FANTOCHE

OCTUBRE 2008 - NÚMERO 2

5 **FÉLIX MALLEU, DOMADOR DE LEONES Y HOMBRE DEL GUIÑOL**
Adolfo Ayuso

24 **EL TÍTERE Y SU MISTERIO: MAGIA, RELIGIÓN Y TEATRO (INCLUSO EN EL SIGLO XXI)**
Francisco J. Cornejo

51 **KUSI KUSI**
Victoria Morales y Gastón Aramayo

57 **"¿Y SI SE MUEVE?" SOBRE LA ESCULTURA DE ÁNGEL FERRANT**
Eulalia Domingo

68 **LA CREACIÓN EN EL TEATRO DE TÍTERES**
Gonzalo Cañas

DIRECTOR:
Miguel Delgado
Secretario General
de UNIMA España.

COORDINADOR:
Joaquín Hernández

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

REDACCIÓN:
fantoche@unima.es

COLABORADORES:
Eulalia Domingo
Adolfo Ayuso
Toni Rumbau
Joan Baixas
Gonzalo Cañas
Santiago Ortega
Luciana Reynal
Francisco del Águila
Victoria Morales
Gastón Aramayo

DISEÑO:
Jesús Caballero

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

73 JOAN BAIXAS - TONI RUMBAU
Joan Baixas y Toni Rumbau

81 PEPE RUÍZ: DE TRANSHUMANTE A ESCRITOR
Santiago Ortega

84 POSTALES DE LA INDIA
Luciana Reynal Machado

92 CONSTRUCCIÓN DE TÍTERES CON TELA
Paco del Águila

PARA MÁS INFORMACIÓN:

Suscripciones y número atrasados:
Secretaría Técnica de UNIMA
Apartado de Correos 42
50300 Calatayud (Zaragoza)
secretaria@unima.es
Tfno: 609 369 068

Foro: Vive la actualidad de UNIMA en www. unima.es

editorial

DEL TÍTERE,
UN OBJETO DE ARTE Y DEL ARTE DEL OBJETO

Hace más de cincuenta años que el teatro de títeres en Europa ensaya nuevas rutas de expresión, como lo hizo la pintura con la aparición del impresionismo y la pintura abstracta. Es así como podemos ver que elementos cotidianos de nuestro entorno se convierten en personajes y son animados creando formas peculiares de "títeres" en los escenarios de teatro. Cabe distinguir entre las técnicas tradicionales usadas por el títere creando personajes expresamente para ser manipulados y vivir en una escena y por otro lado los objetos desvirtuados de su finalidad utilitaria y convertidos en un agente activo de la escena, simulando ser títeres y en definitiva lográndolo en tanto a su cualidad de personaje escénico.

La irrupción del teatro de objetos, formas animadas, esculturas en movimiento y demás expresiones artísticas llevadas al territorio de la marioneta como forma de expresión y percepción, son más allá de cualquier polémica, términos inventados por los analistas del teatro de títeres que en su mayoría nunca han actuado o pisado un escenario.
El teatro de títeres recrea una metáfora de la vida, donde el actor se relega a un segundo plano en un acto de generosidad y humildad, poniéndose al servicio de la marioneta o compartiendo escena al mismo nivel que ella. En este panorama todo cabe para expresar y comunicar, que en definitiva es lo que nos mueve como artesanos del teatro.

Los espectáculos de títeres amplían sus formas y sus fronteras, llegando a abstraerse y rompiendo las barreras propias, dando vida a elementos que en un principio no fueron creados para ser manipulados ni para dar cobijo a un personaje. En este punto podemos tomar en cuenta dos realidades en el teatro de títeres: una es la del títere propiamente dicho, como elemento físico, palpable y tangible; y la otra es el mundo de los títeres, su

evocación y su realidad como metáfora, como campo de acción teatral, como forma de vida escénica. Es aquí donde comulgan los objetos y los títeres.

Para David Hume: "Un objeto no sólo es objeto sino a su vez es sujeto de sí mismo y el ser humano reconoce la esencia del objeto en cuanto que logra hacer la abstracción del sujeto del mismo y analizarlo desde fuera de sí."
Si bien es cierta la evidente diferencia entre objeto y títere, no dejan ambas de tener un campo común de significado en cuanto a lo inerte de sus naturalezas. En un escenario podemos poblar de un nuevo significado, un nuevo sujeto, al objeto, desvirtuándolo y reinventando su contenido, rebasando sus límites y evocando una nueva forma de existencia, similar a la del títere. Sin embargo el títere nace con un significado y un sujeto que permanecen inalterables desde el principio hasta el final de su existencia. No se puede cambiar ni desvirtuar la esencia que puebla un títere. Esta es una diferencia fundamental en cuanto a su naturaleza.

"La actividad del cerebro durante la percepción consciente de imágenes responde con un mecanismo de "todo o nada", cambiando drásticamente su tasa de activación sólo cuando las imágenes mostradas son reconocidas. Si no lo son, la actividad neuronal no se produce. El tiempo en que se muestran las imágenes no desencadena la actividad neuronal, sino sólo el hecho del reconocimiento." (De la revista *Tendencias Científicas*, por Yaiza Martínez)
Al reconocer un objeto activamos nuestra mente y al transgredir su esencia sugiriendo al espectador que reconozca otro sujeto que puebla el objeto damos una vuelta de rosca y elevamos nuestra mente a un lugar metafórico donde aceptamos una realidad paralela y entramos de lleno en el ámbito teatral de la marioneta. Es aquí donde se puede decir que conviven en un mismo plano de la realidad ambos elementos, títeres y objetos.

Naturalmente que en la forma pura del término, el teatro de objetos no es teatro de títeres, o mejor dicho un objeto no es un títere. Sin embargo conviven en un mismo plano de vida escénica y ambos apelan a un mundo fantástico exigiendo al actor una muestra de humildad y generosidad para tomar de este la fuerza vital que les da vida, aunque en el teatro de objetos sea menor la entrega y el actor conserve buena parte de su ego. En este punto el títere es mucho más exigente ya que pide una entrega total e incondicional de parte de su manipulador. La diferencia entre estas dos expresiones del arte de la metáfora, en cuanto a la relación que les une con su manipulador, es la entrega total que el titiritero tiene hacia su títere, en contraposición con el manipulador de objetos que utiliza el objeto como vía metafórica para enaltecer su ego, multiplicando su presencia en escena.

Miguel Delgado
Secretario General
Unima Federación España

FÉLIX MALLEU

DOMADOR DE LEONES Y HOMBRE DEL GUIÑOL

Adolfo Ayuso
ayusoroy@terra.es

Muchos titiriteros se han caracterizado por llegar a los títeres después de haber ejercido otros variopintos y hasta estrambóticos oficios. En la aristocracia de la profesión encontramos escultores, dibujantes y pintores, músicos, poetas y dramaturgos. Gran parte tienen antecedentes de artesanos o educadores. En los arrabales de este arte abundaron sacamuelas, contrabandistas y toda una serie de oficios ambulantes en los que no hacía falta pasar por la universidad. Pero que yo conozca sólo hay uno que fue domador de leones: Félix Malleu.

En este artículo intento despejar algunas de las incógnitas que rodearon su sensacional biografía. Nacido en la nada llegó a ser un elegante tahúr que jugaba tanto con un póker de leones o de osos como también sin cartas echando arriesgados y polémicos faroles. Unos le salieron bien, pero pro-

bablemente perdió las jugadas más decisivas. Acabó arrastrando un desvencijado guiñol por los jardines del Retiro o por el madrileño paseo de Rosales donde como tantos otros titiriteros populares se convirtió en un mito sin nombre: el titiritero de Madrid. Allí lo encontraron Buñuel y García Lorca que, hartos del putrefacto teatro español, lo llevaron en 1922 hasta la Residencia de Estudiantes para que mostrara ante lo más granado de la sociedad española el poderío dramático del don Cristóbal callejero.

Más o menos éstas eran las escasas referencias con las que contaba para arrancar la investigación sobre esta humilde pieza de la historia del títere en Madrid. Lo resumía muy bien en 1944 el viejo actor Enrique Chicote en uno de sus interesantes libros de memorias: "Últimamente he visto con verdadero dolor al célebre Capitán Malleu mostrar sus años y su miseria por las calles, ganándose un pedazo de pan con su destartalado teatro Guiñol. De aquel valiente domador de leones ya no queda ni el recuerdo."[1]

Como las personas tenemos una memoria volátil habría que recurrir a periódicos de la época y a viejos carteles y programas de circo para intentar reconstruir su trayectoria. ¿Cómo se hizo domador de leones en un país que no tenía tradición en la doma de fieras? ¿Qué habría ocurrido para que se dedicara a los títeres? ¿Cómo serían sus representaciones en las calles de Madrid? ¿Sería el único titiritero callejero en los años 20 o competiría con otros por conseguir una buena plaza en los parques o paseos madrileños?

El primer problema fue hasta su nombre. Chicote le llamaba Malleu, en la transcripción de la documentada conferencia de Buñuel en la Residencia aparecía mencionado como Manlleu, Francisco Porras lo llama Mayeu y unos estudiosos del circo en Reus hablaban de un tal Sr. Millau. Este es un problema que aparece en cualquier búsqueda histórica de un personaje no demasiado conocido. Hay que contemplar todas las posibles variantes que un periodista es capaz de inventar.

EL DOMADOR DE LEONES

Al revisar la no muy abundante bibliografía sobre la historia del circo español encontré en un libro dirigido por Juan Villarín García[2] que al hablar de

[1] Enrique Chicote. *La Loreto y este humilde servidor (Recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños).* Aguilar, Madrid, c1944 (fecha que aparece en el epílogo que flrma Fernando José de Larra). Loreto Prado y Enrique Chicote fueron la pareja cómica más popular del teatro español en el primer tercio del siglo XX. En este libro, publicado tras la muerte de la actriz, Chicote dedica un breve capítulo al teatro guiñol y en él aporta algunos interesantes datos sobre los títeres madrileños.

[2] *El maravilloso mundo del circo*. Ediciones Nova, Madrid, 1979. Parece tratarse de una obra de divulgación en la que tendrían más peso los que aparecen como asesores (Antonio Álvarez Barrios y José Vinyés) o los que flguran como redactores (Antonio García Rayo y Jesús de las Heras). Las referencias a Malleu aparecen en el tomo II, pp 232 y 234.

los más importantes domadores españoles (el domador de toros Manuel Rueda y los domadores de fieras Jesús Vargas y Ángel Cristo) destacaba como antecedente el del "aragonés Malleu". Pero además, dos páginas más adelante se reproducía un excepcional cartel a color que daba cuenta de una función celebrada el domingo 11 de marzo de 1900 en la plaza de toros de Valencia "a beneficio y despedida del valiente domador Mr. Malleu". La reproducción era deficiente y apenas se podía leer la letra pequeña, pero con una lupa y con paciencia pude desentrañar los avatares que le sucedieron a Félix Malleu cuando dos meses antes perdió en un incendio la barraca donde exhibía sus leones. En la nota al pie de la ilustración aparecía el siguiente texto: "Malleu ha sido uno de los domadores con más arrojo y valentía de todos cuanto dispone la epopeya circense. Sus exhibiciones taurinas fueron tan renombradas que la popularidad que alcanzaron hizo palidecer un tanto la fama de otros pioneros de la especialidad". Ya tenía una fecha y un lugar para empezar a buscar en la prensa de aquellos tiempos. Confirmaba que su apellido era Malleu y adelantaba que la doma de fieras se extendía a otras especies además de los leones.

Pero su actividad como domador empezó antes. La primera referencia que hasta la fecha he encontrado es en 1890 donde "acaba de llegar [a Madrid] la notabilísima colección de fieras del célebre domador Mr. Malleu."[3] Anuncia que la primera representación tendrá lugar en el teatro de los Jardines del Buen Retiro. Aunque no haya que creer mucho en el adjetivo de "célebre", esta escueta nota parece indicar que podía llevar un cierto tiempo desarrollando esta actividad. En años posteriores hemos vuelto a encontrar datos que hablan de lo habitual que podía ser encontrar la barraca de fieras de Malleu en el Retiro madrileño.

[3] *La Dinastía* (Barcelona), 07-02-1890, p 2.

En las navidades de 1892 lo encontramos establecido con su colección de fieras en la Plaza de Cataluña de Barcelona[4], ciudad en la que su presencia también se convierte en habitual. En 1894, se recoge la propuesta de venta de dos leones al parque zoológico de la capital catalana por la cifra, entonces muy apreciable, de 4.000 pesetas. No obstante el precio le debe parecer aceptable al director Sr. Dorder porque propone al ayuntamiento que a ellos se destinen las 1557 pesetas que hay en caja y que se busque completar la cifra solicitada con alguna partida de esas que se desorientan en los despachos municipales.[5] Desconozco si la venta se llevó a cabo pero la relación con el zoo siguió adelante pues en el fondo documental de la Junta de Ciencias Naturales de Barcelona hay dos expedientes fechados en 1895, uno con la adquisición a Malleu de un leopardo vivo a cambio de jaulas y vagonetas de transporte y el otro en el que el domador pretende añadir al lote una hiena y un oso.[6] De cualquier forma se desprende que ya no busca moneda contante y sonante y que se conforma con un intercambio de animales por el de enseres útiles para sus espectáculos.

[4] *La Dinastía* (Barcelona), 25-12-1892, p 2.

[5] *La Dinastía* (Barcelona), 04-04-1894, p 3.

[6] Fondo documental de la Junta de Ciencias Naturales, ubicado en el Museo de Zoología del Ayuntamiento de Barcelona. Núm de expedientes Id0058 e Id0059.

A finales de 1894 detectamos las primeras críticas negativas a la actividad de Malleu. La primera es la de una publicación taurina: "Ya no se limitan los leones a autorizar la presencia en su jaula de cuantos quieran entrar en ella. Ya trabajan de *clownes*, montan en bicicleta y comen a la mesa con su domador, Sr. Malleu y un perro. El rey de los animales ha venido muy a menos. Dentro de poco le llevarán las señoras con un cordoncito á paseo."[7] No es de extrañar, a los taurinos nunca les ha gustado que se empleen las plazas de toros para otro tipo de espectáculos diferentes al de la lidia. Algo que siempre ocurrió y sigue ocurriendo hoy con conciertos de música, exhibiciones de maquetas de dinosaurios o de acrobacias en motocicleta. La segunda nos plantea por primera vez una labor de Malleu que desconocíamos hasta hace poco tiempo. Aparece en una revista teatral y bajo la forma de breves comentarios epistolares un tal Mariano propone: "¡Huya usted de la vulgaridad como del león de Malleu que va a luchar en la plaza mañana, si Dios quiere!"[8]

[7] *La Lidia* (Madrid) 07-10-1894, p 12.

[8] *Madrid Cómico*, 08-12-1894, p 8.

Al pueblo siempre le han atraído los espectáculos donde huele a sangre y a refriega. Y Malleu no iba a dejar escapar la oportunidad de lograr una buena taquilla con la lucha de fieras, salvaje juego en el que reincidirá una y otra vez a pesar de todos los inconvenientes y traspiés que, como veremos, le surgieron. Sobre estas fechas encontramos la presencia de Malleu en otros lugares, así en 1895 se recoge la herida que en Málaga le ocasiona en la ingle izquierda "un oso de Rusia", cuando el domador entraba en la jaula.[9]

[9] *La Dinastía* (Barcelona) 05-12-1895, p 2.

Quizá sea el momento de realizar un descanso para repasar y reflexionar sobre el tipo de vida y de profesión que llevaba aquel joven atractivo y osado que acabaría en su senectud entreteniendo con muñecos de guiñol a los niños del madrileño Paseo de Rosales.

La doma de animales que aún podemos ver en los circos ha cambiado mucho. Desde la Edad Media nos han llegado referencias escritas o dibujos sobre juglares que utilizan monos, osos y otros animales en sus espectáculos. También desde hace siglos los zíngaros y los gitanos recorren Europa con osos amaestrados o las humildes cabras que se encaraman por una escalera hasta situarse en una plataforma minúscula. Pero el espectáculo moderno, sobre todo el de fieras salvajes como leones, tigres y leopardos, se desarrolla a lo largo de todo el siglo XIX. Al principio eran barracones donde simplemente se exhibían los animales a cambio de una módica entrada. El momento preferido por el público era cuando se les daba la comida y algunos arriesgados propietarios comenzaron a entrar en las jaulas armados con látigos o tridentes. Generalmente el número se limitaba a arrinconar a la fiera y demostrar al público la valentía de este antecedente de domador o beluario. Es el momento de las llamadas *menageries*, algunas de las cuales fueron grandiosas como la de Carl Kludsky que en el año de 1900 viajaba con cerca de un millar de animales, entre los que se podían ver medio centenar de osos y cien monos. Al principio estas *menageries* viajaban independientes de los circos, aunque al coincidir con éstos en las

ferias de las ciudades importantes, se encontraban muchas veces situadas al lado de las carpas. Con el paso del tiempo y sobre todo a partir de 1900 comienzan a entrar en la pista del circo, instalar en el redondel sus jaulas y hacer números cada vez más vistosos y espectaculares, hasta convertirse en parte imprescindible del programa de cualquier gran circo que se preciase de serlo.

Tradicionalmente han existido dos tipos de domas. La de fuerza o ferocidad, en la que el domador acorrala e incordia a la fiera haciéndole soltar zarpazos y rugidos aterradores que impresionan al público. El otro tipo, lo podemos denominar de suavidad y en ella el domador hace realizar sus números a las fieras por medio de la voz y de caricias. Las dos tienen un peligro similar y lo atestigua la larga serie de domadores que han muerto en el ejercicio de su profesión. La doma de fuerza fue la forma de comienzo en la época de las *menageries* y en las funciones que empezaban a representarse en teatros y circos. Posteriormente el arte de la doma de fieras irá derivando cada vez más hacia la doma de suavidad, única en la que se pueden realizar arriesgados ejercicios como el de introducir la cabeza en las fauces del animal.

Félix Malleu debió de practicar la predominante en su tiempo, pues las crónicas que lo recuerdan siempre hacen referencia al restallar del látigo e incluso al olor de la pólvora y la utilización de revólver. Como hemos podido observar enseguida surge su faceta de negociante en la compraventa de animales, muy propio del tiempo de las *menageries*, y hemos atisbado sólo la de la cruenta lucha de fieras. Pero nos quedan muchas preguntas en el aire. ¿Dónde y con quién aprendió Malleu su oficio?

La respuesta la descubrí en una revista madrileña de 1896 que publica una interesante entrevista con el domador.[10] Al preguntarle el periodista por el sistema para amaestrar leones Malleu le contesta que desde muy pequeño

[10] F. Contreras y Camargo. "El domador Malleu y sus leones". *Nuevo Mundo* (Madrid) 30-07-1896, p 8-9.

le gustaba amaestrar perros y gatos, "haciéndoles saltar y tenerse en pie, dar vueltas a la noria y cuantas habilidades se me ocurrían". Pronto se planteó el trabajo con otro tipo de animales, así que cuando pudo reunir unos dineros marchó a Hamburgo donde "solicité entrar como guarda en la casa de fieras de Hajambergt." El periodista escribe mal el nombre, pues se trata sin duda de Carl Hagenbeck que al menos desde 1852 posee un establecimiento en dicha ciudad con todo tipo de animales exóticos y que sería luego una de las figuras legendarias del circo. Aunque la mayoría de los artistas circenses engrandecen su origen y comienzos en el arte, no debe mentir Malleu pues he podido localizar una postal alemana del siglo XIX donde junto a unos hermosos ejemplares de león de la casa Hagenbeck aparece una persona cuyos rasgos se asemejan mucho a los de nuestro domador. Cuenta Malleu que como simple guarda comienza a adiestrar animales poco feroces y que el paso a trabajar con leones se debió a una extraña casualidad: "En venganza por haber sido despedido del establecimiento un empleado, dejó abierta una jaula donde se guardaban cuatro leones. Los animales escaparon, pero advertido yo de lo que pasaba, mandé cerrar las puertas de la calle, y solo con las fieras, armado de un látigo y un hierro, logré, no sin grandes esfuerzos y sin recurrir a toda mi energía, acorralar a los animales y hacerles entrar nuevamente en su encierro. Desde entonces decidí dedicarme a domesticar los leones." A continuación relata diversos avatares que le ocurren en Lyon y Nantes ya como domador aunque no queda claro si lo hace también como empresario. La entrevista termina con unas sabias consideraciones de Malleu sobre los sistemas de amaestramiento, en las que observa la edad de la fiera, la necesidad de observación continua de las costumbres y gestos de cada animal y una de las claves del sistema de doma: mandar siempre, con la mirada y el hierro, aguantar la primera acometida sin demostrar miedo y que el león sepa que cuando demuestra sumisión no se le va a castigar más.

Entre Malleu y el periodista se establecen una serie de disquisiciones finales sobre el éxito que tienen los espectáculos en los que existe un peligro real. "Cosas del perfeccionamiento humano, que no ha conseguido aún romper en absoluto la línea que nos une a los irracionales", confiesa Malleu al cierre de la entrevista.

Curiosa frase en boca de un hombre que siempre aprovechó ese morbo popular para su propio beneficio, quizá un aserto desesperanzado de aquél que ha de ganarse el pan sin pensar demasiado en la moralidad o inmoralidad de su espectáculo. Una profesión cuyos riesgos se evidenciaban en el cuerpo del domador que manifestaba tener ya treinta cicatrices en aquel año de 1896. He prestado un especial interés a esta entrevista porque en ella se desvela quizá uno de los "trucos" que más pudo emplear Malleu a lo largo de su carrera y que pudo aprender de su experiencia en la *menagerie* de Hagenbeck. Desde el principio me llamó la atención la cantidad de veces que alguno de sus leones escapaba de sus jaulas. Todo parece indicar

que o bien Malleu era muy despistado o que lo hacía a propósito. La prensa local siempre recogía el hecho y destacaba el valor y arrojo del domador para solucionar la peligrosa eventualidad. Aunque alguna vez le costara una multa, conseguía una publicidad gratuita que repercutía en que su barraca o la pista donde actuaba se viera llena de público.

En 1897 detectamos en la prensa barcelonesa una propuesta de Malleu, que se encontraba actuando en Cartagena, para adquirir una pareja de leones del zoo de Barcelona. Sin duda se encontraba en uno de los mejores momentos de su carrera y precisaba de más fieras. En 1898 desarrolla una importante actividad en Barcelona actuando en el Edén Concert[11], exhibe sus fieras en el Paralelo[12] y actúa durante cerca de un mes dentro del programa del Circo Ecuestre en el teatro Tívoli. Durante estas actuaciones se anuncia que para celebrar su beneficio el 19 de julio una señorita entrará con él en la jaula de los leones.[13] Es la primera mención que encontramos a la presencia de una mujer cerca de Malleu. ¿Sería una arriesgada voluntaria, una decidida partenaire de sus números o quizá algo más? Esa misma temporada también actúa en el Circo de Parish de Madrid.[14] En octubre de 1898, en la Feria del Pilar de Zaragoza acampa su barraca de leones entre los recién nacidos cinematógrafos y otras instalaciones feriales que ocupan la Plaza de Salamero. La prensa aragonesa recoge un incidente que a punto estuvo de acabar en tragedia: "En el momento en que dicho domador se encontraba trabajando en la jaula de los leones, se apagó la luz eléctrica y una de las fieras le dio un zarpazo hiriéndolo en la mano derecha. Gracias al arrojo de Mr. Malleu el mal no tuvo mayores consecuencias."[15]

La fama de Malleu era muy grande pues la prensa local de toda España recogía notas de sus actuaciones en otras ciudades. Así en el Diario de Gerona podemos leer que en la función que se celebraba a las seis de la tarde del domingo en Valencia, el domador fue a sacar a la jaula central de su barraca a los leones *Conde y Fortuny* que se encontraban durmiendo en una pequeña jaula anexa. Al abrir la reja que separaba ambas los dos leones le acometieron con inusitada fiereza, entablándose luego entre ellos una despiadada pelea que Malleu intentaba evitar. "Los espectadores que se hallaban en el barracón pidieron que se suspendiera la función anunciada, previendo una desgracia segura, y al fin Malleu accedió, y no se celebraron ni dicha función ni la que debía seguirse a las nueve."[16] Pero Valencia debía tener mal fario para el actual domador y futuro titiritero pues toda la prensa nacional recogió el incendio de su barraca de leones la noche del sábado 12 de enero de 1900. A consecuencia de él se escaparon varios leones entre ellos los conocidos Conde y Fortuny que causaron terror entre las personas que visitaban el ferial. La prensa daba cuenta de que resultaron heridas de gravedad tres personas sin que aclare si fue por el incendio, el pánico o por las garras de los leones.[17] El león *Conde* recibió cuatro balazos pero debió de sobrevivir pues actuó (al menos lo hizo un león con ese nombre) en la sesión que la ciudad de Valencia dio a beneficio del domador el 14 de

[11] *La Dinastía* (Barcelona), 26-01-1898, p 2.

[12] *La Dinastía* (Barcelona), 27-02-1898, p 2.

[13] *La Dinastía* (Barcelona), 19-07-1898, p 2. Antes, en los contratos de artistas de teatro y variedades solía flgurar una claúsula en la que se añadía a la cantidad acordada la recaudación del beneflcio obtenido en una función especial dedicada a ese artista: se decía que esa función era el "beneflcio" del artista determinado.

[14] Enrique Sepúlveda. "William Parish" *Nuevo Mundo*, 29-06-1898, p 12.

[15] *Heraldo de Aragón*, 19-10-1898, p 1.

[16] *Diario de Gerona*, 13-01-1899, p 2.

[17] *El Avance* (Gijón), 14-01-1900, p 2.

marzo del mismo año para que pudiera resarcirse de las pérdidas que tuvo. A *Fortuny* lo recogió Malleu en la escalera del número 7 de la calle Ribera de la capital valenciana.

Quizá por el desastre económico que le supuso este hecho organizó un mes después una sonada pelea de fieras en la plaza de toros de Madrid, aunque debemos de recordar que no era la primera vez que se metía en estas faenas. La gran mayoría de la prensa ya clamaba contra este tipo de espectáculos sangrientos lo cual no impedía que las plazas se vieran llenas hasta la bandera. Y más si se anunciaba la lucha de un toro, un león, una pantera y un oso. Malleu preparó una gran jaula central y otras más pequeñas. Hizo coincidir primero a la leona con la pantera y la osa asturiana. Ésta se mostró muy agresiva, dejó malherida a la pantera de un solo zarpazo y se enzarzó con la leona a la que propinó feroces mordiscos. Tal vio la situación Malleu que quiso intervenir y separar a la osa, dándole culatazos con una escopeta que por mala suerte se disparó soltando una andanada de perdigones sobre el tendido 3. Pese a todo siguió la extravagante función con la entrada en el ruedo del toro *Cara Sucia*.[18] Malleu, que según algunas referencias había trabajado con estos animales, sabía que nadie puede con ellos y por eso lo saca en último lugar. El toro, entre los rugidos del público, empitonó sin piedad a todos los animales que encontró en la jaula. El espectáculo debió de ser poco edificante y los servicios médicos de la plaza atendieron de perdigonadas a más de veinte espectadores, incluido un representante de la embajada austro-húngara que perdió un ojo. Se personó en la plaza el gobernador civil que abrió un sumario contra el empresario y el domador, desprendiéndose por la prensa que debió de exigirle a éste responsabilidades económicas por su imprudencia.[19]

[18] *Nuevo Mundo* (Madrid), 07-02-1900, p 14.

[19] *Diario de Gerona*, 04-02-1900, p 6.

Agobio sobre agobio Mr. Malleu intenta resarcirse de las pérdidas ocasionadas por el incendio celebrando su beneficio en la plaza de toros de Valencia en marzo de 1900 con un programa donde actúan en la primera parte figuras de diversos circos y en la segunda el domador con ocho leones, entre ellos la leona *Curviss* de la que aseguraba Malleu que había devorado a la domadora alemana Madame Alberta, y la perra de raza gran danés *Diva*.[20] Recordé que había visto en el excelente libro *Cien años de circo en España* unas fotos que sin pie alguno presentaban a un domador en una jaula con leones y perros gran danés. Efectivamente, al volverlas a ver, pude comprobar que se trataba sin ninguna duda de Félix Malleu.[21]

[20] Los datos están sacados del excepcional cartel que se editó para el evento y que aparece reproducido en Juan Villarín García, *ob cit*, p 234.

[21] José María Armero y Ramón Pernas. *Cien años de circo en España.* Espasa-Calpe. Madrid, 1986, pp 253-254.

