

FANTOCHE

A R T E D E L O S T Í T E R E S

UNIMA Federación España

AÑO V • Nº 4

LA SAGA VERGÈS

el títere de tipo catalán

EL OBJETO ENCONTRADO

Fundación Antonio Pérez

CORRADO MASACCI

Colecciones

CLAUDIO HOCHMAN
EL SUEÑO SE ACABÓ
MINIFICIONES PARA TÍTERES
DANZAD, DANZAD, MALDITOS



FANTOCHE

AÑO 2010 - NÚMERO 4



Objeto encontrado "Castrati"

- 5 **CLAUDIO HOCHMAN**
Ramón del Valle
- 17 **EL TÍTERE DE TIPO CATALÁN
Y LA SAGA DE LOS VERGÉS**
Adolfo Ayuso
- 49 **EL OBJETO ENCONTRADO**
Jesús Caballero
- 60 **CORRADO MASACCI**
*Texto Santiago Ortega,
Fotos Luis Fernando de Julián*



Marioneta de Corrado Masacci.
Foto: Fernando de Julián

DIRECTOR:
Miguel Delgado

COORDINADOR:
Joaquín Hernández

EQUIPO DE REDACCIÓN:
Ramón del Valle
Jesús Caballero
Francisco J. Cornejo
Miguel Delgado
Joaquín Hernández
Fernando de Julián
Santiago Ortega

REDACCIÓN:
fantoche@unima.es

COLABORADORES:
Adolfo Ayuso
Guillermo Gil
Carlos Converso

DISEÑO:
Jesús Caballero

EDITA:
UNIMA. Federación España
Deposito Legal: CU-0504-2006
ISSN: 1886-9289
Imprime: Grafo-impresores
Printed in Spain
Edición 1000 ejemplares

PARA MÁS INFORMACIÓN:
www.unima.es

71 MINIFICIONES PARA TÍTERES

Carlos Converso

78 DANZAD, DANZAD, MALDITOS

Manipulación de títeres para televisión
Guillermo Gil

96 EL SUEÑO SE ACABÓ

Francisco Cornejo

PARA MÁS INFORMACIÓN:

Suscripciones y números atrasados:

Secretaría Técnica de UNIMA

Apartado de Correos 42

50300 Calatayud (Zaragoza)

secretaria@unima.es

Tfno: 609 369 068

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

EDI TORIAL

Títere y Titiritero

Miguel Delgado

imagomundititeres@hotmail.com

La naturaleza de esta unión está hecha de poesía, de amor y de encuentro. De poética y semiótica, de arte y filosofía. De vida y de teatro, de creación. Entre el títere y el titiritero hay una relación que va más allá del uso de una herramienta de expresión teatral para contar historias. Hay un vínculo con el personaje que nace y se va nutriendo a lo largo de todas sus etapas de existencia, mucho antes de que sus palabras estén escritas en el guión.

Desde el momento en que tan solo es una idea y un bosquejo en el papel hasta llegar al escenario, hay un largo camino donde va madurando y fraguándose su vida. Durante todo ese tiempo el titiritero que lo va amasando a su imagen y albedrío, en los talleres de construcción, costura y pruebas, va tanteando el carácter único de su movimiento y figura. Es esta etapa de la vida de un títere la más desconocida para el público que le mira. Aquí adquiere el rasgo fundamental de su carácter y ya existe. En su vida previa al escenario ya hay una comunicación con su artesano, los movimientos se han afinado y su voz se indaga, tiene posturas y gestos. Durante este tiempo el titiritero ha ido perfeccionando al personaje que moldea, encontrando sus peculiaridades hasta darle su forma definitiva. Dejando actuar al azar y a la necesidad. Los materiales utilizados, las técnicas empleadas, el tiempo dedicado, le han aportado una visión más compleja del títere. Dejando sugerir a los elementos, escuchando, tanteando nuevos caminos, el titiritero enriquece su vínculo hasta que conoce por completo todos los movimientos posibles e imposibles de su muñeco.

Una vez en los ensayos, todo cambia para el títere y también para el titiritero que ahora encarna un personaje. Ambos han evolucionado a lo largo del proceso de creación y de talleres, ahora tienen voz y letra en un escenario vacío de público que se irá llenando poco a poco de sus vivencias. En esta etapa donde se da vida a una ficción y se construyen sus metáforas, ambos están regidos por una misma finalidad y son instrumentos dramáticos de la historia.

El titiritero ya no es el hacedor, ahora hay unos hilos de otro orden, que no se ven pero que se siguen con rigor, que le hacen actuar y hablar y moverse y dar movimiento y voz a su compañero de escena. Él también representa un personaje e interpreta un sentimiento que no le pertenece. Los ensayos no hacen más que acrecentar el vínculo entre ambos y descubrir nuevas formas de ser y de estar. Se ensanchan las posibilidades conjugando todo el escenario, se incorporan nuevas formas y se crea la quimera. Este terreno, donde todo cabe, campa a sus anchas por la imaginación volviendo posible lo imposible.

En escena el títere ha alcanzado ya su madurez y puede entablar una relación de semejanza con el actor que lo manipula. El artesano se vuelve comediante al igual que su artesanía. Ambos, cómplices en escena, tejen la historia que está escrita de antemano. Ya no hay vacío en la sala. Se confronta al espectador con la ilusión. Ya con público habitan, dentro de sus límites, una fábula de la vida que germina y crece y vive sólo durante la actuación. Algo nace en este nuevo y efímero territorio que trasciende sus fronteras. La suma es más que cada una de sus partes. Vive el teatro y nos visita llevándonos a un mundo imaginado.

En esta nueva dimensión de la realidad, que ocurre mientras lo estás viendo, se suman todas las miradas para confluir en una sola imagen y sentimiento. Cada uno sostiene desde su perfil el cuento que se vive y tanto el que cuenta como el que ve y escucha, aporta emoción al sentir de lo contado. Todos juntos navegando por el ancho mar del teatro como existencia de lo imaginario.

Títere y titiritero encuentran su equilibrio y viven en escena desde los ojos del espectador, reconociendo su propia fábula y asumiendo la parábola. Descubre el titiritero que al final todo es movido por los hilos de la vida que pueden ser arte y artesanía o ciencia y filosofía o mercado y mercancía.

CLAUDIO HOCHMAN

5

El Director Talismán

Ramón del Valle
 Director del Festival Internacional
 de Teatro de Títeres de Alcázar de San Juan
 ramon@paliketeatro.es

Acudo a mi cita con Claudio Hochman. Si repasamos el bagaje profesional de Claudio, uno imagina que se encontrará con un tipo otoñal (porque haber desarrollado tantos exitosos proyectos requiere de una dilatada trayectoria vital), satisfecho y seguro de sí mismo. Entiendo de forma convencional y prejuiciosa que el éxito - y Claudio lo goza merecidamente - puede acarrear este tipo de hechuras.

Pero Hochman no tiene este empaque. Muy al contrario; es una persona joven que incluso aparenta tener una menor edad por estar dotado de una excelente arquitectura corporal (es profesor de educación física) y porque una abundante mata de pelo corona su cabeza. Tiene una mirada franca, directa y esboza siempre una sonrisa un tanto burlona. Este semblante lo impregna de un aire cercano, expectante y predispuesto a la comunicación con su interlocutor.

Inmediatamente adquiero la convicción de que estoy ante un joven dramaturgo y director de escena, que ocupando ya un espacio fun-

damental en el universo del teatro portugués, español y latinoamericano; está llamado a convertirse, por todo lo que aún le queda por hacer, en un creador de referencia obligada.

RAMÓN: ¿Qué es para ti el éxito y el fracaso? Dostoievski decía que cuando no han tenido éxito, los mejores proyectos parecen estúpidos.

CLAUDIO: Decidí dejar el deporte porque cuando ganaba un partido estaba contento dos días, en cambio, cuando perdía, la amargura duraba una semana. No compensaba. Encima perdía la mayoría de los partidos. Sospechaba que



Cía. Shakespeare Women Company, *La tempestad (en un vaso de agua)*

con el teatro el éxito y el fracaso serían más pre-
visibles, pero no, lamentablemente aún no en-
contré la fórmula mágica, lamentable o afortu-
nadamente, porque si la tuviera creo que estaría
pensando en dedicarme a otra cosa. Nunca sé lo
que va a pasar antes del estreno, pero siempre
tenemos la posibilidad de no hacer más la obra
y pensar en un nuevo proyecto.

Había un director de un teatro alemán que al
dejar su cargo le deseó al que lo sucedía que
tuviera muchos fracasos. ¡Ése es un buen ami-
go! Porque de los fracasos es de donde más se
aprende. Duelen pero fortalecen. Claro que pre-
fiero los éxitos, sobre todo porque hago teatro
para comunicar, para que le pasen cosas a la
gente, para hacer pensar y si eso no pasa, mala
cosa.

RAMÓN: Truman Capote decía que el fracaso
es el condimento que da sabor al éxito y Oscar

Wilde afirmaba que ningún tonto se repone de
un éxito ¿Cómo te repones tú, que pareces inte-
ligente, de un éxito y cómo te recuperas de un
fracaso?

CLAUDIO: No me creo demasiado ni lo uno
ni lo otro. Cuando estreno una obra ya estoy
pensando en la que viene después. Al principio
era un director obsesivo que iba a todas las fun-
ciones, con mi papelito para dar notas, luego,
cuando fui aprendiendo a dejar en paz a los
actores, empecé a ir de vez en cuando. Ahora
voy cada vez menos, por un lado para que el
espectáculo crezca, vuele por sí mismo, y por
otro, porque si me quedo enganchado no ten-
go espacio para hacer otro. Ya no voy mucho
a ver las funciones, que es donde podría sentir
esa vibración con el público.

Cuando hacía espectáculos en el Teatro San
Martín de Buenos Aires, iba muchas veces

cuando el espectáculo estaba por terminar, para sentir los aplausos y escuchar lo que la gente decía a la salida. A veces me meto entre el público durante la función para sentir lo que sienten; ése es el éxito, cuando te das cuenta que algo está pasando con una tontería que hiciste. También siento éxito cuando después de muchos muchos años alguien se acuerda de una obra, o me cuenta que se dedicó al teatro porque vio una obra mía. Son pequeñas cosas que valen más que una buena crítica o un premio.

Los fracasos sólo me hacen pensar. Pero entiendo que siempre hago lo mejor que pude hacer en ese momento y con las circunstancias que tenía. Reconozco mis limitaciones y trato de darle la vuelta en la próxima. Esto ha sido una constante en mi trabajo. Lo que no funcionó en una, estará potenciado en la otra.

RAMÓN: Una gran mayoría de espectáculos teatrales tienen una concepción muy parecida, una puesta en escena con códigos muy estandarizados. Se echa en falta un sello de autor, un estilo de dirección característico y diferenciado de los demás. Sin embargo, los espectáculos que has dirigido, al menos los que yo he visto, sí tienen un estilo inconfundible, una impronta que como simple espectador alcanzo a discernir ¿Cuál es el método Hochman?

CLAUDIO: ¡Uy! Precisamente es lo que dices, que sea tuyo, auténtico. Tratar de ser sincero contigo mismo. No imponerle a la obra algo desde afuera. Escuchar el texto y tratar de contarle a tu manera. No pensar en lo que debe ser, sino en lo que tienes ganas de hacer. Después, hay una concepción del teatro que sin ser dogmática, me viene acompañando; me gusta esa mezcla entre lo "experimental" y lo "popular". Experimental, porque siempre hay la búsqueda, las diferentes resoluciones estéticas, la inclusión de variados recursos; y lo popular porque, como te decía, trato de comunicar y para comunicar tienes que hablar en un idioma que la gente te entienda. Eso no quiere decir bajar el nivel, estoy hablando de un equilibrio entre la manera que tú tienes de contar y lo que el público puede captar. Si tengo que reconocer un estilo propio tiene que ver con eso. Y ese equilibrio también tiene que ver con el ritmo, con los contrastes, con la mezcla de emociones.

RAMÓN: Supongo que serás consciente de ser un director que yo no lo llamaría "de moda" porque las modas son pasajeras y tú permaneces, pero sí muy demandado y bien ponderado por las compañías. Una especie de director talismán porque un buen número de montajes que tú has dirigido han sido premiados en los certámenes

Cía. Shakespeare Women Company, La tempestad (en un vaso de agua)





Cía. Desguace Teatro, Cuentos de pan y pimienta, Foto: Concha Laverán

donde concurren. Generas grandes expectativas, todos esperan mucho de ti. ¿Condiciona esto tu trabajo?... ¿Te genera alguna ansiedad?

CLAUDIO: No, para nada. Me gusta mi trabajo y voy a divertirme en los ensayos. Me gusta jugar, desafiar, me gusta esa sensación de no saber cómo va a ser la obra. A veces genera angustia, un pánico entre los actores, porque siempre propongo un salto al vacío. Dejo hacer para ver qué hay. Y como me gusta que el teatro no sea una fábrica donde salen productos todos igualitos y probados, pues arriesgo en cada montaje. Eso lo saben los que me llaman. Si pretenden que sea igual al de fulanito; mala cosa, porque a mí lo que me gusta es experimentar. Claro que resuelvo muchas cosas de oficio, pero hay una alta cuota de vértigo. Pero prefiero eso a cualquier certeza.

RAMÓN: Eres un autor muy versátil: has versionado a los clásicos, con tus montajes has tenido una participación muy activa en la transformación del teatro para niños, has dirigido espectáculos de títeres y también teatro musical. Te has atrevido a tocar todos los palos ¿Con qué género te sientes más cómodo?

CLAUDIO: Con todos. Mira; cuando trabajaba de profesor de educación física daba clases a niños de jardín de infantes, después me iba a entrenar mis equipos de jóvenes voleibolistas y más tarde daba clases de gimnasia para gente grande. Eso me define, me aburriría mucho hacer sólo una cosa. Además, eso es como preguntarle a un padre a cual de sus hijos prefiere más, aprendo de cada aventura y hasta ya he dirigido una ¡zarzuela!



Cía. La Máquina Real, *Lo Fingido Verdadero*, Foto: Luis Caballero



Cía. La Canela, Mil grullas

RAMÓN: ¿Cómo compaginas tu faceta de director con la de creador literario? Lo digo porque no sólo escribes textos dramáticos, también poesía y cuentos. Realmente las veinticuatro horas que tiene un día ¿dan para tanto?

CLAUDIO: Empecé escribiendo. Lo normal; poesías para mis novias. Una amiga vio un poema y le gustó una frase para leérsela a sus alumnos de jardín de infantes. Yo le dije que si quería le escribía más cosas, que me diera tema. De repente tenía escritas muchas poesías. Intenté publicarlas pero nadie me dio bola. Con ese material hice mi primera obra. Después seguí escribiendo para teatro, textos míos y adaptaciones de textos clásicos. Los cuentos y las poesías surgen por necesidad, por ganas de decirle algo a alguien querido. Por ejemplo, el cuento Saudade, que me publicaron en Portugal se lo escribí a mi hijo cuando se fue de

campamento por primera vez. Nunca dejé de escribir, creo que me expreso mejor escribiendo que hablando. Además, yo nunca ensayo de noche, así que a veces tengo un ratito para sentarme a escribir.

RAMÓN: Con tu compañía, la Shakespeare Women Company, tienes una absoluta libertad a la hora de concebir y montar cualquier espectáculo. Esa libertad conlleva que puedas desplegar todas las herramientas de tu oficio, lo que permite apreciar la verdadera dimensión de Claudio Hochman, la esencia de su estilo. Pero tú también diriges, y a veces escribes, obras para otras compañías. Cuando te encargan un trabajo ¿actúas con plena libertad o te ves obligado a hacer alguna concesión?

CLAUDIO: Siempre hay condicionamientos. A mí gusta decir que los límites ayudan a la crea-

ción. Si te dicen: toma, escribe algo, y sólo te dan la hoja en blanco lo más posible es que te quedas en blanco, que te agarre pánico y no sepas por dónde atacar. Cuando te dan un tema y te circunscriben, la creatividad se potencia. Los condicionantes pueden ser miles, desde la imposición del elenco, la temática, el tiempo. A mí no me dan miedo esas cosas, sólo me da miedo que no me conecte con la gente, que haya mal rollo, que no sintonice o que no me interese lo que quieren contar. Mi experiencia con Teloncillo en ese sentido es clarificante. Ellos me dijeron un día: queremos hacer una obra sobre Kaspar Hauser para niños, parecía imposible, pero yo les dije que sí, ellos me mandaban material, yo sabía que tenía que ser para tres actores y me fue saliendo el texto, que fue prácticamente igual al que estrenamos. En el proyecto siguiente me propusieron trabajar sobre Marco Polo, pero yo les sugerí que el proceso fuera diferente. Con los mismos actores pero partiendo de improvisaciones y también salió. Josefina, nuestro último proyecto, fue diferente, me pidieron una obra, yo les di un cuento que había escrito, les gustó y después hice la adaptación teatral. Procesos diferentes, condi-

Cía. Fernán Cardama, La vuelta al mundo en 80 días



ciones claras y mucho trabajo. No me interesa la libertad total, me interesa que estén dadas las condiciones para hacer un buen proyecto.

RAMÓN: ¿Cómo y cuándo aterrizas en el mundo del títere?

CLAUDIO: La culpa la tienen Fernán Cardama y Analía Sisamon. Ellos vinieron a buscarme a Buenos Aires para que les montara un espectáculo. Yo nunca había hecho nada de títeres y objetos. Les dije que sí, pero al poco tiempo me ofrecieron dirigir un Brecht y les dije que no. La compañía de ellos se disolvió y después le monté a cada uno un espectáculo: a Fernán "Llegó el Cartero" sobre un cuento de Eduardo Galeano, y a Analía "Mil Grullas" sobre un cuento de Elsa Isabel Bornemann... ¿Cuándo?... ¡Uy! esto debe haber sido por el año 2001.

RAMÓN: En general el teatro de títeres es fundamentalmente acción; no está concebido ni para grandes diálogos ni para extensos monólogos. Pero ocurre, además, que la técnica de animación elegida condiciona de algún modo el montaje. Si pensamos en el títere de

Cía. Fernán Cardama, El regalo





Cía. Desguace Teatro, Cuentos de pan y pimienta, Foto: Concha Laverán

guante es especialmente adecuado para una acción trepidante y una trama llena de conflictos, sin embargo la marioneta, el hilo, es esencialmente virtuosismo en la manipulación; se presta mejor al desarrollo de espectáculos de variedades, gags o números sueltos de corta duración con o sin partitura musical. No quiero decir con esto que el espectáculo deba estar al servicio de la técnica, pero sí creo que ésta lo condiciona ¿Cómo abordas el montaje de un espectáculo de títeres? A priori, ¿tomas alguna decisión respecto a la técnica de manipulación a emplear?

CLAUDIO: Depende. Hay procesos que comienzan con la elección de la técnica, porque la compañía elige esa técnica porque la maneja o porque quiere experimentar. Otras veces tenemos la obra y buscamos la técnica que

mejor se adapte a lo que queremos hacer. Lo mismo pasa con la estética, te doy el ejemplo de los dos espectáculos que te nombré antes. En “Llegó el cartero” teníamos el cuento y nada más, hicimos la adaptación y fuimos buscando la manera de contarlo; en “Mil grullas” ya estaba diseñado todo, la escenografía, los muñecos... y ahí fue construir la dramaturgia y hacer la dirección sobre algo que ya estaba. En “Los Cuentos de Pan y Pimiento”, Tomás y Gema, querían trabajar con elementos de cocina, les propuse que hicieran un acopio de materiales, cuando llegué no se podía entrar a la sala de la cantidad de cosas que habían conseguido. En “Todo en caja”, de Unima Valencia, primero se eligió la temática, después comenzamos a armar las situaciones y a los tres días les dije: vamos a hacerlo sólo con cartones y papeles. Y así fue. Con Pablo Vergne, en el “Sueño de una

noche de verano”, él ya tenía hechos los muñecos, pero en “Carmela toda la vida” sólo tenía un esbozo y juntos decidimos que serían títeres almohadas. La misma compañía con dos procesos diferentes.

RAMÓN: ¿Tu trabajo de dirección se desarrolla de igual forma en un espectáculo puramente teatral y en una obra de títeres?

CLAUDIO: Igual no se desarrolla en ninguno, yo no trabajo con recetas, muchas veces no sé lo que voy a hacer en el primer ensayo. Otras sí, porque hay poco tiempo o ya tenemos una línea por donde puede llegar a ir. Pero en el momento de idear cómo será, pienso en los condicionantes y en expresar todas las posibilidades con que contamos. Trato de trabajar con la cabeza y el corazón abiertos, no me gustan los dogmas, que esto tenga que ser así o así.

Una vez estaba montando un espectáculo con una narradora, le pedí que se pusiera de pie y me dijo que no, que así no era narración. Esas cosas me parecen estupideces. Creo que debemos usar los recursos para contar lo que queremos contar sin rendirle cuentas a nadie. Cuando a Miguel Arreche le cuestionaron por qué llevaba “La Tempestad en un Vaso de Agua” de la SWC a Tolosa, él dijo que lo llevaba porque

era un buen espectáculo. Y ahora ya vamos a muchos festivales de títeres y sólo hacemos tonterías con unas barbies.

RAMÓN: ¿Necesita el titiritero de una amplia formación teatral?... ¿Qué aspectos básicos debe conocer el titiritero?

CLAUDIO: ¡Sí! Cuantos más recursos tenga mejor, cuanto más trabajo de cuerpo, de voz, de actuación... mejor, cuanto más entrenamiento tenga en el trabajo creativo, mejor. Cuanto más lea, más vea, más viva, más viaje, pues mejor. Además de la manipulación, cuanto más amplia e íntegra sea su formación, más aportes podrá hacer al espectáculo, más recursos podrá ofrecer al director.

RAMÓN: ¿Cómo valoras el teatro de títeres? ¿Está haciendo alguna aportación interesante al panorama teatral?

CLAUDIO: El otro día un crítico teatral de Lisboa, de esos a los que no les gusta nada, dijo que lo mejor que había en la programación de la ciudad en este momento era el FIMFA, que es un festival de títeres y figuras animadas. Creo que sobre todo pueden hacer un aporte creativo, porque los recursos son ilimitados y la posibilidad de crear momentos mágicos son enormes. Sólo hay que animar a la gente a ver espectáculos de títeres y objetos para adultos y vencer el prejuicio que son sólo para niños. En el Festival de Alcázar de San Juan, que tú diriges con Josefina, en la función que hicimos de La Tempestad a las once de la noche estaba la sala llena (¡y eran sólo adultos!) Y en relación a los chicos, claro, se ven propuestas muy bonitas por ahí, tanto con títeres tradicionales como espectáculos de nuevas tendencias. A mí me da igual el estilo, no evalúo eso a la hora de ver un espectáculo, me gusta cuando me gusta.

Cía. La Canela, Mil grullas





Cía. Fernán Cardama El regalo

RAMÓN: Tú has nacido en Argentina. Los titiriteros argentinos son un colectivo con mucho oficio y bien valorado en la profesión. Aquí en España se han aposentado un buen número de ellos y la gran mayoría está trabajando a pleno rendimiento ¿Cuál es la fórmula del “buen oficio” del titiritero argentino?

CLAUDIO: “Lo atamos con alambre”, decimos nosotros. Eso quiere decir que aprendemos a hacer cosas desde la nada. Cuando el motor del coche no funciona, con un alambre lo solucionamos. Nacimos en un país en crisis permanente, donde no hay subsidios, donde se hace por necesidad, porque nos es inevitable. Volviendo a la educación física, cuando empecé a estudiar lo primero que me enseñaron fue a hacer una pelota de trapo, porque ¿si no con qué les vas a enseñar a jugar a los niños?. Es un país donde hay que inventarla, donde nunca cruzamos la calle por el paso cebra; eso te da reflejos, te abre la percepción, tienes que calcular distancias, saber esquivar. Como no te dan nada y es un país de laborantes, ejercemos la imaginación como oficio y yo creo que esa mezcla de inmigrantes con lo peor y lo mejor de cada corriente dio esa energía. Es además un país muy teatrero, a la gente le gusta hacer

teatro y le gusta ir al teatro. Es costumbre, tradición, cultura, hay más de trescientos teatros en Buenos Aires y si no viste “la última obra de...” te quedas fuera de las conversaciones.

