron Ricardo Doménech en *Teoría del Teatro*, Francisco Nieva en *Escenografía* y Cañas en *Marionetas*.¹⁹ Con toda seguridad fue Gonzalo Cañas el que programa durante el IV Festival de Teatro de Títeres de Madrid, celebrado en mayo de 1980, una mesa redonda sobre *El teatro de títeres hoy*.²⁰ En esa mesa participaban el titiritero Alberto Urdiales, del desaparecido Teatro de la A, la escultora y constructora de marionetas Viví Escribá y los dramaturgos Francisco Nieva y Alfredo Mañas, otro amante de los muñecos.

Fue amigo de titiriteros como el muy olvidado Jaime Usano (1943-2011), con el que visitó en alguna ocasión el Club de los Payasos, que pilotaba en Madrid, José Villa del Río, *Tonetti*.²¹ Jaime Usano nació en Capillas de Campos (Palencia), siguió estudios de Profesor de EGB y de Arte Dramático, le gustaba pintar y era un buen cantante de zarzuela, llegando a ser contratado por diversas compañías líricas para resolver papeles secundarios. Jaime Usano estrenaría en agosto de 1991 la obra para títeres *Aventurillas menudillas de un hijillo de puta*, escrita por Nieva ex-profeso para él. Una obra menor pero radicalmente intensa que Nieva aportaría luego a su Centón de Teatro²², bajo el género de “función para títeres malos”. Escrita con el tono y el ritmo literario que requieren los títeres de guante más canallas y cañeros. Ese estreno mundial tuvo lugar en el modesto Teatro Permanente de Títeres del Retiro, regentado por el fantástico Francisco Porras. Seguro que Jaime Usano la resolvió como pudo, sin medios, con más voluntad que arte, pero ahí quedó.

Con sus pelos de punky, el hijillo de puta es una navajero de la noche que se divierte matando; primero a la inmortal más guarra [Tía Barrientos] del vertedero que dominan, gracias a las enseñanzas de Frankenstein; y después al propio Frankenstein, que para su desgracia y dándoselas de listo le ha enseñado a matar inmortales. Todo ello con un lenguaje que entronca con las intenciones feístas del autor de aquella *Carroza de plomo candente* que recuperó la lengua como valor añadido de la escena.²³

Años después la estrenaría el Teatro Arbolé (1994), con una fiel reproducción de los personajes, contruidos en látex por Iñaki Juárez

19 Albert, C., “Los maestros directores de escena”, *Nueva Alcarria*, 09-05-1970. Dato que me ha proporcionado mi amigo Francisco Cornejo.

20 ABC, 22-05-1980, p. 59.

21 Nieva, F., *Payasos*, en *El Reino de Nadie*, Espasa Calpe, Madrid, 1996, pp. 99-103. Dicho artículo apareció en ABC, 19-04-1986.

22 *Centón de teatro 2*, Universidad de Alcalá, Madrid, 2002.

23 Armíño, M. “Títeres con navajeros”. Aunque la crítica debió de aparecer en *El País*, yo la he tomado de la revista *Títire*, 38, Diciembre 1991, s/p.



La tía Barrientos. F. Nieva.



El hijillo de puta. F. Nieva.



El tío Frankenstein. F. Nieva.

y pintados por Helena Millán, y con una excelente escenografía, en la línea de un moderno expresionismo alemán, del pintor y cocinero Germán Díez. Y también habría una versión para actores, dirigida por Adolfo Simón con las compañías Dante y Takarabia, estrenada en el teatro Pradillo (1999).

Seguro que hay muchas más cosas que he olvidado o que no he encontrado en este repaso de las relaciones de Nieva con las marionetas (o



Escenografía de Germán Díez para *Aventurillas menudillas de un hijillo de puta*.

con las *supermarionetas*). Creo que queda patente que los hombres que de verdad saben de teatro siempre las han respetado mucho, mucho más que ciertos historiadores, críticos o programadores de tres al cuarto. Y con la clara convicción que las marionetas van mucho más allá de los escenarios infantiles. Dejo como colofón una frase de Mauro Armiño en su crítica al *hijoputilla*:

En su brevedad, la piececilla muestra con gracia dos estampas urbanas diseñadas para escribir sobre el tablado de marionetas una página de sucesos [...] que incorpora alegremente el mal como uno de los valores sociales intrínsecos de aquí y ahora. Habría que animar a Nieva para que prohíje a su malvada figurilla con la amplitud que merece: es un revulsivo frente a la ñoñería que está acabando con los títeres.²⁴

O sea, que también palique para los titiriteros. Ya no podemos animar a Francisco Nieva pero sí, desde esta profesión y este arte teatral, darle las gracias. ¡Adiós, maestro!

²⁴ Ídem.