A partir de este fecha sigue apareciendo en la prensa nacional el nombre de Malleu aunque más en provincias que en grandes capitales como Madrid o Barcelona. También es el periodo en que más veces se escapan de sus jaulas los leones de Malleu. Es posible, sólo una posibilidad, que la competencia aumentara y que los grandes circos comenzaran a traer a España entre sus amplios programas de actuaciones a excelentes domadores de otros países. La época de las barracas de fieras (de las *menageries*) comenzó a

decaer y Malleu pudo comenzar a tener que buscar trabajo en ferias y plazas de segundo orden. No obstante en octubre de 1900 vuelve a actuar en Zaragoza, donde según noticias se escaparon dos de sus leones por la plaza de Salamero causando carreras y espanto hasta que Malleu los redujo. En 1902 lo encontramos en El Ferrol. En 1904 otra vez en Valencia, donde bajo el nombre de Circo Moderno actúa en la plaza de toros con un programa en el que compartía cartel con Miss Victoria Altheno, una mujer forzuda que levantaba en su cabeza un piano con un profesor sentado mientras éste tocaba una pieza de su repertorio. Según este cartel, Malleu presentaba leones, osos y hienas. En 1905 en Valladolid, donde se volvieron a escapar sus fieras. En 1908 en Gijón, con leones, tigres, panteras, osos y lobos. En 1909 en la Feria de Botigero de Zamora, donde monta parque zoológico en el corralón del Hospicio, hoy Parador de Turismo. En abril de 1910 en el Kursaal de Reus donde hace propaganda de su leona devoradora de domadoras. Hay referencias de otras actuaciones en diferentes ciudades como Oviedo o Mérida en la que actúa junto a una joven llamada Barmusell que se encierra en la jaula con los leones, un leopardo y una pantera, y también vende dos monos a un emeritense amigo de Luis Romero de Tejada, pero sin poder averiguar la fecha. También hay alguna referencia a actuaciones de Malleu, entre 1900 y 1912 en el Circo Price de Madrid, interviniendo en la sesión inaugural del Sábado de Gloria, en el que tras el paréntesis de la Semana Santa todos los teatros y locales de espectáculos se esmeraban en presentar los mejores programas, noticia que pone en duda nuestra aseveración de la menor presencia de Malleu en Madrid o Barcelona durante este periodo. Algo en lo que hay que profundizar. Lo cierto es que a partir de 1910-1912 apenas he encontrado su nombre en la prensa en la que he rebuscado. Puede ser un problema metodológico o que su éxito como domador empezaba a declinar.

Quizá pueda influir en ello un luctuoso hecho acaecido el domingo 24 de julio de 1904 en la plaza de toros de San Sebastián. No aparece mencionado Malleu como organizador de la lucha entre un toro y un tigre con la plaza una vez más repleta de público, muchos de ellos distinguidos veraneantes de la aristocrática ciudad cantábrica. Cuando, como siempre, el toro había empitonado varias veces al felino, en una de las impetuosas embestidas la jaula se rompió y ambos animales quedaron libres en el ruedo. El guirigay que en segundos se organizó debió de ser terrible, la guardia civil comenzó a disparar sin demasiado tino así como algunos espectadores que iban armados. El resultado fue de 14 o 15 heridos de bala, uno de los cuales falleció al día siguiente. Toda la prensa nacional, así como medios europeos como el francés Le Petit Journal o La Domenica del Corriere, dedicaron es-

pectaculares y exageradas portadas. El hecho no tuvo los aires epopéyicos con que lo dibujaron y realmente puso en la picota la celebración de aquellos espectáculos crueles y vomitivos.

Ha salido a la luz buena parte de la biografía e incluso podemos adivinar algunos rasgos de la personalidad de Félix Malleu, pero quedan en zona oscura muchas cuestiones que curiosamente van a quedar resueltas en parte en los escasos artículos que he encontrado de su época de titiritero.

EL HOMBRE DEL GUIÑOL

Así se titulaba un excelente artículo de Ramón López-Montenegro que la casualidad puso en mis manos al escarbar en el Rastro zaragozano. Un artículo en el que aparecían unas excepcionales fotos de Malleu con sus guiñoles en las manos. Al poco descubrí que alguien con mucho más método que yo ya había dado con el artículo en cuestión. Efectivamente al repasar la bibliografía que el dibujante y diseñador gráfico David Vela ofrecía en su tesis doctoral sobre el dibujante y titiritero Salvador Bartolozzi, dentro de un apartado que dedicaba al estudio del títere en el Madrid de principios del siglo XX, aparecía referenciado el artículo.[22] Como su objetivo era Bartolozzi, del que hace el trabajo más excepcional y completo que existe y que aún permanece inédito,[23] no prestó más atención de la debida a Malleu.

Cuando en 1920 se escribe este artículo Malleu debía de llevar ya algunos años callejeando por Madrid con sus títeres. El escritor plantea el artículo de una forma muy atractiva. Se encuentra con el entonces reconocido pintor valenciano Manuel Benedito y éste le comenta que está haciendo el retrato de un niño de la buena sociedad madrileña. Como el niño tenía cuatro años era imposible mantenerle un instante quieto: "En fin, ¿qué crees tú que he tenido que hacer para lograr que pose unos segundos?, le dice el pintor. El escritor propone cosas como atarlo, darle cloroformo. El pintor le responde: "Llevar al estudio un guiñol ambulante, y mientras los muñecos funcionan, el niño se fija un rato en ellos... y yo pinto." El asunto le parece tan interesante a López-Montenegro que decide acudir al estudio del pintor con un fotógrafo de la revista. La escena que encuentra aparece reflejada en la fotografía que acompaña a este artículo. El escritor describe al titiritero: "Y en primer término, a la izquierda, con las manos metidas en sendos monigotes de guiñol, un pobre hombre de aspecto miserable, esforzábase por mantener fijos en su espectáculo los ojazos azules de aquel diablillo rubio [...] ¡Cristobita –decía el del guiñol, con esa voz vibrante y acerada, propia tan sólo de tan grotescos personajes [...] Si se está quietecito, le comprará papá muchos juguetes. Pero como se mueva, le agarrará Cristobita por el cuello y le dará con esta tranca, así: ¡pum!, ¡pum!, ¡pum!

[22] Ramón López-Montenegro. "El hombre del guiñol". *Blanco y Negro*, 1541, 28-11-1920, s/p. Las siguientes citas, que no aparecen referenciadas, pertenecen a este artículo.

[23] La tesis *Salvador Bartolozzi (1881-1950): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños* fue leída en 1996 en la Universidad de Zaragoza y se puede consultar a través de Internet en las páginas de Cervantes Virtual. Partiendo de ella, David Vela publicó el interesante artículo sobre los títeres de Bartolozzi titulado El *"Teatro Pinocho" de Salvador Bartolozzi* en AAVV, Títeres, Fundación Joaquín Díaz, Diputación de Valladolid, Madrid, 2004, pp 78-119.

El escritor dice que "el feroz Cristobita golpeaba sin piedad la cabeza de un compañero suyo con una estaca formidable que tenía que sujetar con los dos brazos, y que al pegar en aquel cráneo de cartón producía un ruido sordo, como el de un zapatero que machacara suela."

El niño se estaba quieto unos instantes pero al poco comenzaba a distraerse otra vez. Cuando estaban ya todos agotados el pintor da por terminada la función. Entonces el escritor se fija en el hombre del guiñol que "aglomeraba los artistas de su compañía en un montón informe que tenía algo de macabro. [...] hacinados allí sobre la alfombra eran como despojos de una horrible catástrofe. De catástrofe hablaba también el rostro del hombre del guiñol."

El escritor plantea, probablemente por recurso literario, que se queda entonces mirando fijamente aquel rostro que no le resultaba desconocido. El hombre del guiñol le descubre que, en efecto, es Félix Malleu, aquel que fue domador de leones. "Era el propio Malleu, con su melena acicalada como entonces, aunque ya no tan negra, [...] con su cuerpo nervioso, que en lugar de cubrirse con arrogantes galas, vestía un terno gris en muy mal uso, un jersey que mostraba los zarpazos del tiempo, mil veces más crueles que los de una pantera, y unas alpargatas salpicadas de barro."

Malleu le describe entonces la atormentada vida que le ha conducido al guiñol. Declara que hace siete años se le quemó su circo ambulante en Valencia. Puede ser esto un error de la memoria de Malleu o un error de transcripción del periodista. ¿O quizá se le volvió a quemar otra vez sobre 1913 como le sucedió en 1900? Dice que "poco después" estalló "esa guerra maldita" –sin duda se refiere a la Primera Guerra Mundial– que arruinó

a tantos y a él le obligó a malvender su *menagerie*. Probablemente Malleu hace un rápido y quizá inexacto resumen de su vida como domador. Resulta curioso que la Gran Guerra fue un periodo de esplendor artístico en España, pues al ser un país neutral el mundo del espectáculo se vio reforzado con la llegada de muchos excelentes artistas del extranjero. Pero esto pudo ser muy perjudicial para Malleu que durante años fue uno de los escasos domadores que recorrieron el país y que pudo ver como sus números de feria y de circo, ya muy vistos del público, no podían competir con los que traían otros domadores. Recordemos que a partir de 1909-1910 parece descender el número de sus actuaciones o, al menos, tienen plazas de segundo orden como lugar de representación. Seguro que alguno de aquellos "accidentes" que le solían ocurrir pudo acabar con un negocio que se podía encontrar ya en precario.

Poco debió de sacar con la venta de su *menagerie* porque apenas le dio para comprar un chimpancé que exhibió durante un tiempo en una barraca del Prado. Hasta que una mañana el mono apareció muerto. Un compañero de Malleu lo había envenenado. No aclara el titiritero quién era aquel hombre ni qué asunto, indudablemente grave, le llevó a cometer esa cobarde fechoría. Aquello debió de resultar terrible para Malleu: "Yo entonces sin recursos, y lo que es peor aún, sin aliento y sin fe para seguir luchando, me arrinconé, me puse al margen de la vida, no quise intentar nada, no quería más que morir".

Alguien sugirió al abatido domador que "echara mano del guiñol y lo explotase por las calles". Aquello le daba mucha vergüenza pero "al fin, el hambre pudo más". En ese momento de la entrevista el periodista le pregunta el porqué de la ocurrencia del guiñol. Y entonces Malleu declara algo que en el fondo era lógico: "Porque esto fue lo primero que me dio de comer."

Y digo lógico porque si repasamos la entrevista y las fotos que la acompañan podemos observar que los muñecos, que son de cartón, no tienen una mala factura; que debe de usar lengüeta, pues el periodista habla de "esa voz vibrante y acerada, propia tan sólo de tan grotescos personajes"; que parece utilizar, aunque no se recoja, un repertorio clásico con la presencia de Don Cristóbal. Esos detalles hablan de algo que no se improvisa de la noche a la mañana.

Malleu aclara que nació en una carretera a cuatro leguas de Granada y que a los siete años huyó de su familia y aprendió a "trabajar los muñecos". Esto parece aventurar que su familia tenía que ser trashumante, quizá saltimbanquis, pastores o dedicados a la venta ambulante. Aquel niño abandonó el corral familiar y se uniría a alguna troupe de titiriteros andaluces que le enseñaron el oficio. Al leer esto parecía quedar descartada la hipótesis, mencionada anteriormente, de que Malleu fuera aragonés. Malleu es apellido con raíces catalanas y no tiene presencia en Aragón, aunque bucean-

do en los periódicos hallé una referencia a la detención en Tarragona de unos pastores de apellidos Buj Malleu naturales de Fortanete (Teruel). No podemos afirmar que su origen fuera andaluz pero sí que su formación ocurrió en Andalucía. Allí, concretamente en Algeciras, este joven ambicioso empezó a amaestrar palomas, les ponía un peto en el pecho y las utilizaba de correos contrabandistas de tabaco. Hasta que el negocio fue descubierto y sus palomas abatidas por los carabineros del gobierno.

Sigue contando Malleu que luego marchó al África con un cazador inglés y que allí comenzaron sus andanzas de domador. No menciona para nada al alemán Hagenbeck, pero sigo pensando que debió de ser el verdadero profesor de Malleu. Quizá aquel cazador inglés, del que solo menciona que era coronel, fuera el que le puso en contacto con el domador y negociante de fieras alemán. Hipótesis y dudas hoy muy difíciles de confirmar.

Cuando el periodista le pregunta si ve posibilidades de volver a la doma de fieras, Malleu esboza una amarga sonrisa y le dice que eso es imposible. Pero le confiesa que ha tenido la audacia de cursar una petición para traba-

jar en el zoológico de Madrid, algo que el ayuntamiento no había tomado en cuenta. Puede ser que alguno de los responsables del zoo sopesara su trayectoria profesional no demasiado amable con los animales. El escritor López-Montenegro defiende en sus últimas líneas que su concurso pudiera ser muy útil pues resulta indudable su buen conocimiento del comportamiento de los animales. Acaba con una hermoso párrafo que queremos copiar íntegro: "Esto me dijo el hombre del guiñol: ese individuo extraño, que vivió de los tigres como de las palomas, que con igual tranquilidad introdujo su mano en las rugientes fauces de *César* que en el mustio sayal de Cristobita."

La revista Blanco y Negro tiraba en 1920 unos 100.000 ejemplares que se leían en toda España, por lo que este artículo tuvo que tener su repercusión. Seguro que lo leyó alguno de los habituales de la Residencia de Estudiantes de Madrid. Seguro que llegó a la vista de García Lorca, Buñuel o Juan Chabás. La historia era formidable y si no lo habían conocido ya por las calles de Madrid seguro que lo buscaron y lo encontraron.

Así lo afirma el genial Francisco Porras[24] que avanza la fecha de 1921 que debe tomarse con la precaución debida en cualquier detalle cronológico que aporte este espectacular investigador y titiritero pero, en cualquier caso, fecha muy probable como la del encuentro de estos artistas con el ya viejo Malleu. Cita una biografía sobre Luis Buñuel: "Buñuel comenzó a interesarse por el teatro sobre todo en el de guiñol gracias a su amigo Federico García Lorca ... Ambos encontraron a un hombrecillo llamado Mayeu (sic) que hacía unas representaciones para los chiquillos en el Parque del Retiro, pasando después la bandeja. Federico y Luis organizaron allí espectáculos de más categoría, ayudando al hombre a hacer las piezas y a representarlas. Terminaron por llevarlo a la Residencia y organizar allí una serie de representaciones de este delicioso teatro..."[25]

No he podido averiguar si fueron una serie de representaciones pero seguro que estuvo el 5 de mayo de 1922,[26] cuando Luis Buñuel dictó una de las mejores y más documentadas conferencias que sobre el arte del guiñol se han pronunciado en España.[27] Servía como introducción a la función que Malleu iba a ofrecer a continuación ante una concurrencia que, como todos los actos que organizaba la Residencia, sería de lujo. No

[24] Francisco Porras. *Los títeres de Falla y García Lorca*. Edición del autor con el patrocinio de UNIMA, SOCIES y Centro de Documentación de Títeres de Bilbao. Madrid, 1995, p 255.

[25] Porras, como casi siempre, no referencia la cita pero esta pertenece a J. Francisco Aranda, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1969.

[26] Christian de Paepe en Federico García Lorca, *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, Cátedra, Madrid, 1998, p 125.

[27] Pedro Christian García Buñuel. *Recordando a Luis Buñuel.* DPZ y Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza, 1985, pp 125-133. Esta interesantísima conferencia se puede leer también en la tristemente desaparecida revista gallega *Bululú*, 4, primavera 2003, pp 4-15, precedida de una introducción del audaz empresario del teatro aragonés Esteban Villarrocha que la aporta a la revista como inédita y pronunciada en 1927. Lo segundo es un subsanable error y lo primero una meditada inexactitud.

dispongo de espacio para desgranar el contenido y las hipotéticas fuentes de la erudita charla de Buñuel, ni mucho menos para reseñar otros aspectos de la relación del cineasta con los títeres algo que sin duda merece una atención especial, pero sí para destacar algunas menciones que en el curso de ella hizo Buñuel sobre Malleu y que nos aportan nuevos datos sobre él.

Por ejemplo sobre los personajes que utilizaba Malleu en sus representaciones. En la foto del artículo de *Blanco y Negro* se aprecian ocho títeres, de los cuales al menos cuatro son personajes femeninos. Esto es significativo pues nos hace pensar en un repertorio en el que deben figurar, por muy infantiles que fueran las funciones, en lances de amor muy próximos a los que Lorca está escribiendo precisamente en esas fechas,[28] copiando e interpretando de las obras que ofrecen los titiriteros ambulantes andaluces y quizá los madrileños. Buñuel afirma que en tiempos de Carlos V "se representaban muy a menudo grandes corridas de toros, motivo titirero (sic) que todavía podéis ver hoy en el retablo de cualquiera de nuestros guignoleros callejeros."[29] Lo cual hace muy posible que Malleu llevara esa escena u obra en su repertorio. Hacia el final de la conferencia explica el futuro cineasta: "Frecuentemente, el barbudo Cristóbal, cuando aparece chillón con su cachiporra, atemoriza a los niños más pequeños, tan diminutos que tienen que auparlos sus niñeras para que puedan ver el espectáculo: se desasosiegan, lloran y no quieren permanecer cerca de guignol. Una pequeña señorita rubia hace pocas tardes, en Rosales, pataleaba en brazos de su niñera y no podía consolarse cuando el diablo gritaba ante Cristóbal."[30] Esta cita aboga por la presencia del Don Cristóbal español y, según el aprendizaje de Malleu, andaluz que "individual, obcecado, acaso demasiado salvaje, pero desde luego buen sujeto [...] algo irreverente y desvergonzado"[31] se las ve y se las ha de apañar con todo el mundo, incluso con otro de los personajes clásicos: el diablo.

Resulta interesante constatar que tanto en la entrevista de *Blanco y Negro* como en la conferencia de Buñuel se sitúa a Malleu en el madrileño paseo de Rosales y no se habla del Retiro. Sigo opinando que Malleu debía de moverse en ambos lugares, pero cabe otra hipótesis. ¿No habría otro titiritero en los jardines del Retiro? Buñuel menciona que "en la actualidad callejean por Madrid dos guignoleros: Malleu y José Vera. El primero, expresión del guignol popular culto, y el otro del guignol popular bárbaro."[32] José Vera fue un músico callejero que ejerció también los títeres y del que mucho hay que buscar. Si a Malleu lo describen como lo describen, ¿cómo sería ese guiñol bárbaro de Vera? A ambos pues se les podía ver por Madrid y no faltaban nunca a la cita los domingos por la mañana. Conocemos por las fotos el sencillo retablo de Malleu, prisma o paralelepípedo le llama Buñuel, muy apropiado para transportar sobre el hombro. "El retablo callejero suele tener dos formas: ésta que véis y otra consistente en este mismo mamotreto, con una ventana en su cara anterior, abierta a la altura de la cabeza de un hombre que maneja sentado a los muñecos."[33]

[28] La fecha de la primera redacción de *La Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, o quizá de otra obra sin determinar pero de asunto titiriteresco, la fljan la mayoría de los estudiosos de Lorca en 1921. Desde esa fecha Federico está absolutamente obsesionado con los títeres populares y desde flnales de 1921 y durante todo 1922 está empeñado en fundar una compañía que recorra los pueblos andaluces y en la que quiere enrolar entre otros a Manuel de Falla, Manuel Ángeles Ortiz y Adolfo Salazar. Como Falla también se emociona y habla de conseguir colaboraciones musicales de Stravinsky y de Ravel, Federico sueña con volar por Europa y América con los *Títeres Españoles*, claro trasunto de los *Ballets Rusos* de Diaghilev (carta de Lorca a Adolfo Salazar fechada en Granada, el 1 de enero de 1922) que llevaban años revolucionando la estética teatral. Lorca no aparece mencionado en la conferencia de Buñuel, pero es casi seguro que interviene en el hecho de llevar a Malleu a la Residencia y, aunque sólo sea una mera hipótesis personal, hasta es posible que ayudara a Buñuel en su redacción.

[29] Pedro Christian García Buñuel. *Ob cit*, p 128.

[30] *Idem*, p 133.

[31] *Idem*, p 131.

[32] *Idem*, p 130.

[33] *Idem*, p 132.

Seguro que fue una noche muy divertida en la Residencia y que Malleu recordaría, armado de los guiñoles, el éxito de sus antiguas correrías con las fieras. Aunque el homenaje más sentido debió de ser sin duda el que se le dio en el Circo Americano en abril de 1923, con asistencia a la función de la Reina Madre María Cristina. El famoso domador Mister Palise, que actuaba con una sensacional colección de osos polares, le dedicó su actuación. En la foto que publica la revista Blanco y Negro podemos ver a un Malleu ya muy canoso rodeado de todos los artistas del circo.[34]

[34] "El domador Malleu". *El Noroeste* (Gijón), 03-05-1923, p 3.

Pero este tipo de actos son en la mayoría de las ocasiones simples fuegos fatuos. El ayuntamiento de Madrid no le debió de conceder la plaza del zoo que él anhelaba para tener un retiro tranquilo y digno a su larga y turbulenta carrera en el espectáculo. Y Félix Málleu, quizá cansado de tirios y troyanos, de loores de poetastros, de las chanzas de los perillanes y de las impertinencias de las niñeras, coge su "mamotreto" y sus cristobitas y aparece en las calles de Gijón sólo dos meses después del sonado homenaje circense. Desconozco cuáles serían las causas de su marcha de Madrid. Si se debió a algún hecho concreto o sencillamente que quiso subir cara al verano a respirar aires cantábricos. Pero no era algo habitual pues la prensa asturiana recoge su llegada como una novedad y se escandaliza del trato que recibe por parte de los guardias municipales: "Viejo y achacoso, sin virilidad ya ni en el gesto para contener los zarpazos del rey del desierto, Malleu tiene que ganarse la vida exhibiendo otra colección más apacible: una colección de *guignols*. Y con su fardo al hombro, donde guarda el retablo de sus muñecos, recorre modestamente los pueblos el que tantos años entró en ellos en medio de la aclamación de todos. Pero resulta que aquí, donde se autoriza a todos los charlatanes a vender sus ungüentos en las principales y más céntricas plazas, se prohíbe a Malleu exhibir inofensivos muñecos y sólo se le permite ganarse la vida en las afueras, donde, como dirá el pobre viejo,

sólo se puede ganar una pulmonía o una pedrada. Señor alcalde, más caridad. Nadie está libre de tener que marchar por el mundo con un guignol a cuestas."[35]

[35] "El domador Malleu". *El Noroeste* (Gijón), 03-05-1923, p 3.

En el mismo periódico y una página después se vuelve a tratar el asunto y se nos proporciona una rica descripción de la fallida actuación de Malleu: "El hombre del Teatro Guignol [sin duda el periodista recordaba el artículo de López-Montenegro] llegó frente a la Plaza del pescado y posó la leve carga que traía a cuestas; era un ligero fardo y un simple biombo sobre cuyo borde superior habrían de accionar y charlar los fantoches gangosos y chocarreros de su teatro inocentón: encanto de chiquillos y de sencillas gentes. Bien pronto un tropel de chicuelos y de mujeres, y algún que otro hombre, rodearon al viejo émulo de Maese Pedro, ávidos de conocer las grandes sorpresas de su maravilloso retablo. El hombre del Teatro Guignol abrió pausadamente entonces su biombo y lo instaló sobre la acera; quitóse el sombrero, limpióse el sudor del rostro con un gran pañuelo de color, y dirigió la palabra al respetable público. La expectación aumentaba a su alrededor; la gente ansiaba ver los pintorescos actores de la farsa pueril que sobre el borde de aquel biombo iba a representarse, y un respiro de satisfacción salió de todos los pechos cuando el hombre del Teatro Guignol agitó una campanilla [recordé la campanilla que se veía a sus pies en la foto del artículo de López-Montenegro] y, después de chapurrear un chusco discurso en francés, anunció en rotundo español que la función iba a dar principio."[36]

[36] "El hombre del Teatro Guignol". *El Noroeste* (Gijón), 03-05-1923, p 4.

Se da cuenta entonces de la aparición del guardia, de la prohibición de actuar en aquella plaza, de la queja de las mujeres defendiendo al titiritero, de las súplicas de Malleu que asegura haber cumplido con el pago de la licencia... Nada que hacer, el titiritero pliega su biombo y se va, otra vez, camino de la nada.

Resulta muy curioso como Malleu mantiene al pie de la letra las tradiciones. Llama al público con su campanilla otros lo harán con tambor, realiza la "arenga titiritera" en francés porque desde la Edad de Oro todos los saltimbanquis tenían que ser extranjeros.

Siguió meses por la región asturiana pues en septiembre se recoge su presencia en la feria de Oviedo.[37] Lo ve el reporter pasear con su fardo al hombro entre las barracas instaladas en la Feria. Recuerda que hace "quince o veinte años" él tenía la más hermosa y elegante. Lo ve también cansado, vacilante el paso, y destaca un hecho que no fue recogido en Gijón: se apoya "en el brazo de su buena mujer como en el báculo recio y cariñoso que le saca a flote en su triste vejez". Repite el consabido discurso de los zarpazos que da la vida, recuerda su impecable vestido, "de rigurosa etiqueta, con brillantes en la blanca pechera almidonada" y el sonoro chasquido de su látigo. "Los muñecos que mueve Malleu hacen chistes, riñen o se pegan con grandes estacas, hasta quedar vencidos con sus tiesos cuerpos de peleles sobre el infantil escenario".

[37] A. Muñoz de Diego. "Barracas de feria". *La Prensa* (Oviedo), 23-09-1923, p 4.

¿Quién sería aquella mujer que le acompañaba? Apenas hemos encontrado rastros de presencia femenina junto a Malleu que, sin duda, tuvo que gozar de mucho predicamento entre las señoritas cuando orquestaba las piruetas de sus fieras. Queda mucho por resolver, porque aquí pierdo por el momento el rastro. ¿Cuándo acabaría el cuerpo de Malleu tieso y vencido sobre el borde del retablo de su vida? Seguro que en algún periódico o revista se guarda noticia de ello. La historia del títere español y del títere madrileño tiene un lugar destacado para este hombre que empezó en los cristobitas, fue domador de leones y acabó con los cristobitas. Ganó mucho y perdió mucho. Fue arrogante y, casi seguro, fullero. Su humilde teatro fue modelo para grandes como García Lorca o Buñuel, era el camino a seguir cuando el teatro español estaba sumergido en la autocontemplación y la estupidez. Los retazos de su vida que hemos podido encontrar nos traen noticias exactas de lo que era un tipo de titiritero que entonces aún se podía ver por calles y caminos de España. Y del que todavía hoy, algún domingo por la mañana, podemos encontrar en una plaza de esta península tan peculiar y excitante en la que nos ha tocado vivir.

EL TÍTERE Y SU MISTERIO: MÁGIA, RELIGIÓN Y TEATRO (INCLUSO EN EL SIGLO XXI)

Francisco J. Cornejo
Titiritero y profesor de la Universidad de Sevilla
e-mail: fjc@us.es

A Alcides Moreno, tras diez años de ausencia

DIRECTOR.- Usted, como poeta, no tiene derecho a descubrir el secreto con el cual vivimos todos.
POETA.- Sí, señor.
DIRECTOR.- ¿No le pago su dinero?
POETA.- Sí, señor...
(Federico García Lorca, *Retablillo de don Cristóbal)*

Hace ya algún tiempo que emitieron por televisión la película titulada *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups,* François Truffaut, Francia, 1959); por supuesto, en una cadena de difusión local y a una de esas horas imposibles. En ella hay una secuencia, bella y sugerente como toda la obra, pero, especialmente fascinante para aquellos que nos interesamos por el misterio que anida en eso que llamamos teatro de títeres. La escena es de una sencillez absoluta: una sala repleta de niños sentados, asistiendo a la representación de una función titiritera que cuenta la conocida historia de Caperucita Roja y el Lobo Feroz. Durante la mayor parte del tiempo la cámara se pasea se recrea en el rostro de los pequeños espectadores mientras que se escuchan de fondo las voces deformadas que los titiriteros ponen a los protagonistas del cuento; sólo durante un instante se permite ver en la pantalla a los muñecos de guante actuando en su escenario, porque muy pronto el objetivo vuelve a fijarse en los atentos rostros infantiles que resultan ser más atractivos e interesantes que los propios títeres. La múltiple expresividad de las decenas de rostros que pueblan la pantalla refleja el efecto que la representación de los muñecos produce en el público espectador.

La secuencia tiene la cualidad de concentrar en apenas un par de minutos la gama de sucesivas emociones que recorren a los niños (actores espontáneos y sinceros como ninguno) a lo largo de la función: cómo, de la constante de una

atención incondicional, surgen la expectación, el tenso nerviosismo, el miedo incluso el terror, si bien alternados con unas necesarias explosiones de risa liberadora; cómo las miradas abandonan por un momento la escena subyugante para buscar la complicidad de los camaradas del público (confirmando la comunión de intensas emociones que los sacuden); cómo vuelven a posarse en los muñecos para, identificados con ellos, musitar, gritar, gesticular, como si necesitasen de su ayuda para superar los tremendos conflictos de la trama; en fin, cómo, vueltas las cosas a su orden en la escena, un pequeño y sufriente espectador descansa su cabeza, sonriente y finalmente relajado, en el hombro protector de su amigo apenas unos meses mayor que él.