RAMÓN: Eres un gran experto en versionar y adaptar obras de Shakespeare tanto para niños como para adultos. Tu compañía se llama precisamente Shakespeare Women Company ¿Has querido con ello rendir un homenaje a Shakespeare?... ¿Qué tiene Shakespeare que no tengan otros autores?

CLAUDIO: No, homenaje no, sólo que es un autor que me gusta mucho, porque sus obras son muy buenas, porque tiene conflictos tremendos y a veces, desgraciadamente, muy actuales, porque sus personajes son profundamente humanos, porque es un autor “no acotado”, que no te dice cómo tienes que hacer sus obras, te da mucha libertad, no te dice por dónde sale un actor, cuántos años tiene y si se viste de gris. Casi no tiene acotaciones y eso nos da la posibilidad de hacer muchas versiones de sus obras. Ya hice tres montajes de Otelo en diferentes momentos de mi vida y con tres compañías y fueron muy distintos entre sí y los tres eran Otelos.



Cía. El retablo, Carmela toda la vida

¡Y pensar que cuando empecé a hacer teatro decía que los que hacían clásicos no eran artistas porque no tenían ideas propias! Por suerte, en un momento descubrí que me podían decir ellos muchas cosas a mí y yo podía hablar a través de ellos.

RAMÓN: En la época de Shakespeare, en el teatro isabelino, el elenco actoral era exclusivamente masculino, porque la ley prohibía contratar actrices, de tal forma que los personajes femeninos de las obras eran interpretados por efebos. Tú has querido darle la vuelta al calcetín y en tu compañía, en la Shakespeare Women Company, el elenco es sólo femenino [de ahí viene dado el nombre de la compañía] y son las actrices las que interpretan también los personajes masculinos. Supongo que en este planteamiento tan original, habrá algo más que rendir tributo a las actrices que no pudieron serlo en el teatro isabelino.

CLAUDIO: Es básicamente un juego que me inventé un día caminando por Cascais. Quería vol-

ver a tener una compañía, tener mi propio kiosquito. Descubrí en Portugal excelentes actrices, en los cursos que fui dando y en los montajes...

Me quedé pensando en una cosa que me preguntaste sobre los condicionamientos, y en mi compañía también los tengo, algunos porque me los he inventado, como que sean siempre actrices o que siempre partamos de una obra o de un personaje de Shakespeare. Pero también hay otros; la compañía no tuvo nunca ningún apoyo, por lo tanto las producciones son pequeñas -por ahora- y suelen caber en una maleta para poder viajar.

RAMÓN: Otra faceta profesional tuya es la docencia ¿Qué aprendes tú de cada curso que impartes?... ¿Qué poso te queda?

CLAUDIO: Aprendo muchísimo. El otro día un participante decía, "esto es una mierda", lo decía porque salen tantas cosas que después nadie puede usar (aunque eso no es cierto porque no se usa el recurso pero si hacen una buena transferencia sale por otro lado). También aprendo a cómo dar los cursos, porque para mí son como montajes, ninguno es igual al otro, cambia la gente, cambian los espacios y voy cambiando las temáticas. Me gusta mucho sacar de la gente lo que tiene para dar, yo les pido a ellos que expriman el objeto, pero yo los exprimo a ellos. Los cursos me ayudan a pensar lo que hago. Me acuerdo que en el primer curso que di de dirección les pregunté a los alumnos qué era el teatro y qué era la dirección, porque yo dirigía pero no reflexionaba constantemente sobre lo que hacía, soy muy intuitivo trabajando y en los cursos es necesario conceptualizar.

También me pasa que me cuestiono mis trabajos porque si estás diciendo cómo deberían ser los montajes después el tuyo debiera responder a eso. Pero siempre encuentro una manera de justificar por qué hice lo que hice. Eso sí, los cursos me generan un nivel de exigencia elevado para el próximo montaje y, si bien, como te decía, no voy a sacar ideas o recursos concretos,

siempre hay algo que me queda, así como espero, les quede a los participantes.

RAMÓN: Tú resides en Lisboa, una ciudad donde a veces el tiempo se para y las cosas ocurren de forma más tranquila. Sin embargo, tú parece llevar un ritmo tan trepidante como el que siempre imprimes a las obras que diriges ¿Has elegido vivir en Lisboa buscando algún tipo de compensación, de equilibrio?... ¿Quizá sea el reposo del guerrero?

CLAUDIO: Llegué a Lisboa por esas casualidades de la vida, podría decir que Lisboa me eligió a mí. Carlos Fragateiro, un productor portugués vio una versión que hice del Cyrano en un Festival en Lima. Me dijo que quería hacerla con actores portugueses. Eso fue en el año 1995, después de dos años la estaba montando en el Teatro Trindade. A partir de ese momento comencé a viajar a Portugal una vez por año para algún montaje y en el 2002 me propuso venirme por ocho meses y me fui quedando. Ahora la elijo yo, por su tranquilidad, por la proximidad del mar y por los vínculos afectivos. Es una preciosa ciudad para vivir.

RAMÓN: El teatro es un arte efímero que sólo perdura en el recuerdo. Pero según lo que he-

mos hablado, no sólo los éxitos dan sentido a la profesión que has elegido, porque tú disfrutas del proceso conforme lo vas recorriendo. Y creo que también de la gente que te encuentras en el camino. Yo al menos he tenido esa sensación durante la charla y he de decir que ha sido un placer.

CLAUDIO: A mí también me gustó conversar contigo, me dio un poco de vergüenza las cosas que has dicho de mí, es lindo que te halaguen, pero creo que te has pasado un poco; yo de verdad reconozco mis limitaciones, sé que puedo ayudar a la gente a sacar de sí mucha cosa, que tengo mucho para dar y que me gusta lo que hago, por eso sigo intentándolo. Sentirme útil y pasármela bien, con eso basta. Espero que todo lo que hablamos también sirva, que derribe algún muro y coloque algún ladrillo.

Por último les quiero agradecer a todas las compañías que me han invitado a trabajar con ellas; algunas he nombrado y otras no, pero a todas las tengo presentes, a todos los directores de festivales, tú inclusive, que me han invitado a dar cursos y a los participantes que han dado tanto de sí para que las experiencias sean enriquecedoras.



Claudio Hochman
hochmanclaudio@gmail.com

Autor y Director teatral, licenciado en la Carrera de Puesta en Escena de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos Aires, nace en la capital argentina en 1958 donde inicia su andadura en el teatro independiente.

Es también Profesor de Educación Física.

Actualmente reside en Lisboa donde dirige la compañía Shakespeare Women Company, siendo un gran conocedor de este autor universal, aunque también ha adaptado y dirigido textos de otros autores clásicos (Moliere, Plauto...) para espectáculos para niños y jóvenes.

Claudio Hochman es uno de los directores de escena más prolíficos y que más han renovado el teatro para niños en las últimas décadas. Un director "talismán" que goza de un enorme y merecido prestigio entre los profesionales del teatro, porque los montajes que ha dirigido han sido premiados en los distintos certámenes a los que concurren.

Acaba de publicar su cuento "Saudade" para la editorial Teatro Aveirense.

EL TÍTERE DE TIPO CATALÁN

y La saga de los VERGÉS

Adolfo Ayuso
ayusoroy@terra.es

INTRODUCCIÓN

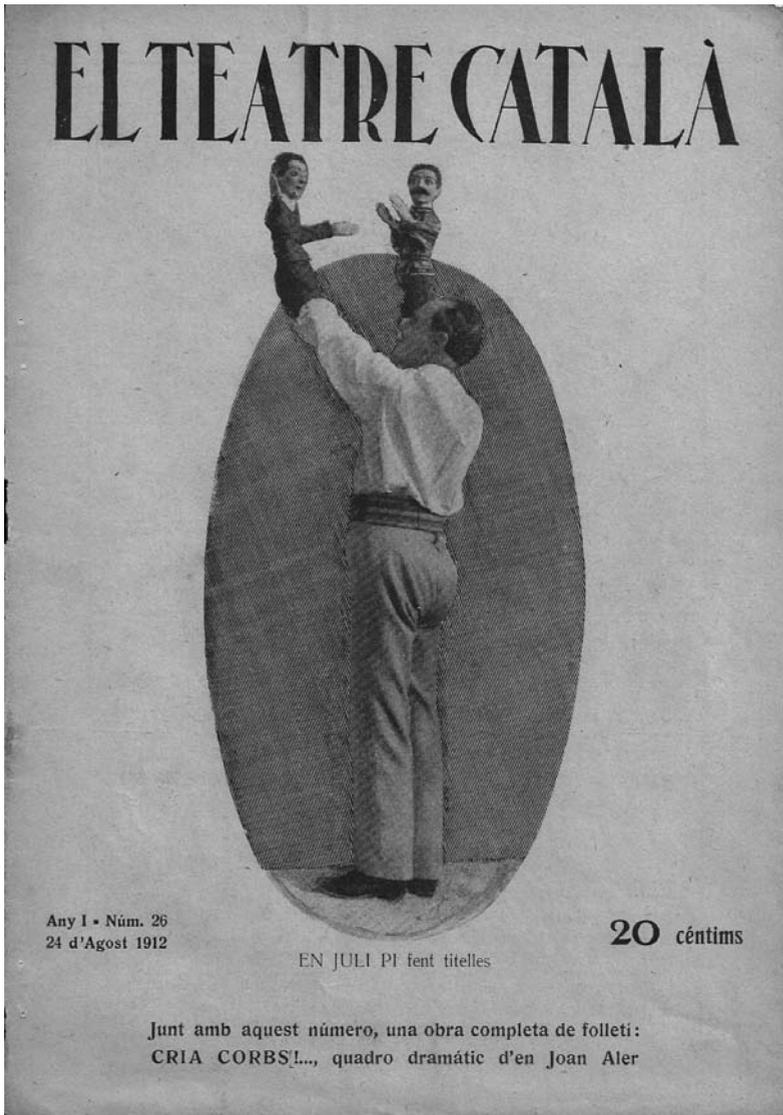
No es habitual que una compañía cumpla cien años de dedicación al arte de los títeres. No lo es en ninguna parte del mundo y menos en España. Ya lo decía Joan Amades: "En la mayor parte de los casos, los titiriteros actúan en familia, ayudados por la esposa, los hijos y otros familiares, tanto masculinos como femeninos. El trabajo, de ordinario, se desarrolla en un ambiente humilde que no permite la contratación de ayuda pagada. A pesar del carácter familiar de este género de teatro tradicional, no se encuentra un solo caso de continuación de su ejercicio durante más de una generación; podríamos decir que el verdadero manipulador de marionetas es un individuo que rige el espectáculo con la colaboración de sus familiares que adoptan el papel de simples ayudas" (AMADES, 1958, p. 354). Amades habla del títere en Cataluña y aunque tiene buena parte de razón, no es así. En aquel año de 1958 ya existía una familia que andaba por la tercera generación: los Anglés. Y, en otros casos, era la muerte la que

había cercenado esa posibilidad: la muerte de Julián Pí (1928), hijo de Julio Pí (1851-1920), o la muerte de Montserrat hijo (muerto en un bombardeo en Burriana sobre 1938), después del fallecimiento de Ramón Montserrat (sobre 1937).

En España, si la memoria no me falla, sólo han conseguido llegar al centenario tres compañías y las tres son catalanas. La primera que llegó al cumpleaños fueron los Anglés, pues Jaime Anglés Pallejà (1857-1919) lo hizo esporádicamente a partir de 1873. Continuó luego su hijo, el gran maestro Jaime Anglés Vilaplana (1888-1945), el nieto Jaime Anglés Guzmán (1913-1978) y la compañía aún perduró unos años más con los biznietos, al menos hasta finales de los ochenta en los que fue diluyéndose hasta desaparecer. La segunda fue la que fundó Antoni Faidella (1891-1970), que comenzó a hacer de ayudante de Joan Palou sobre 1900, y cuya labor continuaron sus hijas Rosa (1916-1999) y Joaquima Faidella (que creo vive aún, nacida en 1926), si bien es cierto que muy esporádicamente. La tercera dinastía es la de los Vergés, cuyo fundador Sebastià Vergés Prats (1900-1974) lo hizo sobre 1910 ejerciendo de aprendiz de Anglés Vilaplana. Colaboró siempre con su hermano Antoni Vergés Prats (1909-1985), y luego éste y su hijo Sebastián Vergés Cadena (nacido en 1929) continuarán la saga hasta el recambio y resurrección de la compañía que emprenderán los nietos, primero Sebastià Vergés Martínez (nacido en 1958) y luego Jaume Vergés Martínez (nacido en 1961) que trabajarán juntos (como payasos y *titellaires*) una breve temporada para luego continuar al frente cada uno de su propia compañía.

De la familia de los Anglés hay abundantes noticias, principalmente a través de Harry V. Tozer en sucesivos artículos de la revista estadounidense *Puppetry Yearbook*, pero también de Sebastián Gasch y otros. No obstante suelen ser noticias sueltas o artículos parciales, no habiéndose realizado ningún estudio completo de su trayectoria. De los Faidella, también mencionados por Tozer, la información proviene principalmente de dos interesantísimos libros escritos por Joaquima, la hija menor (FAIDELLA, 1987 y 2006). Estos libros, sobre todo el primero, están llenos de pasión por su padre y fundador Antonio Faidella pero, fuera de lógicas subjetividades, resultan fundamentales para entender como fue la vida de los viejos *titellaires* y sobre todo de aquellos que ejercieron su labor trasladándose de feria en feria con su barraca a cuestas.

Estas tres familias han estado bastante relacionadas entre sí por las fuentes de aprendizaje con maestros comunes (Juli Pí, entre otros), han compartido un fondo común de obras y de personajes, en muchas ocasiones reivindicados como propios por cada una de ellas. En realidad, muchos de esos personajes y de esas situaciones argumentales venían ya de antes, de *titellaires* del siglo XIX que como ellos utilizaban la lengüeta y esas tallas tan hermosas y peculiares del títere de tipo catalán.



Hasta hace bien poco ha pesado sobre los Vergés un incomprensible silencio sobre su inmensa labor con el títere de tipo catalán. Afortunadamente, hoy en día, ha sido convenientemente superado. Josep A. Martin, conocedor de esa situación, ya dio merecida cuenta de toda su trayectoria vital y artística (MARTIN, 1998, pp. 192-202) y está todavía muy reciente la lectura de la tesis doctoral de Antoni Galmés sobre el teatro de títeres en Cataluña donde dedica un capítulo especial a los Vergés (GALMÉS, 2010). Este artículo no pretende hacer una biografía de la familia Vergés, para lo que remitimos al libro de Josep Martin, del que se han destacado más sus errores que sus indudables aciertos, sino dar cuenta de algunos aspectos bibliográficos y de difusión de la técnica del guante catalán no demasiado bien conocidos y de la importancia de los Vergés en su mantenimiento y supervivencia.

EL TÍTERE DE TIPO CATALÁN

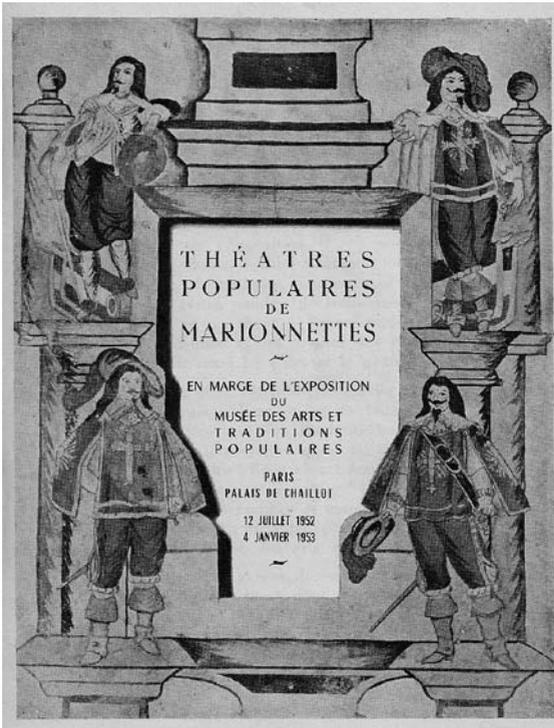
En 1952 se celebró en el Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares de París una magna exposición titulada "Théâtres populaires de marionnettes". Por sus contenidos y su larga duración, 6 meses, tuvo una importante repercusión en el panorama cultural francés. La única presencia española fue una reproducción de un grabado realizado por el inglés Coypel del capítulo del titiritero en el Quijote, cedido por el marionetista y estudioso francés Jacques Chesnais. Una vez más daba la sensación de que los títeres españoles habían muerto en tiempos de Cervantes.

Se realizaron algunos intentos para que la participación española fuera mayor. El director-conservador del Museo escribió meses antes de la inauguración a su amigo el antropólogo y folclorista Joan Amades para que aportara algún títere característico

de Cataluña. El señor Georges Henri Rivière, uno de los renovadores de la moderna museología y sobrino del famoso pintor que presentó espectáculos de sombras en el cabaret parisino de Le Chat Noir, era una persona muy entendida en marionetas y había puesto un gran interés en esta exposición. Debía de conocer que el teatro popular de títeres estaba prácticamente extinguido en España pero tenía conocimiento de su persistencia en Cataluña, además con unas características peculiares que lo hacían único en todo el mundo.

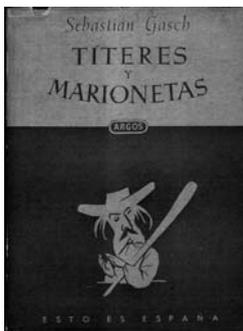
Joan Amades cuenta en un artículo publicado unos años después (AMADES, 1957) que no encontró ningún titiritero que trabajara en aquellas fechas de 1952 con los clásicos tipos y repertorios catalanes que él había descrito en su libro *Titelles y Ombres Xineses* (AMADES, 1933). ¿Se habían extinguido en 1952 los *titelles* catalanes? Aunque a algunos les pueda parecer increíble, en realidad no es tan sencillo responder a esta cuestión.

Por un lado podíamos definir al títere catalán por el uso de unos tipos o personajes característicos (Perot o Pericu o Titella, Tòfol o Cristófol, Marieta o Cristeta, el Dimoni, etc) y unos repertorios peculiares que había abocetado sucintamente Amades en su librito de 1933 y luego ampliaría en el mencionado artículo de la revista de la Diputación de Barcelona (AMADES, 1957) y sobre todo en su ilustrativa aportación al importante Congreso Internacional de la Marioneta Tradicional celebrado en Lieja en agosto de 1958 (AMADES, 1958).



Exposición en París 1952

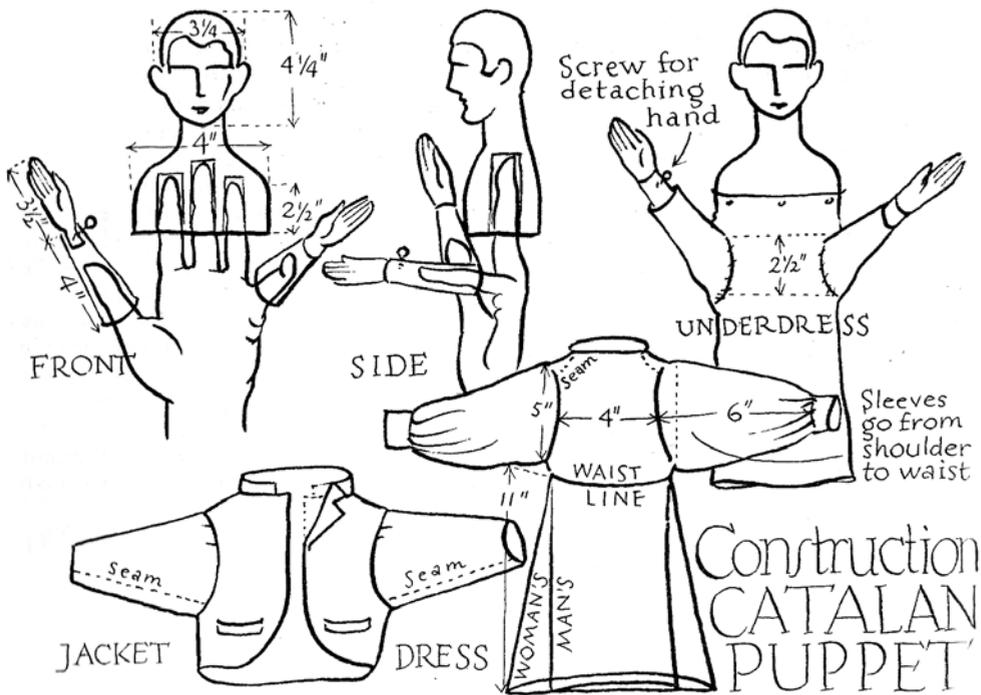
Títeres y marionetas de GASCH



Por otro lado, por la utilización de un tipo morfológico de títere de guante especial que había descrito minuciosamente en el anuario de 1932 el luego insigne maestro de la marioneta de hilos, el inglés Harry V. Tozer en la revista norteamericana *Puppetry*, la más seria e influyente de su época bajo la dirección de Paul McPharlin entre 1930 y 1947.

Esta diferencia de enfoque (la de personajes-argumentos y la morfológica del títere) es la que provoca el problema. Aunque Amades se muestra un entusiasta de los títeres y vivió personalmente las sesiones de los viejos *titellaires* de los cafés barceloneses en torno al 1900, su campo de estudio es amplísimo y abarca todos los aspectos y lugares de la vida y la cultura catalana (sus monarcas, castillos, vivienda, heráldica, refranes y proverbios, carnavales y fiestas, gigantes y cabezudos, cuentos y leyendas, bailes, costumbres de esponsales, ritos funerarios, etc). A Amades le interesa encontrar en las cosas de la vida corriente unas determinadas señas de identidad. Y los *titelles* fueron en Cataluña un importante medio de transmisión de la forma de ser catalán. No le interesan los intrínquilis de la profesión, ni mucho menos cómo se manipulan las figuras.