¿Qué ha pasado para que unos sencillos muñecos absorban de esa forma la atención y jueguen con las emociones y sentimientos de más de un centenar de niños? Ojo, esos niños que antes, ahora y en lo por venir serán, si atendemos a lo que escuchamos decir a padres, maestros y vecinas de abajo, unos tiranos, maleducados, desobedientes y terribles criaturas, salvo honrosas y casi siempre lejanas excepciones. ¿Qué fórmula mágica emplean los titiriteros para conseguir tal resultado? ¿O, acaso, son los títeres y sus curiosas formas y mecanismos los poseedores de tamaña virtud? Por cierto, ¿y si en lugar de niños, fuesen adultos los espectadores, los resultados serían semejantes?

El títere como forma.-

Todos los títeres están constituidos por al menos una sustancia física, por un determinado tipo de materia. Madera, hierro, cuero, papel, tejidos... verduras, determinadas partes de la anatomía humana... ondas luminosas de diferente intensidad proyectadas sobre una superficie material..., son manifestaciones físicas de la materia que podemos encontrar metamorfoseadas en títeres. Esa materia está destinada a ser percibida visualmente por los espectadores potenciales, los cuales, dependiendo de la concreta plasmación formal del títere, recibirán de manera inconsciente una serie de mensajes emocionales, afectivos, no racionales, que constituyen la primera capa del poder misterioso de los títeres. Las cualidades formales o componentes de la percepción visual del títere son semejantes a las de las llamadas artes plásticas o visuales (pintura, escultura, diseño gráfico, cine, etc.) y pensando en ellas han sido estudiadas desde hace varias décadas (Arnheim 1979; Dondis 1973). Punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, escala, dimensión y dinamismo son cualidades de la forma que se pueden detectar en cada muñeco y/o en las composiciones escénicas titiriteras.

De un contorno rectilíneo y angular se dice que es agresivo, masculino, frío; todo lo contrario de otro constituido solamente por curvas. Hablamos de colores cálidos o fríos, que se alejan o que se acercan. Aceptamos con naturalidad que un personaje de un cuadro, de un altar o de una representación de teatro de títeres sea de mayor tamaño que los demás, sólo por el hecho de ser un personaje protagonista. Sabemos, o al menos todos sentimos,

Los Cuatrocientos Golpes.

La rosa de papel (Aldebarán teatro de títeres).

que debido a nuestra condición de bípedos necesitamos inevitablemente las referencias tranquilizadoras del binomio constituido por las direcciones horizontal y vertical; la presencia de la línea diagonal la percibimos como una subversiva y revolucionaria inestabilidad: ¿quién no corre a corregir de inmediato la inclinación de un cuadro en la pared? Y qué decir de la textura de la materia que no sepan los buenos titiriteros: dentro de los tejidos ¿es lo mismo la seda que la arpillera, el algodón que el terciopelo, el tul que un paño de lana?

De todas estas cuestiones han tratado extensamente psicólogos (la escuela de la Gestalt), poetas (Goethe es autor de un hermoso tratado sobre las cualidades emocionales del color) y artistas (Vasily Kandinsky, Paul Klee o Laszlo Moholy Nagy las experimentaron, e incluso teorizaron, durante años con sus alumnos de la Bauhaus), y hoy se estudian en las Facultades de Bellas Artes y escuelas de Diseño.

Es verdad que las cualidades formales del títere pueden valorarse también desde el punto de vista de la Estética: aplicando unas categorías (siempre cargadas de un alto grado de subjetividad) como belleza, fealdad, armonía, proporción, estilo, etc. que no tienen en cuenta la función para la que ha sido creado el objeto. No creo que se deba considerar un verdadero 'títere' a un objeto que haya sido fabricado con una función exclusiva o primordialmente decorativa. Las cualidades estéticas que podemos atribuir al títere son la consecuencia de su configuración formal, que depende directamente de la función que de él se espera (religiosa, mágica, dramática) y para la que ha sido construido.

El títere como imagen.-

La forma adoptada por la materia que constituye al títere siempre es el soporte de una significación; o, lo que es lo mismo, el conjunto material del muñeco es imagen porque siempre representa a alguien o a algo distinto de sí mismo, ya sea un personaje literario, histórico o imaginario; el cuál, a través de la figura del títere, se 'hace presente', se manifiesta ante aquellas personas que lo contemplan. La madera, el cartón y unos trapos convenientemente trabajados se convierten en 're-presentaciones' de Macbeth, Don Cristóbal Polichinela o el mismísimo emperador Carlomagno: la visión primaria de la materia y la forma es inmediatamente sustituida por la visión secundaria, simbólica, que percibimos como imagen del personaje. Para los espectadores de la función de Gignol de la película de Truffaut el muñeco de vestido encarnado con cabeza de cartón pintado y trenzas de lana dorada se convirtió de manera inmediata e irreversible en 'Caperucita Roja', la misma Caperucita que el niño imaginó mientras escuchaba el cuento de labios de su abuela o que leyó y vio en alguna edición ilustrada del mismo. El títere, debido a su cualidad de imagen, posee el poder de la 're-presentación': de presentar, de hacer visible en el tiempo 'presente' algo o alguien de otros tiempos, de otros lugares o de otros mundos.

Este nuevo tipo de poder maravilloso viene a sumarse, a complementarse, con aquél que acabamos de ver asociado a sus cualidades formales. Tam-

bién en este caso el títere comparte este poder con otras manifestaciones artísticas que utilizan como medio de expresión las imágenes. Las pruebas de que dicho poder ha existido y sigue existiendo se encuentran en las numerosas persecuciones, censuras y limitaciones legales que las imágenes han sufrido a lo largo de todas las épocas (Freedberg 1992). Las imágenes poseen entre otros poderes el de excitar sexualmente; por supuesto las declaradamente eróticas, pero también otras muchas de temáticas muy diferentes en las que esta cualidad es uno de sus principales atractivos. Es el caso de temas religiosos tan conocidos como *Adán y Eva, Susana y los viejos, el Juicio Final* con sus voluptuosos condenados, o esa pareja de santos, tantas veces representados y siempre con sus hermosas anatomías al aire, que son la *Magdalena* y *San Sebastián*. Y eso que la Iglesia, defensora y practicante de otro de los poderes notables de las imágenes, el de conmover, emocionar y enseñar (el poder propagandístico), ha procurado controlar y censurar cuidadosamente toda manifestación del erotismo en las imágenes sagradas (y no sagradas). Un ejemplo tomado de un tratadista del siglo XVII, Francisco Pacheco, suegro de Velázquez y 'veedor de la Santa Inquisición': nunca debe representarse a la Virgen con los pies descalzos, o a los ángeles mostrando la rodilla, es indecoroso. El tremendo atractivo sexual de las imágenes de sobras experimentado por todos nosotros desde la infancia y adolescencia acaba de ser descubierto recientemente por el actual jefe de gobierno italiano, Silvio Berlusconi, cuyo rostro, por muy restaurado que esté, parece ser incapaz de resistir la competencia visual del pezón rosado de la Verdad desnuda:

Arriba, el tiepolo con su imagen original; abajo, la obra ya retocada en presencia de Berlusconi

ABC.

> *Berlusconi tapa el seno de un tiépolo porque le "ofendía".- La obra de Giambattista Tiepolo (1696-1770) La Verdad desvelada por el Tiempo era una gran obra de arte que mostraba como el Tiempo 'desnudaba' a la Verdad. Y decimos era porque el Tiempo ya no 'desvela' nada gracias a Silvio Berlusconi y sus asesores de imagen, que han cubierto el seno desnudo de la Verdad para que en el encuadre de las televisiones no aparezca al lado de la cara del Cavaliere tan libidinosa imagen. El presidente italiano eligió la obra de Tiepolo como imagen central de la sala de conferencias de prensa del Gobierno, pero el seno descubierto de la obra de arte se consideró ofensivo. "Si os fijáis explicó a los medios el subsecretario de la Presidencia, Paolo Bonaiuti, el pezón aparece encuadrado al lado del Cavaliere en las conferencias de prensa, y hemos considerado que esa visión podría ofender...*
>
> (Verónica Becerril, corresponsal en Roma, *ABC,* Sevilla, 5 agosto 2008, p. 67)

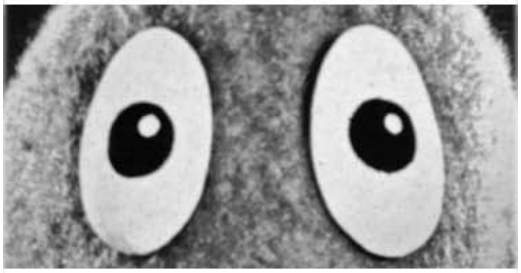
Las manifestaciones y los éxitos de las imágenes eróticas en la historia del teatro de títeres fueron estudiadas (como antes lo habían sido por otros en

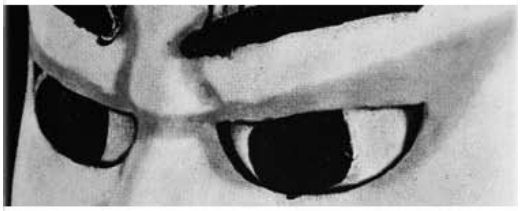
Don Quijote, 1883 (Quijote Banco de Imágenes 1605-1905).

las de la pintura, la escultura o el grabado) por Henryk Jurkowski (1990, 92-108), que señala su presencia a lo largo de los tiempos, en muy diferentes y lejanas culturas, e incluso en representaciones ante una amplia gama de niveles sociales. El mismo historiador recoge en otro de sus trabajos (Jurkowski 1990, 80-91) la también permanente y universal lucha de los poderes públicos para intentar controlar el contenido político y la crítica social que muchos teatros de títeres han ejercido desde siempre. Hay que tener en cuenta que por las manos de los titiriteros tradicionalmente han pasado personajes como reyes, príncipes, emperadores, papas, eclesiásticos, y otra gran variedad de influyentes personajes cuya imagen rara vez es 're-presentada' en escena al gusto de los poderosos. El poder de influencia política y social de la imagen de los títeres sigue vigente hoy, la era de la televisión, como demuestra el éxito de los programas satíricos basados en títeres de látex que caricaturizan a los más importantes personajes del momento. Es tal la repercusión social de estos muñecos que, a pesar de la crítica sin piedad que estos suelen ejercer sobre los cargos políticos que representan, se llega a dar el caso paradójico, al menos en así ha ocurrido en España, de ver como el líder de un partido político minoritario exigía públicamente la presencia de un títere con su caricatura en el programa televisivo escudándose en razones de 'trato igualitario democrático'.

Los ataques que a lo largo de los tiempos han sufrido las imágenes (pinturas, esculturas o títeres) son consecuencia directa de este poder de 're-presentación' que hace que los iconos reciban las agresiones destinadas a un lejano representado. Los cristianos, una vez que sus creencias se convirtieron en la religión del poder político, procuraron hacer desaparecer todo vestigio de las imágenes de los dioses paganos; hace pocos años pudimos ver gracias a la televisión una escena repetida numerosas veces a lo largo de la historia: la estatua que representa al jefe de un estado, derribada y vejada por sus enemigos victoriosos; Mary Richardson, la joven sufragista que en 1914 acuchilló en la National Gallery de Londres el cuadro de la *Venus del espejo*, de Velázquez, declaró que lo hizo porque "No me gustaba la forma en que los varones la contemplan durante todo el día" (Freedberg, 1992, 457); la más famosa agresión a unos títeres es de carácter literario, pero no por eso deja de ser representativa de la capacidad que estas figuras tienen para simbolizar contenidos y hacer reaccionar a los espectadores: ocurre cuando don Quijote ataca a los muñecos del retablillo de maese Pedro.

> *No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla; no le persigáis; si no, conmigo sois en batalla!*
> *Y diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél [...] Daba voces Maese Pedro, diciendo:*
> *Deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta. ¡Mire, pecador de mí, que me destruye y echa a perder toda mi hacienda!*
> (Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* II, XXVI)





Don Quijote, sabedor de que está ante una historia de otros tiempos, sin embargo, no consiente que la morisma titiritera actúe, se haga presente, 'en sus días y en su presencia' convencido de que son verdaderos 'moros', y no 'figurillas de pasta'. El manchego arremete contra los títeres, contra las imágenes, pero no contra el titiritero que las anima (aunque también casi se lo lleve por delante).

Se podría creer que los títeres, frente a otro tipo de imágenes como las pinturas, grabados o esculturas, sólo parecen tomar vida cuando el titiritero los pone en movimiento. Esto no es exactamente así. Existe un elemento formal muy importante, compartido por otros tipos de imágenes que, aún sin movimiento, hace que éstas se perciban como vivas. Se trata de la mirada de la imagen.

La mirada de la imagen.

Una imagen sin ojos es una imagen muerta. Por el contrario, una imagen cuyos ojos parezcan que siempre miran al espectador, independientemente del lugar donde éste se sitúe, o que parezcan seguirlo si se mueve, resulta maravillosamente viva; da igual que sea una pintura o escultura y que nuestra razón sepa que sus ojos permanecen siempre inmóviles. Esto ya lo sabían los jesuitas sevillanos cuando pidieron en 1599 al pintor Alonso Vázquez que pintara para el retablo mayor de su iglesia en Marchena un Niño Jesús que "mire a todas partes y a todos los que lo miren [...] de manera que provoque a devoción" (Serrera 1991, 48); pocos años antes el escultor Juan Martínez Montañés se había comprometido a realizar la talla de ocho Vírgenes del Rosario, para ser exportadas a Chile, de manera que todas debían tener "tal expresión que parezca que miran a quienes están cerca de ellas" (Freedberg 1992, 281). Ése fue también, durante siglos, un recurso sistemáticamente utilizado por el aparato de propaganda de la monarquía española desde tiempos de Felipe II: todos los retratos del rey (y de sus regios familiares) comparten como atributo indispensable una de esas miradas penetrantes y omnidireccionales que simbolizan su poder, su presencia vigilante en todos los rincones de sus reinos donde la imagen real estaba

presente. La mirada del Rey, como la del Dios bíblico, todo lo ve, a todos vigila; al menos eso es lo que se pretendía transmitir con las abundantes reproducciones de la imagen regia (Cornejo 2005, 262-263). Pero es en el ámbito de las culturas orientales donde la importancia de la mirada en las imágenes se manifiesta de forma muy concreta en determinadas tradiciones y ceremonias de consagración de las mismas. Contaba un viajero inglés de finales del siglo XVII al respecto de la elaboración de una imagen de Buda en Ceilán: "Antes de hacerle los ojos, no es considerado un dios sino un simple objeto de metal común y corriente, al que mueven de un lado a otro por el taller con la misma falta de delicadeza con que se maneja cualquier cosa... Pero una vez que se ha dado forma a los ojos, a partir de entonces, sí es un dios"; el rito de 'abrir los ojos' a las imágenes de Buda está documentado al menos desde el siglo V d. C. (Freedberg 1992, 110-111). Probablemente tiene mucho que ver con esta creencia en el poder de la mirada de las imágenes el que los titiriteros de sombras chinos desmonten las cabezas de sus títeres bidimensionales para, de esta manera, desactivar las cualidades vitales de las figuras hasta que con ocasión de una nueva función sea necesaria su 'resurrección'.

Los titiriteros saben muy bien, desde siempre, la importancia que los ojos tienen en la configuración expresiva de un rostro. Los títeres del teatro tradicional poseen, sin excepción, una intensa mirada. Mirada que da vida a su propia imagen, pero que también, gracias a su movimiento, posee la capacidad de crear otro personaje diferente: recordemos la tradicional escena del títere que 'siguiendo' con su mirada a una inexistente mosca o mariposa la hace, sin embargo, 'visible' en la mente de los espectadores.

El títere como personaje.

Cuando una imagen se mueve, se anima, cobra vida y establece una relación activa con los seres humanos de su entorno o con otras imágenes, esa imagen se transforma en personaje. Un personaje que actúa, interpreta un rol social, entra en conflicto con otros personajes (sean o no humanos) y cuya existencia es aceptada por la mayoría de la sociedad, unas veces durante el breve tiempo de duración de una representación teatral, otras (ocurre con algunas imágenes sagradas), a lo largo de los siglos.

Teóricamente, los títeres o figuras animadas, se pueden clasificar, de acuerdo con su función, en tres grupos: de carácter mágico, religioso y dramático o teatral. Pero la realidad, resuelta a no dejarse atrapar por la cuadrícula académica, demuestra con sus ejemplos la fragilidad de las fronteras existentes entre estas categorías, como pronto se verá.

Títeres y magia.

La magia, según la síntesis realizada por Frazer en su obra *La rama dorada. Magia y religión*, basada en el estudio de las culturas y sociedades primitivas, pretende conocer los secretos de las leyes naturales y actuar en consecuencia. Estos principios de la que llama magia simpatética o simpática se basan en una ley de semejanza (lo semejante produce lo semejante) de la

que el mago deduce que puede producir el efecto que desee sin más que imitarlo; y una ley de contacto o contagio (las cosas que una vez estuvieron en contacto se interactúan a distancia, una vez roto el contacto) por la que el mago deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto (Frazer 1986, 33-35).

> *Cuando un indio ojebway desea hacer daño a alguien, hace una imagen pequeña de madera de su enemigo y le clava una aguja en la cabeza o en el corazón, o le dispara una flecha, creyendo que cuando pincha o agujerea la imagen siente su enemigo en el mismo instante un dolor terrible en la parte correspondiente de su cuerpo, y cuando intenta matarlo resueltamente, quema o entierra el muñeco, pronunciando mientras lo hace ciertas palabras mágicas*
> (James G. Frazer, *La rama dorada,* p. 36)

El pueblo Nupa, de Nigeria, utilizaba para su culto *ndakó ghoyá* una gran máscara en forma de cilindro, hecha de paño blanco, y lo suficientemente ancha como para que en su interior cupiese un hombre que la manejaba con una vara de casi cuatro metros de altura, "a veces saltando y corriendo o inclinando la pértiga hacia un lado y otro, levantándola y bajándola y haciendo mecerse al tubo de tela". Es interesante constatar cómo una vez dentro de la máscara, el bailarín que la maneja era considerado inseparablemente de la cosa que representaba: ya nadie lo llama por su nombre sino por el de *ndakó ghoyá* ('Abuelo' o 'Antepasado Ghoyá') y es considerado absurdo ofrecerle de comer o beber mientras dura la larga ceremonia porque "los espíritus no comen". En cuanto a la gran máscara que no es otra cosa que un gran trozo de tela cortada y confeccionada, muchas veces remendada y con parches, una vez efectuado un sacrificio consagratorio en ellas, dejaba de ser considerada un simple objeto material para convertirse en la misma cosa que simboliza. "La imagen, una vez preparada, montada, adornada y ataviada adecuadamente, se convierte en el *locus* del espíritu. Pasa a ser lo que se cree que representa" (Freedberg 1992, 48-50).
Los títeres mágicos, que como se ha visto, sirven para perjudicar a los enemigos o hacer presentes a los espíritus, también hacen de intermediarios para controlar los fenómenos naturales. En China, cuando se deseaba la lluvia, se fabricaba un gran dragón de papel y madera que representaba al dios-lluvia y se le llevaba en procesión; pero si la deseada precipitación no llegaba el gran títere era insultado y despedazado. También en Siam, cuando quieren que llueva, exponen las imágenes de sus dioses a las inclemencias del sol; pero si, por el contrario, desean tiempo seco, quitan las cubiertas de sus templos y permiten que la lluvia caiga sobre sus ídolos. Creen que el castigo de los fenómenos indeseados del tiempo atmosférico sobre sus imágenes inducirá a los dioses a escuchar las peticiones de sus fieles (Frazer 1986, 103). Pero también en nuestra cultura occidental son frecuentes este mismo tipo de fenómenos, también revestidos de tradiciones religiosas. En varios lugares de Navarra se ofrecían rogativas de lluvias a San Pedro, y como medio de presión al santo, se le llevaba en procesión

hasta el río, donde se le invitaba tres veces a concederle sus peticiones; si el santo no cumplía con estas, tiraban su imagen al agua, ante las protestas de los clérigos que argumentaban que una simple amenaza al santo serviría igualmente. El mismo ritual de meter a un santo en agua hasta que éste les conceda la lluvia era habitual en diversas poblaciones de Francia (Frazer 1986, 106). La imagen del santo, habitualmente receptora de las oraciones de los fieles, sufre también los castigos o 'chantages' de estos que, como en el caso de las figurillas que sufren las torturas de los indios ojebway, pretenden que el santo, por efecto de principio de semejanza de la magia simpática, se vea obligado a cumplir las solicitudes de sus fieles.

Cristo de Lebrija, s. XV.

En tiempo que los vándalos andaban como unas furias, talando las tierras por donde entraban, apartaron a Calabria, a donde hicieron innumerables estragos, matando, hiriendo, abrasando, y asolando cuanto había a las manos; entre otras alhajas que hubo uno de aquellos Bárbaros, fue una Imagen de San Nicolás Obispo, muy estimada en toda aquella tierra. Preguntó [a] uno de los cautivos naturales, quién era aquel hombre pintado: respondióle que era Imagen de San Nicolás, [por] cuya intercesión Dios hacía innumerables milagros, refiriéndole algunos, de que el Bárbaro quedó gustoso, pareciéndole que en aquel Santo tenía un Cautivo que le importaba mucho para su vida, y buenos sucesos de su casa. Tuvo necesidad de hacer ausencia, y fiado en el poder del Santo, le dejó en su tienda por guarda, encomendándole el oro, y plata que en ella había: habló con él como si estuviera vivo y díjole: Aquí os dejo en mi lugar, para que guardéis mi hacienda, dadme buena cuenta della; porque si me faltare algo, me lo habéis de pagar. Con esto se fue, y dejó las puertas abiertas, y entraron ladrones que le robaron cuanto tenía. Cuando volvió por la noche, y halló su casa robada, entristeciese sobre manera, y quebrando su cólera contra el Santo, le riñó por el hurto, como si él tuviera la culpa, diciéndole: No os dejé yo por guarda de mi casa, ¿qué cuenta me habéis dado della? Sois vos el que rescatáis los cautivos, y resucitáis los muertos, ¿cómo no habéis guardado mi hacienda? y diciendo, y haciendo tomó la Santa Imagen, y la dio muchos azotes, y luego la arrimó a un lado, diciendo: pues dad orden de que se me restituya lo hurtado; porque donde no, os juro que os he de echar en un fuego.

Parece que el Santo temió la amenaza del gentil, y no fue sino que se apiadó de su alma, y no quiso ver más ultrajada su imagen, y así a la misma hora apareció a los ladrones que estaban en un campo repartiendo la hacienda que le avían robado, y les dijo con rostro severo, y muestras de indignación: ¿qué hacéis aquí malos hombres tan descuidados? Volved luego el robo que habéis hecho, a cuyo es: mirad que mi Imagen es maltratada por haber quedado a guardarla: no os detengáis un punto porque daré parte a la justicia, y todos moriréis ahorcados. Cayoles un temor tan grande oyendo esto, que luego sin más dilación tomaron la hacienda, y volviendo con ella a la Cuidad, la dieron a un hombre de confianza para que la restituyese a aquel Gentil, en cuya casa la echó por parte secreta, sin ser sentido.

Cuando el Bárbaro se levantó a la mañana, y vio su hacienda en su tienda, sin faltar nada, no se puede fácilmente decir el gozo que tuvo, y cuánto se maravilló del milagro: tomó la Imagen de San Nicolás en las manos, y derramando muchas lágrimas, besaba sus pies y decía: O Santo Bendito, y con quanta razón sois venerado de los Cristianos, hasta ahora he estado ciego; pero de hoy más conozco, que sois fiel siervo de Dios, a quien yo venero como tal; mi alma os ofrezco, mi vida, mi hacienda, y toda mi familia, y cuanto fuere, y tuviere para vuestro servicio. Bautizóse luego, y con él su mujer, hijos, y criados, y edificó un Templo al Santo, adonde puso su Imagen con suma veneración, y labró un sepulcro para sí, y para los suyos, deseando quedar debajo de su amparo en la otra vida, como avían estado en ésta.

(Alfonso de Andrade, *Itinerario historial que debe guardar el hombre para caminar al cielo...*, [Barcelona, Josef López, 1684], grado XI, § XXI, pp. 158-159)

La función protectora de las imágenes (apotropaica), que se aprecia en la historia del Bárbaro y San Nicolás y que sigue vigente en nuestros días, como se deduce de las imágenes que se pueden ver situadas en las entradas de muchas casas de campo o de pisos urbanos, fue utilizada durante la Edad Media en las arcas y cajas fuertes donde, quienes tenían esa suerte, guardaban su dinero y joyas. En el interior de sus tapas se pegaban estampas de de la Virgen o de algún santo con el propósito de que velaran por la integridad del contenido del arca; que, además, una vez abierta, venía a convertirse en un pequeño altar. Gracias a esta costumbre han llegado hasta nuestros días algunos ejemplares de las primeras estampas xilográficas realizadas en Europa durante los siglos XIII y XIV.

Títeres y religión.

La religión de los antiguos griegos y romanos consideraba que las imágenes permiten a los creyentes percibir y entender lo divino. La cristiana, sin embargo, se debatió desde sus primeros tiempos entre los partidarios del uso de las imágenes sagradas, deseadas por los fieles y vehículo de propagación de sus dogmas, y los de su rechazo por el riesgo de caer en la superstición y la idolatría. Tras periodos en los que triunfó la iconoclastia y después de sufrir los conflictos derivados de las diversas posiciones que se desarrollaron en su seno y que, entre otras cosas, causaron la división del cristianismo durante el siglo XVI, la Iglesia católica optó en su Concilio de Trento por favorecer el uso de las imágenes sagradas como medio de propagación y mantenimiento de su fe.

"Dios Todopoderoso y Eterno que no repruebas que se pinten o esculpan imágenes y efigies de tus santos...", así comienza la ceremonia de bendición de las imágenes sagradas desde el Concilio de Trento. A partir de ese momento la figura puede recibir el culto de los fieles, los cuales si se arrodillan con devoción a suplicarle, invocarle o adorarle, quedarán libres de peligros y merecerán que se les concedan sus peticiones; aunque esa adoración, en teoría, no debe ser hacia la imagen sagrada concreta, sino a su prototipo, es decir, hacia el santo o divinidad al que la imagen representa.

Muchas de las imágenes sagradas, ya desde la antigüedad, fueron concebidas para el movimiento. Unas, escultóricas, tienen articulaciones que les permiten mover brazos, cabeza, ojos o cintura, y en ocasiones determinadas se utilizan para conseguir un fuerte efecto dramático y simbólico en los fieles espectadores. Sin embargo, muchas otras, aunque no posean estos mecanismos e, incluso, sean bidimensionales, también son movidas y también participan dinámicamente en ceremonias y rituales religiosos convertidas en personajes de una historia o conflicto dramático: las procesiones son el marco donde, casi siempre, tienen lugar estas dramatizaciones en las que las imágenes son utilizadas como títeres sagrados que juegan su papel.

Cristo de Lebrija, en su urna.

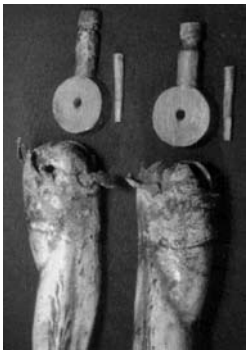
Las esculturas sagradas con partes móviles son conocidas en culturas tan lejanas como la del Antiguo Egipto o la Grecia Clásica. En el Museo Arqueológico de Sevilla de Sevilla se conserva una pequeña figura de la diosa feni-

cia Astarté, de hacia el siglo VIII a. C., que poseía un brazo articulado cuya función se desconoce. Sí se sabe, en cambio, el uso que daba a algunas imágenes utilizadas en celebraciones litúrgicas medievales en la Europa cristiana occidental (Freedberg 1992, 326-331). El Cristo crucificado de brazos articulados en sus hombros participaba en las representaciones sacras de la Pasión, especialmente en la escena del Descendimiento y en la de la Resurrección. En la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija (Sevilla) se conserva uno de estos crucificados, del siglo XV, que se ha venido utilizando en esta ceremonia hasta el pasado siglo.

Cristo de Lebrija, s. XV.