Esquema del títere catalán según Tozer (*Puppetry* 1932)





*Portada del Puppet Master
Abril de 1948 con el artículo
de Tozer*

Al mismo tiempo, o quizá algunos años después, que en Lyon se creaba la figura de Guiñol (estamos hablando sobre 1800), en Cataluña se iba creando la figura de Perot que también recibía el nombre genérico de Titella (el Títere por excelencia), y que más adelante adoptaría el nombre de Pericu. De una forma u otra esto estaba ocurriendo en toda Europa. El modelo italiano de Pulcinella que se había extendido por todo el continente desde los siglos XVI y XVII, sin dejar de ser él, se convertía en decenas de personajes característicos de cada zona y que vivían inmersos en sus vicisitudes y sus problemáticas particulares. Pero existe un hecho de capital importancia. Mientras que Guiñol es un joven obrero textil que sufre las dificultades propias de un modelo de vida característico de la primera revolución industrial (huelgas, pago del alquiler de su casa, etc), Perot es un joven campesino que tiene que apechugar con otro tipo de problemas. Les unen muchas cosas. Ambos son jóvenes, pertenecen a las clases humildes, son egoístas pero también generosos, un poco atolondrados pero a la vez muy listos, resuelven con desparpajo y alegría los conflictos que les acosan y utilizan

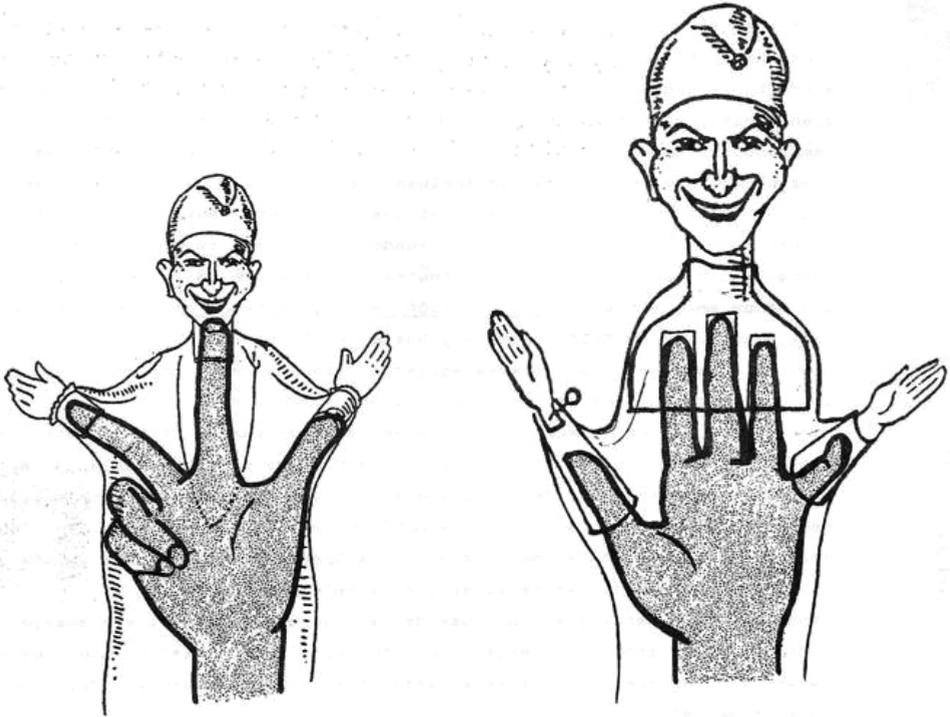
para ello una formidable estaca que cae sin piedad alguna sobre la dura cabeza de los miserables, los ávaros, los tontos, los cornudos, los cargantes, los médicos, los jueces o la policía.

Guiñol se extendió por toda Francia e invadió su capital. Perot quedó circunscrito a las fronteras catalanas. El fenómeno de renacimiento cultural de lo catalán (conocido como *Renaixença*), consolidado en torno a la parte central del siglo XIX, puso buena parte de su punto de mira en el campo, allí donde persistían los ejes de la lengua y la cultura catalana ya que en las ciudades, y especialmente en Barcelona, buena parte de la burguesía las había olvidado. Guiñol degeneró muy pronto al entrar en contacto con el modo de vida parisino. Salvo algunas compañías puristas la mayoría optaron por descafeinarlo y arrancarle su espíritu burlón y crítico. A finales del siglo XIX la mayoría de los parques de París y de otras grandes ciudades francesas ofrecían unas sesiones de títeres cuyo principal destinatario era el público infantil y las ayas que los cuidaban y los soldados que acechaban a las criadas. Perot, ya comenzado a llamarse Pericu, aguantó un tiempo más en los cafés y en las fiestas de aquellos grandes pueblos de provincias o en aquellos que Barcelona iba engullendo y transformándolos en barrios. Y lo hizo hasta el final de la Guerra Civil.

Pericu o Titella (© Atienza)



Amades busca y define en esta línea de personajes y situaciones. Hemos de agradecerle que descienda a detalles que otros consideran nimios.

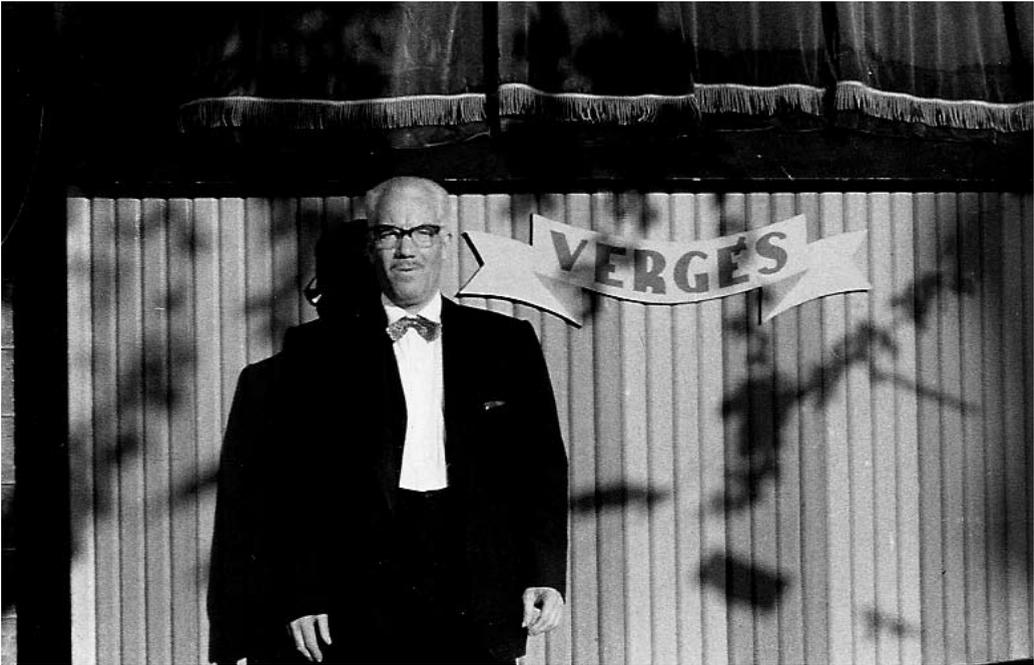


Recupera los olvidados nombres de algunos *titellaires* del XIX. Entre otros, el gran Federicu, natural de Figueras, que adaptó obras de Dumas y otros dramas del teatro más serio y lacrimoso que se podía escuchar en los coliseos de Barcelona y que sería el maestro de Busquets (al que no menciona) y de Juli Pi. Nos habla del Ampurdanés que recorría toda Cataluña siguiendo el calendario de ferias y fiestas mayores, instalando su teatrillo al pie de los catafalcos que se montaban para albergar a la orquesta. Acaba mencionando a Juli Pi, "el más célebre de nuestros *titellaires*, el que mejor arte sabía imprimir en sus figuras sin salirse por ello del sentido tradicional que siempre han de conservar para tener el dulce regusto popular". Amades escribe desde sus recuerdos y desde los recuerdos de los ancianos con los que consulta. Sabe que lo que ocurre ahora tiene que ser tamizado por el paso del tiempo que acaba dirimiendo quién es quién en el panorama de cualquier arte, sea popular o elitista. Por eso acaba en Juli Pi, el famoso titiritero de Els Quatre Gats, la cervecería donde se reunían, entre una pléyade de modernistas, Santiago Rusiñol, Isidro Nonell, Ramón Casas y Pablo Picasso. También hemos de agradecer a Amades que nos recuerde los nombres de los viejos y abundantes cafés de Barcelona donde se exhibían títeres y mucho más que nos hable de cómo eran aquellas sesiones, que compile un buen número de títulos, que relate las tramas más habituales y que explique el carácter de cada uno de aquellos personajes que compartían la mayoría de los *titellaires* catalanes.

Comparación entre títere de guante clásico y de tipo catalán



Figuras antiguas, colección Vergés (© Atienza)



Así, además de Perot o Pericu, vestido siempre con su camisa blanca, su faja roja y su barretina de payés, nos explica que Tòfol, apócope de Cristóbal-Cristòfol, tenía un carácter de galán bonachón y de pocas luces que llevaba casi siempre la peor parte en todo, sobre todo a la hora de recibir calabazas de las señoritas y estacazos de todo el mundo. Marieta, Mariona o Cristeta era la dama joven y agraciada que se llevaba las preferencias de Perot. Quiscarria era la mujer ya entrada en años, algo amargada y que se complacía en renegar de todo y hacer la vida imposible a los jóvenes amantes por lo que también solía recibir sus buenas raciones de palos. La presencia del personaje de la Muerte era muy habitual y la del Demonio era una constante en todos los titiriteros, que solían acabar sus funciones con la aparición inopinada y fuera de contexto de su presencia infernal entre truenos, humo y pirotecnia. Tras proferir unos sordos sonidos guturales que no asustaban a nadie recibía la postrera tunda de palos que le propinaba Perot. Tras esa catarsis de “leña” a la divertida encarnación del mal, los títeres se fundían en un feliz baile que también podía acabar con una delirante sarta de bastonazos. El más famoso que nos ha llegado es el Baile del Tururut que en las sesiones de los Quatre Gats llegó a amenizar al piano el mismísimo Albéniz (JARDÍ, 1972, p. 64). Estos personajes han sido comunes a la práctica totalidad de los *titellaires*. Junto a ellos hay un gran número de actores secundarios entre los más antiguos Petot, Recuca, Rapau, el señor Patacons, que derivará hacia el señor Enric, rico y ridículo que siempre será esquilmado por Pericu, más difusos y menos extendidos, entre los que se puede destacar la figura del policía o guardia municipal que recibirá los nombres de Martínez o Gutiérrez y que será el único títere que se exprese en castellano.

*El fundador
Sebastià Vergés Prats*



El tío Antoni y Sebastià I

1934 Actuación en Cornellà
de los Hermanos Vergès



La visión de Harry V. Tozer fue muy distinta. Aunque a finales de 1932 no había comenzado a construir sus marionetas (el negro Chimbo, su primera marioneta de hilo conocida, fue construida en 1934), sí que se había interesado por el *Punch and Judy* inglés y por eso, tras su llegada a Barcelona en 1925, se fijó enseguida en esa forma particular del títere catalán. Mientras que a Amades le pasó desapercibida la construcción y el manejo de los *titelles* (sólo aparece una rápida mención en su intervención en el Congreso de Lieja en 1958), quizá porque no tenía referencias de comparación con las figuras del títere de guante de otras tierras o simplemente porque no le interesó, a Tozer le impresionaron profundamente. Harry Tozer ya tenía en el alma ese veneno del constructor exquisito y meticuloso que llegó a ser. Por eso, desnudó inmediatamente a las figuras, midió y describió sus partes, analizó las ventajas y los inconvenientes de su uso en la escena. Y lo más extraordinario de todo, las difundió a través de su artículo en la revista norteamericana causando admiración y perplejidad en buena parte de los titiriteros del mundo.

En un importante libro con abundante iconografía, Ciryll Beaumont publicó entre las formas de manipulación del títere de guante, la técnica catalana (BEAUMONT, 1938). Existen referencias de que se practicó en Estados Unidos,

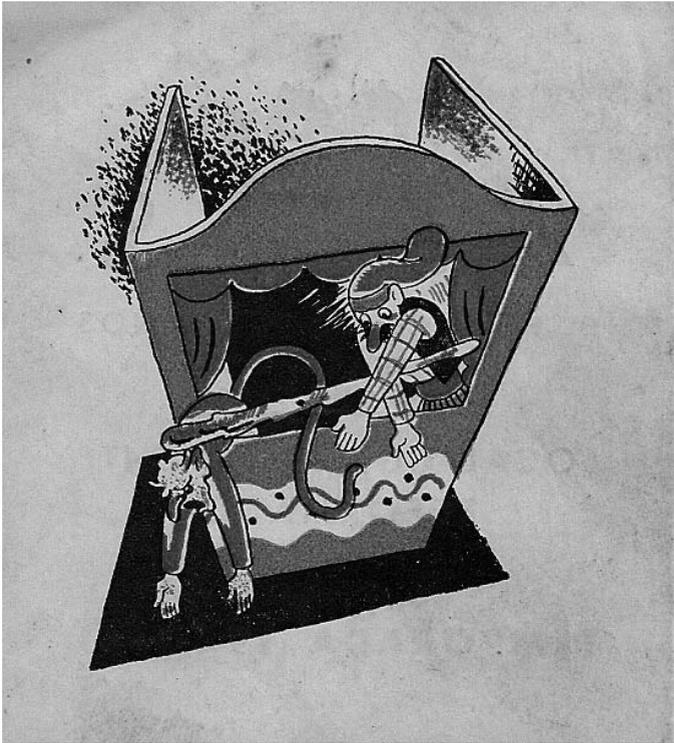
Gran Bretaña y Rusia, apareciendo mencionada dicha técnica en algunos libros extranjeros (PHILPOTT, 1969; McCORMICK, 1998).

El artículo de Tozer en el anuario de 1932 no tiene desperdicio. Y es una pena que no se haya traducido nunca, al menos que sea yo el que no lo ha encontrado, al castellano. El artículo consta de tres partes: el pasado, el presente y la metódica descripción del títere catalán, que es la parte que más ha trascendido, especialmente el extraordinario dibujo que lo ilustra.

Salvo rarezas que he podido observar en algunos libros rusos, el títere de guante se manipula en todo el occidente introduciendo el dedo índice en la cabeza de la figura, generalmente alargada por un cuello cilíndrico más o menos largo, careciendo por lo tanto de cualquier otra parte anatómica del cuerpo, salvo las manos. En la forma catalana, cabeza, hombros y pecho están tallados en madera de una sola pieza. La calidad de estas tallas es muy variable dependiendo del autor, siendo algunas de ellas muy notables cuando han sido encargadas a ebanistas o escultores profesionales. En la forma tradicional catalana la pieza refleja un gran realismo similar al de muchas marionetas de hilo y desde luego muy alejada de las grotescas formas del *Punch* inglés o las muy esquemáticas del *Pulcinella* italiano,

aunque más cercana al Guignol francés. En la base de esta pieza se taladran tres agujeros cilíndricos que van a alojar la tercera y la segunda falange de los tres dedos centrales de la mano. Los dedos pulgar y meñique van a servir para manipular los brazos derecho e izquierdo, respectivamente. Estos dedos se encastran en unos troncos ligeramente cónicos de zinc o cuero rígido que sirven de antebrazos en los cuales se enganchan las manos del títere, medidas a presión y a veces sujetas con cinta aislante u otro material. Las manos están también talladas en madera y manifiesta Tozer que se pueden distinguir las manos masculinas de las femeninas, más frágiles y estilizadas. Estas manos de madera apenas tienen capacidad para sujetar algo pero tienen otra característica típica: lo que los *titellaires* llaman *mà de puny* (mano de puño). Gracias a un fiador metálico que atraviesa la parte cónica y se inserta en la mano tallada, las manos se pueden sustituir por otras que sujeten una espada, una cesta u otro instrumento. Las palabras sobran cuando se observa con detenimiento el dibujo de Tozer que, como se puede comprobar, describe también minuciosamente el vestido de la figura. Los que conocieron personalmente al maestro saben del primoroso trabajo de modisto que era capaz de realizar.

Quizá menos espectaculares fueran la primera y segunda parte del artículo, pero para nosotros resultan especialmente interesantes. La primera está dedicada al pasado y menciona a casi los mismos viejos *titellaires* que luego aparecerán en el librito de Amades y a los personajes tipo de la comedia catalana: Pericu, Cristòfol, Cristeta, Quiscarria, el Dimoni. Pero si nos fijamos en el texto inglés, los párrafos aparecen entrecomillados. Es decir que Tozer, con su proverbial elegancia británica, nos está indicando que no hace sino emplear palabras y conocimientos de otro. Y señala, en el inicio del artículo, su fuente: una conferencia radiofónica de Aurelio Capmany, el gran folklorista y amante de títeres y marionetas. Esa charla radiofónica, que se emitió en EAJ 1, Radio Barcelona (FAIDELLA, 2000, p. 11), debió de transcribirse a papel y disponer Tozer de una copia. La segunda parte del artículo de Tozer está dedicada al presente (al presente de 1932) y menciona sólo a tres *titellaires* que mantienen la tradición: Jaime Anglés, Ramón Montserrat y Antonio Faidella. Mucho más desconocido es que volverá a hablar de ellos en sucesivas ediciones de la misma revista *Puppetry Yearbook* en los anuarios de 1934, 1935, 1936, 1937 (donde da noticias de la muerte de Ramón Montserrat padre, no recogida por Martin en su libro en el que da como última referencia una actuación de Montserrat en 1928 en Sant Adrià de Besòs), 1938 (donde describe con desolación el fin de la dinastía Montserrat al morir Montserrat hijo en un bombardeo en la localidad castellanense de Burriana), 1940 (donde habla del viaje de Faidella a Mallorca), 1944-45 (donde habla de que Jaime Anglés hijo le pone en contacto con miembros del Fomento de Artes Decorativas con los que Tozer iniciará su gran labor marionetística) y 1946-47 (donde recoge la muerte de Jaime Anglés Vilaplana, el Anglés padre al que reconoce como "el mejor titiritero de guante conocido en Cataluña"). Hasta el momento no



Publicidad
de la sala Cuatro Gatos

he podido consultar los anuarios de 1941 y el doble de 1942-43.

Resulta curioso que buena parte de la crónica sobre los títeres catalanes se encuentre en sucesivos números de una revista estadounidense que ha sido muy escasamente consultada pese a que Maryse Badiou ya dio minuciosa cuenta de ella en la bibliografía que aparece en el catálogo de la exposición sobre la obra del maestro inglés celebrada en el Centre de Titelles de Lleida en 1993. En abril de 1948, Tozer volvería a escribir un importante artículo en la inglesa *The Puppet Master* sobre los títeres catalanes que merecerá ser portada de la revista (TOZER, 1948).

Afortunadamente, este artículo sí que fue traducido en su mayor parte, sin que aparezca citada la fuente inglesa, y publicado en un interesantísimo libro colectivo publicado bajo la dirección de Jordi Coca por el Institut del Teatre de Barcelona (TOZER, 1977).

En diciembre de 1949 el catalán Sebastián Gasch, notable escritor e influyente crítico de pintura y teatro (sobre todo de las llamadas artes menores del teatro: circo, títeres, magia y music hall, de las que fue férreo defensor), publicó otro de los libros capitales en la historia de los títeres españoles: *Títeres y marionetas* (GASCH, 1949) Gasch es uno de los maestros en el periodismo y en el libro de divulgación, sus escritos son siempre amenísimos y proporcionan una fuente inagotable de datos curiosos, aunque en algunas ocasiones olvida citar las fuentes o llega incluso a copiar descaradamente. Este libro, que habla de los títeres en toda España, lo escribió Gasch muy en contacto con Tozer, pues había quedado muy impresionado por el trabajo del inglés tras asistir en 1946 a unas sesiones de sus marionetas en la Cúpula del Coliseum, local del Fomento de Artes Decorativas de Barcelona. Buena parte del libro recoge la labor de artistas catalanes o que trabajan en Cataluña, dedicando especiales capítulos a Julio Pi, Tozer, Inglés y Didó. Pero también recoge algunas notas históricas y etimológicas sobre el origen y la historia de los títeres en todo el mundo, sobre la anatomía y construcción de las marionetas de hilo y sus principales diferencias con los títeres de guante, con capítulos dedicados



a Natalio Rodríguez, excelente marionetista según muchos pero cada vez más olvidado (además de padre del antiguo ventrílocuo y hoy poderoso empresario teatral y televisivo, José Luis Moreno). Además el libro aporta breves pero interesantes datos sobre los principios de Herta Frankel, de Maese Villarejo (al que erróneamente llama Villaryó) y de la pintora Maruja Mallo.

*Publicidad de Cola Cao
con Anglès Guzmán*

En 1960, el inglés John E. Varey, que había escrito la fundamental *Historia de los títeres en España*, publica en una revista del Instituto del Teatro de Barcelona, dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, un largo artículo sobre los títeres en Cataluña en el siglo XIX (VAREY, 1961). Varey es un investigador profesional pero no pudo profundizar, probablemente por falta de tiempo, en el tema. Sí que realiza una buena recopilación de lo que se conocía hasta entonces recogiendo sobre todo los trabajos de Amades y de Tozer, describiendo someramente el guante de tipo catalán. Y dando cuenta de las ventajas e inconvenientes que presenta. Nombra cuatro ventajas que ya había señalado Tozer:

1. La figura es mayor y por lo tanto puede actuar ante un público más numeroso.
2. Una mayor expresividad en sus movimientos (más lentos y majestuosos).



1940 *Pueblo Español*,
Antoni Vergés, Manuel Mir
(un colaborador), Sebastià y
sus hijos, Martín y Sebastià.

3. Las manos pueden sustituirse por otras, que pueden llevar una cesta o una espada.
4. Permite que los títeres cambien de vestido por la disposición de la figura tallada y del *ánima* incorporada a ella.

Señala también el mayor inconveniente de todos: el peso de la figura, que hace su manipulación muy fatigosa. Al final nombra Varey entre los titiriteros actuales a Didó y a Tozer.

En todos los libros y artículos que hemos mencionado (los de Amades, Tozer, Gasch y Varey) no van a parecer mencionados los Vergés, en la actualidad los últimos depositarios de esta técnica tan especial y tan amenazada de extinción.

LA SAGA DE LOS Vergés

Gracias a una revisión de la bibliografía donde aparecen mencionados, a una fecunda relación epistolar (más de veinte cartas durante los años 2009 y 2010), amén de una larga entrevista con varios miembros de la familia, voy a repasar algunas dudas o algunas cuestiones que afectan tanto a la trayectoria profesional de los Vergés como a la de los títeres de guante de tipo catalán.

El padre del fundador de la saga, tras una desafortunada aventura en las *Américas*, encontró trabajo de camarero en el Casino de Hospitalet donde acudía una vez por semana el titiritero Jaume Anglés Vilaplana, segundo escalón de la dinastía de los Anglés y según todos el mejor *titellaire* de la familia. A la edad de 10 años el niño Sebastià Vergés Prats (al que denominaremos Sebastià I) quedó embobado con las evoluciones de aquellos títeres. Valiéndose de la influencia de su padre, Anglés le dejaba entrar en el interior del teatrillo y enredar con los títeres. Acabó haciéndole su aprendiz.

En las conversaciones con la familia Vergés hemos discutido sobre el proceso de aprendizaje de los viejos titiriteros. Y hemos establecido hasta cuatro etapas que pueden variar en los nombres y ser algo confusas en los momentos de transición de una etapa a otra pero que se seguían a rajatabla.

1. *Aprendiz* (aprenent). Se empezaba de muy niño, sus labores principales eran entregar y recoger los títeres a los que trabajaban en el teatrillo, levantar y bajar el telón y otras operaciones muy sencillas.
2. *Ayudante* (ajudant). Solían ser jóvenes o familiares que ya manipulaban los títeres pero nunca hacían las voces. Algunas veces eran reclutados en los locales donde trabajaban entre aquellos que tenían afición y ya cierta experiencia.
3. *Oficial o ayudante principal*. Ya eran profesionales y normalmente manipulaban y podían hacer voces secundarias.
4. *Maestro o jefe de grupo*. Era el encargado de manipular y hacer la voz a las figuras principales y, en ocasiones, de todas las voces.

Debemos de tener en cuenta que si bien lo normal será con el tiempo la pareja de titiriteros actuando en un teatrillo, en los tiempos de esplendor y en las funciones de lujo podían actuar hasta 6 o más en el interior del teatrillo que, claro, tenía que ser más capaz que los actuales.

La relación con el viejo Anglés duraría muchos años y los límites de su independencia son confusos, pues si bien en 1915, con 15 años de edad, ya actúa con su nombre, Anglés seguirá solicitando su presencia en muchas ocasiones hasta bien entrada la década de los años 20. Está será una de las razones que hacen que para algunos se vea a Sebastià I como miembro de la compañía Anglés o como ayudante u oficial de compañías tan prestigiosas como la de Julio Pí (muerto en 1920) y su hijo Julián Pí (muerto en 1928) con los que también colaboró. En los años 30 estará



Sebastià I con su personaje Pantxito, 60 años después (© Atienza)

ya plenamente independizado y actúa con su propio nombre o con su hermano Antoni bajo el nombre de Germans Vergés (Hermanos Vergés), compañía con la que va obteniendo reconocido prestigio en Barcelona y en toda Cataluña. Tozer y Amades publican sus primeros escritos en 1932 y 1933 respectivamente, época en la que la fama de los Hermanos Vergés está entonces en explosión. Como la mayoría de los titiriteros de aquellos tiempos, Sebastià I tenía otro oficio, el de carpintero y los títeres redondeaban sus ganancias.