[José Cortines Pacheco, Hermano Mayor de la Hermandad de los Santos, Lebrija:] El Viernes Santo era el día cumbre en la Parroquia. Primero el Descendimiento de la Cruz. En las gradas del altar mayor, sobre el fondo negro del inmenso velo que lo recubría desde el primer día de Cuaresma, según la desaparecida costumbre, estaba colocado en su cruz arbórea el Cristo gótico de articulados brazos; en el lado del Evangelio, la Virgen de la Victoria, ya instalada en su paso de palio. Desde el púlpito, el oficiante principal pronunciaba un sermón que interrumpía brevemente para indicar a otros que le quitasen al Cristo la corona de espinas. Seguía glosando los episodios de la Pasión y de nuevo hacía una pausa para ordenar que ahora le desclavaran la mano derecha. La imagen colgada de un solo brazo resultaba de un patetismo extraordinario. Continuaba el sermón y al poco indicaba que le quitaran el clavo de la izquierda y, finalmente, el de los pies. Las sagradas reliquias eran presentadas a la Virgen, mientras el cuerpo del Señor lo tomaban devotamente los Hermanos del Santo Sepulcro y lo depositaban en la urna o caja de madera y cristal que estaba en el presbiterio bajo.
(Mª Dolores Barroso Vázquez, *Patrimonio artístico de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija,* Sevilla, 1996, pp. 10-11)

Muy famosos han sido el Cristo de Limpias (Santander) que mueve párpados, ojos, labios e, incluso, suda sangre; y el Cristo de Burgos, de cabeza y brazos móviles, y de piel elástica (Varey 1957, 30-35). La Virgen sedente con el Niño sentado en su regazo fue muy utilizada en el *Officium Stellae*, en el que clérigos disfrazados de Reyes Magos establecen un diálogo con Herodes y con las parteras, que señalan en un momento dado al Niño y éste responde moviendo los ojos y la cabezas; según un texto del siglo XI, procedente de Nevers (Francia). De esta tipología de Virgen en Majestad, tan frecuente en los siglos medievales, existen varias imágenes articuladas en Sevilla que tradicionalmente se han venido relacionando con el reinado de Fernando III de Castilla, conquistador de la ciudad en 1248 (Cornejo 1996, 241-243). La más importante de todas ellas, la Virgen de los Reyes, actual patrona de la ciudad, posee mecanismos internos en ambas figuras (Virgen y Niño) que en su época les permitían mover cabeza, brazos y piernas. La imagen formaba parte de la escenografía de la Capilla Real



Aticulaciones de los hombros.

de la primitiva mezquita-catedral sevillana: estaba situada a mayora altura que las imágenes, también sedentes, de los reyes castellanos Fernando III, Alfonso X y la esposa de éste, Beatriz de Suabia, cuyos restos estaban allí enterrados. Las imágenes de la Virgen de los Reyes y del rey Fernando son las protagonistas de una de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio (CCXCII) que recoge el carácter maravilloso de ambas imágenes.

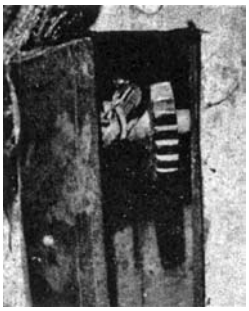
Virgen de los Reyes.

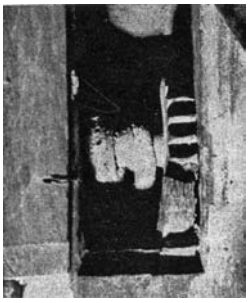
[Síntesis de la Cantiga CCXCII:] San Fernando era ferviente devoto de Santa María, y siempre que conquistaba algún pueblo a los moros, ponía la efigie de la Virgen en el portal de la mezquita. Cuado su hijo D. Alfonso hizo labrar para aquel egregio monarca una suntuosa sepultura, metió en el dedo de la estatua de San Fernando un anillo de oro con una piedra preciosa. El Santo Rey se apareció al maestre Jorge, artífice que había hecho el anillo, y le dijo que pusieran la efigie de Santa María en lugar de la suya, y que a ella le dieran el anillo. Maestre Jorge comunicó la visión al Tesorero de Sevilla, el cual, al contemplar la estatua de San Fernando, advirtió con asombro que se le había salido el anillo del dedo. Ambos lo pusieron en el de la Virgen.
(Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, I, Madrid, R.A.E., 1889, p. LXXXI)

No es casual el hecho de que muchas de las historias atribuidas a imágenes medievales reflejen acciones milagrosas que coinciden con las que podían ejecutar las esculturas articuladas que conocemos. En las mismas *Cantigas de Alfonso X* aparecen imágenes de la Virgen que dan la comunión (IV), que doblan un dedo para impedir que le saquen un anillo vinculado a una promesa (XLII), que lloran (LIX), que se trasladan de un lugar a otro (CLXII), o que cambian de color y de postura (CCCLXI); como también hay Crucificados que descuelgan su brazo para dar una palmada (LIX). El movimiento de las figuras, unido al rico y expresivo aspecto externo y a su proclamado carácter sagrado, causaba el impacto deseado sobre los espectadores de las ceremonias y ritos en los que aquellas participaban. También lo podían causar otro tipo de esculturas animadas, no estrictamente religiosas (como los bultos funerarios), que en algunos casos las autoridades intentaron controlar por el peligro que suponían para los ignorantes que las pudiesen considerar como divinas.

...mas como la visitase [la Catedral de Toledo] la Cathólica Reyna doña Ysabel, y juntamente las illustres capillas que están en su ámbito, y en particular repárasse en vna que fundó el Condestable de Castilla don Áluaro de Luna, aquél tan priuado del Rey don Iuan segundo, y viesse en ella vn famoso túmulo de bronce, con unas figuras del mismo metal, que todas las veces que se dezía Missa en el altar mayor della, torciendo vn secreto tornillo que tenían, se leuantauan puestas las manos, a la manera de quien assiste al santo sacrificio de la Missa: la quál acabada, destorciendo el tornillo se tornauan a su antiguo y ordinario lugar. Pareciole a la prudente y considerada Reyna, que tenía aquella inuención algunos inconvenientes, y en especial que algunos simples y ignorantes labradores, viéndolas menear se arrodillauan y dauan golpes en los pechos, juzgándolas por diuinas, dándoles como a tales, la no deuida adoración: y en realidad de verdad, el modo y traça del artificio, tenía al parecer algún olor de idolatría, y ansí mandó se quitasse todo el túmulo, y figuras dél, y se pusiesen de piedra, como se ven hoy día...
(Eugenio de Robles, *Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don fray Francisco Ximenez de Cisneros: y del oficio y Missa Muzarabe,* Toledo, 1604, pp. 258-260: en Varey 1957, pp. 38-39)

La escultura funeraria que cobra vida (que se mueve, que habla) para vengar alguna ofensa hecha al personaje que representa o a la propia escultura es un tema recurrente en la literatura, sobre todo dramática, europea y española (Menéndez Pidal 1939, 99-100). La más famosa comedia de este asunto sería *El convidado de piedra*, considerada hasta hace poco como de Tirso de Molina, que supuso el inicio de la serie de piezas cuyo protagonista es don Juan Tenorio; aunque este mismo argumento se encontraba en la literatura clásica griega (Aristóteles, Plutarco, Dion Crisóstomo), en otras comedias de nuestro Siglo de Oro (Lope de Vega: *Dineros son calidad*) y seguiría siendo atractivo para un romántico como Bécquer (*El beso*).
Especialmente interesante es el uso simbólico que los reyes de Castilla hicieron de las estatuas articuladas del apóstol Santiago. Siguiendo una tradición de tiempo de los godos, los monarcas de los reinos de la península ibérica nunca aceptaron en las ceremonias de su proclamación real ninguna clase de intermediación humana que pudiese simbolizar una dependencia del rey a otra persona o institución, singularmente a la Iglesia. Algo que, por ejemplo, ocurría con la monarquía francesa, cuyo rey debía ser ungido y coronado por los prelados franceses para ser proclamado como tal (Cornejo 2005, 217-223). Cuentan las crónicas que Alfonso XI recibió la 'pescozada' que lo convertía en caballero, no de otro humano ante el que debería de arrodillarse, sino de la escultura articulada de propio apóstol Santiago en su catedral compostelana; otro tanto hizo la figura del santo, esta vez en el Monasterio de las Huelgas (Burgos), cuando coronó con sus artificiales manos a Enrique I. De esta forma el rey dejaba patente que su poder provenía directamente de la divinidad y como tal debía de ser respetado; y que en ningún caso éste había sido otorgado graciosamente por otros seres mortales. El títere sagrado del apóstol actuaba como personaje necesario para manifestar visiblemente la concepción sacra de la monarquía castellana, sintetizada en esa frase tan utilizada durante siglos de 'Rey por la gracia de Dios'.





Mecanismos internos de la Virgen de los Reyes y del Niño.

...el Rey salió de Burgos, et fue por sus jornadas en romería a visitar el cuerpo sancto del Apóstol Sanctiago. Et ante que llegase a la ciubdat, fue de pie desde un logar que dicen la Monyoya: et entró así de pie a la ciubdat, et en la Iglesia de Sanctiago, et veló y toda esa noche teni / endo sus armas encima del altar. et en amaneciendo, el Arzobispo Don Joan de Limia dixole una Misa, et bendixo las armas. Et el Rey armose de todas sus armas, et de gambax, et de loriga, et de quixotes, et de canilleras, et zapatos de fierro: et ciñose su espada, tomando él por sí mesmo todas las armas del altar de Sanctiago, que ge las non dio otro ninguno: et la imagen de Sanctiago, que estaba encima del altar, llegose el Rey a ella, et fízole que le diese la pescozada en el carriello. Et desta guisa recibió caballería este Rey Don Alfonso del Apóstol Sanctiago...
(*Crónica de D. Alfonso el Onceno...*, ed. Francisco Cerdá y Rico, Madrid, Antonio de Sancha, 1787, pp. 185-186: en Varey 1957, p. 33)

Aviendo cumplido con la funeral Pompa del Rey difunto, los Ricos hombres y Prelados aclamaron por Rey a Don Enrique: coronóse en la ciudad de Burgos. El Monesterio de las Huelgas tiene recibido, que fue coronado en dicho Monesterio, y que en memoria de esto se conserva una Imagen del apóstol Santiago, Patrón de España, la qual con artificio juega los braços: y añaden (según la tradición) que la misma Imagen le puso el Cetro en la mano, y la Corona en la cabeça.
(Alonso Núñez de Castro, *Corónica de los señores Reyes de Castilla... Don Enrique Primero...*, Madrid, 1665, p. 280: en Varey 1957, p. 34)

Las procesiones religiosas han sido siempre un marco muy a propósito para el desarrollo de escenas teatralizadas en las que las imágenes se convierten en personajes que representan su papel delante de y con la participación de un gran concurso popular. Las que en mayor número han perdurado son las vinculadas al ciclo de la Pasión que se desarrollan durante la Semana Santa, pero también fueron muy importantes otras, sobre todo las del Corpus Christi (Cornejo 1996, 243; Sánchez 2003, 489-505). Incluso en procesiones mucho más sencillas, como lo eran los famosos Rosarios de la Aurora, es posible detectar el uso de las imágenes actuando como personajes y como tales relacionándose con su entorno.

Los Rosarios de la Aurora se desarrollaron en el siglo XVIII como una nueva forma de expresar la devoción a la Virgen. Primero fueron los compuestos exclusivamente de hombres, luego, a partir de 1730, los de mujeres. Fue tal su éxito que era rara la ciudad o pueblo de España que no tuviese al menos una cofradía dedicada a este menester. En 1787, sólo en la ciudad de Sevilla (por entonces con unos 72.000 habitantes) procesionaban 80 Rosarios, entre los masculinos y los femeninos, y en una de sus parroquias, la del Sagrario, salían 18. La procesión estaba conformada por los hombres o mujeres cofrades con faroles, bajo la dirección de un sacerdote que, tocando una campanilla, regía la procesión señalando las paradas cuando éstas fuesen convenientes. No debía de faltar una Cruz procesional y un estandarte o 'simpecado' con la imagen, pintada o bordada, de la Virgen.

El Rosario de la Aurora, Glorieta de José García Ramos, Sevilla.

La música que acompañaba los cantos en honor a la Virgen (tocada por un grupo de instrumentos semejantes a los empleados en los bailes o saraos, incluidos los platillos) jugaba un papel destacado. La imagen de la Virgen en el simpecado era animada por su portador o portadora haciendo que ésta diera "cabezadas", es decir, saludara con una inclinación a los devotos que le ofrecían limosna, le rezaban, o a otras imágenes o simpecados de otro de los Rosarios con los que a menudo se cruzaban (y con los que más de una vez acababan en gresca, provocando el famoso dicho de: 'Acabó como el Rosario de la Aurora'). Así, una imagen sagrada bidimensional actuaba como un auténtico títere, eso sí, en el marco de un ceremonial religioso. A algunos eclesiásticos racionalistas del Siglo de las Luces no les parecía esto demasiado conveniente.

¿Qué diremos del ridículo ceremonial que se practica cuando en la calle se enqüentran los Rosarios? Como si fuera un enqüentro mundano se evaqüan primero sus políticas, convenidos qual ha de tomar el mejor lugar, hasta las Imágenes hacen su cumplido despidiéndose con muchas cabezadas los Sinpecados (En Sevilla llaman Sin-Pecado al Estandarte de Ntra. Señora, que se lleva en el Rosario). Aún más hemos visto. Quando el Campanillero recoje alguna limosna, toca la campanilla, y como instruido el que lleva el Sinpecado se buelbe a la casa donde dieron la limosna, y le da las gracias con otra cabezada del Sinpecado.*
(*Carta apologética del Doctor D. Francisco de Paula Baquero. Respuesta a el Sr. D. Joseph López Herreros, del Consejo de S.M. Alcalde del Crimen en su Real Audiencia...,*
Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez, Francisco Antonio Hidalgo y Compañía, 1784)

Las procesiones de Semana Santa han desarrollado, sobre todo en Andalucía, un discurso dramático en el que las imágenes, situadas sobre los llamados 'pasos', se comportan como auténticos personajes de un drama sagrado. El Jesús Nazareno con la cruz a cuestas aparenta, con el provocado vaivén de su túnica, caminar fatigosamente sobre las cabezas de la multitud expectante. La Virgen, coronada y ricamente engalanada, parece danzar majestuosamente al ritmo de los varales que sujetan el palio, de los candeleros, de las joyas que titilan sobre su pecho y de las múltiples llamas de los cirios que iluminan su rostro con una vibración fantasmagórica. El caballo del centurión romano parece marcar el paso con sus crines y cola al viento; los ropajes, los penachos de pluma, los velos, las palmas, los olivos, las flores..., contribuyen a la apariencia vital de las imágenes. Todo un concurso colectivo de cofrades, costaleros, músicos y espectadores que también participan con sus 'saetas', piropos, rezos, aplausos o silencios puestos al servicio de un espectáculo en el que las imágenes son protagonistas activos.

En ocasiones las imágenes sagradas están articuladas y son capaces de ejecutar determinados movimientos que vienen a añadir un grado más de emoción y misterio al drama representado. Sobre todo eran empleadas en las representaciones de la llamada ceremonia de los 'Pasos' o 'Misterios', auténtica representación teatral popular, con imágenes-títere actuando junto a seres humanos que fueron muy escenificadas durante siglos, y en muchos lugares, pero que gracias al rigor de las autoridades eclesiásticas,

deseosas de evitar lo que consideraban manifestaciones 'ridículas' o irreverentes, muy pocas de ellas han llegado hasta nuestros días (Sánchez 2003, 501-505).

Como representaciones religiosas de singular carácter y con pormenores muy dignos de ser notados, narraremos las de los principales Misterios de la Pasión, como se celebran en Marchena, pueblo de la provincia de Sevilla, de populoso y rico vecindario, acomodándonos en todo a la realidad.
Es la hora del amanecer del Viernes Santo. La muchedumbre acude a la plaza de la iglesia donde se venera la imagen de Nuestro Padre Jesús. Ábrense de par en par las puertas del templo y salen los penitentes, unos con cirios encendidos, llevando otros unas tablas pintadas, o esculturitas, llamadas pasos, y, precediendo a las imágenes de Jesús con la Cruz a cuestas, la Virgen y el Evangelista, colocadas en sendas andas y vistiendo riquísimas túnicas de terciopelo bordadas en oro [...]
Ordenados los hermanos de paso y seguidos de los hermanos de horquilla, que alumbran a las imágenes, la procesión se dirige a la plaza del Ayuntamiento. Al pasar delante de un viejo palacio perteneciente al duque de Osuna, salen hombres que representan a los sayones (judíos que prendieron a Cristo) y hacen como que prenden a Jesús, encerrando el paso en aquel vetusto edificio. En tanto son llevadas las imágenes de la Virgen y el Evangelista bajo las arcadas de la plaza.
Verificado el Prendimiento de la forma expresada, comienza la representación de la Pasión. Un sacerdote, asomado a uno de los balcones de cualquiera de las casas de la plaza, explica los pasajes del Prendimiento hasta que Jesús fue llevado a la presencia de Herodes y Pilato. Al llegar a este punto y decir que Pilato lo sentenció, ábrense las puertas del palacio ducal y por ella van desfilando hombres a pie y a caballo, que representan a las legiones romanas, músicos, penitentes y, por último, la imagen de Jesús. En estos instantes, el pregonero, desde otro balcón de la plaza, pronuncia la sentencia, que dice así: "Esta es la justicia que manda hacer Poncio Pilato [...]"
Concluido el pregón, llevan lentamente las andas en que va Jesús, imitando con los movimientos las tres caídas. La Mujer Verónica se adelanta y con un lienzo blanco hace como que enjuga la faz de la imagen, lienzo que luego muestra a la multitud. A una voz del predicador, que refiere como el Evangelista busca ansioso a su maestro, por una de las calles que en la plaza desembocan aparecen las andas en que va la imagen de San Juan, las cuales andas son llevadas al lado de las de la Virgen, y ambas se dirigen al encuentro de de las de Jesús, lo que impide la guardia romana [...]
Terminado el pregón del ángel [un niño desde otro balcón de la plaza], continúa el predicador refiriendo los episodios de la Pasión, y, al llegar al pasaje del Descendimiento de la Cruz, aparecen los Santos Varones, que desclavan el cuerpo de Jesús, lo bajan y colocan en los brazos de la Virgen, a quien rodean tres mujeres, que representan a las Tres Marías. Seguidamente se deposita la imagen de Cristo en el sepulcro (una urna de cristal y plata) y vuelve la procesión a la iglesia de donde salió.
(Luis Montoto y Sedas, *Representaciones populares dramáticas en Andalucía*, pp.41-43)

Jesús Nazareno articulado.

Así, San Juan señala a Jesús con su dedo índice; la Verónica extiende sus brazos para enjugar el rostro de Cristo y, luego, mostrar la imagen en el paño; la Virgen se lleva las manos al rostro, mueve la cabeza y extiende los brazos desesperada, o, como en el caso de la encargada en 1578 al escultor Gaspar del Águila, debía de poseer dos caras, como las de las máscaras del teatro griego: una alegre y la otra triste. El Nazareno, finalmente, imparte la bendición con el brazo que no sujeta la cruz: todavía lo hace anualmente Jesús el Rico, en la Semana Santa malagueña, o el también malagueño, de la iglesia de San Juan de Letrán, en Arriate (Sánchez 2003, 502, 507, y fotos 9 y 10).

[Contrato entre el escultor Juan Gómez y la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de Orán. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Escribanía de José Benítez, leg. 1237 (1622), ff. 401r-402v: por] quatro imágenes de madera que an de ser un Xpo. para la cruz a cuestas e un San Juan Ebanxelista y una ymagen de Nuestra Señora y una muger Barónica... cada una de siete quartas e media de largo, encarnados rostro e manos, e los dos pies de las dos de las dicha ymágenes de manera que estén de medio cuerpo arriva masivas e lo demás con armadura e bien acavadas, e la ymagen de San Juan a de ser de gonces, de manera que buelba a el rostro donde le movieren e que señale con la mano derecha, e que la muger Barónica abra y sierre los brazos a el rostro.
(Sánchez, "Máquinas para la persuasión...", pp. 503-504)

Títeres y teatro.

El teatro se dice que nació en Grecia a partir de las ceremonias y cultos que hacia el siglo VII a. C. los helenos dedicaban a Dioniso, dios de la fertilidad, de la siembra y recogida de cereales, de la vendimia y del vino (de la embriaguez); divinidad, por tanto, que forma parte de la tradición ancestral que a lo largo de la Historia y bajo otros nombres aparece vinculada a la Madre Tierra, a la vida, muerte y resurrección cíclica de la Naturaleza. Una parte importante del rito religioso que dio origen al teatro era una procesión en la que participaba un carro con forma de barco sobre el que se colocaba una escultura de Dioniso a la que los participantes en el cortejo cantaban los llamados 'ditirambos' y danzaban vestidos de macho cabrío: títeres, religión y teatro vienen cogidos de la mano desde un principio. Incluso los personajes del teatro clásico griego tenían más el aspecto de un fantoche (con sus expresivas máscaras, que también deformaban y amplificaban su voz, y sus altos coturnos que transformaban sus proporciones) que el de un actor tal como se entiende hoy. Ya se ha visto como durante la Edad Media, época del renacer del teatro en Occidente, vuelven a aparecer en torno a la religión una variedad de ceremonias, rituales o dramas litúrgicos en los que de nuevo representan juntos imágenes animadas y actores. Tras estas fases embrionarias en el seno de la religión, el teatro se hizo profano e incluso fue criticado y perseguido por las instituciones eclesiásticas en la medida en que seguía siendo depositario de aquellas características consustanciales a los antiguos ritos dionisíacos (irracional, esencial, profundo, oscuro, colectivo, instintivo, natural, incontrolable, ancestral, extraño extranjero, embriagador, sexual, femenino...).

El teatro se hizo civil y, paralelamente, desterró de su ámbito el uso de imágenes animadas: títeres y titiriteros tomaron su propio camino, unas veces, siguiendo los pasos e imitando al teatro de actores, y muchas otras, desarrollando un lenguaje dramático propio. Para que exista teatro de títeres son necesarios tres elementos: el público (como en el teatro de actores), el títere (imagen animada) y el animador del mismo (tradicionalmente invisible para el público). Así, mientras que el cuerpo del actor de teatro soporta y, junto a su vestuario y maquillaje, es la imagen de su personaje, proponiendo una identificación que es aceptada sin dificultad por los espectadores, en el teatro de títeres, estos, objetos materiales, convertidos en imágenes y movidos por su animador, son el soporte de los personajes dramáticos.

Esto último genera en el espectador un conflicto que parece ser irresoluble: por una parte, él sabe que el títere es un muñeco sin vida, que en su afán por imitar a la vida real suelen resultar cómicos y grotescos, pero por otra, es difícil que no sucumba a la ilusión de que los personajes encarnados en los títeres son reales, existen, sienten y padecen en un mundo propio.

> *De hecho, es un debate entre dos formas de percepción: los títeres pueden ser percibidos o como personas vivas o como muñecos sin vida. Como podemos percibirlos solamente de una forma cada vez, nos enfrentamos con dos posibilidades:*
> *a) Percibimos los títeres como muñecos, esto es, enfatizamos su carácter inanimado. Es el material de que están hechos lo que nos impresiona como algo que estamos realmente percibiendo. En este caso, sin embargo, no podemos tomar seriamente su discurso o sus movimientos, resumiendo, ninguna manifestación de su vida; por lo tanto los encontramos cómicos y grotescos [...] Los percibimos como figurines pero ellos nos exigen que los tomemos por personas; y esto invariablemente nos divierte. Todo el mundo sabe que los títeres producen realmente tal impresión.*
> *b) Pero hay otra posibilidad; podríamos concebir los títeres como seres vivos enfatizando sus expresiones de viveza, sus movimientos y discursos, y tomarlos como reales. Nuestra conciencia de que los títeres no están vivos retrocede, y recibimos el sentimiento de algo inexplicable, enigmático, y asombroso. En este caso, los títeres parecen actuar misteriosamente* (Otakar Zich, *Drobné umeni – vytvarné snahy,* Praga, 1923, pp. 7-9: en Jurkowski 1990, 54-55)

Para Otakar Zich, compositor y estudioso de la recepción de la música y el teatro, frente a la percepción racional del títere como objeto 'grotesco' en su impotencia para aparentar la vida, existiría otra, irracional, que olvidando de qué está hecho, lo considera como una cosa viva, que habla y se mueve pos sí misma, en fin, que se convierte en una criatura con cualidades 'mágicas' o 'milagrosas' propias del pensamiento animista o de la fe religiosa. En el arte de provocar este segundo modo 'mágico' de percepción en los espectadores se basa el éxito del teatro popular de títeres desde sus principios en la Edad Media hasta nuestros días (Jurkowski 1990, 14-16). Del estudio de Zich, realizado a partir del teatro de títeres que él vio y conoció, se deduce la existencia de dos tipos de público: el popular, para el que los títeres son seres misteriosos que provocan asombro; y el culto, para el que los títeres nunca dejan de ser títeres, en el sentido material de la palabra (Jurkowski 1990, 55).

Estas dos maneras de encarar al teatro de títeres tienen su paralelismo y su relación directa con la forma de percibir las imágenes en general. Freedberg (1992, 33-37, 43, 62-63) también hace hincapié en las diferentes maneras de enfrentarse a ellas: basadas en la razón o en la emoción, en lo cognitivo o en lo instintivo. Siendo las reacciones emotivas e instintivas las que tradicionalmente se asocian a las clases populares e incultas, a los llamados pueblos 'primitivos' y a los niños o personas inmaduras; por el contrario, las reacciones racionales y cognitivas, se consideran las propias de las clases cultas, del pensamiento 'científico' y de las personas maduras y equilibradas. Sin embargo, no cree Freedberg que ambas realidades sean excluyentes, al contrario: el pensamiento racional, culto, 'científico' triunfa en la persona en la medida en que ésta haya reprimido con mayor o menor

éxito sus emociones, sus respuestas impensadas, sus creencias irracionales, 'mágicas'.

> *...que también nosotros tenemos sobre las imágenes las mismas creencias que tienen aquellos a quienes no han enseñado a reprimir esas creencias y respuestas; y que respondemos de las mismas maneras. También nosotros sentimos un vago temor ante la capacidad creadora del artista; y también nosotros sentimos miedo ante el poder de las imágenes que él crea y ante la misteriosa habilidad de tales imágenes tanto para elevarnos como para perturbarnos. Nos acercan a verdades sobre nosotros mismos de un modo que sólo es posible describir como mágico, o nos seducen como por arte de brujería. Pero, como nos han educado para hablar y pensar sobre las imágenes evitando precisamente la confrontación con esta clase de efectos, el único modo en que podemos ser francos es atendiendo a las respuestas y a las palabras de aquellos a quienes consideramos simples, burdos o provincianos; o, de hecho, ocupándonos de los pueblos de África, Asia y América a los que, con nuestro agradecimiento, los antropólogos han dejado de llamar primitivos.* (David Freedberg, *El poder de las imágenes,* pp. 62-63)

Imágenes articuladas.

Un ejemplo: un grupo de espectadores cultos o eruditos (o que pretendan parecerlo) situado ante la *Venus de Urbino* de Tiziano o ante las *Tres Gracias* de Rubens, comentará aspectos de la pintura como su composición, su estilo, la calidad del dibujo o de sus pinceladas, el colorido, las tonalidades, acaso relacionará la iconografía con algún texto clásico como las *Metamorfosis* de Ovidio; pero, desde luego, en ningún caso se referirá al evidente erotismo que desprende la diosa desnuda acariciando su sexo o la provocadora sexualidad de la carnalidad rubeniana. En cambio, si el grupo lo forman, digamos respetuosamente, unos camioneros, o varias colegialas adolescentes ¿de qué hablarán? Desde luego, de sexo. El espectador culto reprime su visión primaria de la imagen, intentando evitar sus emociones, sus sentimientos, sus instintos, para, inmediatamente, racionalizar lo que cree que 've': la significación secundaria que atribuye a la imagen a partir de sus conocimientos y razonamientos. El espectador popular (camioneros, niños..., curas de la vieja escuela) no se deja engañar tan fácilmente: aquéllas imágenes, antes que Venus y las Gracias (o Eva, Susana, o la Magdalena, si la pintura es religiosa), son apetitosas mujeres desnudas, que, misteriosamente, son capaces de despertar en ellos emociones semejantes a las que produciría el original que representan.

Con el teatro de títeres ocurre algo parecido. Un espectador que asiste a un espectáculo titiritero, a lo largo del mismo, puede asumir dos tipos de actitudes: una, crítica y racional, que intenta analizar los elementos del espectáculo, juzgando la estética y la técnica de los muñecos, las habilidades de los que les dan vida, la dramaturgia, la reacción del público, etc.; la otra, abierta y receptiva, que sintoniza con la historia dramática y sus protagonistas y que da lugar a vivencias y emociones compartidas con otros espectadores. Normalmente estas actitudes no se adoptan de forma previa y consciente, porque dependen en gran medida de la capacidad que el espectáculo tenga de atrapar con sus cualidades, primero, el interés y, luego, los sentimientos del espectador. Pero, como en el caso de las pinturas que se aca-

Virgen Dolorosa articulada.

ba de citar, pueden existir espectadores que desde un principio repriman sus emociones e instintos, negándose a ver en los títeres otra cosa que no sean muñecos, más o menos estéticos, que pretenden imitar al teatro de actores. Y, por otra parte, es verdad que el público más entregado, el que con mayor facilidad acepta la realidad mágica del juego propuesto por los muñecos es más el infantil que el adulto, el popular que el culto, el rural que el urbano: es decir, el público menos sujeto a los prejuicios culturales y a las represiones ideológicas.

> *CRISTÓBAL.- Señoras y señores.*
> *No es la primera vez que yo, don Cristóbal, el muñeco borracho que se casa con doña Rosita, salgo de la mano de Federico García Lorca a la escenita, donde siempre vivo y nunca muero. La primera vez fue en casa de este poeta, ¿te acuerdas, Federico?; era la primavera granadina, y el salón de tu casa estaba lleno de niños que decían: "Los muñecos son de carnecilla, ¿y cómo se quedan tan chicos y no crecen?"... Todavía recuerdo las caras sonrientes de los niños vendedores de periódicos que el poeta hizo subir, entre los bucles y las cintas de las caras de los niños ricos...*
> (Federico García Lorca, *Diálogo del Poeta y don Cristóbal*, Buenos Aires, Teatro Avenida, 26 de marzo, 1934)

Sin embargo, dicho lo anterior, es necesario recordar que cada espectador es diferente, y los títeres (los titiriteros) han de saber ganarlo para su causa; han de saber tocar sus fibras emotivas, su básica humanidad; han de saber desarmar su analítica visión racionalista. De forma similar a como lo hacía el mago para hacer creíble su magia; por los mismos motivos por los que el espectador de las procesiones de la Semana Santa sevillana comparte con la multitud sus emociones, sucumbiendo su racionalidad ante la potencia misteriosa de la ceremonia representada, incluso aunque no participe de las creencias religiosas de ésta. En fin, como espectadores todos sufrimos en nuestro fuero interno esa lucha entre lo emotivo y lo racional; ¿quién no ha vivido alguna vez la contradictoria experiencia de sentir un incontrolable nudo en el estómago que provoca, incluso, que broten las lágrimas de nuestros ojos, a la vista de alguna película que sabemos a todas luces mediocre e ideológicamente reprobable?
La magia de los títeres existe cuando estos son capaces de sintonizar con las profundidades de nuestra psique, dejando a un lado el pensamiento cognitivo racional. Los psicólogos, que saben de estas cosas, hace ya tiempo que utilizan las cualidades de los muñecos para sus fines profesionales. La psicoanalista suiza Madeleine Rambert los usaba, ya hacia 1930, para tratar las neurosis infantiles; desde entonces esta técnica se ha ido desarrollando y ampliando su campo de acción (la aplicación de la terapia con títeres a los adultos no llegaría hasta la década de 1960).

> *El Títere es un medio de transferencia precioso que facilita la expresión de los sentimientos inconscientes del niño. Es de alguna manera el cuerpo material en el que el niño proyecta su alma.*
> (Madeleine Rambert, "Une nouvelle technique en psychanalyse infantile: le jeu de guignols", *Revue française de psychanalisis*, X, nº 1 [1938]; en Martínez Moner, 2006-2007)

El terapeuta es capaz de conseguir a través del títere, dándole la vuelta como a un calcetín al proceso tradicionalmente usado por magos, religiones y titiriteros, que el niño se exprese y juegue, dé salida a sus emociones y sufra una catarsis (la 'katharsis' que Aristóteles atribuía como efecto sobre el público de la tragedia griega: una purificación psicológica a través del terror y la piedad).

La 'magia' en el teatro de títeres contemporáneo.

¿Existe 'magia' en el teatro de títeres actual? Si existe, ¿es del mismo tipo que la existente en las manifestaciones tradicionales? La respuesta es compleja. El titiritero, como el artista plástico o el dramaturgo contemporáneos, no se ha conformado con dar continuidad a una tradición secular. Desde el triunfo del movimiento Romántico, germen de la contemporaneidad, se le ha exigido al artista que sea original. El artista debe cuestionar lo heredado como algo caduco, que debe ser superado: el concepto implacable de 'progreso' también se ha aplicado a las artes. Influido por el pensamiento científico, el artista busca conocer los mecanismos que rigen su arte, dejando a un lado aspectos que hasta entonces eran considerados esenciales para su función. La pintura impresionista se preocupó por encontrar una nueva técnica que le permitiera atrapar las vibraciones de la luz y la densidad atmosférica, aprovechando la excusa de un paisaje o un retrato; los pintores divisionistas descubrieron que aplicando adecuadamente yuxtapuestos unos pequeños puntos de los tres colores primarios y el negro, nuestro cerebro era capaz de reconocer toda la gama de matices cromáticos; los artistas cubistas renunciaron a la tradición renacentista de la perspectiva ilusionista intentando plasmar en dos dimensiones, de una nueva forma racional, los objetos que nuestro cerebro sabe que tienen tres; los futuristas incorporaron el dinamismo, la velocidad y las máquinas a su arte; los expresionistas llevaron al límite las posibilidades emotivas del color y de la forma; el movimiento Dadá hizo arte del rechazo radical del propio arte; los surrealistas sacaron a la luz las profundidades de la psique; en fin, Marcel Duchamp parece que culminó el proceso de ensimismamiento del arte contemporáneo llegando a la radical conclusión de que el arte reside en el pensamiento y la voluntad del artista, más que en objeto que éste haya podido fabricar, mandar hacer o elegir entre los ya preexistentes.

En el campo del teatro se produce un fenómeno semejante. La búsqueda contemporánea de las esencias del arte dramático, entre otros movimientos, condujo al análisis del proceso de construcción del personaje por parte del actor (Constantin Stanislavsky); la vivisección del teatro burgués heredado del siglo XIX (Luigi Pirandello); la ruptura del proceso de identificación de los espectadores a través de los recursos provocadores del 'extrañamiento' (Bertolt Brecht); o las depuraciones que habían de conducir hacia un "Teatro pobre" (Jerzy Grotowski) y un "Espacio vacío" (Peter Brook).

El mundo del teatro de títeres también ha sufrido en las últimas décadas un proceso similar: los titiriteros, como el niño curioso con su juguete, en la búsqueda del secreto mecanismo interno del espectáculo de los títeres,

han experimentado con las piezas desmembradas del viejo teatro para crear la realidad del teatro de títeres contemporáneo (imprescindibles, al respecto, los estudios y reflexiones de Jurkowski, 1990). Desde el punto de vista físico, formal y, en consecuencia, estético, el títere ha seguido los pasos de las artes plásticas contemporáneas: muchos grandes artistas se han interesado por los títeres (Picasso, Calder, Klee, Depero, Miró, y un largo etc.) a la vez que muchos titiriteros han buscado su inspiración plástica en los movimientos de vanguardia. El *collage*, que a principios del siglo XX comenzaron a utilizar los pintores cubistas, no sólo abrió las puertas al uso de todo tipo de materiales y tecnologías en la obra de arte, también supuso el comienzo de un proceso de disolución, fusión y confusión de las tradicionales Artes (pintura, escultura, música, teatro, danza, etc.) que llevaría, hacia los años 60 del pasado siglo, a la configuración de nuevos y complejos fenómenos artísticos como la *performance*, el *happening*, la instalación, el *body art* o el *land art*. El teatro de títeres contemporáneo se ha ido configurando al calor de estos movimientos y, en algún caso, es deudor directo de los mismos. El género que conocemos bajo el nombre de 'teatro de objetos', que consiste en utilizar como títeres a objetos cotidianos fabricados para otra funcionalidad muy diferente (una escoba, una pelota, un paraguas), se puede considerar perfectamente como un hijo directo de la gran aportación de Marcel Duchamp a la historia del arte: el concepto de 'objet trouvé' o 'ready made', según el cual objetos fabricados industrialmente para fines utilitarios (un botellero, una rueda de bicicleta, una pala o un urinario) se transforman en obras de arte, con sus cualidades estéticas y simbólicas, gracias a la voluntad selectiva del artista que los presenta como tal. En el caso del teatro de objetos, el titiritero, primero debe 'animar' a ese objeto, que el espectador conoce por su carácter inanimado y utilitario, de forma que lo perciba como algo vivo, y para, luego, convertirlo en un personaje dramático que participe de una historia (Jurkowski 1990, 48-53). El esfuerzo intelectual que se exige al espectador en ambos casos, como paso previo a la aceptación de la existencia del objeto como obra de arte o como personaje, lo que permite el acceso a sus contenidos expresivos y emocionales, es una de las características de la corriente racionalista del arte contemporáneo.

Pero, quizás, el fenómeno más trascendental que se ha dado en el teatro de títeres contemporáneo sea la aparición de lo que Jurkowski denomina el 'tercer género', situado entre la tradición del teatro de actores y la del teatro de títeres, en las que, respectivamente, el personaje se encarna en la persona del actor y en el muñeco.

> *El´ tercer género´ consiste en la mezcla de los medios de expresión del teatro de títeres y de actores. Rompe los convencionalismos o principios de la vida 'mágica' de los títeres, pero no es capaz de romper la convención de la vida biológica del actor. De este modo la destrucción de lo mágico del títere no está seguida de una destrucción similar en el tratamiento del actor, y el 'tercer género´ no termina en un equilibrio de la forma estética. La mezcla de los medios de expresión favorece solamente al actor. Aún así la coexistencia en la escena de los elementos actor y títere crea la oportunidad de un nuevo lenguaje metafórico del teatro.* (Henryk Jurkowski, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, p. 27)

Escuela de Marionetas de Gelves (Sevilla) 1989

El teatro de títeres tradicional está constituido por tres elementos indispensables: el títere que representa, su animador y el público espectador. Los personajes del drama son, en este caso, los títeres; el animador, aunque todos sepan que está ahí, permanece oculto. De esta forma, para el público es más sencillo aceptar la autonomía vital de los muñecos, es más fácil que se produzca la 'magia' que sintoniza emocionalmente a los títeres con los espectadores. Sin embargo, cuando en el teatro contemporáneo el animador se hace visible junto a los títeres este efecto 'mágico' es mucho más difícil de conseguir: por una parte, porque se hacen patentes los mecanismos de funcionamiento técnico de la animación (los 'secretos'); y por otra, porque al títere-personaje le surge una protuberancia humana, viva, de una escala diferente y de una gran fuerza expresiva, con la que ha de establecer forzosamente una relación de sintonía o de competencia. El animador ha de transformase obligatoriamente en actor y, de hecho, deviene él mismo en personaje. El títere (y el animador-actor), en este caso, se ven obligados a utilizar recursos diferentes para conseguir un nuevo tipo de efecto mágico en su público; una nueva clase de 'magia' que supere (y que se nutra de) la presencia visible del animador.

El teatro de títeres contemporáneo en su búsqueda incesante de la esencia de su arte no ha dejado de practicar, como si de una *troupe* de circo se tratara, el ¡más difícil todavía! Por una parte, renunciando al teatrillo protector y dejando desnudos frente al público al títere y al animador; por otra, dejando de lado o minimizando el texto dramático, la historia; y, finalmente, renunciado al propio títere en su concepción tradicional, que se ve sustituido por cualquier objeto o por una parte del cuerpo de su propio animador. Y, a pesar de todas estas renuncias, los perseverantes titiriteros son capaces de conseguir que los espectadores acepten las nuevas convenciones, las nuevas reglas, que entren por el cada vez más estrecho túnel que les conduce a esas vivencias mágicas que sólo el títere puede procurar.

Busque el publico del siglo XXI sentir las emociones que aún nos siguen procurando las múltiples variantes del teatro de títeres; busquen los titiriteros (magos, sacerdotes y oficiantes de un ritual milenario) ofrecer el ministerio de su arte. Procuren, cada uno desde su lado, hacer realidad el precepto que enunció el poeta refiriéndose a uno de los espectáculos teatrales del Siglo de Oro español:

> *Cautiva la razón, los oídos vean,*
> *Callen los labios, y los ojos crean.*
> (Joseph de Valdivieso, *Elogios al Santissimo Sacramento...*,
> Madrid, Imprenta del Reyno, 1630)

BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS:

Arnheim 1979

Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Nueva versión,* Madrid, Alianza, 1979

Cornejo 1996

Francisco J. Cornejo, "La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones", *Laboratorio de Arte*, nº 9, 1996, pp. 239-261

Cornejo 2005

Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La 'Sacra Monarquía', Sevilla, Fundación El Monte, 2005

Dondis 1973

Donis A. Dondis, La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual, Barcelona, Gustavo Gili, 1973

Frazer 1986

James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986

Freedberg 1992

David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992

García Lorca 1989

Federico García Lorca, *Obras completas*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1989

Jurkowski 1990

Henryk Jurkowski, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, Bilbao, 1990 (Ed. original: *Aspects of puppet theatre. A collection of Essays*, London, Puppet Centre Trust, 1988)

Martínez Moner 2006-07

María Teresa Martínez Moner, "Terapia con títeres", en *Los títeres somos especiales* [en línea], Barcelona, 2006-2007 <http://www.xtec.cat/~tmartin1/terapiaE.htm> [25/08/2008])

Menéndez Pidal 1939

Ramón Menéndez Pidal, "Sobre los orígenes de El convidado de piedra", en *Estudios literarios*, Buenos Aires, 1939, pp. 83-108

Sánchez 2003

Juan Antonio Sánchez López, "Máquinas para la persuasión. La función del autómata en la escultura y los ritos procesionales del barroco", en *Correspondencia e integración de las Artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2003, pp. 477-508

Serrera 1991

Juan Miguel Serrera Contreras, *Alonso Vázquez en México*, México, Espejo de Obsidiana, 1991

Varey 1957

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

KUSI KUSI

Victoria Morales
Gastón Aramayo

¿Cómo fue?
¿Cómo sucedió?
¿Qué hilos invisibles, poderosos y buenos nos movieron?
¿Qué fue?
¿Qué nos hizo tomar el camino.. decidir y emprender con alegría y seguridad esta tarea: Hacer títeres para los niños, para los grandes con alma de niños, para todos; todos los que quieran verse, de algún modo, retratados, tristes, alegres, reales, imaginarios en estos seres animados, llamados títeres?.

¿Qué fue? Lo cierto es que juntos elegimos, dejando toda otra alternativa, la profesión de vida, de por vida: ser titiriteros, amantes de los títeres, amantes de los niños y amantes, en verdad, del género humano ¡Sí, tenía que ser, tarea de servicio, de amor!; y la emprendimos, sin dudas, dispuestos a vencer todas las dificultades en este camino sembrado de incertidumbres y sorpresas, pero; ¡fuimos! y aquí estamos, aún después de más de 40 años, seguros de llegar hasta el final, porque en esta larga trayectoria, nos hemos ido realizando, más y más, dando y recibiendo, sintiéndonos felices de hacer lo que soñamos, quizás desde tiempos anteriores a nuestra propia infancia y dispuestos a pagar por ello.
Así nació **KUSI KUSI**. Por qué KUSI KUSI. Buscando, buscando un nombre, acorde a nuestros propósitos, animo y entusiasmo, además que señalara nuestro mundo andino, y sonara bonito encontramos KUSI KUSI, voz quechua que significa: **Alegría-Alegría.** La palabra se hizo vida, dando nacimiento a un niño indio de más o menos 8 o 9 años.

KUSI KUSI ,se presenta siempre. Charla y confraterniza con los niños y anuncia el espectáculo de turno. Esto no era suficiente. Necesitábamos chispa y la posibilidad de jugar para motivar y

conocer al público. Entonces apareció un perrito, clásico acompañante, ante el éxito general. El público ,al no saber como llamarlo, le proponían, diversos nombres, generalmente conocidos en el cine y la televisión pero el perrito se negaba a aceptarlos; hasta que una vocecita, se hizo luz y gritó **"mantequilla"**, se entusiasmó y quedó bautizado, para siempre.

Recuerdos van, recuerdos vienen, podríamos señalar etapas, muy claras, en nuestro recorrido:
Nos consideramos autodidactas, sólo porque nuestro aprendizaje fue libre, al margen de instituciones, academias, institutos, porque entonces no existían, pero recibimos tantas cosas: libros, observaciones, miradas, visitas a todo cuanto existiera para iluminar más nuestro propósito. Hasta el simple charlar o conocer a nuevas gentes, nos servía como aprendizaje, porque nuestra mirada iba acompañada, siempre, subterráneamente de nuestra pasión viva: los títeres.

Esta fue nuestra primera etapa: 1963 a 1964, un año cortito, mucha preparación, pocos espectáculos; es que muy pronto entendimos que no era suficiente nuestra pasión, sino conocer seriamente, técnicas, ver el mundo y sus títeres, estudiar. Viajamos, vimos espectáculos maravillosos que incentivaban nuestro apetito de aprender: Chile, Bolivia, Argentina, y luego a mundos increíbles: Francia, Checoslovaquia, Rusia, Corea y China (1964-1967).

No siempre los frutos fueron evidentes, ni elocuentes, hubimos de tener paciencia y seguir observando siempre, nuestro profundo sentir era acumular experiencias, meditarlas, para más tarde, liberadas de toda posibilidad copista, crear nuestro propio mundo.

De retorno a nuestra América, permanecimos por diversas razones personales y no tantas en Chile del 67 a 70, convirtiéndose, este tiempo en verdadero laboratorio. Hicimos muchos muñecos y montajes para presentarnos en un local estable, en zonas populares, en casas de Cultura de las Municipalidades y en "Hogares de menores".

En el "Colorín Colorado", un lindo restaurante para niños, parecía, casi una casita de cuentos, debíamos cambiar de espectáculos, cada semana, entonces la lucha era grande, trabajar duro y sacar cosas "decentes"; creo que de algún modo lo logramos. Podemos decir, sin rubor, que los niños de esta casita y los de los hogares de niños de la calle, nos adoraron, mejor dicho, nos dieron los más grandes estímulos para continuar adelante.

En 1970, llamados por las oficinas de Difusión de Reforma Agraria en el periodo revolucionario del General Velasco Alvarado, volvimos al Perú, sabiendo que trabajaríamos, mejor amparados, únicamente con títeres y así fue, porque gente inteligente comprendió su poder convocatorio para reunir al campesino y llegar con sus propósitos.

Guardamos de esta etapa, los mejores recuerdos, emociones y conocimiento, porque aprendimos a valorar más y mejor a nuestra gente, tanto la dirigente, como la simple y humilde del campesino, aunque curiosamente, muchas veces, hubimos de imponernos, ante los ingenieros burocráticos, para realizar nuestros espectáculos en lugares aparentemente inadecuados; día de feria: campesinos haciendo trueque, comprando, vendiendo; en parques, plazas, lugares públicos de pequeños pueblos, galpones de trasquila de ovejas, teatros, a campo abierto, en reuniones para tratar problemas de comunidades y cooperativas; siempre con una asistencia casi total de adultos. Son tantas las anécdotas de esta etapa...

Un día en Huancayo en una ex hacienda, debíamos presentar una función a las 6 de la tarde. Estuvimos desde la 4 con el equipo armado en el patio principal y no llegaba nadie, de vez en cuando por una esquina, asomaba una cabeza a contra luz- y desaparecía. A las 6 pusimos música, pero solamente las cabezas y la rapidez en desaparecer, aumentaban. Cuando oscureció, se hizo el milagro, en cinco minutos con una presteza increíble, el patio estaba lleno de hombres y mujeres, sentados, ávidos de presenciar, algo que intuían raro, alegre, sorpresivo y claro que les tocaba de algún modo, más aún, que respondía al sentido mágico y animista del campesino peruano: huraño y desconfiado por naturaleza por los años de tristeza, abandono y explotación vividos, pero que en un acto increíble, el teatro de títeres, les producía risas, aplausos, hacia posible la comunicación y hasta la chispa de tomar conciencia de su situación de sus problemas y necesidades. Al final de la presentación, aún se atrevían a hacer algunas preguntas..., entonces el ingeniero agrónomo que observaba todo, muy presto se levanta para "aprovechar la reunión" y ofrecer, lo que tanto quería, semillas, consejos, préstamos, oír sus preguntas y propuestas..., entonces, sí que esta vez lo escucharon ¡Milagro de los títeres!.

Fueron tres largos o cortos años que trabajamos así, recorriendo cada 15 días, casi todo el Perú, comunidades, cooperativas, asentamientos, vibrando cada vez más, al descubrir y sentir, nuestras propias raíces andinas.

Otra etapa, ya diferente, pero rica en experiencias fue el establecimiento permanente en **"La Cabañita"** en Lima. Sueño nacido, mientras aún trabajamos en Reformas Agraria, que sé hacia realidad. Con la ayuda de otros dos titiriteros brasileños, establecidos en nuestro país, decidimos ampliar a 4 personas el manejo de este anhelado proyecto. El destino nos deparó, este encuentro: Titiriteros con los mismos principios, sueños y esperanzas que se reunieron para escribir, ya con letras mayúsculas los objetivos y montajes para un público crecido y esperanzador.

En 1973 convertimos **"La Cabañita"** en un teatro de títeres con capacidad para 120 personas y un taller - sala de exposiciones, pensando transformarlo, más adelante, en un verdadero teatro, proyecto que existe, sin muchas esperanzas de culminar.

En esta etapa nos dedicamos a realizar funciones para escolares en la semana y para todo público los domingos. Tuvimos por años "Cabañita" completa con público de todos los medios. En 1975, los amigos brasileños, pudieron y quisieron volver a su país. Pero nosotros ya habíamos probado la miel del trabajo de 4 corazones y 8 manos, así que decidimos el "nacimiento" de nuevos hijos. Desde entonces, pasaron más de 30 jóvenes, dispuestos a aprender, a gozar, a vibrar con los títeres; algunos brillantes, porque no había mucho que "escarbar" para descubrir su vocación - entre ellos, fuiste tu Miguel, si, tu historia esta muy viva aún, entre nosotros - otros no tanto, pero la verdad que fueron casi todos, muy buenos. Esto no nos permitió avanzar, muy rápido en lo que queríamos, porque los reemplazos llegaban, cada 3 a 4 años, a veces más, y siempre había que estar comenzando. Algunos han permanecido 9 años, hasta 13. Pero si no logramos formar un equipo permanente, creo que capacitamos a varios jóvenes para saber, entender y querer al arte de los títeres.

"La Cabañita", donde preparamos, uno o dos montajes por año, se convirtió en un laboratorio permanente que nos permitió investigar, ensayar, crear títeres de distinta técnica, construir escenografías, aplicar la música y la sonoplastía, como un todo integral.

También desarrollamos nuestras capacidades de maestros, enseñando en talleres para niños y adultos; hicimos exposiciones de títeres, afiches, fotos; boletines; intercambio de experiencias con grupos nacionales y extranjeros.

Durante muchos años, Viky, fue representante de UNIMA INTERNACIONAL en Perú. Eso, exactamente, representante de UNIMA y no representante de Perú en UNIMA por razones éticas y democráticas, ya que no existía una organización nacional. Cumplimos la tarea de informar y difundir, los distintos acontecimientos que ocurrían, tanto a nivel nacional, como internacional que

nos llegaran o en los que estuvimos.
Como por ejemplo, la presencia de KUSI KUSI y casi una veintena de grupos de Latinoamérica en el XIII CONGRESO MUNDIAL DE UNIMA, realizado en Washington en l980 que tuvo capital importancia, porque fue la primera vez que se consiguió que la representación Latinoamericana en el Comité Ejecutivo, fuera elección de los propios Latinos; también que el español fuese lengua oficial en los congresos y que se divulgara, toda documentación, en el mismo idioma.

La Jornada de Animación con la Compañía de Dominique Houdart. Con Domique, Jeane y su grupo, nos reunimos en "La Cabañita",30 titiriteros, periodistas y aficionados. Por la mañana, vimos de un modo práctico, la variedad de posibilidades de su trabajo. Por la tarde improvisamos, divididos en grupos, dos gigantescos títeres de papel periódico que representaban a una chola peruana y al Tío Sam. Todo termino en un baile general de titiriteros franceses y peruanos con música andina.

Gaishi Mizuta, durante su visita, pidió reunirse con los titiriteros de ese momento para verlos trabajar 5 minutos, a cada grupo. Luego, el maestro con más de 60 años de práctica –ya fallecido- opinó y aconsejó a cada uno.

Con Emilie Valantin del Teatro "Le Fust" se organizó a través de la Embajada de Francia, una presentación en "La Cabañita" y un taller que se inició con la visita al Museo de Arqueología, Antropología e Historia de Pueblo Libre, para que las formas de nuestras culturas, inspirasen la creación de algunos títeres, tallados en teknopor. El taller duro cinco días.

Cómo olvidar, otros viajes en nuestro andar: 1976 Bogotá, Colombia; 1979 Méjico, D.F.; 1981 Curitiva: 1era. Reunión de Representantes de UNIMA en LATINOAMERICA en el Teatro del grupo DADA – con el que compartimos trabajo- y el Congreso Mundial de Esperanto en Brasilia, Brasil ; 1984 Dresde, Alemania: XIV CONGRESO MUNDIAL DE UNIMA; 1988 Japón: Tokio, Na-

goya Iida y Sapporo XV CONGRESO MUNDIAL DE UNIMA; 1990 India: Nueva Deli, Bombay y Ahmedabad que incentivaron con valiosísimas experiencias, nuestra profesión. Y los encuentros con Michael Meschke de Suecia; Rayo de Sol de Hungria; las presentaciones de Gregor Schwank de Alemania y muchos grupos de Argentina, Venezuela y Brasil

Llegaron, también épocas muy difíciles (1990-1998). Cómo no pasarlas en un país conmocionado por la violencia de todo tipo. El parque fue abandonado e invadido por toda clase de males: basura, delincuencia, prostitución, niños y niñas terokaleros, etc. ¿Y los títeres? pues sí, sobrevivieron y sobrevivimos, y los espectáculos continuaron, cada domingo, (a pesar de los apagones y falta de agua) como si no pasara nada.

Claro el público escolar de los días de semana, disminuyó o casi desapareció, pero nosotros, fieles a nuestros amores, continuamos luchando, cada día, por diferentes ocurrencias; librando verdaderas campañas de conversión a una vida mejor a superar la angustiosa situación en la que estábamos todos inmersos.

Cuando los males, empezaron a morigerarse, nosotros los "sobrevivientes" del parque, debíamos recuperar, no sólo "La Cabañita", su ambiente, su entorno, su público, estábamos sin el mínimo apoyo moral, ni económico; pero lo logramos, porque creemos que los títeres son creatividad y que quienes los promueven y buscan, serán también impulsores de nuevos caminos y rutas, porque en última instancia, la creatividad, salvará a nuestro pueblo.

Fatalmente llegó 1998, **"La Cabañita"** en un acto increíble, fue atropellada y demolida en aras de un llamado proyecto mejor: El Gran Parque de Lima que hoy ha retomado su nombre original "Parque de la Exposición."

Un año y medio para meditar. Lo fue, nunca perdimos las esperanzas de recomenzar, de emprender de nuevo los planes y proyectos. Superamos las terribles molestias de depositar en 45 cajas, títeres y más títeres, que durmieron o se apollillaron en depósitos que únicamente la amistad pudo proporcionarnos.

A fines del 2000, no alcanzamos a tener, el nuevo teatro ofrecido en el parque remodelado, sino el Sótano de la antigua "Cabaña", hoy arrinconada por un armatoste y gigantesco anfiteatro.

Siempre, gracias a la amistad y decimos, al respeto que merece un trabajo, hecho con amor, con visión, con fe, perseverancia, responsabilidad artística y ética profesional, tuvimos el apoyo de la Embajada de Finlandia, para reinstalarnos en un frío y húmedo sótano. Siempre distantes y carentes de quienes deberían apoyar el arte, no es el mejor de los sitios, no en el lugar exacto para culminar anhelos, pero sí en el lugar para poder seguir titireteando, "contra viento y marea."

Estamos ya "creciditos" pero el corazón, sigue tan joven, casi, como en nuestros inicios, tal vez, nos hemos hecho, más comprensivos, más pacientes, más realistas, pero siempre dispuestos a seguir el sendero de justicia, libertad y solidaridad, junto con los títeres.

Finalmente, el 24 de marzo pasado, nos sorprendió gratamente el homenaje patrocinado por la Asociación Peruano-Japonesa, celebrando con calidez y espontaneidad, nuestros largos, casi, 45 años de titiriteros y los 20 años del viaje a Japón.

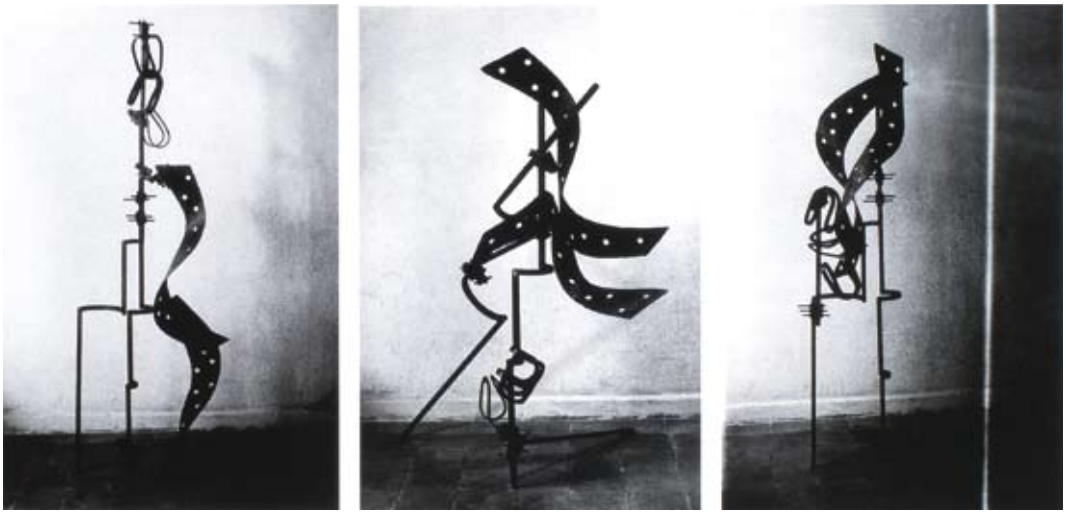
La actuación colectiva de jóvenes titiriteros, llena de reconocimiento, cariño y fraternidad artística a KUSI KUSI; junto a la presencia de artistas de teatro que saben de nuestro quehacer; amigos y multitud de niños, acompañados por sus padres y abuelos que en algún momento, gozaron, rieron y sufrieron; incluidos los mensajes de "jóvenes" de otros tiempos –ahora con rumbo propio- se convirtió en la fiesta del Teatro de Títeres.