Una curiosa anécdota que cuenta la familia es la primera intervención de Sebastià I como jefe de grupo. Fue en 1913 en el Tibidabo, donde la familia Anglés actuaría hasta 1920, fecha en la que sobre el lugar en que trabajaban se instaló la atracción de la Atalaya que todavía podemos disfrutar. En medio de la función apareció alguien a decirle a Anglés que su mujer había dado a luz a un niño (era Anglés Guzmán, el continuador de la estirpe). Anglés dando botes de alegría le extendió los títeres a Sebastià I y le dijo algo así como "continúa tú la función y mata al Demonio" (todas las funciones catalanas terminaban con la muerte del demonio y el baile). Sebastià I no se arredró, subido sobre unas plataformas de corcho para llegar a la altura necesaria, dio cuenta del diablo y de toda la función. Se entiende que el maestro Anglés le prodigara una especial atención.



El cocinero Pantxito

Aquel joven la merecía. Tenía una buena voz de tenor y en su juventud, según su nieto, cantó en el Orfeón de Sants. Aquello le sirvió para interpretar con sus títeres obretas de ópera y zarzuela como una versión de *Marina* del maestro Emilio Arrieta que interpretó, en "teatro de broma" en septiembre de 1928 en Sants. La ópera con lengüeta no es nada fácil y desconocemos los resultados de tales aventuras líricas, pero dan una señal del virtuosismo que llegó a desarrollar con dicho instrumento. No podemos pasar por alto que, sin duda con cierta osadía, llegaría a montar un número de ventriloquía con lengüeta, pero desistió. Aquello era ya demasiado.

A partir de los 18 años Sebastià I compraba todos los títeres que podía a los titiriteros que morían o dejaban la profesión. Muchos de ellos fueron reutilizados y componen la extraordinaria colección que la familia Vergés posee de títeres catalanes del siglo XIX y de comienzos del XX. El más grave problema es que no se apuntó en ningún lado a quién habían pertenecido y que Sebastià I se llevó a la tumba esa información. Es muy probable que entre ellas haya alguna de los Pi, de Isidro Busquets o de otros famosos *titellaires*. Unas pocas figuras fueron donadas en 1975 al Instituto del Teatro que tenía la intención, espero que no definitivamente perdida, de constituir un museo de títeres. Sus fondos son ya importantísimos, tanto en figuras como en decorados, documentos y otros accesorios, y creo



Jorba, Polichinelas Vergés

que llega ya la hora de rescatarlos de sus cajas y de hacer que pasen de la catalogación a su exhibición en vitrinas. Sería una manifestación más que haría palidecer a aquellos que piensan que los títeres son un arte menor.

Junto a Sebastià Vergés I estuvo siempre su hermano Antoni, el Tío Ton, que, indudablemente aprendió el oficio de su precoz hermano. De carácter también fuerte pero muy diferente al de Sebastià, comenzó su singladura titiritera en una caseta situada en la plaza España de Barcelona. Una caseta con bancos de madera y funciones de la misma obra cada media hora. Recuerda Sebastià Vergés Martínez (Sebastià III) que una de las obras que interpretó allí fue *El pinxo del barri* (*El chulo del barrio*) de típico y sencillo argumento catalán: Pericu canta a su amada asomada a la ventana cuando llega el *pinxo* que empieza a molestarle y a decir que la señorita es su novia. Terminación, claro,

a palo limpio con triunfo del Pericu. A Antoni siempre le encantó la acción y las escenas de estacazos que daba a diestro y siniestro, en ocasiones con tanto entusiasmo que dejaba malparados a los títeres. Su hermano era más pausado y de mayor virtuosismo. Durante la Guerra Civil Antoni, convencido republicano, participó activamente en la contienda, siendo distinguido por su actuación en las baterías antiaéreas que defendían Barcelona en septiembre de 1938.

El repertorio de los Vergés, antes de la Guerra Civil, era más o menos el típico que tenían los *titellaires* catalanes que, al haberse formado profesionalmente unos como ayudantes de los otros, muchas veces compartían obras comunes (como *La murga dels ben fets*), aunque les podían cambiar el título, dándoles cada uno su impronta personal en la manipulación y sus variantes en el argumento. También tenían obras propias pues una de las características de Sebastià I era su gran imaginación. Las sesiones solían componerse de dos o tres comedias o sainetes, generalmente de un acto, con apoteósico final con baile y demonios.

Ya he comentado en otro lugar (Ayuso, 2004, pp. 139-147) el cambio radical que sufren los títeres en España, y especialmente en Cataluña, con el triunfo de las tropas del General Franco. Se prohíbe terminantemente el hablar en catalán que es considerada una de las lenguas del enemigo.

La práctica totalidad de las obras de títeres se representaban en catalán y los titiriteros para poder trabajar tuvieron que “traducirlas” al castellano y recortar todos los pasajes que pudieran oler ligeramente a “cuestiones inmorales” (palabras malsonantes, requiebros amorosos, desavenencias en los matrimonios), o que pudiera parecer que atentaban contra cualquier personaje que detentara cierto poder (ricos hombres, curas u otros representantes de la ley y el orden). Esto hizo que las representaciones para adultos se suprimieran totalmente. Al traducir las obras se perdían muchos giros y frases hechas, cambiando en ocasiones el sentido de muchas escenas que perdían la gracia y el colorido que las habían caracterizado durante casi un siglo. Si lograr hablar bien con lengüeta no era sencillo en catalán, pasar a hacerlo en castellano requería un evidente esfuerzo.

Contrariamente a lo que se piensa, los ideólogos falangistas y católicos del Movimiento Nacional van a promocionar el espectáculo infantil, como medio de propagación de sus idearios y consignas, en tres frentes: el teatro (en muchos teatros españoles comienza pronto a existir los fines de semana una programación infantil representada por adultos, además del llamado “teatro de escuadra” de la Organización Juvenil Española, representado por niños y jóvenes) los títeres (dentro también de la OJE, pero para los más pequeños) y unos programas de variedades infantiles que recibirán el nombre de Espectáculo Infantil (donde el programa más habitual incluirá siempre títeres y payasos amén de otros artistas circenses como ilusionistas, ventrílocuos, amaestradores de perritos, malabaristas, etc). En Barcelona esta última modalidad será la que mayor éxito registre.

Muy pronto se ocupan de organizar estas sesiones un puñado de representantes como Baró, Barbosa, Bruguera, Roca y otros, pero sobre todos ellos va a destacar pronto Antonio Guasch Viñas. En solitario al principio, sobre mediados de 1943 se unirá a Jerónimo Borotau “Irony”, ilusionista muy hábil con las bolas, pañuelos y flores, y luego con José Bruguera, que había fundado su propia empresa de representación en 1942, constituyendo las Organizaciones GIB (de Guasch, Irony y Bruguera) que copará la mayor parte del mercado del Espectáculo Infantil en Barcelona. Solamente Ernesto Roca Giménez seguirá durante muchos años teniendo un importante papel al frente de la Sala Mozart, uno de los centros neurálgicos de títeres, marionetas y otros artistas dedicados al mundo infantil. El papel de otros empresarios, como Espectáculos Fantasio, será menor en el teatro infantil.

Es indudable que Antonio Guasch, que ya a finales de 1939 coge la dirección del local donde estuvo Els Quatre Gats, que pasará a denominarse Cuatro Gatos (El Paraíso de los Niños), tuvo que mantener inmejorables relaciones con los nuevos detentadores del poder político. La Ponencia de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona (algo así como la Concejalía correspondiente) propone que se celebren Espectáculos Infantiles todos los domingos



1935 El dimoni Banyeta y el Titella

y festivos de la temporada estival en la Plaza Mayor del Pueblo Español, confiándose la dirección a Guasch, que pronto regirá también los festivales domingueros que organiza Piscinas y Deportes del Ayuntamiento. Desde 1940 hasta 1959 Vergés actuará ininterrumpidamente en el Pueblo Español.

No se puede decir que Guasch monopolizara a Sebastià Vergés I, que siguió trabajando por su cuenta y con otros representantes, pero sí que lo convirtió en una pieza fundamental de sus espectáculos de variedades. Guasch lo amparó y promocionó pero también tendió su paraguas protector sobre Vergés. Pero en la parte de afuera del paraguas se leía el nombre de la sala que regía, los Cuatro Gatos, donde los Polichinelas Vergés actuarían desde 1939 hasta su desaparición en 1944, o el nombre de su empresa Organizaciones GIB. Guasch sigue una política en la que lo más importante es promocionar su empresa, esto hace que en los anuncios de los periódicos figuren casi siempre que habrá polichinelas, payasos, ilusionistas, etc, pero no suelen aparecer tanto los nombres de los artistas. Esto hizo que, por ejemplo en La Vanguardia de aquellos años de la primera posguerra, aparezcan los nombres de Didó, Flotats o Anglés, pero muy pocas veces el de los Vergés (al menos hasta finales de los 40). Una política similar que seguirán los Almacenes Jorba (junto a los Almacenes El Siglo el más

importante y señorial centro comercial de Barcelona) cuando comienzan a celebrar en su amplia terraza superior actividades infantiles en las tardes de los jueves y sábados en la que los Polichinelas Vergés serán siempre la principal atracción, desde 1949 a 1963, fecha de la compra del establecimiento por Galerías Preciados.

El comienzo de las actuaciones en los Almacenes Jorba va a ser también el comienzo del esplendor de la compañía de Sebastià Vergés I que podemos centrar en todo el período 1950-1960. En 1945 había muerto su maestro Jaime Anglés Vilaplana aunque la compañía seguía ahora en manos de su hijo Jaime Anglés Guzmán, también hábil manipulador pero parece ser que menos diestro que Sebastià Vergés. Aunque quedan algunos titiriteros menores, el asunto de los títeres en Barcelona queda reducido a la omnipotente presencia de ambas compañías. Didó, recordemos que practicaba el guiñol francés aunque algunos de sus personajes fueran primos lejanos de los personajes catalanes, que en los primeros años de la posguerra intentó establecerse en la ciudad y llegó a tener local propio en los bajos de la Avenida de la Luz, tuvo que cambiar la orientación, construirse una barraca y con ella recorrer todos los pueblos de Cataluña, lo que a la larga resultó muy beneficioso para su proyección artística.

El principal éxito económico proviene de que la compañía Vergés tiene unas actuaciones fijas semanales en el Pueblo Español y en los Almacenes Jorba, a las que habrá que añadir las que se hacen en Fiestas Mayores de barrios y poblaciones, en los centros parroquiales y, sobre todas, las "funciones particulares" que se hacen con motivo de la celebración de cumpleaños y comuniones. Estas funciones se hacían tanto en los domicilios particulares de las mejores casas de Barcelona como en algunos restaurantes, como Las Acacias, donde representaron sus funciones durante muchos años. Tanto el Pueblo Español como, sobre todo, los Almacenes Jorba son los lugares de reclutamiento de esas funciones "particulares".

Uno de los hechos que debemos agradecer los investigadores a Sebastià I es que anotó cuidadosamente las funciones que realizaba en más de veinte cuadernos que merecen una mirada más que profunda que, hasta el momento, nadie ha realizado. En ellos podemos repasar todo el repertorio después de la Guerra Civil, el tipo de sesiones que se realizaban, la forma de construir nuevos argumentos y hasta detalles más nimios como el caché, quién realizaba la función, si el bolo era propio o venía a través de algún representante y hasta comentarios sobre el interés de los contratantes y si había habido o no propina.

El tipo de sesión dependía del tipo de contratación. Había sesiones normales, como las que se realizaban en el Pueblo Español, en Can Jorba y en la mayoría de "particulares" en las que se hacía una comedia o sainete con pasatiempo final de baile y demonio. Y sesiones largas, que se solían hacer



La segunda generación (Martín y Sebastián Vergés) en los estudios de TVE de Miramar sobre 1960-61

en fiestas de barrio o en comuniones de postín que estaban compuestas por dos comedias y pasatiempo final con baile y demonio. Naturalmente el precio de la sesión era diferente.

Los argumentos y los personajes habían variado mucho con respecto a antes de la guerra. Sobre 1947, Sebastián Vergés Cadena (Sebastià II), le cuenta a su padre que podría estar bien la inclusión de un nuevo personaje entre los habituales. Cuando era niño le gustaba tirar al blanco en alguna de las casetas que montaban en las ferias y entre los muñequitos a los que apuntaba había un negrito vestido de cocinero. Así surgirá el cocinero Pantxito, quizá el más famoso personaje de los Vergés. Resulta curioso constatar que poco después, en 1950, la prestigiosa tienda barcelonesa Chiquito, dedicada a los juguetes infantiles, presentó un nuevo muñeco para los niños: "Panchito, el muñeco mulatito". Desconozco si tiene relación con el personaje de los Vergés pero parece probable.

Todos los que conocieron a Sebastià Vergés I coinciden en que tenía una imaginación portentosa para construir nuevos argumentos. Cierto es que compartía argumentos que ya habían hecho populares Julio Pi, Busquets, o su maestro Inglés Vilaplana. Pero también lo es que se da el caso de llegar a un lugar de representación, juntarse un rato antes de empezar con su hermano, su hijo u otros ayudantes y contarles rápidamente de qué iba a ir la función de aquel día. Sólo daba unos trazos de la trama. Era suficiente, la compenetración del equipo era total. En realidad no hacían algo nuevo, sino seguir con la tradición. En uno de sus primeros escritos ya lo mencionaba Amades: "Había un número de obras no escritas, traídas e inventadas por los mismos titiriteros, propias para ser representadas por éstos adaptándose al medio en que trabajaban y a los medios de que disponían. Era común que los titiriteros escribieran el argumento de una forma esquemática y, más o menos, la trama de la acción, pero nunca el diálogo, que siempre era improvisado siguiendo una guía fijada previamente. Había un fondo común y tradicional de obras y argumentos que pasaban de generación en generación. Cuando había un titiritero que acertaba con un argumento exitoso, los otros titiriteros lo hacían suyo, cambiaban el nombre y un poco la acción, y lo parodiaban." (AMADES, 1933, p. 34).

Muchos de los nuevos argumentos se ensayaban en las sesiones de los Almacenes Jorba, pues tenemos que tener en cuenta que había muchos niños que repetían en las dos funciones semanales que se hacían allí y había que renovar repertorios. Sebastià I apunta el 1 de septiembre de 1951 en el cuaderno correspondiente: "Dos niños que llaman a la puerta de casa del señor Enrique (que fue uno de sus personajes característicos, un hombre de la buena sociedad que tenía criados) y del señor Felipe, y esos dos señores creen que el que llama por molestar es cada uno de ellos al otro por divertirse, hasta que llegan a enfadarse y pegarse pero se descubre que son los niños y el guardia los lleva al cuarto de las ratas". Es seguro



1975 Sebastia Vergés i
Martínez con Jaume Vergés
(tercera generación)

que este sencillo argumento lo comentó al que ese día fuera su ayudante, probablemente su hermano Antoni, el Tío Ton, mientras caminaban hacia los Almacenes Jorba. Después de realizada la función correría a casa para apuntar en su cuaderno el argumento, como hemos podido comprobar en tres o cuatro líneas. Esta obra, con sus variantes, se representó muchas más veces. Así era como construían los titiriteros sus argumentos desde tiempos inmemoriales. El diálogo era cosa del instante. Los Vergés nos enseñan con su memoria viva la memoria muerta del siglo XIX. Gracias a ellos sabemos que lo que escribió Amades es cierto. Por eso los Vergés son tan importantes en el mundo de los títeres.

En este largo periodo las funciones en los llamemos "sitios oficiales" (Cuatro Gatos, Salón Rosa, Pueblo Español, Almacenes Jorba) eran en castellano pero en muchas de las "particulares" e incluso en otros locales fueron en catalán. En un programa de mano se puede ver como ya en 1947 representaron en el local parroquial de Castelltorsol títulos en catalán.

Hay dos curiosos documentos que no quiero dejar pasar sin mencionarlos. Los dos son del año 1951 y demuestran bien a las claras que tanto Amades como Tozer, seguían las evoluciones de los Vergés. En la primera (que no aparece fechada), Amades le solicita una serie de fotografías de determinados personajes, le pide ver una función de la obra *Festa Major* en la primera quincena de marzo y le debe proponer que se haga en la Sala

Mozart pues nombra a su empresario Roca. Acaba pidiéndole una relación de las obras “antiguas y modernas” de su repertorio y un listado con los nombres “antiguos y modernos” de sus personajes. El escrito es revelador, nos descubre que Amades estaba preocupado por observar la evolución que habían tenido los *titelles* antes y después de la guerra civil. Resultará curioso que el artículo de Amades de 1957, donde explica que en 1952 no había encontrado nadie que siguiera estrictamente la tradición catalana, aparezca ilustrado con cuatro grandes fotos que pertenecen a obras de los Vergés. En la segunda carta Tozer, tras ver una función en los Almacenes Jorba, le solicita a Vergés para hacer una sesión el 22 de diciembre en el British Club de la Plaza Urquinaona. Le pide una obra con poco diálogo y mucha acción pues el público infantil será mayoritariamente inglés.

Creo haber dado ya algunas de las claves sobre ese extraño silencio que pesó sobre el trabajo de los Vergés. He hablado de su larga relación como ayudante de Anglés Vilaplana que de alguna forma oculta su nombre hasta los años 30 y del paraguas protector del empresario Guasch en los años 40 y 50 que, por un lado promociona a Sebastià Vergés pero por otro lo tapa tras el nombre del local que dirige (Polichinelas Cuatro Gatos), como algunas de las razones. Añado ahora una tercera, el fuerte y difícil carácter de Sebastià I y el de su hermano. El extraordinario número de funciones que realizaron a partir de 1940 y sobre todo en los 50, supusieron unos ingresos económicos muy importantes que les hizo quizá pecar de prepotencia. Mientras Anglés, y también Didó, cultivaban cuidadosamente las relaciones con el mundo cultural y las relaciones públicas con la prensa e incluso la publicidad, el abuelo Vergés no se preocupó de nada que no tuviera una relación directa con la obtención de más “bolos”. Cuenta la familia que Sebastián Gasch se quiso asomar en una ocasión por dentro del teatrillo, algo que tiene que hacer quien se dedica al estudio y la difusión de este arte, y que el Tío Ton lo echó con cajas destempladas. Desde la noche de los tiempos los manipuladores de títeres y marionetas poseían el extraño misterio de dar vida a unos seres inanimados y los secretos de este arte no debían ser revelados. Quizá como cumplida venganza Gasch no los nombrará en su capital libro de 1949. Aunque sí lo hará en la revista Destino cuando Sebastià Vergés Prats muera en 1974. Le dedicará allí unas líneas reconociendo la importancia de su labor.

Que yo tenga conocimiento, el primer gran artículo dedicado exclusivamente a los Vergés lo firma Chapito (Chapito, 1961), que era uno de los seudónimos que utilizaba el polifacético Jaime Albiol, payaso, ventrílocuo, ilusionista y gran *showman* del *Espectáculo Infantil* en Barcelona, el mismo que hacía de presentador-conductor de las sesiones infantiles del Pueblo Español, a partir de 1946, con el nombre de “*Perico, el amigo de los niños*”. Su fama en Barcelona le hizo ir subiendo enteros dentro de las Organizaciones GIB. Fue seguramente el principal responsable de que en 1959 los recién nacidos Títeres Baby (liderados por su hijo Lorenzo Albiol) sustituyeran a los

Vergés en las sesiones dominicales. La salida de los Vergés es posible que se viera además favorecida por algunas fricciones con Guasch por asuntos de contrataciones "particulares". Achaca a su "extremada modestia" el que no se le haya reconocido convenientemente su labor por parte de los estudiosos y lo sitúa "en el primer lugar que hoy ocupa entre los actuales titiriteros barceloneses". Menciona sus personajes principales (el negro Panchito, el señor Enrique, el señor Calabacín, el malo Manolo y los clásicos Perico, Cristóbal y el Demonio) y algunas obras del amplio repertorio que utiliza, "cerca de las ochenta en catalán y castellano".

Será en 1975 cuando el Instituto del Teatro publica una serie de 30 diapositivas que van desde el Belem de Tirisiti y Julio Pi hasta los Baby, los Garibaldís (tan olvidados hoy en día) y los Claca de Joan Baixas y Teresa Calafell. Con ellas publica un catálogo que recoge una breve pero sustancial información sobre los títeres en Cataluña y naturalmente de los Anglés, los Vergés, Didó y Tozer.

En 1981 publica el inefable Francisco Porras uno de sus dos libros fundamentales: *Titelles, teatro popular*. Lo hace como uno de las últimas publicaciones de la franquista Editora Nacional, dentro de una colección que se titulaba "Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados", apelativos que cuadran perfectamente con el espíritu indomable del genial, insoportable y fascinante Porras. Fuente inagotable de datos, confusos, sin fecha, pero la mayor parte de ellos reales e imprescindibles para forjar la historia de los títeres en España. Sin juicios valorativos y sin mucha extensión recoge algunos de los avatares de los Vergés que, en aquellos años, están ya en manos de Sebastià Vergés III.

Será Josep A. Martín el que se apercibe de la fundamental aportación de los Vergés como muestra viva de los títeres de guante del tipo catalán. Al principio del largo artículo a ellos dedicado señala, como lo hizo Chapito, el incomprensible olvido de su labor por parte de aquellos que habían escrito sobre la escena de los títeres catalanes. Sigue siendo el artículo que mejor recoge su historia.

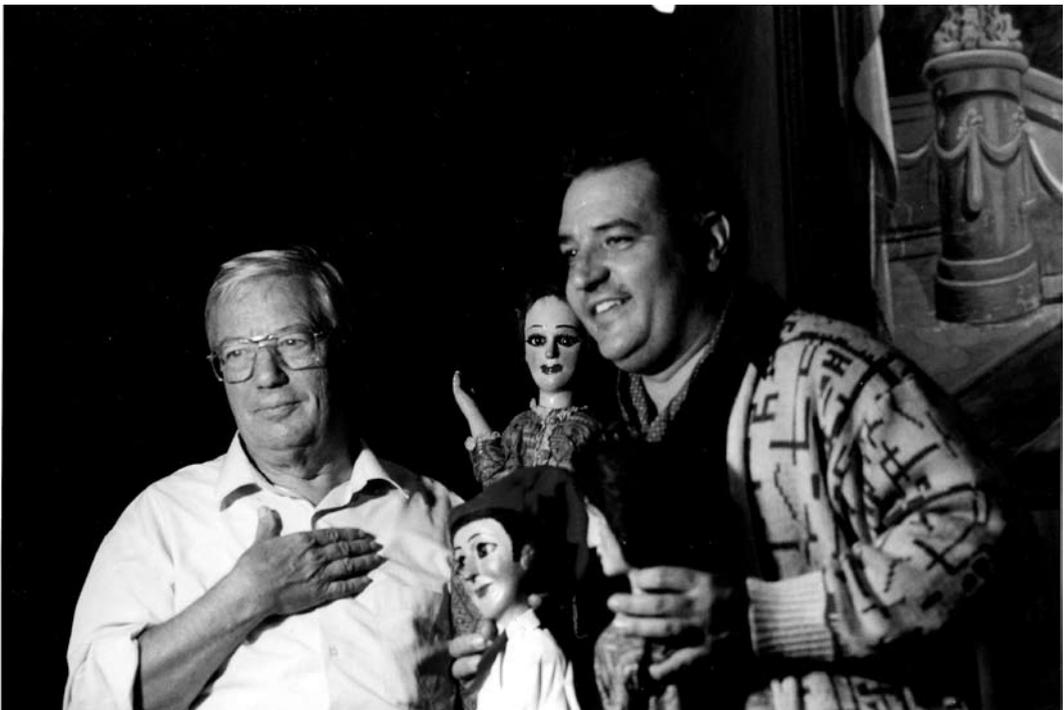
Después, Jordi Janè realiza un exquisito resumen de su biografía artística y Pepe Otal, Toni Rumbau, Ana Vázquez, Ferran Baile y otros publican en diversos medios interesantes noticias sobre esta saga tan peculiar. El 28 de junio de este 2010 Antoni Galmès lee en la Universidad de Barcelona su tesis sobre *El teatre de putxinel·lis a Catalunya* en la cual realiza un notable esfuerzo por situar los títeres como parte sumergida en el magma de las antiguas creencias y de las religiones (deudor en buena parte de los trabajos de Maryse Badiou), traza un interesante capítulo sobre las relaciones con la Comedia del Arte, otro sobre la evolución de los diferentes personajes europeos para centrarse posteriormente en los títeres catalanes, en los que, como en este artículo pretendemos mostrar, los Vergés constituyen

una pieza angular para entender su práctica y evolución en los siglos XIX y XX. Este trabajo se basa en buena parte, sobre todo cuando se centra en el títere catalán, en el libro de Josep Martín (con lo que reincide en algunos de sus errores), aporta escasos datos nuevos y nos lega una bibliografía extensa en la que faltan trabajos importantes, pero sí realiza algo que no es habitual: dibuja un marco teórico necesario para que los títeres no sean vistos como una expresión folklórica menor ajena al teatro.

En 1958 o 1959 comenzaron a grabar una serie de 28 actuaciones para programas de TVE rodados en los estudios de Miramar. Al principio se grababan en directo comedias de unos 15-20 minutos pero luego se redujeron a 10 minutos de actuación. La última actuación tuvo lugar el 2 de octubre de 1960 y en cada una de ellas cobraban 1443,50 pesetas, una cantidad nada despreciable.

Por aquellas fechas el patriarca Sebastià Vergés había tenido una o dos graves caídas en las que se fracturó ambos fémures. Desde entonces tuvo que usar bastón para caminar y ya no pudo actuar con soltura. Generalmente hacía sólo las voces y los *titelles* los movían su hermano Antoni y su hijo Sebastián, ayudados en ocasiones por su otro hijo Martín, o esporádicamente por su esposa Isabel Cadena. A partir de esa fecha, y sobre todo a partir de 1963 el número de funciones va a ir reduciéndose lenta pero progresivamente. Por un lado Sebastián hijo tenía su trabajo de cotizado ebanista y por el otro el tío Ton (Antoni), que luego conseguiría una

*1998 Teatre Nacional,
Sebastià II y Sebastià III
en la recuperación de El
derrumbamiento del infierno
(© Atienza)*



pequeña pensión por problemas circulatorios en las piernas, parecía estar más entusiasmado con la caza y otras actividades.

Sebastián Vergés Cadena (Sebastià II), nacido en 1929, comenzó a trabajar de ayudante de su padre y de su tío sobre los 9-10 años, calzándose como lo hizo su padre unas alzas en los zapatos para poder llegar con los títeres a la ventana del teatrillo. Sebastián hijo cultivó con gracia y habilidad los bailes de salón, lo que puede ser una de las causas de que en la familia Vergés sea él el que mejor representara las escenas de baile con *titelles*. En el periodo a partir de los 60 será el primer ayudante de su tío Antoni. Es un hombre de gran modestia que ha desarrollado a la perfección la manipulación catalana y un verdadero archivo viviente de su memoria. Los Vergés presumen con razón de haber tenido unos excelentes retablos fabricados en la carpintería del abuelo o por su hijo Sebastián que es autor de una buena parte de ellos.

En 1973 el joven Sebastià Vergés Martínez (Sebastià III, nacido en 1958), hijo de Sebastián Vergés Cadena (Sebastià II), está entusiasmado con los títeres desde muy niño y comienza con quince años a querer recuperar la actividad de la compañía. Algo que se hará efectivo a partir de 1975, un año después de la muerte del abuelo. Recibirá el apoyo efectivo de su madre, Agustina Martínez, que más adelante influirá también para que su marido (Sebastià II) también coopere en esa labor de resurrección de la compañía. El ímpetu del joven Sebastià III hace que se recuperen contactos con algunos representantes, vuelvan a reescribirse las obras, se replanteen los personajes tanto en su construcción física, que podrán ser de fibra de vidrio pero siempre conservando el modelo catalán, como en su papel en los argumentos que se intentarán adoptar a las nuevas corrientes “renovadoras”. Pronto se le unirán sus hermanos Jaume y, en menor medida Alex, y enrolan en todo esto al ya mayor Tío Ton, el hermano del abuelo. Tal es la fuerza de Sebastià III que su tío abuelo admite hacerle de ayudante en la representación de las obras. Se llegan a formar hasta tres equipos en los que participan toda la familia, incluidos su padre y su madre, y posteriormente las parejas de Sebastià III y de Jaime, Montserrat Albalate y Montserrat Eiras.

Pero el campo está difícil porque las cosas han cambiado mucho. Los nuevos *titellaires* querían romper con el pasado y encontraron en Didó, que había muerto en 1960, el faro que les daba la pauta: había impuesto un nuevo sistema de manipulación (el clásico francés) frente al de tipo catalán, había abandonado la lengüeta y había sustituido o adaptado los viejos personajes. Así, su Tit (Titella) no iba ya vestido con la barretina.

Los Anglés, que seguían en los jardines de Eduardo Marquina, fueron permitidos a medias. Menos los Vergés, que algunos creían ya acabados. De alguna forma se intentaba reducir su campo de acción al museo. Se

atacó la “llengüeta” (que Sebastià III había ya abandonado) porque su uso ensuciaba la dicción, se atacó el uso de la estaca por violento y al Dimoni como elemento religioso. Los *titellaires de la renovación* vivían sumergidos en su época, una época en la que había que romper con el pasado. Así, en *La tía Julia y el escribidor* (Círculo de Lectores, 1978, p. 50), el entonces apenas conocido Vargas Llosa hacía discutir a dos de sus personajes sobre la conveniencia o no de introducir en un cuento la figura del diablo: “¿Pero todavía es posible escribir sobre el diablo? ¿Por qué no un cuento realista? [...] O si no, un cuento fantástico, con todos los fantasmas que se te antojen. Pero sin diablos, sin diablos, porque eso huele a religión, a beatería, a cosas pasadas de moda.”

Así que se suprimió al diablo y comenzaron a aparecer títeres que eran pacíficos, solidarios, dialogadores y luego han sido feministas, ecológicos y nos han enseñado el interior de las granjas o de las panaderías y luego nos han enseñado a conducir despacio, a lo malo que es fumar y en qué recipiente tenemos que depositar los envases de vidrio. En resumen, los “títeres pedagógicos”, que han podido ayudar a la convivencia social pero que tanto daño han hecho a la imaginación y a la rebeldía. Y, desde luego, a los títeres.

La nueva versión de Competencia de cocineros de Sebastià III



Aparte de un problema territorial (estaban surgiendo muchas nuevas compañías que requerían su espacio) hubo también un problema ideológico que no se supo conducir bien. Incluso se les llegó a acusar, por parte de algunos, de ser títeres del franquismo, lo que acabamos de demostrar que no es cierto. Si acaso fueron títeres que tuvieron que vivir bajo el franquismo, que es muy diferente. Los argumentos de las obras de Didó también pecaban de ser absolutamente morales y de poseer un sentido del mal y del bien acorde con el pensamiento impuesto en la dictadura.

En el momento actual, muerto el Tío Ton en 1985 y retirado Sebastià II, la tradición de la familia permanece en dos compañías la de Sebastià Vergés Martínez, Sebastià III (Titelles Vergés o Cía. Sebastià Vergés) y la de Jaume Vergés Martínez (Tururut), que aunque más inclinado hacia el mundo de la animación y los payasos, también actúa con *titelles* de tipo catalán.

Sebastià III trabaja en dos líneas. Por un lado en la recuperación de obras antiguas, en las que recibe el asesoramiento y la colaboración de su padre, y por otro, y no menos importante, en la de renovar el género con nuevas obras y nuevos planteamientos estéticos en los títeres que siempre van a mantener el tipo de manipulación clásica catalana y muchas de sus "rutinas" tradicionales. Esta doble labor la lleva desarrollando ya desde hace años. En 1984 presentó en el Teatro Romea de Barcelona, y en el marco del VI Festival de Titelles de Barcelona, la recuperación de la obra *Festa Major* que era una versión de los Vergés del tradicional *La murga dels ben fets*. Para el centenario de la cervecería Els Quatre Gats, presentaron en 1997 dos obras del repertorio clásico: *Pantxito Cuiner (Panchito cocinero)* y *Les angònies d'en Banyeta (Los apuros del demonio)* que han transformado y presentado acertadamente como *El retorn dels putxinel·lis (El retorno de los títeres)*. En 1998 presentaron en el Teatro Nacional de Cataluña, *L'Enderrocament de l'infern (El derribo del infierno)* y para este centenario han estrenado en el Museo Picasso de Barcelona, la obra de Rusiñol *El titella pròdig*, con asesoramiento del amigo y excelente escritor y crítico de circo, teatro y otras variedades, Jordi Jané.

Creo que Sebastià Vergés Martínez está haciendo una labor que no tiene precio y que ha comenzado a ser apoyada. Así lo atestiguan sus actuaciones en lugares emblemáticos como la Fundación Miró, Els Quatre Gats, el Museo Picasso, el Caixaforum de Madrid, etc. Un recorrido por su página web nos demuestra la pasión que siente por el trabajo de su familia a lo largo de cien años. Y es una llamada de atención para que las instituciones sientan una pasión similar, se pongan de acuerdo y creen de una vez por todas el Museo de los Títeres en Cataluña.

- AMADES, Joan (1933). *Titelles i ombres xineses*. Biblioteca de tradicions populars, Barcelona.
- AMADES, Joan (1950). *Costumari Català. El curs del any*. Salvat, Barcelona, 1982, 2ª ed, facsímil, t. 2, pp. 545-552.
- AMADES, Juan (1957). "Nuestros títeres". *San Jorge* (Barcelona), 26, 1957, pp. 10-15.
- AMADES, Joan (1958). *Le théâtre de marionnettes en Catalogne en Quand les Marionnettes du Monde se donnent la Main...* Comission du Folklore de la Saison Liégeoise, Lieja, 1958, pp. 342-360.
- ARTÍS, Avelí (1912). "Els putxinel.lis. En Pi, titellaire dels IV Gats". *El teatre català* (Barcelona), 26, 24-08-1912, pp. 10-11.
- ARTÍS, Avelí (1912). "Els putxinel.lis. Quan jo era noi". *El teatre català* (Barcelona), 26, 24-08-1912, pp. 12.
- AYUSO, Adolfo (2004). *Cómicos y virtuosos a media luz. Los títeres durante la dictadura franquista en Títeres*, AAVV, Fundación Joaquín Díaz, Diputación de Valladolid, pp. 139-147.
- BEAUMONT, Cyril (1938). *Puppets and the puppet stage*. The Studio Ltd. London, p. 37.
- CAPMANY, Aureli (1921). "De marionetes i titelles". *La Revista* (Barcelona), 146-147, 16-10-1921, pp. 316-318.
- Els titelles catalans* (1975). Catàleg de la colecció de diapositives. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- FAIDELLA, Joaquina (1987). *Titelles Els Tres Tranquils (Antoni Faidella creador dels)*. Edició de autor. Lluçmajor, Islas Baleares.
- FAIDELLA, Joaquina (2006). *Cent anys del Pericu, del teatre de titelles de Els Tres Tranquils*. Moll, Mallorca.
- GALMÉS, Antoni (2010). *El teatre de putxinel.lis à Catalunya*. Tesis doctoral leída el 28 de junio de 2010 en la Universidad de Barcelona. Se puede consultar en <http://www.mediafire.com/?mmzwn5umgmk>.
- GASCH, Sebastián (1949). *Títeres y marionetas*. Argos, Barcelona.
- GASCH, Sebastián (1973). "Títeres y titiriteros". *Destino* (Barcelona), 1861, 02-06-1973, pp. 38-39.
- GUAL, Adrià (1912). "Els putxinel.lis. Estudi monogràfic dels titelles". *El teatre català* (Barcelona), 26, 24-08-1912, pp. 8-10.
- JANÉ, Jordi (2001). *Les arts escèniques a Catalunya*. Cercle de Lectors/Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp.43-64.
- JARDÍ, Enric (1972). *Historia de Els 4 Gats*. Aedos, Barcelona, pp. 61-73.
- MARTÍN, Josep A. (1998). *El teatre de titelles a Catalunya*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- MCCORMICK, John; PRATASIK, Bennie (1998). *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, 2ª ed., 2004, p. 143.
- MIRACLE, Josep (1933). "El públic dels putxinel.lis". *Mirador* (Barcelona), 227, 08-06-1933, p. 6.
- PHILPOTT, A.R. *Dictionary of puppetry*. Plays Inc., Boston, USA, 1969, p. 47 (voz "catalan puppet").

PORRAS, Francisco (1981). *Titelles teatro popular*. Editora Nacional, Madrid.

TOZER, H. V. (1932). "The puppet theatre in Barcelona". *Puppetry 1932; a yearbook of puppets & marionettes* (Birmingham, MI, USA), 3, nov 1932, pp. 19-26. Escribiría artículos sobre los titellaires catalanes en los anuarios de 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1940, 1944-45. 1946-47. No he podido consultar los de 1941 y 1942-43.

TOZER, H. V. (1948). "Putxinel.lis". *The Puppet Master* (Cottingham, Yorks, England), vol. 2, 2, abril 1948, pp. 41-44.

TOZER, H. V. (1977) "El titella català vist per un anglès", en *Les grans tradicions*

populars: ombres i titelles, Coca, Jordi (dir). Publicacions del Institut del Teatre, Barcelona, pp. 139-143.

VAREY, J. E. (1960) "Los títeres en Cataluña en el siglo XIX". *Estudios escénicos*. Cuadernos del Instituto del Teatro, 5, Diputación Provincial de Barcelona, pp. 45-78.

VÁZQUEZ Estévez, Ana (1997). "A colección de bonecos do Instituto del Teatro de Barcelona". *R. G. T. Revista Galega de Teatro* (Vigo, Pontevedra), 17, diciembre 1997, pp. 45-49. Este artículo volvió a aparecer casi sin variaciones en la revista gallega Bululú, 1, otoño 2001, donde además de la autora firma también Montse Álvarez-Massó.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA SOBRE LOS VERGÉS.

Además de aparecer en muchos de los títulos antes mencionados, los Vergés son protagonistas o reciben una especial mención en la siguiente bibliografía:

CHAPITO (Jaime Albiol, 1961). "Un titerero ejemplar. Sebastián Vergés, decano de los titellaires catalanes". *Circo*, 48, 01-09-1961, p. 13.

GASCH, Sebastián (1974). "El mundo fabuloso de los títeres". *Destino*, 1913, 01-06-1974, p. 58.

GONZÁLEZ, Silvia (2010). "Titelles Vergés. Una nissaga centenària". *Teatre BCN* (Barcelona), 01-04-2010.

OTAL, Pepe. "Sebastián Vergés". *Bululú. A revista dos títeres* (Santiago de Compostela, La Coruña), 1, otoño 2001, pp. 65-70.

RUMBAU, Toni (2010). "Titelles Vergés en el Museo Picasso". *Titerenet*: / / www.titerenet.com/2010/06/09/titelles-verges-en-el-museo-picasso/

VERGÉS, Titelles (seguramente Sebastià Vergés Martínez, 2000). "Titelles Vergés, 90 años de vida". *Titireando. Boletín informativo de la Unión Internacional de la marioneta – UNIMA Federación España* (Tolosa, Guipúzcoa), 78, diciembre 2000, pp. 10-11.

FUNDACIÓN ANTONIO PÉREZ

49

EL OBJETO



Jesús Caballero
Diseñador y titiritero
titeres@mambro.es

Fotografías Santiago Torralba



París bajo la lluvia, hace años, todo es borroso y gris a lo largo del Boulevard Saint Germain, menos Antonio que avanza entre la gente con su intrépida zancada, la bufanda roja flotando al viento y los bolsillos de la gabardina rebosantes de libros.

Hace tiempo, mucho mucho tiempo, un alcarreño de Sigüenza, el menor de doce hermanos, entendió a la primera aquello que decía su padre cada vez que regresaba a casa después del trabajo, – hijos ya es hora de salir del pueblo y os busqueis la vida – y así lo hizo, inició la búsqueda en Madrid, como estudiante de Filosofía y Letras, donde conoció a Pío Baroja, se apasionó por Antonio Machado y entabló amistad con Vicente Aleixandre, busca que te busca recorrió el río Duero pero no encontró lo que buscaba en esas tierras tristes y nobles de Castilla, ni en las decrepitas ciudades habitadas por palurdos sin danzas ni canciones, como diría Machado. Al regreso de su viaje, fue al Escorial a visitar a Hemingway pero él tampoco supo darle lo que ansiaba, cansado de sus infructuosos rastreos decidió descansar y recorrer a pie el río Tajo, y fue entonces cuando menos lo esperaba, cuando menos atento estaba, cuando encontró eso que durante años creía demandar, un conjunto rocoso, que como un imán atrae a las personas, captura a aquellas desprovistas de prisa, de ansiedad, de codicia, de egoísmo, una ciudad que lo atrapó sin él saberlo, le inoculó el veneno de la tranquilidad, del sosiego, de la reflexión. Aparentemente sano, Antonio se marchó a Guadalajara y después a Madrid, de Madrid a Italia y a Grecia para instalarse definitivamente en París, a trabajar como traductor y también como colaborador



Sobresauras

de la revista “Ruedo Ibérico” de Pepe Martínez, también en esa época publica “Verso sin pan, Verso pedido”.

Su amigo Juan Marsé, residente en París, lo describió así:

“París bajo la lluvia, hace años, todo es borroso y gris a lo largo del Boulevard Saint Germain, menos Antonio que avanza entre la gente con su intrépida zancada, la bufanda roja flotando al viento y los bolsillos de la gabardina rebotando de libros; el rostro va muy por delante del cuerpo y sugiere una relación visceral con la lluvia y el viento y con los mitos personales, con la impaciencia de vivir o con eso que solemos llamar el ideal de futuro y de belleza”

¿Por qué seguía Antonio rastreando infatigable día tras día las calles de París? ya vivía en el centro del mundo artístico, lo tenía todo, ¿por qué seguir buscando?, ¿por qué esas interminables caminatas, de día, de noche, con lluvia, con niebla, con frío y en pocas ocasiones con sol?.

Vista de una sala de la FAP







Sin ser consciente cada vez se encontraba más distante de lo próximo, tal vez era el veneno de aquella pequeña ciudad que poco a poco, estaba haciendo su efecto, intoxicándolo como a nadie antes. Bien sabía que su trabajo estaba en “La joie de lire”, su casa en la Rue des Cannettes, sus amigos... junto a él, los acogía y daba asilo y hospitalidad y ellos a cambio amistad y obra gráfica y plástica que poco a poco inundaban las paredes de su casa, pero su cabeza estaba en otra parte.

Cada vez eran más las noticias que llegaban a esta galaxia artística de lo cerca que estaba el fin de la dictadura en España y sin poder justificar el por qué, una sensación de hormigueo se apoderaba de su estómago, otras veces de su corazón o de su cerebro. Compartió su extraña enfermedad con su mejor amigo el “monsieur d’en face” – Antonio Saura – y también con Félix de Azúa, José Miguel Ullán, Juan Goytisolo, Jorge Semprún, Carlos Fuentes, Manolo Millares, Juan Marsé, Rafael Conte, Ramón Chao y tantos otros que se contagiaron.

Terminado el periodo más vergonzoso de nuestra historia reciente, empezaron a regresar a España muchos de esos jóvenes artistas y escritores

Vista de una sala del museo del objeto encontrado de San Clemente.





Castrati

que al igual que en París, seguían encontrando en Antonio y ahora en Cuenca el núcleo de su vida artística reuniéndose con frecuencia para hablar de poesía, pintura, filosofía y política en el menor de los casos, entre ellos se encontraban los pintores que formarían el grupo “El Paso”, artistas que hoy podemos ver sus obras en el Museo de arte Abstracto de las Casas Colgadas, en la Fundación Juan March y en la fundación de Antonio, ubicada en el antiguo convento de las Carmelitas de Cuenca. Después de su trabajo en el “Ruedo Ibérico” – ya en Cuenca– creó la Publicación “Antojos” edición limitada, destinada a bibliófilos y coleccionistas de arte, con serigrafías y textos de Antonio Saura, José Miguel Ullán, Albert Ràfols Casamada, Julio Caro Baroja, Luis Gordillo, Fernando Zóbel, Guinovart, Equipo Crónica... etc. Y junto a su colección de afectos, en las estanterías de su casa empezó a tener presencia una colección muy distinta, una colección de defectos, de objetos humildes, menospreciados por todos, abandonados, objetos sin valor mercantil y mucho



menos artístico; piedras, latas oxidadas, ramas retorcidas, bloques de hormigón... donde el tiempo y el azar escribieron poesía visual que sólo él sabe leer y entender para después mostrarla a todos en la fundación que lleva su nombre.