SOBRE LA ESCULTURA DE ÁNGEL FERRANT

¿Y SI SE MUEVE?

Eulalia Domingo
Teatro de la Luna
www.teatrodelauna.es

Llego tarde. Para este número de la revista Fantoche llego tarde con mi artículo y estoy preocupada. Ángel Ferrant es un magníflco escultor, un tanto escondido en la España de las vanguardias y la poesía. No puedo ir deprisa, aunque llegue tarde, sería torpe no escoger bien las palabras y contar mal el divertido dúo que hicieron Ferrant y el movimiento, atropellándome con las prisas.



Serie Veneciana 19 fotografiada en tres posiciones distintas por su autor Ángel Ferrant.

Serie Veneciana 19, 1960
Hierro (5 unidades)
180X60X35 cm
Un ejemplo de escultura infinita.

Ángel trabajó con ganas, probando, investigando con nuevos ingredientes. Al final de su trayectoria, se dejó perder entre las esculturas infinitas o esculturas interminables. Inteligente desarrollo para dar vida a la materia inerte. Son esculturas manipulables que tienen infinitas posiciones, fisonomías. Cambian y cambian según la sensibilidad del que las mueve. ¡Que desafío a la museística en general! ¿Permitirán los modernos conservadores de los museos que el espectador intervenga en dar sentido a la esencia de estas esculturas? Lamento decir que no, que en las exposiciones que conozco de este escultor, he podido estar cerca de las esculturas infinitas, pero no he podido ni tocar una arista. Ángel Ferrant trabajó en esta idea desde 1958 hasta 1961, año el que murió.

"A envites del azar y de la disconformidad, he desembocado en una escultura interminable. Juego de quita y pon en el que repercuten los primeros pasos o traspiés dados en una misma vereda (...) Y me digo: obedezco al mandato de una fuerza inexorable, en la cual lo que hago es lo que creo. Al responderme así, me sale al paso la palabra creo, en la que se comprime lo de creer y crear. A cada paso me tropiezo con que de dos se hace uno o con que de uno se hacen dos. "

Él llegó pronto. No se retrasó, tomo carrerilla en está España trabajosa de los años 50 y se adelantó en muchas investigaciones artísticas. Pero ¿Quién era Ángel Ferrant?
En uno de sus textos, hace una estupenda presentación de él mismo:

Nota autobiográfica

Nací en Madrid en el año 1891. Mi padre fue el pintor madrileño Alejandro Ferrant Fischermans. Le recuerdo siempre como un hombre laborioso y singularmente sencillo, consagrado a un hogar mantenido por su esfuerzo. Por la rama paterna, desciendo de catalanes y de alemanes; por la rama materna de gallegos y castellanos. Desde muy chico me gustó dibujar. Mi niñez y mi adolescencia transcurrieron en un ambiente burgués de clase media. Cursé el bachillerato en un colegio de frailes que recuerdo como una pesadilla aborrecible. En mi época de colegial, dibujos afectos y lecturas de mi preferencia, me parecían cosa clandestina. Me decidí a hacer escultura, porque siempre me sedujo más un cuerpo que una lámina; un cartón me pedía una tijera más que un lápiz.

Fui alumno, poco asiduo, de las escuelas oficiales, por las que pasé sin pena ni gloria. No obstante, en mis comienzos concurrí con éxito a algún certamen, pero esto no alentó mi entusiasmo: me vi por el contrario, sumido en

un remolino de confusiones al advertir que me había lanzado por una ruta falsa que se contradecía cada vez más con mi natural modo de ser. No podía continuar así. A todo esto, atravesé un período de vacilación, de perplejidad, de desánimo, mucho más agudo aún que el que con frecuencia padecen los estudiantes fracasados. Durante bastante tiempo permanecí completamente inactivo, pensando muchas veces en renunciar a la profesión de las artes. Pasaron años en los que tan sólo esporádicamente produje alguna cosa. Puede decirse que nada. Viajé. En plena desorientación, las circunstancias imperiosas de una situación apremiante me llevaron a hacer unas oposiciones, y, como consecuencia, me vi de profesor oficial de escultura en la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña. Allí, un tanto aislado, tenía, por lo menos, modestamente resuelto, el problema material de la existencia, y en tales condiciones puede, en parte, rehacer mi vida. No olvido que, por entonces, tuvo lugar el reconocimiento de mí labor, estimulado por unos pocos amigos, con los que formé el grupo de la revista Alfar. En La Coruña permanecí dos años; desde allí vine a Barcelona, donde resido hace doce años en la forma más o menos conocida.
(En Sebastián Gasch, Ángel Ferrant, Tenerife, Ed. Gaceta de Arte, 1934. pp. 5-6.)

Leer esta Nota Autobiográfica siempre me produce satisfacción. Ángel Ferrant es un buen escritor, se han publicado muchos de sus textos que son interesantes y sencillos, aportan más luz a sus propuestas artísticas. A lo largo de este artículo podremos conocer algunos de ellos. Al leer la nota anterior nos encontramos al hombre y al artista, que de una manera directa transmite el esfuerzo, el penar de su decisión vital en una España difícil, por no decir hostil. Siempre me pregunto como los artistas saben que deben ser artistas, porque después de unos cuantos aciertos ya es fácil saber que puedes ser, pero ¿y al principio?... entonces recuerdo como supe yo que quería ser titiritera y... creo que hay un momento de verdad (o de pasión) en el que tomas la única decisión posible.

Gallo, 1958
Hierro forjado e hilo
47X30X19 cm

Las formas que animan el espacio (1957)

Hago escultura que es, como trato de decir, lo que se me ocurre. Con palabras me resulta más complicado expresarme. Me veo en un trance un poco molesto: el de referirme a mi persona. Voy a asomarme unos instantes a mi ventana, como cualquiera podría hacerlo desde sus condiciones y circunstancias particulares. Cuando yo era muchacho me pregunté un día: ¿Para dónde tiraré? Dudé de servir para escultor. En mi decisión influyó el estar casi seguro de que menos aún serviría para otras cosas. Sin embargo, pude apoyarme

en una realidad: la de que siempre me llamaron la atención, por encima de todo, las formas que animan el espacio. Ya hace años que una vez tuve que explicarme diciendo que para mí era escultura toda forma animadora de espacio... ¿Qué es eso de animar el espacio? Habitarlo de manera que nos recree en él la proyección de nuestro espíritu. Sencillamente: hacerlo respirable por los ojos. Aquí está el quid. ... La escultura salta, como la liebre, donde menos se piensa. Porque, el encontrarla no es cosa de pensar, sino de súbito entender lo que se ve que no admite razones .

(El texto estaba destinado a RTVE y firmado en enero de 1957, no se publicó en vida de Ferrant. Publicado por José Romero Escassi, Ángel Ferrant, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973. Al margen del original mecanografiado anotó el autor: "Lo escribí para Televisión, pero nadie llegó a leerlo. A la semana de haber venido a solicitarme, volvieron para decirme que los mandamases me excluyeron del programa")

Una buena definición, pensar en la escultura "como las formas que animan el espacio". El artista inventa la mirada para nosotros, los que miramos a través de sus ojos o de los agujeros escultóricos. Y entonces como los niños nos convertimos en infatigables creadores de un mundo nuevo, escultores de muñecos de nieve, arquitectos de arena, recolectores de piedras... Para Ferrant la obra definitiva nunca llega, siempre está por hacer, por inventar.

Y ¿qué tienen en común un escultor y un titiritero? muchas, pero que muchas cosas... hace ya tiempo en una pequeña reseña que hice para el Titireando imagine que Ángel Ferrant hubiera conocido a Paco Peralta, un magnífico Titerero como él gusta llamarse. Ahora fíjense en las imágenes del "Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias" de 1940 que vienen a continuación. Y lean conmigo las indicaciones que pone para la construcción de un juguete de escultor:

ESTUDIO ESTEREOTÓMICO DE COYUNTURAS ESTATUARIAS

(Texto escrito a mano por Ángel Ferrant al lado del dibujo explicativo)

Este muñeco sirve para hacer solitarios. Dentro de sus posibilidades ofrece soluciones que hay que encontrar dándole vueltas a las piezas; hasta que su postura sea verosímil. A la sensación de verosimilitud no se llega a veces sin paciencia.

Es de ley que la cuerda se rompa por su punto más débil, pero entonces, la paciencia que se necesita para continuar es de otra índole.

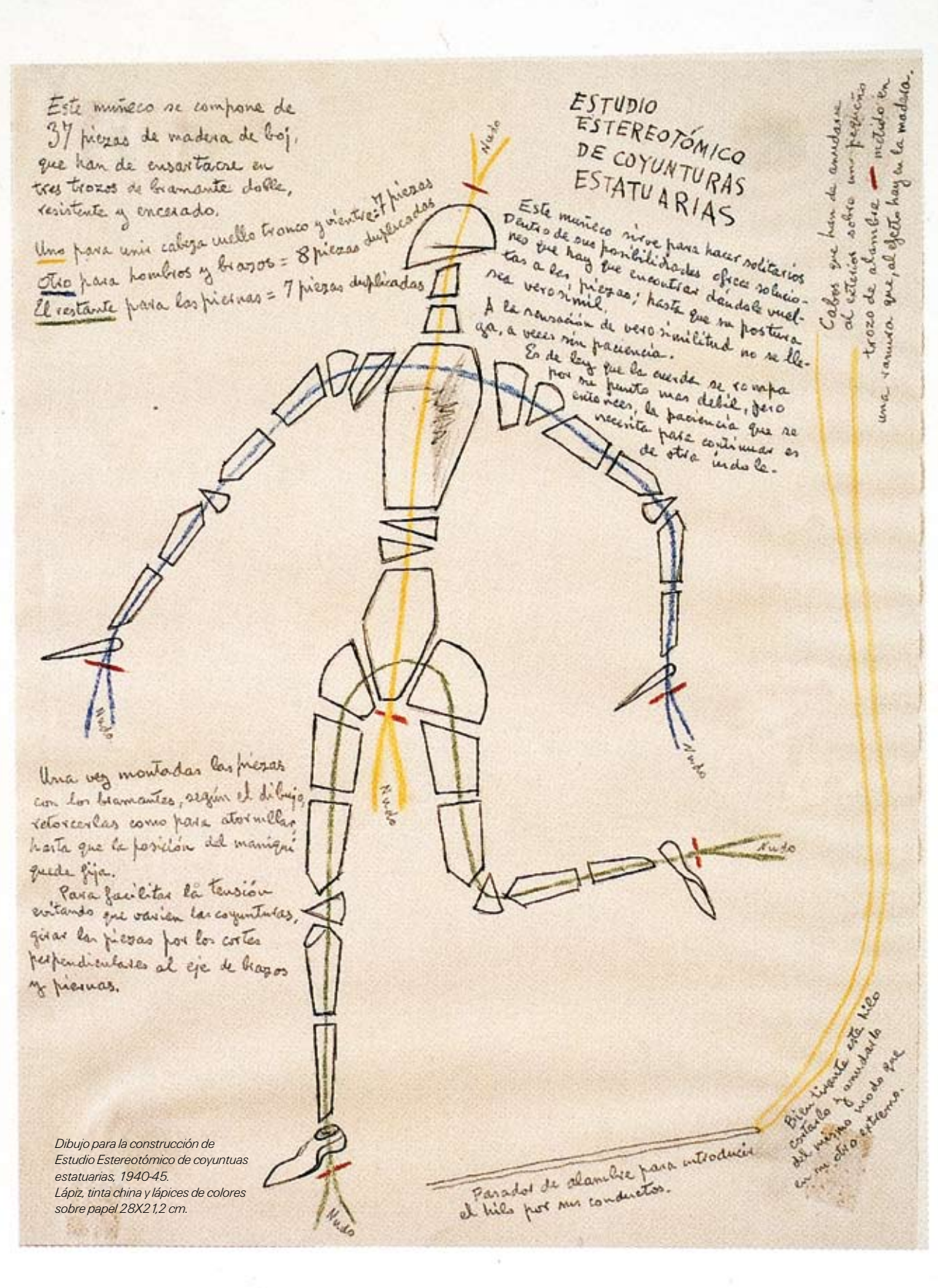
Este muñeco se compone de 37 piezas de madera de boj que han de ensartarse en tres trozos de bramante doble, resistente y encerado:

Uno (subrayado en amarillo) para unir la cabeza, cuello, tronco y vientre = 7 piezas

Otro (subrayado en azul) para hombros y brazos = 8 piezas duplicadas

El restante (subrayado en verde) para las piernas = 7 piezas duplicadas

Una vez montadas las piezas con los bramantes, según el dibujo, retorcerlas como para atornillar hasta que la posición del maniquí quede fija. Para facilitar la tensión evitando que varíen las coyunturas, girar las piezas por



Dibujo para la construcción de Estudio Estereotómico de coyuntuas estatuarias, 1940-45.
Lápiz, tinta china y lápices de colores sobre papel 28X21,2 cm.

Estudio Estereotómico de coyunturas estatuarias, 1940
Madera de boj, bramante y metal
28X24,5X14 cm

Mujer de circo, 1953
Madera y pasta policromadas
51X24,5X14 cm

los cortes perpendiculares al eje de brazos y piernas.
(Indicaciones sobre las cuerdas o cabos) Cabos que han de anudarse al exterior sobre un pequeño trozo de alambre metido en una ranura que, al efecto hay en la madera

Se trata de un verdadero cuaderno de bitácora sobre la construcción de un juguete de escultor que bien podría ser un títere de mesa. Experimentó con la idea del maniquí, para trabajar con el movimiento y con la escultura. En 1940 realiza un "maniquí articulado", "el Estudio Estereotómico de coyunturas estatutarias" lo presenta como un prototipo para ser reproducido industrialmente y servir de modelo y análisis de los movimientos detenidos. Después sigue disfrutando de lo cinético en Mujer de circo o en la Estatuas cambiantes, piezas de 1953. Son muy conocidos los dos maniquíes de madera y metal que hizo para la peletería Lobel en Madrid en 1946.

Y a vueltas con el movimiento están todas sus investigaciones sobre móviles, piezas de madera, cuerda y alambre creadas en torno a 1948, los "estáticos cambiantes" de 1953 que no están colgados del techo, se apoyan en una base pero son obras móviles. En 1950 realiza sus Tableros Cambiantes donde "Cada parte puede desplazarse haciéndose girar más o menos sobre el punto en que va sujeto al fondo".

Dibujos móviles (Profesores), 1948
Gouache sobre papel pergamino montado sobre papel
30X22 cm

Muchas posibilidades y divertidas opciones para dar vida a lo que está quieto, como sus "Dibujos móviles" una serie de 14 dibujos realizada en 1948. Se trata de la superposición de dos dibujos, el superior realizado en material translucido como papel de pergamino o vegetal, que están unidos por un punto. Al girar uno sobre otro cambia la imagen, se completan diferentes formas y el movimiento se vuelve línea, punto o personaje. Sencillo ingenio a imitar para sorprender a las mentes más sofisticadas.

A Ángel Ferrant siempre le interesó el dibujo, escribió muchos textos sobre como debería ser el dibujo y siempre estuvo cerca del dibujo de los niños:

Dibujar, dibujar mucho, dibujarlo todo desde el principio.
Gaceta de Arte, nº 38, Tenerife, VI - 1936

En resumen; todo dibujo debe ser figura e imagen de una forma real que ante no existía.
Dibujemos del natural; es decir al mismo tiempo que contemplamos y observamos los objetos verdaderos cuyas formas pretendemos representar.
Dibujemos de memoria; es decir; recordando, reconstruyendo lo que vimos con la intención de plasmar la impresión que nos produjo.

Personaje de Arsintes. Dibujo de El Pianista, 1935
21,7X15,6 cm
C. A. C. Madrid

Dibujemos las plantas, los animales, los objetos, las personas; todo, en fin, lo que puede presentársenos delante de los ojos.
Dibujemos también lo que soñamos, lo que nos cuentan, lo que leemos, lo que escuchamos, lo que sentimos.
Dibujemos lo que quisiéramos que existiese.
Todo, menos aquello que ya existe dibujado.

Otra propuesta Ferrant es: Juntar cosas. Ensamblar. Renacer a una nueva vida al transformarse "El arte y la manzana son dos productos naturales"

Ángel Ferrant trabajó con niños en el Taller Infantil de la Asociación Auxiliar del Niño en el barrio de Prosperidad de Madrid, en el año 1935. Y trabajó sobre los ensamblajes de objetos. De esa manera cultiva un fértil territorio artístico que conocía muy bien, el espacio de encuentro casual entre las cosas dispersas, el guiño atento del que lee el mundo a través de semejanzas y parecidos no tan iguales... Realizó un cartel para animar a los vecinos a que donaran cosas que servirían para que los niños pudieran crear, construir o recrear sobre los objetos desheredados. El texto del cartel decía:

Arsintes. Juego de plantillas
Grotesco, 1935
Gouache sobre cartulina
C. A. C. Madrid

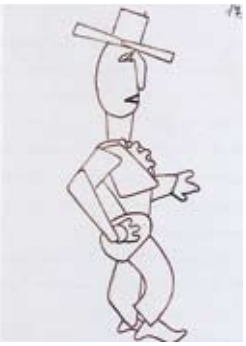
> *"Los objetos que usted deseche por inservibles serán acogidos con alegría en los talleres del club infantil de la asociación auxiliar del niño. Los muchachos concurrentes a estos talleres podrán encontrar en esos objetos piezas y materiales para construir sus juguetes y para iniciarse, jugando, en diversos oficios. El reloj o ventilador inutilizados, la mesa o la silla desvencijadas, acaso se transformen, combinándose el esfuerzo y la fantasía del pequeño trabajador, en un mecano, en un avión o en un carricoche flamantes, después de haber sugerido la idea de que las materias que nos parecen viejas e inertes renacen a nueva vida al transformarse.*
>
> *Para lo cual no se necesita más que discurrir y manipular sobre ellas. Ayúdenos enviándonos los objetos o piezas de objeto que no le sirvan y que vd. considere más adecuados a estos fines".*

Interesante parece la propuesta central del taller: recrear, renacer a una nueva vida. Estos pequeños artistas, tal vez un poco extrañados al principio, pudieron dar formas a un nueva generación de objetos que se producían en sus manos gracias a la chispa del ingenio humano. Niños como hacedores de juegos y de mundos que no se terminan.

Personaje de Arsintes. Dibujo de La modelo, 1935
21,7X15,6 cm
C. A. C. Madrid

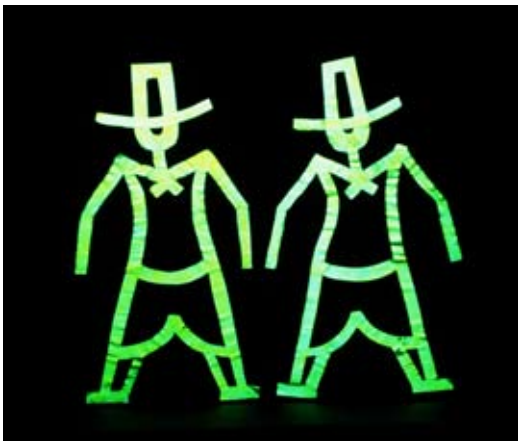
El juego es un concepto central en la trayectoria de Ferrant. Para terminar este artículo quiero traer las múltiples posibilidades de ARSINTES, un juego inventado por él en 1935. El título resulta de mezclar dos palabras Arte y Síntesis, las reglas del juego son fáciles: investigar y combinar piezas para crear diferentes personajes, un interminable diccionario de formas. Preparó cuatro juegos de piezas como prototipos, como cuatro familias de estilos: Armazón, Ánfora, Grotesco I y Grotesco II. Entre 18 o 50 piezas de formas elementales en cada serie. Y dejó incompletas alguna otra familia de piezas.

Ferrant llamó a este juego "rompecabezas de escultor" que podía funcionar como un "instrumento difusor de las artes plásticas y ayudar a los niños a la comprensión de la hermosura de las obras de arte más expresivas de cualquier tiempo."



Personaje de Arsintes. Dibujo sin título (Flamenco), 1935
21,7X15,6 cm
C. A. C. Madrid

Todavía recuerdo la emoción que sentimos cuando conocimos este juego hace más de 10 años. Nuestra compañía Teatro de la luna realizó un espectáculo en Teatro Negro titulado "Teatro de formas" para la exposición de Ángel Ferrant en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el año 1999. Javier Arnaldo, Carmen Bernández y Olga Fernández eran los comisarios de la exposición, nos mostraron las piezas originales de Arsintes, tenían guantes blancos en las manos y nos indicaron que para tocar esas piezas deberíamos ponernos guantes nosotros también. Sacaban las plantillas con mucho mimo de unas cajas de cartón resistente con un número de registro escrito a mano en una etiqueta. El color del tiempo estaba impreso en estos materiales frágiles, Carmen desenvolvió el primer juego de plantillas de una funda de papel seda. Colocaron en la mesa un tablero forrado de fieltro negro y sin polvo aparente. Y empezamos a jugar.
Un juego de plantillas llamado Grotesco estaba coloreado, otros no. Intentamos reconstruir los personajes que Ferrant había dibujado en un montón de papeles. Estos dibujos también estaban numerados, catalogados y dentro de otra caja protectora. Era magnífico, un juego divertido y muy sencillo que se había creado desde la experiencia de trabajar con niños, de hacer talleres con ellos. Seguíamos emocionados, nosotros trabajamos con niños, desarrollamos talleres sobre arte para niños, jóvenes y familias en el museo. Como Ferrant. No se cuanto tiempo pasó, toda la mañana, después volvimos otros días. Conseguimos con las mismas piezas hacer el perro, el torero, el pianista, la mujer desnuda, el cantaor.... con fotocopias de las formas y los dibujos nos fuimos al taller a crear el espectáculo homenaje a este desconocido escultor.



En esas primeras sesiones de trabajo conocimos en profundidad al escultor preocupado en renovación pedagógica, en conseguir materiales para que los más pequeños no se quedaran mudos de formas. Y compartimos un juego y ¿Qué puede ser el arte? Pues creo que eso, una especie de juego compartido, de aventura para intrépidos que ríen, piensan o lloran juntos. Mirar, crear y jugar juntos.

Ferrant establece que "sin el movimiento resultaría imperceptible el volumen". Para conocer el

volumen en el espacio hay que mover las formas, las partes de un cuerpo, tener duración o recorrido para encontrar todos los rincones del espacio. Le interesa la transformación, la metamorfosis, lo que investiga es el cambio. Para conseguirlo a veces nos hace cómplices, estamos invitados a jugar al arte con él.

Muere en 1961, trabajador constante y reflexivo de una nueva sensibilidad, una nueva forma de ver, crear e imaginar para gentes "con los ojos bien abiertos".

Les dejo en las manos de un artista del movimiento:

"Hay muchos modos de perfección; no confundamos la perfección de la mano de obra con la perfección de la obra de mano.
Un nido, una telaraña, un panal, son otras tantas maravillas de mano de obra que los animales sin manos, realizan.
Una moneda, un cable, una lente, un ejemplar de periódico, un tornillo, pueden ser, igualmente, maravillosos, en cuanto a perfección de mano de obra, aun cuando las máquinas por donde pasaron esos productos carecieron de manos.
"Mano de obra", decimos, porque la mano misma del hombre es capaz de ejecutar directamente labores prodigiosas dentro de ese tipo de perfección, habiendo sido, además el primer instrumento que se empleó para conseguirla.
Pero, ese tipo de perfección corresponde al trabajo embrutecedor y mecánico del que el hombre aspira a redimirse.
La perfección de la obra humanamente manual es otra cosa. La perfección de la obra de mano no estriba en rivalizar con la mano de obra, sino en servirse de ésta, como medio exponente adecuado para evidenciar y transmitir con fidelidad nuestras sensaciones y nuestras ideas. Y, en virtud de esta función, la mano jamás será desechada como una máquina vieja"

De *Pancartas Escolares*, texto inédito.

BIBLIOGRAFIA:

Catálogo exposición Ángel Ferrant.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Aldeasa, Madrid, 1999

Ángel Ferrant en la Colección Arte Contemporáneo.
Catálogo exposición Sala del Museo Pablo Gargallo 1997-1998. Ayuntamiento de Zaragoza, 1997.

Ángel Ferrant. Todo se parece a algo.
Escritos críticos y testimonios. Edición de Javier Arnaldo y Olga Fernández, Visor, Madrid, 1997

Ángel Ferrant con una maqueta de sus esculturas infinitas. 1960.

LA CREACIÓN EN EL TEATRO DE TÍTERES

Gonzalo Cañas

Para hablar del proceso creativo en el teatro de animación, sólo tenemos que imaginar un arte multidisciplinar como éste en manos de un solo individuo. Eso significa que de él depende totalmente el espectáculo titeril, un arte total, el más complejo arte escénico y el que por sus especiales características, más hondo cala en la esencia humana.

No pretendo transitar por formas o caminos unívocos que nos indiquen cual es el proceso creativo individual o colectivo más adecuado. Lo único que pretendo es, sencillamente, reflexionar sobre algunas cuestiones que afectan al hecho creativo en general y al teatro de animación en particular.

Hay que partir de que el teatro es un inmenso y profundo misterio y todo nuestro conocimiento, nuestra intuición y nuestra sensibilidad, han de orientarse hacia el desentrañamiento de ese misterio.

D. Diego Contreras

Antón Perulero

La Pájara Pinta

El papel del director, creo yo, consiste en inducir y orientar esa búsqueda hacia el objetivo común que se persigue, pero nunca el de imponer un camino preestablecido de antemano, utilizando a técnicos y actores como sirvientes de un proyecto, que solamente existe en la mente del director.

El montaje de un espectáculo teatral, no debe acometerse sin sentir vitalmente la necesidad de hacerlo. La idea, el proyecto, debe obsesionarnos durante un tiempo previo a nuestra decisión, que sólo acometeremos empujados por esa necesidad vital de expresión personal.

Toda la información que a lo largo de la vida va acumulando el hombre de teatro, todo el conocimiento, la pasión y la necesidad, le empujan desde dentro o le gritan de forma acuciante, para que ponga en marcha su mundo imaginario y dote de vida escénica a sus monstruos particulares.

La primera percepción de cualquier proyecto, se parece bastante a una gran nebulosa sin contornos ni formas definidas, que nos agita y nos pide que pongamos a su servicio todas nuestras potencias creativas. Estoy hablando de la puesta en escena de nuestro imaginario: palabras, formas, sentimientos, esencias, etc.

Normalmente, los titiriteros suelen ser los escritores del libreto teatral sobre el que van a levantar el andamiaje de su espectáculo, y pocas veces se sirven de textos dramáticos preexistentes que coincidan en sus contenidos con sus intereses y que le faciliten el comienzo de este proceso de búsqueda.

Digamos que hemos tenido la suerte de encontrarnos con algo parecido a nuestra sombra, que las palabras de ese texto podrían ser pronunciadas por nosotros, pero no nos fiemos, pues ese texto ya escrito en el que nos apoyamos y del que nos servimos, nos va a plantear otros problemas adicionales al proceso creativo en sí.

Los titiriteros solemos decir, que el lenguaje de los títeres, sus palabras y los conflictos en los que

Doctor. 1997

metemos a tan simbólica figurilla, tienen siempre una medida especial, una medida condicionada por la esencia misma del títere, y sin necesidad de un especial razonamiento, podríamos decir, que de manera intuitiva nos vemos siempre en la imperiosa necesidad de adaptar y modificar ese texto, esas palabras, esos sonidos, esos silencios y esos ritmos al mundo particular de los actores de madera.

La literatura es a la poesía, lo que el teatro de actores es al de animación, y es que en el títere se condensan las señas de identidad esenciales de aquello mismo que representa. Son, en definitiva, crisol y esencia de ese microcosmos sensitivo que es el teatro o no son nada, bueno sí; a lo sumo un objeto más o menos preciosista, que no provocará ningún eco de ida y vuelta en el espectador, ni en el animador, es decir, en el que generosamente dota de alma al muñeco o al objeto. Comunión íntima, casi mística y siempre alquímica de títere y titiritero, en la que el texto previo no representa más que un primer y pequeño paso en del acto creativo.

Tal vez lo más importante al comienzo de nuestro proyecto, sea la definición de lo que comúnmente en teatro se entiende por espacio escénico, pues éste define la casa, el tiempo en el que viven sus pasiones de cartón, pues el espacio escénico, establece y delimita sus relaciones dramáticas. No olvidemos que nuestro arte es tridimensional y la vida y los sentimientos son la materia sensible de la que se alimentan.