Visitando este espacio nos damos cuenta, lo próximos que están los objetos elegidos por Antonio para expresarse, con los que usamos los que nos dedicamos al teatro de títeres, donde unos agujeros realizados con presión en una vieja sartén pueden servirnos de interlocutor entre la máscara-actor y el público, del mismo modo que Picasso usaba un sillín viejo de una bicicleta para recrear un toro, o Paco Paricio da vida a una cigüeña con dos cucharas. Paso a paso, obra a obra, en el espectacular museo, la imaginación comienza a crear bellas historias, dando vida a esos personajes formados por casquillos de bombilla o latas oxidadas, que hacen las veces de coro de "el Castrati", antiguo diente de excava-

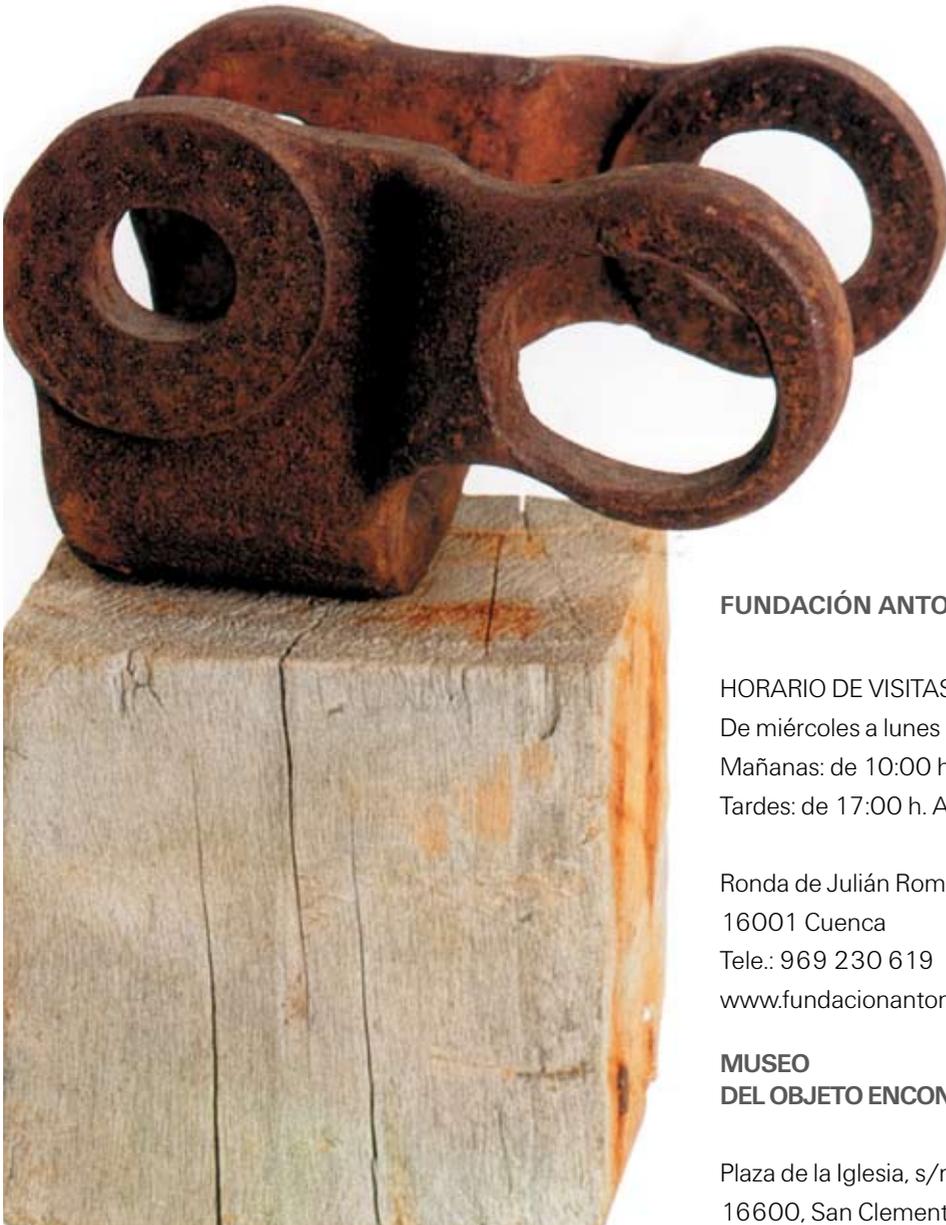


*Bibendum,
mascota de Michelin*

dora, teniendo como público a Bibendum. En el convento se respira vida, con sus calles, escuelas, pozos, claustros, refectorios y un sin fin de objetos que observan al observador con la mirada de aquel que ya lo ha visto con anterioridad. un lenguaje figurativo presente en toda la obra de Antonio, principalmente el antropomorfo, pero en segundo nivel encontramos un lenguaje irónico, una ironía divertida, nada insultante, teatral, dirigida a mentes abiertas que saben leer entre líneas, y encontrar la belleza en un objeto desahuciado en su anterior vida y que ahora subido en su plinto, presume de obra de arte; arte que dista mucho del impulsado por Duchamp con sus provocadores e irreverentes Ready Made, o del arte conceptual actual, el arte de Antonio se podría definir como "ironismo" y reside en la capacidad de encontrar ese objeto vulgar que sin manipulación alguna al colocarlo en una caja, peana o urna adquiere por si solo la categoría de obra de arte.

Antonio es un Filósofo de lo próximo, de lo común, un poeta de objetos despreciados y lo mejor es, que él no presume de Artista y su colección no la cataloga de colección de arte, es sencillamente "Objetos encontrados".

Ahora es cuando entiendo, que el mal que sufre Antonio, no se lo causó la ciudad encantada, porque a pesar de llevar viviendo en ella más de treinta años, continúa igual que en París, con los mismos síntomas, un hormigueo le recorre todo el cuerpo y le obliga a salir a la calle al encuentro de ese pequeño objeto huérfano, abandonado, arrancado de su entorno que espera el afecto de su nuevo dueño.



La peineta de los vientos

FUNDACIÓN ANTONIO PÉREZ

HORARIO DE VISITAS

De miércoles a lunes

Mañanas: de 10:00 h. A 14:00 h.

Tardes: de 17:00 h. A 20:00 h.

Ronda de Julián Romero s/n.

16001 Cuenca

Tele.: 969 230 619

www.fundacionantonioperez.es

MUSEO DEL OBJETO ENCONTRADO

Plaza de la Iglesia, s/n

16600, San Clemente (Cuenca)

COLECCIONES

CORRADO MASACCI

El constructor de exposiciones

Textos, Santiago Ortega

www.micabezaquehabla.org

Fotografías, Luis Fernando de Julián

www.fernandodejulian.com

El pequeño Corrado no puede salir a jugar a la calle. Desde la ventana ve a sus amigos divertirse. Él también quiere participar, quiere compartir lo que a él más le gusta.

Con lo que va encontrando por casa improvisa un extravagante disfraz. Sale al balcón y... ¡se abre el telón!. Los vecinitos asisten fascinados al primer espectáculo de Corrado Masacci. Estamos en Rávena, al norte de Italia, a finales de los años 60.

La algarabía de la escena alerta a su madre, que le mete inmediatamente para adentro: por favor Corrado, no hagas el payaso.

Finalmente, Corrado, hoy en día, se dedica al circo. Le encantan los payasos, los acróbatas, malabaristas, funambulistas, monociclista, presentadores, bailarines... los conoce muy bien y se mete en su piel casi a diario. Tal vez sea su timidez, lo que le ha llevado a encarnar todos estos personajes, dejando que sean sus marionetas las que den la cara por él. Hoy Corrado es sin duda el gran maestro de marionetas de hilo afincado en el País Vasco.

“He encontrado en la marioneta todo lo que a mí me gustaba, en el sentido de que a mí, desde pequeño, siempre me gustó la pintura, esculpir, la madera, el teatro, la música y al hacer cada cosa, no me encontraba lleno del todo: me gustaba mucho pintar, pero me encontraba como limitado sobre la pintura, porque aparte también me gustaba esculpir y también me gusta la música y el teatro... entonces he encontrado en la marioneta





el medio para hacer todas estas cosas que me gustaban y encima he encontrado un método muy bueno para la comunicación.”

- ¿Y te han hecho renunciar a algo las marionetas?

- No todo lo contrario, me ha abierto más el campo, me ha exigido aprender más, por ejemplo para hacer las ropas de las marionetas he tenido que aprender a coser...

El motor de la inspiración de este creador renacentista es sin duda su gran curiosidad por el mundo. Antes de empezar a construir un muñeco, se sumerge en un placentero periodo de investigación sobre el animal o el personaje escogido: cual es su anatomía, cómo se mueve, qué come, cual es su habitat, qué psicología tiene... Así descubre otras culturas y especies animales. “Mira esta rana, se emociona enseñando un libro de anfibios, abierto por una página de ranas azules, “las más vistosas son venenosas y las inofensivas se camuflan de rama, de piedra...” Esta búsqueda puede prolongarse durante años, como en el caso de un dragón chino, cuya imagen tardó 15 años en encontrar. (Hoy en día le es más sencillo con internet) Y finalmente, después de 30 años construyendo, aplica lo que aprendió de la cobra, para articular el cuerpo, la anatomía de las ranas para las patas y adapta la cruceta del caballo a su flamante dragón rojo, que vuela sobre las cabezas de los sorprendidos espectadores.

En todo este tiempo Corrado ha construido más de 200 muñecos y se ha especializado en las exposiciones de marionetas. Empezó en 1990 con “El arte de las marionetas”, un recorrido sobre las marionetas del





mundo, pero que se diferencia de otras exposiciones, en que no son adquisiciones de un coleccionista, sino en su gran mayoría, creaciones propias a partir de muñecos tradicionales de diferentes países. Tras un estudio minucioso, el artista comprende las proporciones de los muñecos de guante chinos y talla su títere chino, recrea bunraku japoneses, con mecanismos, incluidos... Así aprende a construir y controlar crucetas verticales estilo Tozer, horizontales: con dos cruces colgadas en paralelo, chinas: con forma de pala de ping-pong, la de Stephen Motran, horizontal, con las cruces colgadas en diagonal... Para no repetirse, experimenta con estéticas realistas, estilo sintetizado, de dibujo animado...

“En las exposiciones he visto una forma de vida, para mí, más humana, en el sentido de que al estar 15 días en un sitio, esos 15 días me permiten conocer un poco el sitio en el que estoy, me permiten estar más tiempo con la gente, porque cada día acuden unos 150 niños, con los colegios. El estar a diario de cara al público, me permite no solo exponer sin más; visito los mercados, su arte, su gente, su gastronomía... En ocasiones van artesanos o artistas a ver la exposición y con ellos paso unos estupendos momentos. Los niños repiten con sus familias y a veces son ellos los que hacen la visita guiada a sus mayores... Llego a relacionarme a un nivel cercano a la amistad. Con los espectáculos esto era imposible: tienes un bolo, vas a todo correr, monta el teatro, mueve, desmontas y te marchas...”

En el 2003 estrena la exposición “Circo y marionetas”.

Visitar una expo de Corrado es sumergirse en un mundo de color, poesía y también sentido del humor. Sus muñecos, de un acabado digno de un perfeccionista, no buscan narrar grandes historias, ni impresionar con su virtuosismo. Después de tantas horas de taller, están ansiosos por relacionarse con el público. En grupos pequeños van pasando los niños, a los que recibe Corrado como un maestro de ceremonias-guía. Con sencillez y pasión presenta su obra y culmina con una muestra de manipulación, donde conocemos a sus preferidos: un gorila con pinta de bonachón y patoso donde los haya, que intenta patinar con los patines que cogió a la hija de Corrado. Un curioso chimpancé que necesita tocar e investigar a los asistentes. El peludo levantador de piedras, de tez color piedra de 800 kilos: Iñaki Peludena... Una niña se pregunta, ante los tropiezos de un diminuto y regordete payaso: ¿Es tonto?. Y van apareciendo ranas de colores, saltarinas y motorizadas, tan llenas de humanidad y ternura, que los niños quieren tocarlas; alargan las manos convencidos de que las figuras de madera y pasta de papel están realmente vivas...

“Mi mundo es la creación, pero la creación estaría vacía sin ese público. La respuesta que tiene, en base a lo que hago, es lo que me llena para después seguir creando. Cuando estoy en el taller y creo estoy como un volcán, en el hecho de que estoy creando algo que sé que después va a

sorprender, que va a gustar; es un aliciente más que tengo, para hacer lo que hago". Por eso Corrado se considera a sí mismo: "artesano-teatrero" o "teatrero-artesano".

Para aprovechar mejor el tiempo, que a él le parece que vuela, el marionetista suele trabajar en unos 20 muñecos a la vez; mientras una pieza seca prepara otra... Este proceso no tiene porque ser rutinario. Con frecuencia llegan los momentos de sorpresa, como cuando inspirándose en un dibujo de Modigliani, sin darse cuenta, acabó encontrando en el arte africano el referente para su muñeco, la misma fuente de la que bebió Modigliani. Esta creación titulada "El espíritu del bosque tiene también un carácter simbólico, está construida en abedul "un árbol mítico". El ropaje, confeccionado con plantas secas reproduce el sonido de las hojas, al caminar. Un acabado rústico ayuda a enfatizar el personaje. Para él, el muñeco perfecto no existe, porque "si crees que lo tienes, te conformas con lo que tienes".

Con la muestra "Un mundo de marionetas" (2007) conocemos su versión de muñecos como Punch y Judy o sus paisanos Sandrone y Fagiolino e inventos suyos como una cruceta para manipular varias marionetas a la vez.

También destaca en su obra una marioneta de hilo: payaso titiritero, capaz de manipular dos títeres de guante. O un muñeco totalmente blanco, cruceta incluida y con cascabeles en las extremidades, concebido para marionetistas ciegos.

La pieza "Vanidad. La vida es teatro" representa una persona con una media-máscara cuyos perfiles se convierten a su vez en la máscara de la comedia y la tragedia respectivamente. Cuando el muñeco da la espalda y abre su túnica, aparece un teatrillo con un Pulcinella, con su vestido blanco y máscara negra característico. Al pie del escenario vemos una caracola, símbolo del afán de posesión, un espejo, símbolo de vanidad o belleza, cuadros...instrumentos musicales..., representando las pasiones humanas. Ante las tristezas de la vida, la máscara que debemos portar a menudo para sobrevivir, Corrado propone la libertad y despreocupación de ese Pulcinella siempre ávido de disfrutar al máximo.

Sus descubrimientos los comparte abiertamente con los curiosos o los colegas de la profesión, de hecho el marionetista italiano ha impartido clases en colegios y ha dirigido el Aula de marionetas de la Universidad del País Vasco. La primera lección: Cómo elaborar tu propia pasta de papel artesanal.

Pero, sin duda el proyecto que más le motiva actualmente, en el que ha trabajado durante los últimos 31 años y en el que espera seguir muchos más, es su exposición de títeres de rana: La metamorfosis de las ranas.

Observando los dibujos de los colegiales, Corrado se percató de que muchos mostraban predilección por alguna rana expuesta. ¡Ya tenía tema para la siguiente colección! .





Nos encontraremos con las ranas punkis, ranas payaso, ranitas salidas de un documental de naturaleza, ranas fantasía, anfibios con cabeza de huevera y ojos de tapón de botellín de agua mineral... otra con cara de velocidad en su monociclo nuevo. Una con cara de dibujo animado de los años 30 asoma la cabecita desde el interior de un tronco hueco con el que se viste.

Hay otra que parece muy venenosa, pero no importa, los niños insisten en abrazarla...

“Las ranas llaman la vida porque es un animal que se reproduce de una forma muy fácil y tiene una gran atracción. Lo que me ha sorprendido, ha sido para mí algo casual, es que empecé construyendo ranas porque me gustaba la rana Gustavo y poco a poco he ido construyendo, me resultaban simpáticas... luego te informas y detrás ves que la atracción del hombre es porque se reproducen fácil, son símbolo de vida, de vitalidad”.

Por eso ya lleva creadas más de 50...

“El mero hecho de ver algo bello te puede alegrar la vida. Yo, en concreto y pienso que también la mayoría, buscamos la belleza y la belleza da lugar a que podamos vivir un pelín mejor en este mundo, sin ella no sé si seguiríamos en este mundo.”

Me preguntaba qué pensarían los niños de un extraño ser de unos 30 cm de alto con forma de medio huevo, del que salen una piernitas y unas manitas de querubín, pero una cabeza y alas de ave rapaz. Inclinando la cabeza hacia atrás muestra la cara de un gordito niño rubio tocado con un sombrero de plumas, que podría haberse escapado del “Jardín de las delicias del Bosco. Así que fui a verlo en directo. El muñeco aleteaba en dirección al público y esta vez los pequeños gritaban y se llevaban las manos a la boca. “Es un bebe disfrazado”, comenta el más valiente. “No puede ser, los bebes no vuelan”, replica su hermano mayor... , vaya, las marionetas de Corrado Masacci también fomentan el debate...

-¿Qué buscas con tu trabajo?

- Sencillo, poder seguir viviendo con lo que hago y también si puedo alegrar un poco la vida a los demás estupendo. Bueno, tampoco soy tan pretencioso como para querer algo así, simplemente con que un niño sonría, se lo pase bien, yo ya estoy satisfecho con mi trabajo.

Bibliografía:

“Bitxikeriak andanza de títeres y titiriteros de UNIMA EUSKAL HERRIA”

MINI FICCIONES

para títeres

Carlos Converso Prato
converso@terra.com.mx



Carlos Converso Prato, nacionalizado en México, nace en Argentina en 1947. Es actor, titiritero, dramaturgo y director de teatro. Creador de espectáculos para público infantil y adulto, ha recibido en su dilatada carrera, diversos premios y reconocimientos internacionales con la puesta en escena de obras propias y adaptaciones de autores clásicos y contemporáneos, creadas con diferentes técnicas y recursos dramáticos: actores, títeres, máscaras... Fue fundador y director de las compañías Triángulo y La Tarántula.

Actualmente reside en la ciudad de Xalapa, donde dirige el Centro de Estudios en el Arte de los Títeres. El centro nutre de un elenco estable a la compañía "Mano y contramano" que actualmente dirige.

EL BURÓCRATA

(Vemos en escena la cabeza y el busto de un maniquí que representa el personaje de una mujer perfectamente arreglada. Hay unos segundos de silencio y de repente oímos que alguien entra a la casa.)

Burócrata: *(Se oye su voz desde fuera con un matiz de alivio.) ¡Querida, ya llegué! (Se oye como silba una melodía. Luego aparece en escena.) ¡Uf, al fin en casita! (Se acerca al maniquí.) ¿Cómo estás mi amor? (Le da un beso.) ¡Oye, qué guapa te ves! (Se quita el saco.) ¡Ah, estoy muerto! Hoy tuvimos auditoría. No te imaginas qué día tuve ¡terrible! De las ocho de la mañana a las seis de la tarde sin un respiro. Ni tiempo para comer una miserable torta. Y luego el jefe, ¡pinche neurótico!, no había manera de calmarlo. ¡Que el estado de cuentas de octubre, que las*

ventas de agosto, los vales de caja chica, inventario de materiales!... ¡Bueno, qué genio! ¡Nos puso a todos de un nervioso!... ¡No, no, no! *(Se afloja el nudo de la corbata.)* ¡Montañas de papeles, carpetas, folders! ¡Qué barbaridad! A López lo tuvimos que rescatar, literalmente sepultado entre tantas cuentas del debe y el haber. Luego, Rodríguez y yo bajamos, sin mentirte, doce veces al archivo. ¿Sabes dónde está el sótano? ¡Exactamente, en el sótano! ¡Diecisiete pisos! Todo iba relativamente bien hasta que, ¿qué crees?, se descomponen el elevador. ¡Nos tocó bajar y subir cinco veces por las escaleras! ¡No te imaginas cómo quedé! ¡Me temblaban las patitas! *(Mira al maniquí.)* ¡Sí, riéte, malvada! ¡No le deseo un día como estos ni a mi peor enemigo!... *(Va por un refresco en lata, lo destapa.)* Pero la cosa no termina ahí. Ya de regreso en el metro, alguien se tiró a las vías. Nos tuvieron fácil como cuarenta minutos entre una estación y otra esperando que sacaran el cuerpo. ¡Peor que sardinas en lata! ¡Uh, y que olorcito! *(Toma un trago del refresco, deja la lata.)* ¡Por suerte ya estoy aquí! ¡Hogar dulce hogar! *(La mira a ella.)* ¿Y tú?... ¿Sabes?... Con tu sola presencia lo iluminas todo. ¿No sé qué haría sin ti? *(Le da un beso.)* Gracias, querida. ¿Qué te parece si vemos un ratito la tele?

(Toma el control y enciende el aparato. Vemos la imagen del burócrata abrazando al maniquí, se prende una luz sobre ellos como si fuera el resplandor de la tele, mientras se oye algún comercial.)

(La luz baja lentamente.)



PATERNIDAD

(El personaje está en escena sentado en una silla y apoyado sobre su respaldo. Su actitud es de desolación, la mirada perdida. Sobre un costado y al alcance de su mano, una mesa pequeña, sobre ella dos sombreros, dos o tres bigotes de diferentes formas y tamaños, unos lentes oscuros. El Feo, tal es el nombre del personaje, realiza algunas acciones propias de su estado de desazón.)

Feo: ¡Ay mísero de mí! ¡Ay infeliz! ¿Por qué este infierno? ¿Por qué este dolor que no pedí? *(Pausa. Ve al público. Por primera vez se da cuenta de su existencia.)* ¿Están ahí, verdad? Mírenme. Mírenme bien...soy feo..., sí, feo. *(Pausa.)* Voy por la calle y la gente me mira, me mira con una mirada morbosa, me señalan, me hacen sentir diferente, monstruoso...Y allí me quedo, solo y desnudo bajo las miradas. *(Pausa.)* ¿Saben?, a veces me he sentado frente a un espejo, y he..., he jugado a disfrazarme, a ser otro, a ocultar esta fealdad. Sí..., como un actor, como un verdadero actor. *(Pequeña pausa.)* A engañar y engañarme...

(En este punto comienza a oírse una musiquita lejana y triste. El personaje mira la mesa y sus objetos, toma un bigote, se lo pone, hace como si se mira en un espejo, no le convence, se lo quita, toma otro bigote y un sombrero, se lo coloca, se observa, saluda al público, tampoco le convence, se lo quita. Toma ahora otro sombrero y los lentes oscuros, se los prueba, mismo resultado que los anteriores, los deja con un gesto desesperanzado.)

¡Es inútil! ¡Inútil! *(Mira al público.)* Sí, ya sé lo que están pensado, podría borrarle la cara de un navajazo. ¡Qué más da! ¡Soy de hule espuma! *(Se deforma la cara con su mano, lentamente la recompone.)* Pero, no. No me atrevo. No sé que es peor si ser como soy o no ser nadie. *(Pausa. Mira hacia atrás, mira al público, vuelve a mirar hacia atrás. Hace un gesto de silencio. Casi en secreto.)* Anoche descubrí algo importante. Se me había desprendido el botón de la camisa...y...él... *(señalando al animador)* vino a coserlo ¿Saben de quién hablo? ¡Él! Nunca le vi el rostro. Lo trae siempre oculto bajo esa capucha. Pero anoche descubrí algo que debí haber sabido desde siempre. ¡Él! El es la causa de todo este sufrimiento. Sí. Me di cuenta por la manera como me tomaba en sus manos, por cómo cosía el botón. ¡Él fue quién me hizo! ¡Él fue quién diseñó y construyó este cuerpo, esta cara! *(Pausa con desesperación contenida.)* ¡Sólo un ser sádico y terrible es capaz de exponerme a este dolor y escarnio! *(Decidido encara al animador)* ¡De ti estoy hablando! ¿Nunca te muestras, verdad? Ahora es tu turno ¡Déjame verte! ¿Para eso me has creado? ¿Sólo para recibir burlas y desprecios? ¡Vamos, descúbrete! ¡Vamos! ¡Deja verte! ¡Quiero verte! *(Le quita de un jalón la capucha al animador, descubriendo a un personaje idéntico al Feo. Éste no puede creer lo que ve. Se tapa los ojos y voltea el rostro. Pausa.)*

Animador: *(Dirigiéndose al público en tono neutro.)* Sólo un ser sádico y terrible es capaz de exponerme a este dolor y escarnio..., sólo un ser sádico y terrible es capaz de exponerme a este dolor y escarnio....

(Oscuro lento.)

UN DIALOGO POSIBLE
(A la manera de Javier Villafañe)

(Sorprendemos al títere y el titiritero enfrascados en una sesuda discusión. Esto es lo que logramos rescatar.)

Titiritero: ... Podemos valernos del concurso de la actuación, de los títeres, las máscaras, los objetos. Lo importante es la propuesta escénica. Todos los elementos expresivos del espectáculo deben funcionar y estar al servicio de esa propuesta. Ésta es una verdad indiscutible.

Títere: Digamos que es discutible. En nombre de esa loable máxima, usted ha transgredido cualquier límite con un placer compulsivo e insaciable. Ha destrozado nuestra condición que nos definía y ahora nadie puede decir qué somos. Antes éramos títeres, hoy, digámoslo en su lenguaje pomposo, colaboradores insignificantes.

Titiritero: ¡Oh, vamos!, no me venga con ese rollo nostálgico. El teatro de títeres, desde hace un buen rato, se ha expresado a través de un lenguaje multidisciplinario, ha tenido necesidad de ampliar su espectro expresivo, así se lo pedían los tiempos y el público.

Títere: ¿Y eso justifica este cóctel en el que ha devenido el teatro de títeres?

Titiritero: Usted es un purista. Además, me parece que está resentido.

Títere: No se equivoca, lo estoy.

Titiritero: Mire, le voy a dar la oportunidad para que se explique, para que exprese su punto de vista.

Títere: Un momento, usted no me está dando ninguna oportunidad, no estamos representando una obra, estamos discutiendo un tema que nos concierne a ambos. En este diálogo somos interlocutores con el mismo status, tenemos el mismo derecho a opinar.

Titiritero: Está bien, está bien. Hable usted.

Títere: Se lo diré de esta manera. Nuestra historia ha pasado por muchas vicisitudes, no importa saber ahora cuándo y cómo aparecimos por primera vez, lo cierto es que hubo un tiempo en que fuimos sagrados, mágicos, servimos a los dioses. Pasó el tiempo y eso cambió, la magia fue otra. Al principio éramos una curiosidad, a veces algo espectacular que asombraba por la semejanza con la cosa real y por cómo nos llenábamos de vida. Más tarde nos paramos en el escenario como sustitutos del actor, reclamando igualdad y prestigio. Eso no duró mucho, afortunadamente;

y digo afortunadamente porque creo que no somos sustitutos de nadie. Nuestra consistencia y credibilidad como personajes en la escena tomó cuerpo a través de infinidad de materiales y formas de animación, y por supuesto, al talento y la creatividad de los titiriteros. El títere y el titiritero conformamos una buena sociedad, hoy sin embargo, ustedes se encargaron de romper esa colaboración y se erigieron en los únicos detentadores del poder creativo en el teatro de títeres.

Titiritero: No sé bien adonde quiere llegar, pero permítame decirle que si hoy algo no es como antes no es producto de un capricho, es resultado de un proceso. Y por otra parte, usted es un instrumento; nosotros los creamos a ustedes. ¿O me va a negar que yo lo hice a usted?

Títere: No lo voy a negar, efectivamente usted me hizo. Usted esculpió estos rasgos y construyó este cuerpo -dicho sea de paso con el que no estoy completamente a gusto- y decidió ciertos mecanismos para manipularme. Usted creó un personaje. Yo soy el personaje, y ambos colaboramos para que este personaje cumpla con su misión escénica. Éste fue un acuerdo entre ambos que hizo posible cierta palpabilidad, cierta conducta creíble. La regla fundamental de este contrato es: el titiritero sirve al títere, trabaja para hacer posible su magia. Hoy llena usted el escenario de imágenes, de objetos, de cosas muertas; mientras se pavonea en ese universo multitudinario de símbolos y artefactos. Usted ya no cree en la vida del títere.

Titiritero: Si no creyera en usted no estaríamos sosteniendo este diálogo.

Títere: Esa es una frase retórica, usted sabe bien que eso no es cierto. En sus espectáculos el argumento ya no es la historia que nos cuentan los personajes, es usted la presencia y la voz que narra, el creador que despliega, ante los ojos de la audiencia, su plan de acción; nosotros, objetos manipulados que completan el cuadro visual.

Titiritero: Mire, las cosas han cambiado, y esto no es nuevo, usted lo sabe bien. El teatro de títeres, por excelencia, es artificio, es convención. No pretendemos convencer a nadie de la vida de un títere, es decir, no nos interesa crear la ilusión de una vida, llamémosle "autónoma" del personaje. Es más interesante e impactante diseccionar la conducta mecánica del títere, mostrar las partes del artefacto, o la fuerza y plenitud que nos ofrece un objeto al convertirse, en un contexto dado, en metáfora o símbolo. Los objetos, en nuestra cultura, están cargados de profundos significados que aluden a la existencia y conducta de los humanos; vivimos en una sociedad que rinde culto a los objetos, somos en un mundo de objetos y éstos, en muchos casos, nos definen. Los objetos, hoy, han llegado al extremo de ser

nuestro áter-ego. Ésa es la realidad. Este mundo que nos toca vivir es el universo de un orden caótico, si se me permite la expresión, en él coexisten miles y miles de discursos distintos y rivales, en mayor o menor medida, y todos reclaman la misma legitimidad y veracidad. Nuestro mundo nos ofrece infinitas posibilidades, y en ese mar de opciones, eventualmente, nos perdemos. Y bueno, finalmente, eso es lo que reflejamos en el teatro.

Títere: Empieza usted a hablar claro. Sólo quiero decirle que el mundo al que usted se refiere no es todo el mundo, y algo más, esa situación que describe no será eterna.

Titiritero: Es probable. Ahora tengo que dejarlo. Continuaremos este diálogo en otro momento.

Títere: Sí. No tengo dudas que nos volveremos a ver.



El oso que no lo era

CONFESIONES DE UN PRÍNCIPE

(El personaje es un príncipe, más específico: el Príncipe Valiente. De rostro joven, agradable y fuerte, sin embargo sus movimientos son lentos, temblorosos a veces, y su voz vieja y cascada.)

Príncipe: *(Está sentado, se cubre el rostro con las manos.)* ¡Esta situación me llena de escándalo y vergüenza! *(Tose, hace una pausa. Ahora vemos por primera vez su cara.)* ¡Es imposible! ¿Cómo puedo así cumplir con mi papel y mi tarea? *(Se pone de pie con esfuerzo, serio.)* ¡Soy el Príncipe Valiente! ¡Ja! ¿Pueden creerlo? Apenas puedo desenvainar mi espada, ni que decir sostener un duelo con mis enemigos. Montar a caballo es un obstáculo que me lleva horas superarlo. Ir en busca de princesas en peligro es un sueño imposible de realizar ¿Qué clase de jugarreta del destino es ésta? *(Tose. Se apoya en un árbol. Pequeña pausa.)* Nací joven, fuerte, lleno de valor, soy heredero de un reino próspero ¡Se supone que tengo por delante un gran futuro! Me prometieron batallas y aventuras que me colmarían de gloria y renombre, me prometieron el reconocimiento y el respeto de mi pueblo, me prometieron el amor de una princesa hermosa. ¡Y miren! ¡Soy una piltrafa! ¡Desfallecido y enclenque! *(Mira a su alrededor. De pronto comienza a correr con la velocidad y actitud de un viejo. Da unas vueltas para terminar totalmente agitado y a punto de caerse. Pausa. Un poco recuperado.)* ¡Maldición! *(Se levanta con dificultad y se dirige hacia una puerta, la abre. La parte interna de la misma es un espejo que lo refleja de cuerpo completo. Se acerca y observa su rostro, se palpa la mejilla.)* Mi piel es suave y sin arrugas, mi cabello abundante y brillante, tengo la mirada de un hombre saludable y..., y la voz vieja, y el gesto cansado, y el deseo muerto, y..., y mucho sueño. *(Los ojos se le cierran, va a la banca y se recuesta.)* Sí. Sueño. Un mal sueño. Ahora dormiré y al despertar todo será como debería haber sido siempre. Seré un príncipe valiente, lleno de vida... *(Se queda dormido.)*

(Por un costado del teatrino aparece el titiritero, es un señor viejo, de movimientos lentos y cansados, su voz es la misma que la del Príncipe.)

Titiritero: *(Mira hacia la escena y luego al público.)* Yo soy el titiritero. Ahora ya saben la verdad. Pero no se lo digan, no lo soportaría. Mientras él no sepa la razón de su drama hay una pizca de grandeza en su tragedia. De otro modo esta historia es miserable. Gracias. *(Saluda con un movimiento que recuerda una reverencia.)*

(Oscuro.)

DANZAD, DANZAD, MALDITOS

manipulación de títeres para televisión

Guillermo Gil
info@troposteatro.com

INTRODUCCIÓN

¡Títeres para televisión! Títeres hay de muchos tipos y muchos son los tipos que se utilizan en televisión. No es difícil encontrar anuncios realizados con marionetas de hilo, sombras, muppets, títeres de guante, de dedo e incluso con objetos.

Sin embargo, a la hora de realizar series y, sobre todo, a partir de la revolución que significó Jim Henson con el Show de los Teleñecos y Barrio Sésamo, la técnica que prima es la del muppet. Para saber qué es un muppet basta con ver a Epi y Blas en un capítulo del genial Barrio Sésamo. Ni el mismísimo Coco lo explicaría mejor. Y éste es el tipo de técnica en el que nos vamos a centrar al hablar de títeres para televisión. Aun así, aunque nos centremos en el muppet, la mayoría de los conceptos que aquí se explican son válidos para el resto de las técnicas.



Programa piloto de Happy Family. Muñecos animados.

Cualquier titiritero conoce las normas básicas para mover un muñeco de guante. Sabe mantener la verticalidad, mantener la altura del títere, hacerle andar, incluso sentarse o tumbarse. ¿En qué radica pues la diferencia a la hora de mover títeres para televisión? El teatro y la televisión o el cine son lenguajes distintos. La forma de narrar es distinta, y también el “público” es distinto. En el teatro se actúa para un público que está ubicado en distintas partes de la sala, que puede ver la escena desde distintos ángulos y desde distancias distintas, que no puede apreciar tanto los detalles pequeños. Y el títere actúa en consecuencia. Hablará a todo el auditorio, hará movimientos grandes y claros...

En televisión se actúa para la cámara. Para una ventana a la que se asoma la gente. Sólo hay un punto de vista, el de la cámara que está grabando en ese momento, porque lo que ella vea será lo que el público verá. Y la visión que se tiene es siempre muy cercana, por lo que todos los detalles se aprecian enseguida. En el teatro tú no puedes saber exactamente qué es lo que el público ve, pero en la tele sí, y además puedes repetir la escena las veces que haga falta hasta conseguir una toma buena.

Dentro del medio televisivo hay diferencia también entre el trabajo con actores o con títeres. Cuando un actor trabaja para la televisión, no controla qué se está grabando. La cámara está a su servicio y se mueve para coger el plano adecuado o el actor puede mirar directamente a la cámara con facilidad si fuera necesario. Esto con los títeres no es posible. O cuando menos, no es aconsejable. El manipulador necesita un monitor donde ver el plano que se está grabando. El actor ve perfectamente, ya sabe que mantiene la verticalidad, la altura o dónde mira. Pero los ojos del muñeco son los del titiritero y los ojos del titiritero son el monitor y necesita ver cómo aparece el muñeco en pantalla para componerlo, observar si está torcido, recto, mirando a cámara, a un objeto o a las chimbambas. Y puesto que el titiritero ve lo que se está grabando, no será la cámara la que

siga al títere. Tras una cuidadosa planificación, será el títere el que busque el plano, el que vaya hasta el sitio marcado cuidando de no tapar elementos importantes o de salirse de plano. No es el títere el que actúa y la cámara graba: el títere actúa para la cámara.

Por lo tanto, a la hora de manipular un muñeco nos encontraremos un espacio, el decorado en el que vamos a actuar; una cámara que nos graba y un monitor en el suelo donde podremos ver qué es lo que ocurre. Si hemos de desplazarnos por el espacio, tendrá que haber los monitores necesarios y en el lugar adecuado para que nunca perdamos de vista el muñeco.

EL CALENTAMIENTO

He visto a pocos titiriteros calentar antes de empezar una función. Pero en una grabación esto es fundamental. Calentar te permite tener el cuerpo mejor predispuesto al movimiento, por lo que facilita el trabajo. Pero sobre todo, evita lesiones. Las posturas que se utilizan para manipular son ergonómicamente criminales y las sesiones de grabación suelen ser largas. En una función puedes estar una hora con el muñeco arriba, pero una sesión de grabación puede durar perfectamente ocho horas. Aunque no se esté grabando todo el rato son muchas horas subiendo y bajando muñecos. Es fundamental calentar al principio y estirar los músculos al final de la sesión.

Es cierto que hay muñecos muy pequeños y muy ligeros, pero otros no lo son tanto. Mantener un solo kilo con el brazo alzado, interpretando un texto, con la energía que requiere la escena y moviendo la boca, ya es bastante cansado. Si a ese cansancio le vas sumando el número de repeticiones necesarias para que la toma salga bien, el cansancio se tornará en agotamiento y de ahí a que haya una lesión hay un solo paso. El tiempo máximo recomendable con un muñeco arriba es de dos minutos, aunque siempre habrán de ser los manipuladores quienes lo marquen en función del peso y

la escena. Y esto es importante. Deben ser los manipuladores, en común acuerdo con el director de manipulación y el realizador, quienes decidan sobre este aspecto. No es raro cuando se empieza a grabar con gente que no ha trabajado con títeres que pretendan hacer de un tirón escenas de cinco minutos, como lo harían con un actor normal.

LOS MUÑECOS

Básicamente existen dos tipos de muppets: Epi y Blas. Blas requiere un solo manipulador. Con la mano derecha se maneja la cabeza y la boca del títere; y las manos, que llevan unas varillas, se manejan con la izquierda. Si se pretende que el muñeco haga movimientos más precisos con las manos, lo recomendable es que haya dos manipuladores, uno para la cabeza y otro para las manos.

Epi requiere dos manipuladores. Uno se encarga de la cabeza, y las manos del segundo

manipulador son las manos del muñeco. En este tipo de muñecos, normalmente, el brazo está articulado hasta la altura del codo y el vestuario del muñeco tiene en el codo una abertura por donde el manipulador mete sus brazos. Del hombro al codo es títere y del codo a las manos, es manipulador.

Este sistema puede cambiar y que la abertura no esté en el codo, sino en la muñeca y que las manos del manipulador sean las manos del títere. De esta forma la articulación del títere iría del hombro a la muñeca. Sin embargo se suele utilizar menos por una cuestión evidente, el muñeco nunca podría levantar demasiado las manos, ya que se vería el brazo del manipulador.

En teatro no es raro ver muppets con manos útiles movidos por una sola persona. La mano derecha del manipulador mueve la cabeza del muñeco y la izquierda es la mano izquierda del



Los Patata. Muñecos Animados.

muñeco. La derecha queda muerta, colgando. Se hace en teatro y se puede llegar a hacer para televisión, pero no la recomiendo en absoluto. Con una sola mano no es difícil que el muñeco se descomponga y se incline hacia la mano que tiene vida. La otra se ve claramente que queda muerta, a no ser que se fije en una postura medianamente natural o que quede unida por un hilo a la mano viva, de forma que cuando se mueva dé también sensación de movimiento en la otra. La posición del manipulador es criminal, porque debe conseguir ver el monitor que está en el suelo con las dos manos arriba y el muñeco en medio, por lo que se suele cansar antes y el muñeco pierde presencia o no queda bien compuesto. En fin, que este tipo de manipulación puede crear más problemas que soluciones, por lo que si se cuenta con manipuladores suficientes siempre es recomendable trabajar con dos personas.

Pero aparte de saber si un muppet necesita uno o dos manipuladores y si las manos entran por el codo o por la muñeca, hay algo también importante que analizar: la radiografía del títere. Hay un chiste gráfico estupendo en el que Gustavo visita a un médico y éste le enseña una radiografía en la que se ve a la rana con el brazo del manipulador dentro. Dejando a un lado el chiste, surge la pregunta: ¿a qué articulación de la rana corresponde cada articulación del brazo del manipulador?

Los dedos del manipulador, que hacen pinza, son las mandíbulas de la rana, su boca. Con la mano haremos hablar al muñeco. Nuestra muñeca corresponde a su cuello. Con la muñeca le haremos mirar arriba o abajo, decir que sí o que no. Hasta aquí fácil. La siguiente articulación que nos encontramos es el codo del titiritero. Y el codo corresponde a la cadera y el culo del muñeco. Con el codo vamos a poder hacer que el muñeco doble el espinazo para coger un objeto del suelo, que ponga el culo en pompa o que salude al público. Y ahí se acaba el muñeco. La cámara no va a sacar más abajo porque abajo está el titiritero.

Pero aún falta algo importante: los pies. El muñeco no tiene pies reales, pero es sobre todo el codo el que marca la presencia de los pies. Lo hace en gran medida manteniendo siempre la misma altura, pero también dejando ver los movimientos que los pies impregnan a la cadera. Las patadas, por ejemplo, se marcan con el codo. Si se tropieza, el codo juega una parte fundamental en el movimiento.

Hasta aquí hemos hablado de muppets movidos desde abajo. Pero hay una variante más, si es que no hay más de una. Se utiliza un fondo negro y los manipuladores van también vestidos de negro y cubiertos completamente. El muñeco se maneja a la altura de los manipuladores. Uno lleva la cabeza con la mano derecha y la mano izquierda del muñeco. El otro manipulador lleva la mano derecha y el mecanismo de ojos, si lo hubiera. Tiene varios inconvenientes. Sólo puede utilizarse un fondo negro o un croma con los manipuladores completamente tapados. Y sólo permite actuar frontalmente, ya que cualquier giro hacia los laterales descubriría a los manipuladores. Pero a cambio da gran presencia al muñeco, ya que puede salir hasta de cuerpo entero.

LA POSICIÓN

Adoptar una buena postura para manipular es importante y conviene cuidarlo para evitar malos vicios. Hay dos posiciones básicas: la del que manipula la cabeza y la del que manipula las manos.

Si te toca Blas, un muppet con manos de varillas, no hay demasiado problema a la hora de manipular, ya que la manipulación es exactamente igual a la que se realiza para teatro. Una mano se mete por el cuerpo del muñeco hasta la cabeza, donde se mueve la boca y con la otra mano se cogen las varillas. Ahora bien, mientras en el teatro pocos son los titiriteros que cuidan la posición con la que manipulan, aquí es fundamental. Las miradas deben ir exactamente al punto donde deben ir,



El muñeco sube por la derecha y la cabeza del manipulador baja por la izquierda

Con la mano izquierda sujetamos las varillas

los giros, las posiciones, todo ha de ser perfecto, muy preciso, y para ello es necesario estar más atentos a la postura con la que se trabaja.

El muñeco se alza con la mano derecha. Con la mano izquierda sujetamos las varillas que controlan las manos. Las piernas deben estar ligeramente flexionadas, nunca rígidas ni completamente estiradas, sino bien flexibles y dispuestas a moverse para el lado que sea necesario. Unas piernas rígidas, estiradas completamente, anclan al muñeco e impiden reacciones y movimientos rápidos y fluidos. La pierna izquierda estará ligeramente avanzada.

Al subir el brazo derecho, la cabeza del manipulador ha de bajar por la izquierda. La sensación es como si nos hubieran colgado del brazo derecho. Al bajar la cabeza, haces que tu brazo suba más. Evitas que se te vea la cabeza y, sobre todo, evitas que el cuerpo del muñeco choque con ella, de forma que puede girar libremente y de esa forma no se descompondrá.

Efectivamente, Blas puede ser movido por un solo manipulador y todo titiritero, con ese toque individualista que le caracteriza, así lo hará. Pero dependiendo del tipo de escena, de los movimientos que tenga que hacer, de la importancia que vayan a tener las manos, puede ser muy recomendable que otro manipulador se encargue de ellas. No hay que tener miedo a probar y ver qué da mejor resultado. En el caso de que alguien vaya a manipular las manos puede colocarse frente al manipulador que mueve la cabeza. Hay que tener entonces cuidado para que no le tape la visión del monitor a su compañero. Y no estaría de más que hubiera otro monitor para él, ya que se encontrará de espaldas al que utiliza el otro manipulador.

Otra posibilidad es ponerse a la espalda del manipulador que lleva la cabeza y manejar desde ahí la varillas. Tiene la ventaja de que ambos van a poder ver el mismo monitor y no se estorbarán.

Epi necesita dos manipuladores. Uno llevará la cabeza y el otro se calzará las manos del muñeco. Aunque puede cambiar de un títere a otro, los codos del muñeco serán los codos del manipulador y las manos de uno serán las manos del otro. El segundo manipulador maneja la cabeza y se sitúa detrás del que hace las manos. Se maneja con la derecha y queda la izquierda libre para manejar el mecanismo de ojos, si lo hubiera, y para "dirigir" a su compañero.

Las manos tienen dos funciones principales. La primera, evidentemente, es hacer gestos. La otra, no menos importante, es componer al muñeco. Si las manos no sujetaran el cuerpo, éste se quedaría flotando, colgando del cuello, girándose... En el títere con varillas en las manos, son las varillas las que componen al muñeco, pero cuando no hay varillas, son las manos quienes cumplen esta función. Esta función parece bastante tonta, pero insisto en que es fundamental. Más de una vez he visto cómo el manipulador encargado de la cabeza rehusaba ir con otro manipulador llevando manos, bien por ganar en agilidad o porque casi no hacían falta. Incluso he visto algunos que preferían llevar cabeza con la mano derecha y la mano izquierda del muñeco. El resultado suele ser bastante empobrecedor.

Los manipuladores subirán al muñeco a la vez. La posición del manipulador que mueve las manos es muy incómoda, ya que habrá de levantar los codos hasta su cabeza, echarlos hacia atrás para que queden pegados al cuerpo del muñeco y agachar la cabeza para que no se le vea. En esa posición, las manos dan peso al muñeco, lo componen, hacen que el cuerpo quede recto y ni se tuerza ni quede colgante. Si la cabeza gira, las manos habrán de girar para que el muñeco no se retuerza ni se descomponga. Ahí es donde cobra importancia esa mano izquierda libre del manipulador que lleva la cabeza. Con un ligero toque en la cadera del compañero, puede indicarle si quiere girarse a un lado o a otro.

Cabeza
agachada
mirando al
monitor

Codos arriba y
pegados al cuerpo
del muñeco.

Mano izquierda para
pegarte al compañero
e indicar posibles
cambios de dirección

Monitor

Piernas flexionadas



La posición de ambos es muy importante, siempre con las piernas semiflexionadas. El manipulador de manos no debe quedarse nunca anclado; en cuanto la cabeza gire, las manos han de seguirle. Si no, el muñeco no girará por mucho que la cabeza lo intente. Para ello debe pegarse todo lo posible a su compañero, sentirlo en la espalda para saber hacia dónde se mueve. Y la cabeza hará lo mismo. Se pegará todo lo posible a su compañero, cogiéndolo de la cintura con su mano izquierda libre si fuera preciso, y procurará dejar clara la dirección a la que quiere ir para que las manos le puedan seguir.

Los codos del manipulador que lleva las manos han de estar siempre bien arriba y echados hacia atrás. Y a la misma altura. A poco que probéis la postura os daréis cuenta de que es bien incómoda, por lo que, al ir pasando la toma, el manipulador se suele ir relajando y bajando los brazos. Si los codos bajan, arrastran a la cabeza, que tendrá que soportar el peso del muñeco junto al del compañero que se cuelga. Si levantar un muñeco de uno o más kilos durante un simple minuto es bastante cansado, no os quiero contar lo que puede ser con el peso de unos brazos que se cuelgan. Al terminar la jornada, el brazo del manipulador que lleva la cabeza estará agotado y listo para una buena lesión si sigue así y no se cuida de hacer algún ejercicio de estiramiento y relajación al terminar la sesión.

LA INVERSIÓN DEL PLANO

Una vez que le hemos encontrado la gracia a esto de las posturas, subimos el muñeco ante la cámara y nos damos la primera sorpresa. ¿Qué hace Epi mirando a la derecha, si yo estoy mirando a la izquierda? La cámara hace un efecto de espejo que al principio nos vuelve locos. Si el muñeco sale por un lado, en el monitor se va por el otro. Si levanto la izquierda, él levanta la derecha. Si vemos que el muñeco está inclinado e intentamos corregirlo, lo único que hacemos es inclinarlo más.

Para acostumbrarnos basta con un poco de práctica. Al principio hay que intentar pensar en la realidad. Si el muñeco ha de salir por una puerta que está a tu derecha, hazlo salir por ahí aunque en el monitor te dé la impresión de que la puerta está al otro lado.

Para ir cogiéndole el tranquillo hay ejercicios básicos, como por ejemplo intentar clavar la mirada a cámara. Simplemente eso ya lleva su tiempo. También un compañero puede meter un objeto en cámara y que el muñeco siga su movimiento con la mirada. Hay que probar a coger objetos, a andar, a entrar y salir...

EL BOQUEO

Algo tan sencillo como hacer hablar al muñeco, hacerle "boquear", también tiene su miga. Antes de nada, tal vez habría que explicar que, normalmente, la voz del muñeco no es la del manipulador. La voz se graba antes de la toma y los muñecos hacen *playback*. No es como lo hacía Jim Henson, pero es la forma en la que se está trabajando ahora y que también está dando muy buenos resultados.