Gordon Craig, fue un hombre de teatro que dedicó toda su vida a formular las leyes necesarias para un teatro de arte. Se preguntaba cuáles deben ser las leyes que rigen ese arte. Craig se responde que el teatro debe ser un arte limpio, básico, plásticamente equilibrado, un espacio y una escena integradoras. Un teatro en el que todos sus componentes respondan a una sola idea y en el que no falte ni sobre absolutamente nada, pues todo en él debe ser esencial, todo debe responder a una sola unidad: la unidad de la obra de arte. Por eso a Craig le perturbaban los actores sobre el escenario, porque su carnalidad rompía esa unidad convencional fundamental, ese falso mundo de divino cartón.

Cuando comenzamos un montaje teatral debemos explorar todos los caminos posibles para encontrar el adecuado, pero esos caminos, se deben caminar abierta y sinceramente, sin ideas previas que condicionen nuestra búsqueda o nos obliguen a mirar en una única y preestablecida dirección.

En los primeros pasos se deben aportar cuantas ideas y acciones se nos ocurran. Un buen método de búsqueda son las improvisaciones. No debe preocuparnos en esos primeros estadios, como serán los títeres, ni que técnica de movimiento utilizaremos. Cuando conozcamos profundamente lo que queremos hacer y la arcaica nebulosa de la que parte toda creación haya ido perfilando sus contornos, surgirá el títere adecuado, es decir, el personaje capaz de asumir su propio rol y con la ayuda de la técnica elegida, las acciones que necesariamente ha de ejecutar para ser el perfecto intérprete que andábamos buscando.

Hay que tener muy en cuenta, que el espectáculo teatral es un organismo vivo, que crece y evoluciona con sus propias leyes internas, y también con su relación dinámica con los espectadores, desde la nebulosa primigenia, hasta la última de las representaciones. Se equivoca quien piense que en el día de su estreno finaliza el proceso creativo. Ese es el día en que nace, pero es a partir de ese momento cuando empieza, o debería empezar, su desarrollo como espectáculo. Un cuadro no está finalizado cuando por fin lo enmarcamos para colgarlo de la pared, pues la obra de arte siempre sigue respirando y creciendo en el tiempo con el aliento del espectador.

El gesto, es un lenguaje tanto o más expresivo que la palabra, pues bien; el títere es todo gesto, sólo gesto y por tanto pleno de capacidad comunicativa. Además, su gesto es un gesto congelado, persistente, único, monstruoso y aparentemente inmutable. Pero basta un ligero cambio en su actitud corporal, o una palabra intencionada, para que ese gesto fundamental modifique su mensaje y lo enriquezca con múltiples matices.

Los titiriteros, trabajamos con talismanes, dioses y semidioses. No los infravaloremos utilizándolos como simples juguetes; ellos serán lo que nosotros somos en esencia, ellos son el producto directo de nuestro mundo onírico, al que contra toda natura dotamos de vida y ponemos en danza.

Todo lo anteriormente expuesto, nos lleva a reflexionar sobre la figura del titiritero como creador de espectáculos. Y es que parece imposible que una solo persona acometa con solvencia to-

D. Gato

das y cada una de las necesidades creativas que representa el montaje de un espectáculo titeril.

En el teatro de actores, cada necesidad está servida por el especialista correspondiente. Está el dramaturgo, el escenógrafo, el director, el músico, el tramoyista, etc. Y en el teatro de títeres, todos los oficios los acomete una sola persona, que además no suele tener una formación teatral específica debido a la falta de enseñanzas especializadas. Aun asumiendo esta realidad, no nos queda más remedio que reconocer el milagroso avance y la actual fortaleza y progresión, en calidad, cantidad y reconocimiento, del teatro de títeres y de ese aprendiz de brujo que es el titiritero.

Doña Escatofina

JOAN BAIXAS - TONI RUMBAU

Joan Baixas y Toni Rumbau

Lo de « teatro visual » no es una profesión, podríamos decir que es una categoría académica para estudiar ciertos espectáculos que ponen una atención especial en el tratamiento dramático de la imagen en escena o es una categoría que se usa en el marketing de un festival para dar algunas pistas al público sobre espectáculos que desconoce. Es una denominación que yo he usado y sigo usando, pero no hay que confundir, todo el teatro es visual y el uso de la imagen de una u otra manera no determina una profesión.

Nos conocemos desde hace ya más de treinta años. Enmarcados cada uno en dos compañías hoy históricas, La Claca y La Fanfarra, y a pesar de las diferencias de ambas, siempre tuvimos puntos de encuentro basados sobretodo en lo humano. Además, otras coincidencias inffiuyeron en el buen tono de la relación : el padre de Toni conocía al padre de Joan, quien tenía una academia de dibujo en el centro de Barcelona. Por ella pasó buen parte de la familia de Toni. Mariona Masgrau, sin ir más lejos, estudió allí dibujo durante unos meses. Ya decía entonces el señor Baixas a Mariona hablando de su hijo : « creo que ha cogido el mejor camino para hacer arte en estas épocas... ».

Invitados por Fantoche a entrevistarnos mutuamente, fuimos a comer al restaurante Can Culleretes, el más antiguo de Barcelona. Y entre plato y plato, rodeados de carteles de toros y cuadros de artistas famosos, empezamos a hablar de todo sin orden ni concierto alguno. Por la mesa desfilaron temas algunos titiriteros, otros más amplios y fllosóflcos –siempre dentro de los cánones de la « fllosofía de salón » o aún mejor, « de restaurante »–, también sobre la vida, las personas y los años. Al flnal, más que entrevistarnos, simplemente hicimos lo que hacen las personas cuando se encuentran en un restaurante : comer y charlar como dos buenos amigos.
¿Y la entrevista ? Bueno, lo mejor sería mandarnos unas preguntas, más o menos inspiradas en nuestro encuentro, y que cada uno las conteste a su manera. Eso hicimos. Que respondan a los intereses de Fantoche y acaben interesando al lector, tal ha sido nuestra intención. Si encima lo logramos, nos daremos por francamente satisfechos.

©Jorge Raedó

TONI RUMBAU A JOAN BAIXAS

P: Tú eres titiritero pero también pintor o « artista plástico ». De hecho, durante unos años dejaste los títeres y te dedicaste a la pintura. Luego volviste al teatro al incorporar tus prácticas pictóricas en directo, apostando por una clara línea de « teatro visual » y ahora parece que de alguna manera regresas al mundo de los títeres. ¿Te identificas pues con esta figura que llamamos « titiritero » ? ¿Qué representa para ti?

Joan: Lo de « teatro visual » no es una profesión, podríamos decir que es una categoría académica para estudiar ciertos espectáculos que ponen una atención especial en el tratamiento dramático de la imagen en escena o es una categoría que se usa en el marketing de un festival para dar algunas pistas al público sobre espectáculos que desconoce. Es una denominación que yo he usado y sigo usando, pero no hay que confundir, todo el teatro es visual y el uso de la imagen de una u otra manera no determina una profesión.
Pero yo soy un titiritero y estoy muy contento de mi profesión, en primer lugar porque no está considerada una profesión seria y eso ya es estupendo. No ser considerado serio es un honor, con la que está cayendo en los círculos artísticos. Pero sobretodo me gusta esta profesión porque en ella puedo desarrollar al mismo tiempo y en diálogo entre ellos, varios lenguajes artísticos que me interesan: la pintura, la literatura, la dirección escénica y puedo hacerlo de una forma muy maleable, muy directa, artesanal.
Luego hay también una circunstancia bastante peculiar y es que los espectáculos de títeres se presentan en contextos muy diversos, un día uno está con el público más popular y a los pocos días te puedes encontrar en un ambiente sumamente sofisticado, de vanguardia, como fue, por ejemplo el festival de Nueva York, el que hacía la fundación Henson, que pasaba por ser lo más moderno de la ciudad y en los espacios más exquisitos. Esta heterogeneidad de públicos es muy saludable para el artista, porque al final de lo que se trata es de que el público conecte con lo que hacemos, que se sienta interpelado, conmovido quizás.

P: ¿Te atreves a definir que es un títere ?

Joan: Es muy curioso, los titiriteros nos pasamos la vida definiendo que son los títeres, es un ejercicio muy raro, yo no veo eso entre mis amigos pintores o escritores, no sé porque lo harán los titiriteros. Quizás porque los títeres pueden ser tantas cosas diferentes e incluso opuestas que cada uno quiere llevar el agua a su molino. Bueno, mientras no sean definiciones demasiado pomposas, resulta divertido. Por mi parte me considero mal definidor y buen admirador de Barthlevy, o sea que « preferiría no hacerlo »

Joan Baixas

P: Durante tu carrera, siempre has intentado pisar terrenos de innovación, enrolándote en proyectos complejos dónde el teatro, los títeres y la plástica interactuaban en igualdad de condiciones, como lo fueron tus distintas colaboraciones con pintores. Sin duda, han habido aquí adquisiciones y aprendizajes importantes. ¿Podrías resumirlos? ¿Qué líneas de exploración crees tú que tiene ante sí el Teatro de Títeres?

Joan: Cuando pienso en estas experiencias que comentas me emociono por la suerte que he tenido. Una suerte que me la he currado, claro, pero una suerte enorme. Haber trabajado con Miró, con Saura, con Tàpies, Brossa, Mariscal, Matta y otros, ha sido una maravilla y aunque pasen los años, son unas experiencias que están siempre presentes, muy cercanas. De hecho tengo el estudio lleno de sus dibujos y sus fotos porque considero que son maestros que siempre están junto a mi.

De ellos aprendí muchísimas cosas y podría hablar de cada uno durante horas, pero si algunas cosas tienen todos ellos en común son tres regalos: el primero, el artesanado, entendido como trabajo metódico, reiterativo, insistente, personal, la vieja consideración de que no se consigue nada sin esfuerzo. Eso es una cosa muy fácil de decir pero extrañamente difícil de hacer, requiere concentración, humildad y convencimiento. La artesanía es la base del arte porque permite al ego retirarse a un segundo plano, permite que la obra se haga por si misma a través de nosotros que no somos más que un soporte. Esta sensación la cuentan todos los grandes artistas, la vivencia clara de que la obra se hace por sí misma, a través de nosotros. Pero esta sensación es potentísima en el intérprete, en el artista que actua en directo y con los títeres en la mano es incomparable. Parece una afirmación retórica y un poco pedante, pero creo que muchos titiriteros la conocemos, la sensación de que el títere te posee, que tu le sigues, le acompañas, le provocas, pero la vida es él. Creo que el hecho de que el titiritero no actua con su propio cuerpo, sino que entre él y el público hay un objeto humanizado, hace que este instrumento genial se cargue de poder, se convierte en el chivo expiatorio de los rituales primitivos que renueva su vida en cada función y cumple un rol catártico muy divertido y muy sano.

La segunda lección-regalo de los maestros fue la generosidad. Para ser artista hace falta ser generoso en el sentido más completo de la maldita palabreja. Para decirlo sin mucho protocolo, el artista trabaja para el buen rollo del mundo. El mal rollo ya viene solo, ya va viniendo a oleadas constantes e insistentes sin que nadie lo llame y sin que nada pueda pararlo. Estoy hablando del hambre, la violencia, la explotación, la enfermedad, del mal rollo verdadero. Pero el buen rollo hay que buscarlo, hay que crearlo, perseguirlo, construirlo poco a poco. Eso quiere decir generosidad con la vida, entrega a la experiencia, al conocimiento, a la comunicación. Miró decía que lo importante no es la obra en si misma, lo importante son las semillas que la obra hace germinar en el interior de las personas.

Y la tercera cosa es la radicalidad, ir a las raices, al fondo de las cosas. En las raices está la energía primera, el intercambio de jugos con la naturaleza, lo que nace de lo oscuro, de lo subterráneo. La radicalidad es lo que importa, la brújula. Esto es una postura personal, un sentimiento constante. Brossa decía que la novedad no es necesariamente interesante por sí misma, la novedad a veces puede ser muy vulgar y muy muerta, lo interesante es la originalidad y originalidad viene de origen. El artista tiene que ir al origen de sí mismo para entregarlo a la tribu, es su trabajo, dar, repartir juego, revolver el fondo para que el agua se enturbie y el corazón se aclare, sumergirse en la invención constante e insistente de la originalidad más antigua. Lo original es ancestral y radical, cada persona es bien distinta de todas las demás en su origen, en su raíz.

Y contestando a la segunda parte de tu pregunta, creo que los títeres tienen tanto campo por delante como las otras artes, inagotable y de un modo especial. Siempre me gusta pensar que los títeres en el teatro (no los del cine ni de la tele, que tienen unas obligaciones de codificación que los empobrecen excesivamente) son al teatro de actores como la poesía es a la novela: un mundo aparte, hecho de las mismas palabras, ceñido por la misma gramática pero de una vivencia to-

talmente diferente. No se como poner esto por escrito, no tengo palabras, pero me parece que en la poesía el palpitar de la vida es como más puro, mas candente. La poesía solo puede explicarse en palabras poéticas (tu lengua en mi boca como la flor del agonizante), pues otro tanto le pasa al teatro de títeres, que es pura poesía y su habitat el universo, ole!

P: Tras cuarenta años de profesión, ¿qué rescatarías de tus comienzos ? ¿Qué es lo que más valoras de los mismos ? Dentro del contexto de tu larga carrera, ¿cuáles son los objetivos artísticos actuales y futuros ? ¿Crees que el titiritero se crece con la edad y la experiencia, y en qué sentido?

Joan: Como sabes, pues nuestra amistad se remonta a esos tiempos lejanos, mis inicios fueron de furgoneta y bolos y de ellos conservo un recuerdo impagable. Me divertí y aprendí mucho. Lo que más me queda de esa época es el contacto con los públicos diversos y el entusiasmo de la gente en esos sesentas y setentas, cuando todo nos parecía posible. Fueron diez años de aprendizaje duro y bello. Pero toda mi vida profesional está llena de ilusiones, alegrías y amigos, no siento ninguna nostalgia por un momento en particular.

Ahora estoy metido en el proyecto de hacer una nueva compañía y salir de nuevo al circuito internacional, del que me he alejado un poco estos últimos años. Estoy preparando un espectáculo, "Zoé", sobre una chica brasileña que comete un asesinato horrible. Es un espectáculo con varias escenas de títeres y me gusta porque hace muchos años que ando metido en la dirección y la pintura y no practico como intérprete. Al mismo tiempo estoy preparando una instalación con pinturas y pantallas de video y otros proyectos que van viniendo. Mis trabajos siempre tienen una gestación larga y se superponen unos sobre otros.

Lo de crecer con la edad, no sé, ¿qué quieres que te diga? Desde luego uno se hace viejo, eso es indudable y no tiene remedio y por el camino aprende cosas, claro, pero el valor de la experiencia es muy relativo. No creo que sea mejor la experiencia que la inexperiencia, esta puede ser una herramienta con una fuerza muy grande. Cada momento de la vida tiene su ángel, su duende, la flor que decía Zeami, al principio porque tienes fuerza y después porque tienes más picardía, no sé, gato escaldado... Lo que realmente interesa es el proceso, el devenir e ir puliendo la herramienta. Lo mejor de tener una larga trayectoria consiste en mirar hacia atrás y poder sonreir.

JOAN BAIXAS A TONI RUMBAU

P: Tu has pasado por casi todos los recovecos de la profesión: interpretación, escritura, dirección de un teatro y de un festival, empresario, agitador cultural, si tuvieras que elegir, ¿con cual te quedarías y porqué? Y también, ¿recomendarías a los jóvenes que procuren conocer esos diversos ámbitos o crees que es mejor la especialización?

Toni: Si tuviera que elegir, sin duda la interpretación es lo mejor que me ha dado esta profesión. Actuar como titiritero es una experiencia que una vez catada, engancha. Creo que las razones son dos: el elemento catártico que tiene toda representación con títeres (desdoblamiento, pluralidad de los lenguajes utilizados que van

Toni Rumbau

del directo más inmediato a la más sofisticada distanciación) y el hecho de conectar con prácticas ancestrales que te "poseen" aunque no lo quieras. Eso es lo que me ocurrió a mi cuando empecé por azar en Portugal participando en las campañas de dinamización cultural con el ejército portugués, durante la Revolución de los Claveles.

Luego, a la que persistes y te ves obligado a ser lo que suele llamarse un "profesional", entonces poco a poco las redes del oficio te van atrapando y, sin darte cuenta, un día te descubres empresario, otro "agitador cultural", luego de pronto "director de un festival", más tarde de un teatro, por supuesto escribes buena parte de tus obras e incluso los hay que se lo hacen todo, desde los títeres hasta las escenografías. Incluso diría que una de las características de esta profesión es, sobretodo al principio, que uno hace de todo, o mejor, "uno se atreve a hacer de todo", siendo ésta una de sus gracias a menudo más valoradas. Desde luego, en unos casos es así, y en otros no. En eso hay toda la variedad que se quiera y la libertad de elección es, sin duda, máxima. En este sentido, la carrera de titiritero oscila entre el solista que es autosuficiente en todo –y que en cierto modo, encarna algunas de las esencias básicas del titiritismo más antiguo– y el que crea compañía con más o menos complejidad. Yo he pasado de un registro al otro, y la verdad es que donde mejor me lo he pasado y donde más cómodo me encuentro, es en el papel de solista. De hecho, ahora me estoy embarcando en un nuevo proyecto unipersonal. Aunque también debo decir que de las dos óperas que he hecho, la experiencia y el recuerdo que guardo de ambas es maravillosamente positivo. Respecto a mi experiencia en la gestión, abomino bastante de ella, sobretodo la referida a relaciones con la administración: puro calvario y pesadilla.

A los jóvenes les diría que si pueden concentrarse en la creación, mejor que mejor. Creo que hoy en día las nuevas generaciones de titiriteros tienen eso más claro y saben distinguir entre lo esencial y lo superfluo, y buscar los complementos adecuados –buenos agentes, técnicos, actores, etc- cuando éstos son necesarios. Luego, los bandazos de la vida ya te van llevando de un extremo al otro, como es bien sabido.

P: En tu libro de memorias profesionales dejas aparecer, con elegancia y discreción, un espíritu anarquista demoledor de convenciones, pero después de leerlo me quedé con ganas de saber más sobre este aspecto de tu pensamiento ¿te importaría contar más sobre ello?

Toni: Pues sí, me considero lo que antes se llamaba un "anarquista de salón", aunque luego en la vida no está mal el "acratismo" que he practicado, seguramente más empujado por los azares y la necesidad que por convicción ideológica. Es una lástima que el anarquismo haya quedado tan en desuso y tenga tan mala prensa. Y sin embargo, muy me parece que la actualidad –ésa que intenta hallar vías de solución a la catarata de crisis que se nos viene encima– está recurriendo en muchas cosas al filón anarquista más señero. Sobretodo en la defensa a ultranza que hoy se hace de la autonomía personal o del "soberanismo individual". Estoy muy de acuerdo con estas reivindicaciones. Sólo que el presente y el futuro están llenos de contradicciones, y junto a la defensa del individuo y su soberanía, hoy se impone también la perspectiva global para la resolución de problemas y conflictos. Es decir, individualismo soberanista por un lado, globalidad de los problemas y sus soluciones por el otro lado. El anarquismo que a mi me gustaría que existiera sería el que pudiera acoger estas paradojas y contradicciones entre lo global y lo local, lo individual y lo colectivo, aceptando los extremos en su más rotunda radicalidad.

Volviendo a los títeres, creo que la figura digamos "clásica" o "romántica" del titiritero encarna, en cierto modo, algunas de las cualidades ácratas por excelencia: ir a su aire, hacer lo que te da la gana, plantar la barraca donde sea, vivir de lo que la gente te da directamente, ser autónomo en la construcción, organización y ejecución de tus labores, etc. Incluso, algunos titiriteros han enarbolado la bandera ácrata como signo de identificación –tenemos el ejemplo claro de Pepe Otal, casi un modelo ejemplar de "anarquista titiritero" al que deberíamos añadir el arquetipo tauromáquico del "torero" por su especial relación con la figura de la muerte, o el mismo Javier Villafañe, Paco Porras, y tantos otros. De hecho, cuando

oyes a algunos titiriteros ya algo avanzados por la edad decir: "voy a volver a los bolos, éso es lo que importa y lo bueno de esta profesión..." (tú y yo, sin ir más lejos...), en realidad estamos profesando nuestro amor por este espíritu vital y libertario del titiritismo...
¿Y no son acaso Pulcinella, Punch, Polichinelle, Karakoz..., unos viejos anarquistas algo pasados de rosca y de moda, que defienden a ultranza los valores de la exaltación libertaria del individuo caiga quien caiga? Sin duda por eso recibían de inmediato el favor del público, al proyectar en ellos lo que soñaban poder ser y hacer, como es pegar a los mandamases de turno, fueran sociológicos (policías, banqueros, señoritos, tenderos, etc) o metafísicos (demonios, monstruos o a la misma muerte). Personajes, pues, que encarnaban el arquetipo libertario que el Renacimiento y las culturas urbanas de la modernidad iniciaron.

P: Una de las cosas que más me sorprende del arte de los títeres son las paradojas que uno observa a poco que los analice con atención. Veamos algunos ejemplos: el de los títeres ha sido un entretenimiento popular a lo largo de los siglos, pero paradojicamente ha dado pie, al mismo tiempo, a una literatura filosófica y especulativa muy considerable. Otra paradoja: los títeres más populares del siglo pasado han sido los del cine (Alien, King-Kong, los de las Galaxias), pero nadie, cuando habla de títeres, se refiere a ellos. Y una más: los títeres se consideran una artesanía teatral, pero en todas las culturas donde se han dado muestras potentes de tradiciones titiritescas, en todas épocas y en todos los continentes, para este tipo de espectáculos se han usado los refinamientos técnicos más sofisticados de la tecnología propia de cada grupo cultural, desde las marionetas de hilo chinas a las animaciones de Antúnez, desde el bunraku a los autómatas. ¿Qué opinas de todo eso?

Toni: Creo que estas paradojas de las que hablas al principio de tu pregunta (grandeza/miseria, popular/culto, tradición/vanguardia...) son una de las cualidades más interesantes, tanto a nivel sociológico como simbólico y de lenguaje, del teatro de títeres. Ir a un festival y poder ver espectáculos que van de las sombras ancestrales de Bali a los experimentos más atrevidos e innovadores, es todo un lujo y una constante lección de humildad y de abertura de mente. Por eso creo que se equivocan los festivales que quieren ser modernos y renuncian a las tradiciones –como le ha ocurrido al de Barcelona, que de tanto querer modernizarse y sofisticarse, ha acabado por esfumarse en el aire. Y viceversa, por supuesto.
Lo que dices de los personajes del cine es cierto, son los títeres más populares del siglo XX, pero creo que al estar enmarcados en la cinematografía, pierden en parte su carácter teatral titiritero. Es cómo decir que la mejor música del siglo XX es la de cine –algo defendido por muchos teóricos, pero que luego cuesta defender cuando hablas con músicos, programadores, etc. La realidad es que el cine y toda la industria de la imagen ha engullido muchas artes y especialidades visuales, poniéndolas a su servicio, es decir, al servicio del lenguaje cinematográfico, que las engloba, mientras que la especificidad teatral, sea de títeres o de actores, es el directo, que no tiene nada que ver con la reproducción mecánica. Debe entenderse esta distinción sin pretensiones de valoración alguna (sin duda el cine saldría con "mejores notas"), sino como simple diferenciación técnica, de lenguaje. Es por ello que sólo se refieren a los "títeres del cine" los estudiosos, mientras que los practicantes muchas veces se olvidan de ellos. Pero tienes razón que "están aquí", por supuesto.

P: ¿Cual debe ser la causa para que sigamos considerando los títeres una artesanía y los presentemos en general en ambientes restringidos y minoritarios?

Toni: Creo que la consideración de los títeres como "artesanía" es una vieja costumbre que a veces deriva en pelea, al distinguirla de "Arte" en mayúscula. Los hay que consideran peyorativa la palabra, pero también hay otros que la ensalzan. Si consideramos los títeres como teatro, aplicarle la palabra "artesanía" no deja de ser congruente como especificidad definitoria, en el sentido de que el "lenguaje teatral" que se utiliza se hace más con las manos que con la voz, o con las dos cosas a la vez, de modo que vendría a significar algo así

como un "teatro que se hace con las manos". Hoy en día, además, se valora mucho el aspecto "artesanal" de las puestas en escena –en el sentido de que se hacen con lentitud y por la aportación mimosa de muchas manos. En este mismo sentido, podría decirse que la ópera de grandes escenarios es en si pura artesanía teatral, pues en ella la labor de montaje y de orfebrería escénica es descomunal. Y lo mismo cabe decir de un espectáculo de títeres: si es complejo, es artesanal por su complejidad; si es sencillo al estilo popular, lo será por sus características de algo hecho completamente con las manos y por uno mismo. En todos los casos, la palabra artesanía define bien y ensalza los valores de lo definido. A mi me gusta utilizarla aunque no en demasía, pues insistir mucho en ella es como quedarse con la semiótica del lenguaje, con su inmediatez. Digamos que la artesanía está y es buena, pero cuanto menos se vea, mejor. A veces, importa desvelarla. Otras, es mejor esconderla. En fin, cualquier títere se hace con las manos. Y también podríamos hablar de la "artesanía de Picasso" en la elaboración de sus cuadros, o de Barceló manipulando sus masas pictóricas. Y no creo que se sintieran insultados. Y llegados aquí, bien podríamos decir que la diferencia principal entre Arte y artesanía, aparte de la intención, es el precio que se paga por ello: mucho el primero, poco el segundo. Un titiritero que se quiera del partido del Arte, cobrará más sin duda que uno que no lo sea, etc.

Cierto que a veces hay un "complejo artesanal" de los titiriteros, un no atreverse a llenar grandes escenarios y atraer a grandes públicos. Como si la artesanía justificara lo pequeño y, por lo tanto, lo minoritario. Estos complejos existen, también se dice que en la pirámide teatral ocupamos el sector más bajo y marginal. Aunque como tu mismo dices, aquí hay valores positivos, pues es fantástico estar en las minúsculas –estar en el partido de las "artesanías"–, buscar la relación informal y directa con el público, bajarse de los pedestales, etc. En eso estoy completamente de acuerdo contigo. La humildad no quita lo valiente, al revés, debería acentuarla, y por la ley de la paradoja y de la contradicción, lo más pequeño debería aspirar a ser lo más grande. Creo que el Teatro de Títeres tiene estas enormes potencialidades en su seno, un campo aún por explorar. Yo pondría todo el énfasis en sus cualidades de Síntesis: cuanto más sintético y concentrado, más universal y explosivo. Es como el átomo: en un pequeñísimo espacio –un títere, un átomo, un retablo...-, una carga inmensa: el espacio-tiempo de la atención del público se curva a su alrededor y su "gravedad" (capacidad de captación de los espectadores) se dispara. He aquí el secreto del títere, ese actor minúsculo –o mayúsculo, pero sintético– que, como las marcas, se carga de contenido y de atributos. Algo que ocurre con los más primitivos teatros de títeres, y con los más vanguardistas. Títeres=síntesis=explosión.

©Albert Fortuny

©Jordi Bover

PEPE RUIZ

DE TRASHUMANTE A ESCRITOR

Santago Ortega
Mi Cabeza que Habla
www.micabezaquehabla.com

Pepe Ruiz presenta su homenaje a los titiriteros populares: los viajeros de hoy, y aquellos que "no se murieron, como dicen, y andan de gira, vaya a saber por dónde..." Poemas, recuerdos, pensamientos... de sus maestros y amigos: Javier Villafañe, Otto Freitas, López Ocón, Pepe Otal, Bruno leone... forman parte de esta personal historia del arte de los títeres.

"Y Leone, aquel titiritero de voz aguardentosa nos daba la función.", Pepe tiene un tango en la voz. Le gusta bromear, le gusta recordar, investigar, repetir de postre, recordar citas famosas... cuando le gusta un muñeco se le abren los ojos y la boca...

> *"El títere no es un actor que habla, es una palabra que actua."*
> *Paul Claudel (Francia)*

La publicación del libro " Títeres trashumantes" le ha supuesto a Pepe una sorpresa, "porque como es algo tan personal, lleno de recuerdos de mis amigos compañeros... ha sido como volver a tener el duelo de los que no están, ha sido muy fuerte. Tal es así que tuve periodos para escribirlo; estuve seis meses dedicándome a él, pero por ahí me tenía que tomar un descanso de 15 días...

Cuando estuvo terminado fue una ilusión. Aquella vieja idea mía, que siempre me preocupó, de rescatar esos titiriteros de los pueblos, que uno conoce en los países, que son totalmente anónimos, no tienen renombre, pero están en el seno de la sociedad cumpliendo una función de alegrar la vida a la gente, maravillosa... y yo he visto eso, he visto en Ecuador, he visto en el Perú, en las ferias...