A menudo tendemos a hacerles hablar separando el pulgar, que es la mandíbula inferior, del resto de los dedos, que están en la mandíbula superior. Sin embargo, si se mueven las dos mandíbulas a la vez, como una bisagra, la mirada del muñeco se perderá, ya que subirá también. La mandíbula superior ha de quedarse fija y lo único que debe moverse es el pulgar hacia abajo.

Conviene practicar el movimiento de boqueo y el silabeo, que funciona igual que en el teatro. Cada golpe de voz, cada sílaba, es un movimiento de boca. El muñeco debe abrir la boca en el momento en que empieza a hablar y habrá de cerrarla cuando termina. Si se nos va un "boqueo", la toma no valdrá, ya que el muñeco se habrá convertido en ventrílocuo. Una vez que se le coge el tranquillo al silabeo, pueden empezar a trabajarse otros detalles que podrán utilizarse en unos personajes o en otros.



Seven Pets. Muñecos Animados.

Los muñecos pueden “escupir” las palabras. Esto significa que no sólo silabea, sino que en cada sílaba echan la cabeza ligeramente hacia delante, como si escupieran las palabras. Este movimiento le da más vida al muñeco y, dependiendo de sus características, puede interesarnos incorporarlo o no. Sí es interesante que haya movimiento de cabeza, que ésta acompañe a lo que se dice, al tono de la voz. Si no, el muñeco puede parecer un robot. Por otro lado, el movimiento de cabeza puede salvar boqueos que no han sido metidos a tiempo. Bien, la teoría está muy bien, pero lo importante es la práctica. Y practicar el boqueo puede ser muy divertido. Escoge dos temas musicales, uno lento y otro rápido y haz que el muñeco los cante. O pon la radio y boquea todo lo que diga el locutor. Es realmente entretenido.

EL PROBLEMA DE LAS MANOS

Normalmente, los manipuladores prefieren hacer cabeza antes que unas manos. Se

considera que ponerle manos a un muñeco es muy sencillo y cualquiera puede hacerlo. Que lo verdaderamente importante es la cabeza. Y así se ven las cosas que se ven. Por eso hay que detenerse más en esto de las manos, porque no es tan sencillo.

Para empezar, aunque las manos no estén haciendo nada en un momento dado, no pueden aparecer muertas, sin tensión. Hay que intentar colocarlas de forma que tengan cuerpo, que, aunque estén quietas, estén vivas. Las manos han de tener su peso.

Como ya he dicho antes, las manos tienen dos funciones principales: expresar y componer al muñeco. Normalmente nadie se acuerda más que de la primera función. Por eso las manos aparecen muy altas, para que se las vea bien. Y tienden a expresar todas y cada una de las palabras que hay en el texto. Sin embargo, muchas veces el muñeco queda mucho mejor con las manos más bajas, de tal forma que sólo

se le vean los pulgares. O que sólo se las intuya, aunque no se vean del todo. Las manos están ahí, componen al muñeco, que es muy importante, le dan presencia, pero no son las protagonistas. Hacer manos significa luchar contra el ego que todos tenemos. No debe interesarnos tanto que se vea nuestro trabajo como que el muñeco esté perfecto, esté vivo. Y eso no es fácil.

Si nos damos cuenta, las personas suelen hacer los gestos a la altura del abdomen. Y ésa es la altura normal para los gestos. No solemos gesticular con las manos delante de la cara ni a la altura de los hombros. Hacer los gestos precisos, a la altura precisa, aunque no salgan en pantalla y sólo se intuyan, le dan al títere una entidad y una presencia potentísima.

Es también frecuente expresar todo con las dos manos. Pero nadie se expresa tanto con dos manos. Lo normal es alternar: utilizar una, luego otra, e incluso reposar las manos y dejar que sea la cabeza quien lleve el papel cantante. Y ése

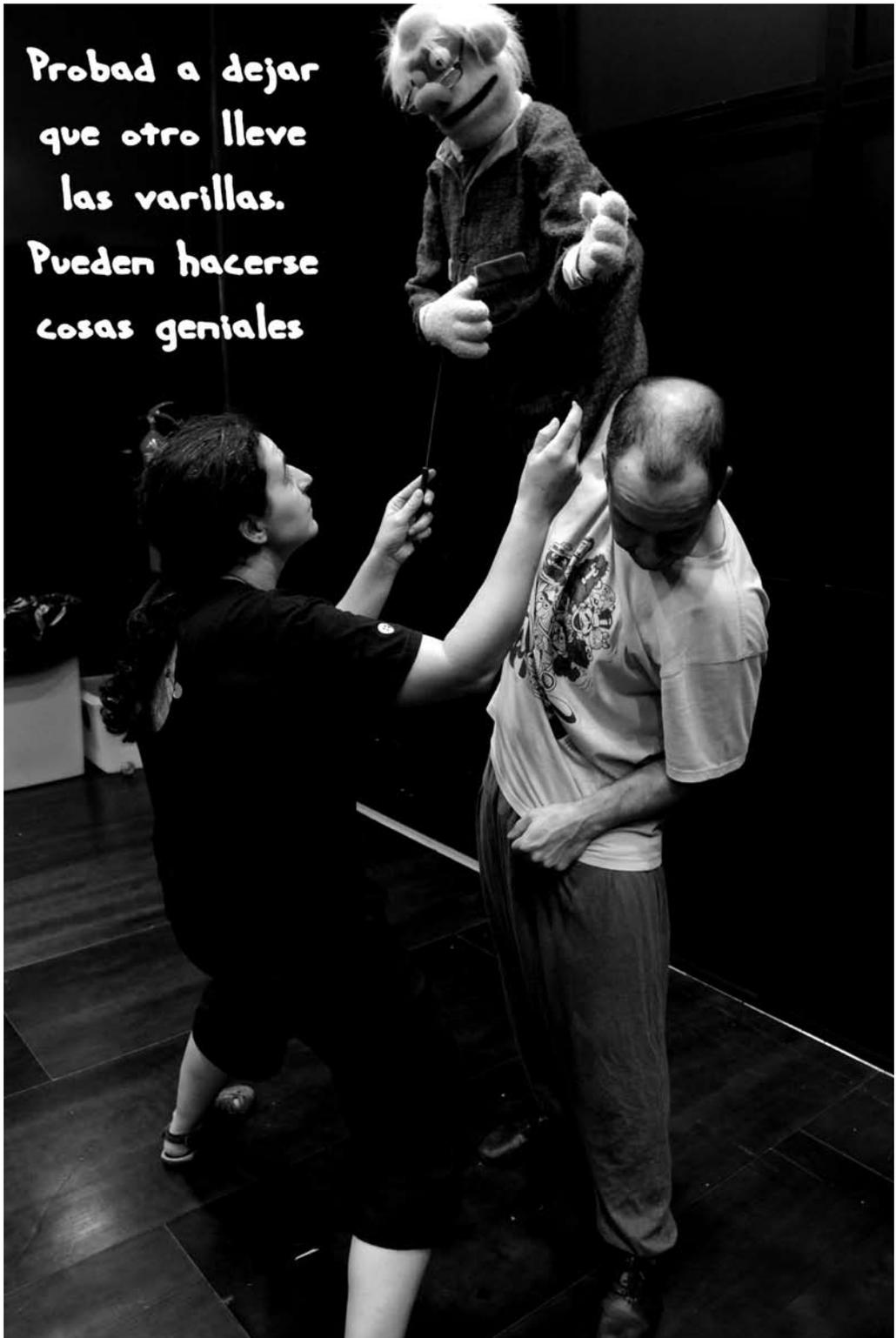
es muchas veces el problema de las manos. Al intentar "hacer", no ayudamos al títere, sino que lo ahogamos.

"Hacer cabezas" siempre está mejor considerado que "hacer manos". ¿Por qué? Como la cabeza se ve más, los resultados son más fáciles de admirar. Pero el papel de las manos es fundamental. No hay muñeco que quede bien sólo porque la manipulación de la cabeza sea buena. Y eso es importante entenderlo, porque dedicarle menos atención a la manipulación de las manos y otorgarle menos consideración conduce a que los manipuladores las trabajen con menos interés o como un paso para llegar a hacer cabezas. Resultado: personajes con manos enormes que se mueven constantemente a la altura del cuello del muñeco, haciendo movimientos imposibles y torpes. Es decir, un churro de muñeco. Hay que tener siempre claro que cualquier elemento del muñeco es importante. Y que si está, es importante que esté bien.



Seven Pets. Muñecos Animados. Observad que las manos de Fly, el pájaro, se han situado detrás del manipulador de cabeza. No hay que asustarse de probar cosas que puedan facilitar la resolución de una escena.

Probad a dejar
que otro lleve
las varillas.
Pueden hacerse
cosas geniales



Para ejercitar las manos puedes probar a gesticular con un texto alternando una mano y otra. Puedes incluso probar a estar, simplemente, sin hacer nada, componiendo el muñeco. Prueba también a coger objetos y manipularlos. Verás que para cogerlos es necesario mirar la realidad y perder de vista por un momento el monitor.

¿QUIÉN LLEVA A QUIÉN? LA ALTERNANCIA. LA ESCUCHA.

Antes de la toma, cabeza y manos deben hablar, estudiar el texto y ver qué gestos se van a hacer. Si la cabeza y las manos se expresan a la vez, no se consigue más que una extraña caricatura de un monigote hiperactivo. Hay que alternar y repartir los gestos para crear imágenes lo más claras y efectivas posibles. Si el muñeco dice que no, no tiene por qué ser un gesto hecho por cabeza y manos, puede hacerlo sólo la cabeza o sólo una mano. Es necesario alternar entre los gestos de la cabeza y los de las manos. Y dentro de los gestos de manos hay que aprender a alternar entre los gestos a dos manos, los que se hacen con una, los que se hacen con otra y los que no se hacen, dejando las manos quietas, apoyadas sobre la mesa, por ejemplo. Porque los silencios también cuentan. No puede ser que el muñeco no pare de moverse. El movimiento del muñeco es una partitura en la que debe haber variedad.

Pero a veces no hay tiempo para estudiar el texto, planificar los gestos y crear esa partitura. O simplemente surge algo de la improvisación. Para ello es importante que cabeza y manos se escuchen atentamente el uno al otro. La cabeza es la que guía las acciones. El títere no puede coger un objeto si la cabeza antes no lo ha mirado. Las manos no pueden iniciar la acción, pero la cabeza también debe estar atenta a los gestos que hacen sus manos para aprovecharlos al máximo. Si las manos están atareadas pasando las hojas de un libro, revolviendo ropa o realizando cualquier otra tarea, la cabeza debe apoyarla con su mirada. Si el muñeco deja de mirar, ¿cuánto tiempo pueden aguantar las manos realizando la acción? ¿Cuánto tiempo

estaríamos nosotros realizando una acción con las manos sin mirar lo que hacemos?

Sobre un texto probad a alternar los gestos. Una parte sólo con la cabeza. Otra parte sólo con las manos... Mejora, ¿verdad?

LA PALETA DE GESTOS

Cuanto más amplia sea nuestra paleta de gestos, más amplio será el número de "colores" que daremos a las escenas. ¿Y qué es esto de la paleta de gestos? Como aprendizaje y como entrenamiento es bueno ensayar con el muñeco un buen número de gestos. La risa, la tristeza, el llanto, el aburrimento, la alegría, el nerviosismo..., acciones como correr, saltar, andar, esperar... Todo puede ser compuesto con gestos y no de una sola manera, sino de varias. Por ejemplo, la risa. Lo primero que se nos ocurre es echar la cabeza del muñeco para atrás mientras se pone las manos en la tripa. Pero también puede hacerse echando la cabeza para delante o llevándose ligeramente la mano a la boca. Todas esas formas conviene trabajarlas antes de llegar a la grabación. Si hubiera que grabar un grupo de muñecos riéndose, sería ridículo que todos se rieran de la misma forma.

Como ejercicio os propongo que creéis vuestra paleta de gestos. Intentad expresar tristeza, alegría, aburrimento, expectación, decir que no, decir que sí, comer, dormir, leer...

EL EJE

Cualquier titiritero conoce este concepto: el mundo no gira en torno al hombre, sino al títere. Ocurre en teatro y ocurre en el medio audiovisual, por supuesto. Cuando un muñeco gira, gira en su eje, no en el eje del titiritero. Si lo hace en el eje del titiritero, no está girando sobre su sitio, sino dando vueltas alrededor de un punto.

Cuando un solo manipulador mueve un muñeco, todo es mucho más fácil. ¿Pero qué ocurre cuando el muñeco lleva dos



Seven Pets. Muñecos Animados.

manipuladores, uno para la cabeza y otro para las manos? ¡Amigo, eso ya es otra cosa! Requiere más práctica y sobre todo coordinación. Los manipuladores girarán a la vez, solo que mientras el muñeco gira sobre su eje, sus manos, y por tanto el manipulador de manos, necesitarán más espacio y girará en torno al eje del cuerpo del muñeco. Girar requiere que los dos manipuladores sepan en qué momento deben hacer el giro. En esto, cuantas menos improvisaciones, mejor. Pero si hubiera que moverse en un momento no acordado, debe haber comunicación entre los dos manipuladores. De ahí lo importante de la escucha. En caso de ser un movimiento improvisado debería ser la cabeza quien indicara el inicio del movimiento utilizando la mano izquierda, que tiene libre, e incluso la voz, para comunicárselo al manipulador que tiene delante.

Esta capacidad de decisión de la cabeza es la que lleva también a pensar que las manos son una mera comparsa de quien hace la cabeza. ¡Paparruchas! Suele ser la cabeza quien inicia el movimiento porque tiene una mano libre para guiar a su compañero y su boca está muy cerca del oído del compañero, es decir, tiene plena capacidad de comunicación con su compañero. Quien hace manos no puede indicarle nada a su compañero, sus manos están ocupadas y para decirle algo tendría que chillar proyectando la voz hacia delante, donde no está su compañero, sino el resto del equipo de plató. Su trabajo es componer al muñeco. Si él inicia la acción del giro sin haberlo acordado con su compañero, descompondrá al muñeco y lo arrastrará. La cabeza, al no estar preparado para el giro y no saber qué está haciendo su compañero de manos, perderá la mirada del muñeco. No, a la hora de girar, es la cabeza quien debe iniciar el movimiento y las manos han de tener la habilidad de girar, no sobre su eje, sino en torno al eje del muñeco, sin descomponerlo.

Para girar es muy importante la posición de los manipuladores. Si tienen las piernas rígidas y

estiradas, allí no habrá giro de ninguna clase, más bien un retorcimiento. Los dos han de tener las piernas ligeramente flexionadas y preparadas para moverse en una dirección u otra.

Para practicar giros la propuesta es muy clara. Mirad al frente. Girad a un lado y a otro. Andad y volved a girar. Observad qué problemas hay.

EL PUNTO FIJO

El mimo es el ejemplo más claro de trabajo con punto fijo. Para simular que existe una pared, el mimo pone una mano en un punto fijo del espacio. Podrá mover cualquier parte del cuerpo, pero esa mano se mantendrá en ese punto fijo para dar sensación de estar apoyada en una pared invisible.

Los muppets también trabajan con el punto fijo. Primero, al mantener la altura del muñeco. Ese punto fijo de altura es el que da sensación de suelo. Si el muñeco salta y al caer se para en seco, se notará que hay suelo. Si se mueve, parecerá que flota. Y si desaparece por abajo, habrá saltado a un pozo.

Pero no lo utiliza sólo para mantener la altura, también para agacharse. Si el muñeco está ante una mesa y se le cae algo al suelo, puede optar por retirar sus manos de la mesa y agacharse. Pero es mucho mejor si pone una de sus manos sobre la mesa, la deja en punto fijo y se agacha por el lado de la mano que no está anclada. ¿No encontró el objeto? Se incorpora, apoya la otra mano en la mesa, libera la otra y se agacha por el lado contrario. El muñeco gana solidez y realismo.

Os propongo los siguientes ejercicios:

Buscad un objeto debajo de la mesa.

Delante de una mesa, como en los telediarios, hablad con un personaje a vuestra izquierda dejando una mano fija sobre la mesa. Luego hablad con otro personaje a la derecha.



Que Trabaje Rita. Muñecos Animados para Antena 3.

LAS MIRADAS

Lo que mantiene vivo al muñeco es su mirada. No es un concepto particular del títere para televisión, en teatro también son importantes las miradas, pero no quería dejar de apuntarlo porque es algo realmente importante. El muñeco debe mirar. Si habla a alguien, debe mirarlo, salvo que la interpretación requiera que no sea así, como en el caso de un personaje que estuviera muy concentrado en una tarea. Pero en general, el muñeco debe mirar a quien habla. Debe mirar lo que va a coger antes de cogerlo. Debe mirar en la dirección en la que camina. Mirar, mirar y siempre mirar, aunque no tenga texto, aunque esté parado, pero el muñeco debe tener la mirada en algún sitio si no quiere convertirse en una especie de zombi.

Si está pensativo mirará hacia arriba. Mirará una mesa mientras su mano juguetea. Si está triste mirará hacia el suelo. Pero siempre estará mirando algo.

LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO

Para manipular correctamente no basta con saber subir el muñeco, controlar el boqueo, las miradas, los movimientos... Hay que saber componer el cuadro. ¿Y qué es esto de componer el cuadro? Como dijimos al principio, no es el muñeco el que actúa y la cámara se mueve para coger el mejor ángulo; al contrario: se estudia un plano y al subir los muñecos son ellos los que deben componer el cuadro. Esto implica estar muy pendiente de todo lo que ocurre alrededor. Si nuestro muñeco

se sale de plano, si queda cortado, nunca esperaremos a que el cámara corrija el plano y nos saque enteros. Seremos nosotros los que nos movamos para que el muñeco esté bien. Y si tapamos a otro muñeco, intentaremos movernos para facilitar que se le vea.

¿Y esto por qué ha de ser así? Cuando se trabaja con actores es bastante más fácil marcar una posición. Se pone una señal en el suelo y listo. Pero con títeres es algo más complicado. Aunque el titiritero esté en la misma posición, el muñeco puede no estarlo, ya que el que pisa el suelo es el titiritero, no el muñeco, y el brazo puede haberse desplazado un poco hacia cualquier sitio. Y ese “poco” con muñecos suele ser bastante. Como nosotros vemos en el monitor lo que ocurre, es muy fácil corregir. Si es el cámara el que corrige puede dar lugar a otros errores, como el sacar de plano a otro muñeco o el tener que abrir tanto el plano que al manipulador se le vean los calcetines. Conviene, por tanto, estar atento a lo que nos rodea y trabajar al servicio de la escena que se graba y no esperar a que sean los cámaras los que tengan que corregir.

LA REACCIÓN

Manuel Román dice que los títeres son unos pésimos actores, pero que su magia está en su capacidad de reacción. Algún día me gustaría llegar a decir frases tan geniales como ésta. A la hora de leer un guión te encuentras con anotaciones realmente sorprendentes: “El personaje está quieto mirando a cámara con una extraña sonrisa, pone cara de sorna que poco a poco se transforma en un gesto de terror”.

Los títeres son pésimos actores porque tienen una cara más hierática que la de Humphrey Bogart. No pueden sonreír. Todos los sentimientos han de expresarlos con movimientos o acciones. Pero lo que hacen realmente bien es reaccionar. Reaccionar a todo y de muchas maneras, incluso con el silencio. Cuando un personaje habla, el otro

reacciona escuchando. Si dice algo gracioso, habrá otra reacción, la risa. Reacción, siempre reacción. Y esto nos debe obligar a estar también muy pendientes de lo que ocurre alrededor. Si un personaje entra, aunque no tengamos que decirle nada y si no hay una indicación en contra, debemos reaccionar y mirar igual que nosotros miraríamos si alguien entrara. Y si ocurre cualquier cosa, aunque sea fuera de guión, debemos seguir el juego.

LEVÁNTATE Y ANDA

Andar, qué fácil suena. Pues lo mismo que con los títeres en mi teatrillo. Cojo el muñeco y anda. Sí, es fácil si llevas a Blas, pero cojamos a Epi. ¡Ajá, dos manipuladores! La única solución es coordinación, coordinación y coordinación. Es necesario planificar la andada. Hay que determinar en qué dirección se va a andar, para que los dos sepan dónde van. Hay que pensar si el muñeco va a girar e irse o si va a irse en la misma dirección en la que está situado, porque no es lo mismo. Y sobre todo, hay que preparar la coreografía debajo del muñeco.

Los dos manipuladores van muy juntos, así que sus pies van a tropezar a no ser que acuerden con qué pie empiezan a andar para moverlos a la vez. Vuelve a ser fundamental la postura, la flexibilidad en las piernas y en la cadera para poder moverse por debajo sin que repercuta en el muñeco. Y de nuevo vuelve a ser importante la mano izquierda de quien lleva la cabeza para no permitir que los dos manipuladores se distancien y para indicar a su compañero, si es preciso, que se detiene o que gira a un lado u otro.

Y POR ÚLTIMO, LA CAPACIDAD DE CRÍTICA

Los tipos de muñeco, las posiciones, la inversión del plano, la cabeza, las manos, el boqueo, los ejes, el punto fijo... Sí, creo que podemos considerar que está prácticamente todo para empezar a manipular títeres para

televisión. Aquí están las bases, pero tan importante como las bases es la experiencia. Mover muñecos realmente bien es cuestión de práctica, de horas de vuelo y de un espíritu crítico. Haber leído un artículo sobre manipulación no nos va a convertir en la rana Gustavo. Ahora viene lo realmente duro: manipular y realizar autocrítica. El manipulador

siempre va a poder ver la toma que ha hecho. Puede mostrarse satisfecho y sobrado con lo que hay o puede realizar un análisis crítico y ver dónde se podría mejorar. Y esa visión es la más importante para aprender no sólo a manipular títeres para televisión sino para cualquier otra cosa. Os aconsejo que la desarrolléis todo lo posible.



Programa piloto de Happy Family. Muñecos Animados.

Y EL SUEÑO

95

SE ACABÓ...

Texto: Francisco J. Cornejo

*Fotografía del espectáculo "Los sueños de Leonor"
de la compañía Anita Maravillas: Luís Fernando de Julián.*

Ya cuando se apagaron las luces sintió un primer estremecimiento de emoción. Todo a oscuras; sintiendo la respiración agitada y oyendo los grititos apenas reprimidos de quienes le rodeaban. Al encenderse una primera lámpara de dio cuenta de que una imagen hermosa comenzaba a formarse sobre una de las sábanas blancas —eso parecían— que colgaban como en un tendedero puestas a secar. La figura se movía, parecía vivir. Daba un poco de miedo. Pero, no; no daba miedo: solo era una muchacha que sacudía un muñeco —un muñeco pequeño—, aunque su sombra sí, tan grande, tan hermosa, tan viva, sí que asustaba un poco. Fueron, no sé cuántos minutos, acaso horas; de sombras, de fantoches, de reír, de gritar... Era casi imposible apartar la mirada de aquellas formas vivas —vivas ¿por qué? si los titiriteros mostraban, descuidados, todas sus maniobras. El sueño se acabó cuando la luz se hizo sobre la sala...

Final 1: Al volver a su casa, medio adormilado en el asiento trasero del auto de sus padres, el niño, el niño en su rutina, cogió el aparato de los videojuegos y, en su rutina, comenzó a jugar. Pero pronto, vencido del cansancio, soñaba que también era un titiritero que con su magia daba vida a un mundo de formas estupendas a las que regalaba su voz y su emoción. Fue su madre, al llegar, la que apagó la máquina: y en la pantalla dejaron de agitarse repetitivamente los héroes cotidianos del pequeño.

Final 2: Mientras que sus manos aplaudían, se levantó del asiento y miró alrededor. Comprobó que las demás personas, como él mismo, tenían todavía una sonrisa bobalicona puesta. Amablemente, preguntó a su señora ¿te ha gustado, querida?, mientras sacudía al hijo que a su lado, incomprensiblemente, parecía haberse convertido en un gran títere de ojos muy abiertos.