Yo tenía un amigo muy grande, en el Cuzco, que era titiritero bien popular, y no hacía sus títeres, él no sé cómo se ingeniaba para conseguir unos trajes y como era un mercadillo le quitaba la cabeza a las muñecas y así creaba los personajes. ¡Fantástico! Y nos hicimos tan amigos... tan amigos... Leonardo se llamaba. Yo fui a armar una escuela de títeres allí en el Cuzco. Y después con los años me enteré que se murió, por que era muy alcohólico. Se cayó de un puente y se murió, dejó sin alegría a la gente y se murió como un anónimo más, que son los que hacen la historia y no están en las marquesinas".

Se inició en los títeres a los 14 años. Con su carreta, títeres "La Golondrina", Pepe recorrió los caminos. Descubrió que el titiritero tiene que viajar para estar en contacto con el mundo, con los problemas de las gentes. Que el titiritero está más cerca del hechicero, que del actor y del maestro de escuela. "Pienso que el arte de los títeres (yo me he cerrado un poco y no lo llamo teatro) es un ritual y el titiritero es un sacerdote que hace la ceremonia. ¿Cómo es esto de qué el teatro es anterior a los títeres?

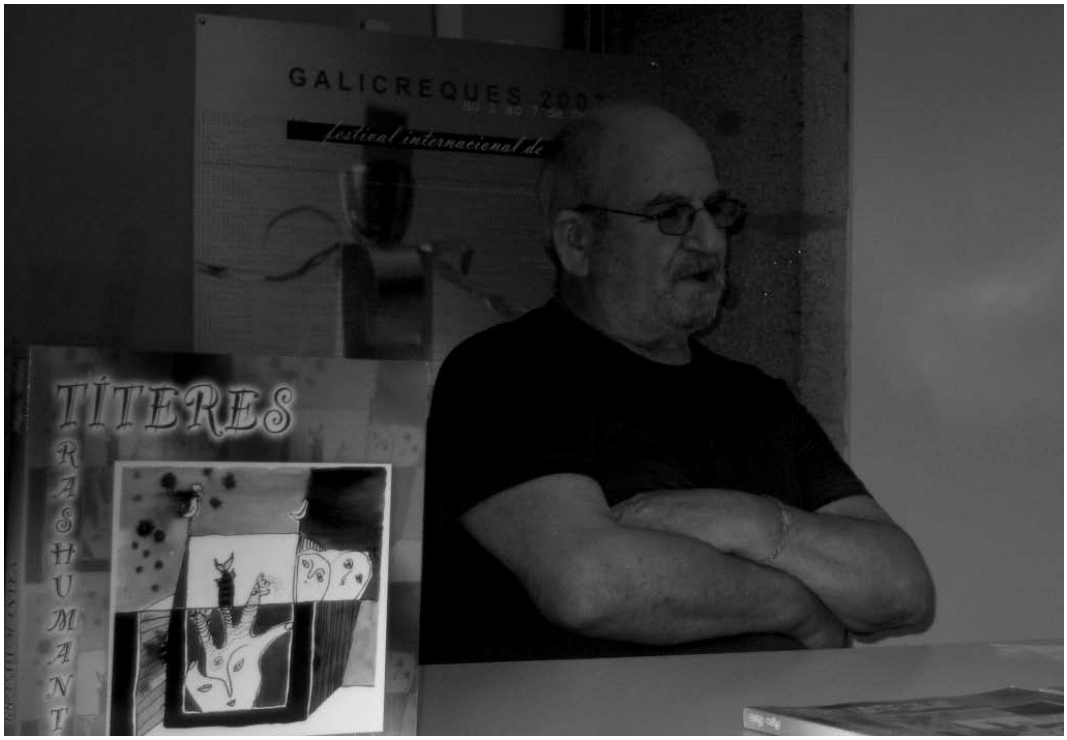
En las primeras manifestaciones del hombre, en la época mágica de las pinturas rupestres, básicamente, cuando el animal estaba en la pared, estaban en condiciones de salir y cazar y traer el animal cazado. No casualmente cuando tienen el fuego aparecen los títeres de sombras."

"El títere no es el resultado de la evolución del juguete, sino de la imagen sagrada."
Gordon Craig

P: ¿Cómo nace un títere?

R: Antes los espectáculos en calidad de rituales cumplían una función social, no eran shows, sino que formaban parte de la vida. Esos títeres, los que han predominado, tomaban estereotipos populares. Los turcos... (refiriéndose a Cengiz Özek Shadow Theatre) eso es maravilloso, ellos hacen todo prototipos populares y esto lo están haciendo en sombras, yo nunca había visto una cosa tan bella y eso que no se le entendía el turco. Pero era todo de una alegría, una mordacidad, un humor tenía...

En esta época, yo cuando hago talleres para alumnos, partimos de la creación de un personaje que él debe desarrollar, inventar, ese va a ser el personaje que luego él le va a dar vida. Por lo tanto debe concebirlo, tenerlo aclarado... Es como hacer previamente un trabajo de mesa. Yo soy un coordinador y sin que se de cuenta oriento su creatividad, respetando lo que el alumno quiere hacer. Dice: yo quiero hacer un panadero ¿Y qué tal el pandero, atiende la panadería? Entonces yo le ayudo a hacer la historia del personaje y él solo le va poniendo. Dice: es bonachón, cuando van los chicos que no tienen les regala pan. ¡Ya está armando el personaje!



"Lo que hacen los títeres domina completamente a lo que dicen."
Duranty (Francia)

Lo titiritesco es la síntesis del personaje que él quiere hacer.
Y es la poesía, la búsqueda de la belleza... Lo que pasa es que lo titiritesco es también lo grotesco... Victor Hugo tiene un trabajo sobre la estética en general y para él lo feo era lo grotesco, decía que lo bello está bien, pero lo rico es lo grotesco.
Pero eso también es un poco relativo, vos podés hacer un titére de carácter naturalista, pero si tú tienes un estilo así, también puede ser titiritesco, es que no hay fórmulas en esto... el problema es después cuando cobra vida...

"Un títere es un trozo de tela, botones, un tul... algún aplique..., pero que de pronto se transforma en un ser viviente."
Gastón Baty (Francia)

"Títeres de guante, criaturas del alma popular, hechos por sus manos, para sus manos por la alegría y la paz de trapo y poesía de ternura y papel."
Otto Alfredo Freitas (Argentina)

"El títere es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia."
Federico García Lorca (España)

P: ¿Puede un títere morirse?
R: ¿Morirse? No, el que se muere es el titiritero... Cuando murió López Ocón los compañeros le querían poner sus títeres en el cajón. Pero fue muy fuerte... llorábamos todos... Agarraron dos títeres y se los pusieron al lado de él. No nos morimos del infarto... Al final alguien los sacó, para que quedaran. Y están ahí. Siguen viviendo.
Él escribió un poema muy hermoso a su amigo Otto Freitas, que también fue maestro mio y él dice que los titiriteros no se mueren, (es un poema maravilloso que está en el libro), no tienen esas costumbres burguesas, se van de gira con sus personajes y entonces los nombra: Otto se fue con Chipiquín, con el soldadito... Y al final termina que anda de gira "Como andan siempre los titiriteros".

César López Ocón también dedicó un soneto a los títeres de Pepe Ruiz:

Vuela "La Golondrina" enamorada
por un cielo infantil de primavera
saltimbanqui feliz, volatinera,
se detiene en la aldea adormilada

Nace ¡Oh! El retablo de la nada
y en medio de la plaza dominguera
florece, al fin, la risa bullanguera
como flor antigua, recobrada

Los títeres retornan a la senda.
Más queda un viejo aire de leyanda
flotando como un duende forastero

También a una muchacha le ha quedado
para siempre un recuerdo alucinado:
la barba hirsuta del titiritero.

Y después de una vida recorriendo los caminos (más de 50 años de profesión), Pepe decide salvar del olvido a sus compañeros de viaje, los últimos trashumantes. Funda la editorial "Trotacaminos" , como homenaje al retablo y a la figura de su maestro López Ocón, sobre él también prepara un libro que publicará en Argentina.
La acogida de su primera publicación, entre las nuevas generaciones de titiriteros, deseosos de conocer el legado de sus mayores, le coge de sorpresa y estimula su ilusión por seguir autogestionando nuevos proyectos editoriales; el próximo: un volumen para Italia, sobre titiriteros trashumantes italianos.

Autodidacta, seductor, tajante en ocasiones..., a Pepe le gusta reir. Ahora ya puede incluso reírse, recordando cuando unos radicales religiosos lanzaron su retablo a un estanque, porque el diablo salía en sus funciones. "¡Menuda reacción. Fantástico!"
Pepe Ruiz (Argentina)

BIBLIOGRAFíA

Pepe Ruiz Díaz: ***Títeres Trashumantes***.
Editorial TROTACAMINOS, Jaen, 2006

POSTALES DE LA INDIA

Luciana Reynal Machado
Compañía de Fernán Cardama
elcartero@fernancardama.com

Nos han pedido un relato del viaje que hicimos en febrero de 2008 a la India. Lo primero que debemos decir es que creemos que la India es, en cierta medida, inabarcable, multifacética y será una tarea casi imposible resumir esta experiencia en algunos folios. No queremos hacer una crónica de viaje, hemos pensado que una buena manera de transmitir la experiencia vivida es por medio de postales. Allá vamos:

Postal nº 1: El festival

Llegamos a la India invitados al Festival Internacional de Títeres Ishara que se realiza en Nueva Delhi. Era la primera vez que presentábamos "Historias de media suela" en un país de habla no española y no sabíamos como iba a funcionar. Todo fue muy bien. Tanto para nosotros como para las otras compañías que asistieron (Taun Taun Teatroa, Eugenio Navarro, Periferia, Teatro Paraíso) y para la Exposición de Títeres del CIT. Con los compañeros compartíamos el hotel y las experiencias que teníamos en la ciudad, en el festival, con el personal del hotel. También compartíamos la cerveza que bebíamos (ayudados por el personal del hotel) clandestinamente ya que estábamos alojados junto a una escuela y si te encuentras a menos de cien metros de un colegio no puedes beber alcohol.

Postal nº 2: Old Dheli

Nueva Delhi es una ciudad inmensa y variada. En ella conviven la opulencia de los ricos más ricos y la miseria de los pobres más pobres. Nuestra primera salida "de paseo" fue a Old Delhi. Es un barrio donde tienes la sensación de que viven allí dos millones de personas; es la parte más antigua y pobre de la ciudad.
Al llegar te encuentras con una especie de laberinto de calles estrechísimas por las que transitan tuktuk (motos taxi de tres ruedas y asientos atrás), bicicletas, vacas, gente, cerdos, familias de monos paseándose por los cables de la luz; y donde los niños juegan entre la basura y el agua sucia. Sobre la acera se encuentran los comercios: carnicerías (son una puerta de una casa humildísima con los trozos de carne sobre una mesa; sobre la carne vierten agua para conservarla), venta de artículos para el hogar, lugares donde venden pollos que son sacrificados allí mismo, barberos y demás comercios. Pero en medio de este laberinto un poco agobiante, se atisba una calle llena de colores, es la calle donde están los puestos de telas; en ese paisaje urbano plomizo, aparecen los colores estridentes, la seda, las mujeres vestidas de color en medio de tanta miseria.... un lugar de contrastes. Contraste también entre ellos; que no tienen casi nada, y nosotros que tenemos casi todo y que nos paseábamos

por allí con total tranquilidad. La amabilidad de la gente es increíble (no podríamos caminar tranquilamente en un lugar así de alguno de nuestros países tan avanzados...) Salimos de Old Delhi, conmocionados, agobiados, aturdidos, conmovidos...

Postal nº 3: Los Campos Elíseos

Es una parte de Nueva Delhi donde se encuentra la presidencia y demás edificios gubernamentales. Es una avenida amplia, bella, verde, tranquila, que te recuerda a Los Campos Elíseos de París.

Postal n º 4: El tránsito

Merece una postal propia el tránsito de la India; es realmente de locos. Tal como en Inglaterra, se conduce por la izquierda, pero lo particular (y no apto para cardiacos) es que cualquiera conduce por cualquier lado. Vas por tu carril y ves aparecer repentinamente autos, gente, vacas, camiones; casi siempre a contramano. No usan el espejo retrovisor por lo que para adelantar a otro coche hay que tocar bocina, el resultado es que en un momento todos tocan la bocina al mismo tiempo y provocan un ruido ensordecedor.

Postal nº 5: Jaipur

Jaipur es una de las ciudades del Rajasthán, territorio de los Maharajá y la tierra de los colores. Cada ciudad tiene un color diferente; Jaipur es la ciudad rosa. Allí vimos por primera vez elefantes caminando entre la gente y los coches en la calle principal (junto a los camellos, vacas, tiendas de cojines, cortinas, artesanía, zapatos.) También disfrutamos de la arquitectura del lugar que es bellísima y opulenta.

Postal nº 6: Los encantadores de serpientes

Vimos a los encantadores de serpientes, ¡existen! Hombres sentados que entonan melodías con la flauta y abren sus pequeñas canastas circulares, dejando emerger una cobra. Un relato escuchado tantas veces, por fin se hace realidad.

Postal nº 7: Los titiriteros

En la terraza del hotel de Jaipur asistimos a una pequeña función de títeres. Los titiriteros vestían ropa hindú, por supuesto, con turbantes de colores. Era una sensación extraña ya que esa escena la habíamos visto en algunos festivales en España y nos era familiar, pero ahora estaban allí, en su lugar, como un déjá vu, pero enriquecido...

Postal nº 8: Puskar

Es un pequeño pueblo construido alrededor de un lago. Allí se encuentra el único templo Brahama del mundo. El templo es pequeño, colorido, la gente lleva flores como ofrenda y debes recorrerlo descalzo. En Puskar se respeta especialmente la vida de los animales, sus habitantes son vegetarianos y algunas mujeres llevan la cara cubierta para que no les entre ni un mosquito en la boca, para no matarlo accidentalmente.
El atardecer es maravilloso. Las personas del lugar se acercan al lago para hacer sus baños religiosos. En las escalinatas que lo rodean los músicos tocan los tambores. A los turistas se acercan adultos y niños ofreciendo de todo, desde tocar música sólo para ti, hasta un niño haciendo trucos de magia o vendiendo cosas de plata. Es un lugar bello y tranquilo, encuentras una paz difícil de alcanzar en las ciudades.

Postal nº 9: La tele

En la televisión pasan, entre otras cosas, una película de Bolliwood, una de Antonio Banderas, la infaltable versión india de gran hermano (igual que el español.)

Postal nº 10: El Taj Mahal

El nombre Taj Mahal se refiere a "la corona de Mahal", la amada esposa de Sha Jahan. Mumtaz Mahal dio a su esposo catorce hijos, pero falleció en el último parto y el emperador, desconsolado, inició casi enseguida la construcción del Taj como ofrenda póstuma. El Taj (como lo llaman allí) es pequeño, se recorre en muy poco tiempo y te atrapa desde el inicio. Su belleza hace olvidar que es una tumba. La construcción posee cuatro caras iguales, con cuatro puertas y dentro, en el centro, hay una circunferencia de mármol tallado. Dentro de esa circunferencia puedes ver la tumba de la reina; en el centro de tanta belleza está ella. Cuando lo ves, la historia de amor que llevó a la construcción del Taj Mahal viene a tu memoria y te emociona.
El Taj fue construido en mármol blanco, pero no es uniforme sino que tiene dibujos y flores talladas en piedras de colores incrustadas en el mármol. Su color va cambiando según cambia la luz del día. No toma mucho tiempo verlo, pero nosotros nos quedamos hasta que cerraron. En los jardines que lo rodean puedes sentarte a contemplarlo, y puedes comprender por qué es una maravilla.

Postal nº 11: El tren

Hemos viajado desde Agra (la ciudad del Taj) hasta Varanassi en tren. Hay varias clases de trenes, incluyendo lujosísimos trenes para turistas. El nuestro era normal. El viaje de doce horas duró finalmente dieciocho. Viajamos de noche en un coche cama, humilde, donde la gente te pide permiso y se sienta en la misma litera en la que tú estás durmiendo. Viajar allí es un privilegio ya que es la primera clase. Las personas que viajan en clase turista van una encima de otra, hacinadas. El tren es el único medio de transporte al que puede acceder la gente pobre.

Postal nº 12: Atili

Atili es el conductor que nos acompañó desde Delhi a Agra, ya que alquilamos un coche y al hacerlo el servicio incluye la asistencia de un chófer. Atili es de apariencia física china. Su pueblo se encuentra al noreste de la India en el límite con Bután y sería como el equivalente de una tribu del Amazonas de Brasil. Tiene setecientos habitantes, allí no hay luz, ni agua, ni teléfono, ni gas. Las casas son de adobe y paja y se encuentra en medio de la selva. Para llegar a él desde Delhi, debes hacer tres días en tren, veinte kilómetros en coche y veinte kilómetros caminando.
Atili, que es de religión cristiana, es además de chófer, cazador (su pueblo vive del cultivo del arroz y de la caza), habla inglés, hindi, japonés y su lengua materna que es el manipuri. Nunca fue al colegio. Vive seis meses en Delhi, trabajando de conductor con turistas, y seis meses en su pueblo. Es entrañable y nos dio pena despedirnos de él.

Postal nº 13: Varanassi y el Ganges

Llegamos a Varanassi un poco atemorizados, ya que es una ciudad sagrada donde la gente va a morir y no teníamos idea de lo que podíamos encontrarnos allí. Las personas que están muy enfermas inician un viaje para morir y ser incineradas a orillas del Ganges. Para los hinduistas, si mueres y te queman allí te liberas del ciclo de las reencarnaciones y entras directamente en el Nirvana.

El crematorio permanente se encuentra a orillas del río, es rudimentario. Sobre la arena de la playa, se ven las pilas de madera donde se hacen las cremaciones y todo está a la vista, incluyendo el cuerpo de la persona que esta siendo incinerada. Unos pequeños botes te acercan para que puedas ver las cremaciones. Es algo inquietante; la convivencia con la muerte casi sin velo. A las cremaciones solo asisten hombres y deben estar felices y no llorar para no perturbar el espíritu del muerto en este tránsito a una vida mejor. Pero esta orilla del Ganges no alberga sólo un crematorio. A treinta metros de allí hay un lugar con pequeñas plataformas sobre el agua, con luces de colores y flores que es donde se realizan las ceremonias de ofrenda. Son ceremonias de homenaje a los muertos. Son muy bellas, con fuego, luces, flores y música. Estas ceremonias se hacen al anochecer o por la mañana, antes de la salida del sol, y pueden verse desde los botes o desde las escalinatas que bajan al río. También, justo enfrente de la playa

de las cremaciones (a solo quince metros), hay una pequeña isla donde las familias acuden con sus niños a remontar barriletes... Todo esto en tan solo cincuenta metros de la playa....

Postal 14: Varanassi y los colores

Si bien en Varanassi la muerte ocupa un lugar preponderante, no es en absoluto una ciudad triste. Tiene el ajetreo de cualquier otra ciudad: los coches, los animales, el comercio y la seda... allí encuentras sedas de la mejor calidad.

Postal nº 15: La boda

Tuvimos la oportunidad de ver por la calle de Varanassi la caravana de un casamiento hindú. Los novios eran un niño y una niña que no tendrían más de once años. Se paseaban en una carroza colorida, brillante, tirada por caballos y precedida de dos filas de personas que llevaban tubos fluorescentes sobre sus cabezas. Y al inicio de todo el cortejo, un coche con un generador eléctrico que transmitía música festiva... Diferente, ¿no?

Postal nº 16: Los sentidos

La India es una apelación constante al despertar de los sentidos. Los colores lo inundan todo: las mujeres, aun las más pobres, visten de unos colores estridentes que las hace destacar del gris de la pobreza y la basura que encuentras por doquier. Los sabores son nuevos: las comidas son picantes pero tienen conjuntamente una base dulzona. Los olores: el incienso es un aroma que te acompaña allí donde vayas.

Postal nº 17: Los alumnos de Dadi

Dadi es el director del festival y nos alojó generosamente en su casa un par de días. Lleva adelante un proyecto en colaboración con la UNESCO en el cual un grupo de jóvenes con carencias recibe formación en títeres durante dos años. Se les brinda capacitación, trabajo y un salario para mantenerse. Luego de ese periodo deben independizarse. Tuvimos la oportunidad de poder visitar el taller donde trabajan y compartir con ellos nuestra experiencia como titiriteros. Fue enriquecedor para nosotros poder conocerlos.

Postal nº 18: Sentimientos

Nos es difícil transmitir lo que hemos sentido en ese país maravilloso. Lo haremos a borbotones: la India es cautivante, inquietante, maravillosa, sorprendente, difícil, con gente pobrísima, opulenta, rica, colorida, musical, una explosión para los sentidos, profundamente religiosa y espiritual (los templos, símbolos y dioses de las diferentes religiones están por doquier), muy diferente para nuestra concepción occidental de la vida. La gente es impresionante, pacífica, implorante. Un lugar para visitar por lo menos una vez en la vida.

Postal nº 19: Los agradecimientos

Gracias a esta profesión maravillosa hemos podido viajar y conocer personas de lugares tan diferentes. Queremos agradecer especialmente a Idoya Otegui y Miguel Arreche de Tolosa, al INAEM y a Dadi, que gracias a la confianza que han depositado en nosotros pudimos acceder a ese maravilloso lugar.

CONSTRUCCIÓN DE TÍTERES CON TELA

Paco del Águila

Hace ya dieciocho años que llegué a la ciudad de San Diego (California), no era mi primera incursión en los Estados Unidos, pues ya había vivido tres años en Nueva York trabajando como ilustrador de tarjetas de felicitación. Hasta entonces siempre había ejercido trabajos profesionalmente relacionados con la carrera de Bellas Artes; que había acabado nueve años antes.

Mis reflexiones y dudas profesionales empezaron al poco tiempo de mi llegada a San Diego. Estando en éste estado, un buen amigo, me sugirió que escribiese mi vida desde el más remoto de mis recuerdos infantiles. Dediqué una semana completa exclusivamente a dicha tarea. Fue fascinante lo que aquellas cuartillas escritas a mano, y llenas de tachaduras, me fueron brindando. Al organizar mis recuerdos, vi claramente, que toda mi vida había sido titiritero sin darme cuenta. La mayoría de mis trabajos manuales del colegio fueron incipientes títeres. Recuerdo barajar, para su construcción, diferentes formas de manipulación, ensamblajes de brazos, piernas, manos y rudimentarios mecanismos para ojos y bocas. Todo ello, dentro de mi inocencia infantil.

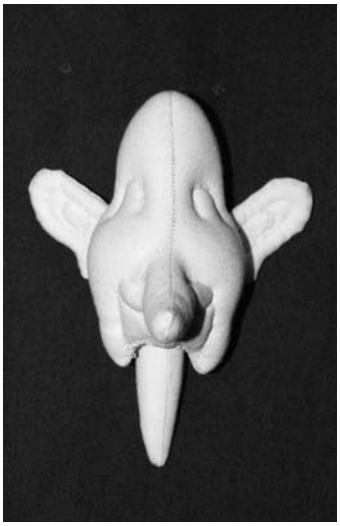
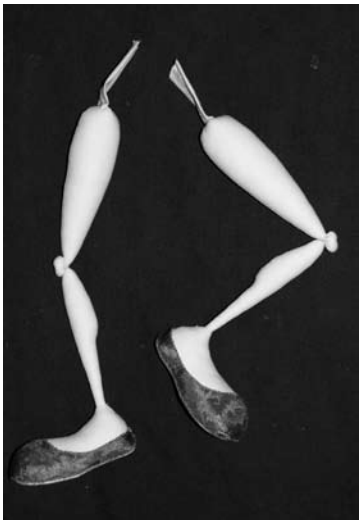
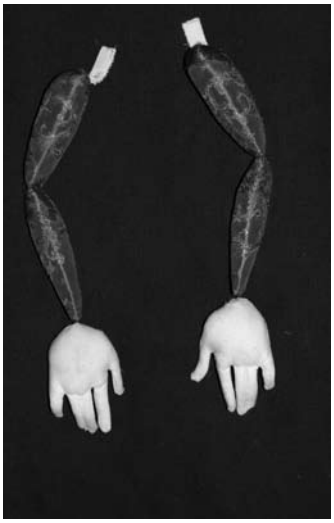
Después de aclararme sobre cual era mi verdadera vocación, decidí superar mi ignorancia sobre el títere y su entorno. Me puse en contacto con la asociación de títeres de San Diego. Allí conocí a grandes profesionales que con el tiempo se convirtieron en amigos y que por fortuna aun conservo.

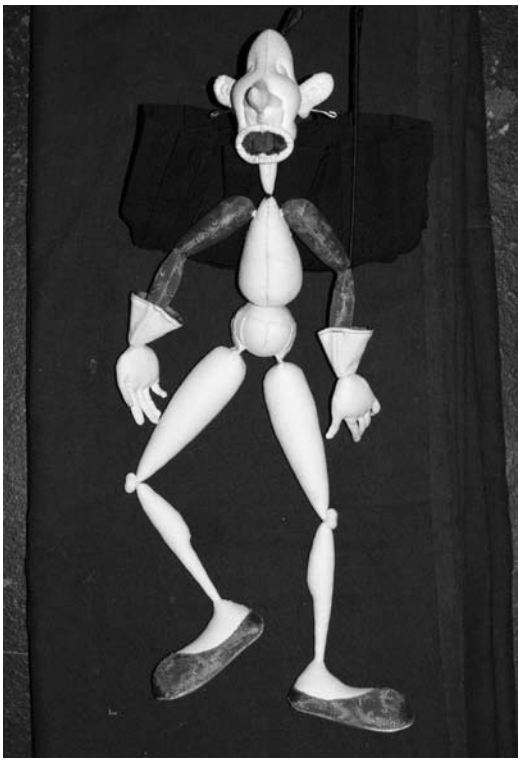
Tras éste primer contacto, continué mis investigaciones asistiendo a varios festivales regionales y nacionales. Me maravillé de la cantidad de gente vinculada al mundo del títere, ya como profesional, ya como simpatizante. En dichos festivales, intenté estar presente en la mayor cantidad posible de talleres, eventos, y funciones, realizados por la flor y nata de los titiriteros estadounidenses. Esos conocimientos globales fueron muy importantes para mi inicio profesional.

Todo éste ambiente de aprendizaje, continuó durante mi estancia de dos años y medio en San Diego. Nunca olvidaré las magistrales indicaciones de mis maestras y amigas Pamelia Mcintire, y Lynne Jennings.

Los títeres que siempre me han gustado son los que muestran el cuerpo completo, así que mi pri-

mera inclinación fue el títere de hilo. Me fue imposible, mis nervios no estaban hechos para tal reto. Los movimientos que yo quería conseguir necesitaban muchos años y demasiados hilos.
Ya en el vuelo de regreso a España, comencé con el diseño de un títere para mi primer espectáculo como solista. Este diseño, lo basé en una técnica, que Paco Peralta denomina como técnica propia, y que yo en alguna ocasión he nombrado como técnica Bunraku de mesa. Después de todos éstos años, tengo que darle la razón a mi buen amigo Paco, y a otros compañeros que le han secundado.
Los materiales rígidos nunca me han gustado del todo, prefiero los materiales blandos. Utilizo como base fundamental telas de diferentes facturas, exceptuando, por supuesto, las partes de los mecanismos en las que suelo utilizar metal, madera, o algún otro material rígido dependiendo del diseño.
A la hora de enfrentarme con el papel en blanco para diseñar un nuevo títere lo primero que tengo en cuenta es su personalidad y los movimientos que va a realizar. Debemos saber como andará, si se sentará, si moverá la boca para hablar, si es un personaje alegre o triste, altivo o humilde... Todo ello es fundamental a la hora de diseñar esa figura, pues nos marcará las pautas a seguir en el diseño, elaboración de patrones, construcción e incluso manipulación. Teniendo todo esto en cuenta tenemos que perder el miedo al diseño, aunque sea muy rudimentario, siempre será válido. En su desarrollo habremos desechado, borrado, tachado, corregido etc., hasta llegar a un personaje que nos complazca enteramente.
En un principio, yo no le daba mucha importancia al diseño del personaje, pues creía que si ya lo tenía en la cabeza era suficiente. Hoy tengo que admitir que, al paso de los años, cada vez dedico más tiempo a tal menester. No es una pérdida de tiempo, como yo creía, sino todo lo contrario.
Bien, si ya estamos contentos con el diseño ya es hora de empezar. El diseño nos mostrará las proporciones necesarias para confeccionar los patrones, tanto del cuerpo, como del vestuario.
El siguiente paso es dibujar los patrones, no hay canon establecido, pues dependemos de lo que hayamos plasmado en el papel. Empezamos por el perfil de la cara y orejas, paso fundamental para las proporciones de las otras piezas. Seguimos por el cráneo, formado en la mayoría de los casos por cuatro piezas, una frontal en forma de lengua, dos laterales en forma de medio círculo, y la última que va bordeando ese medio círculo. La apariencia final del cráneo suele recordar a media pelota de tenis, aunque en ocasiones lo he incluido en el mismo patrón de cara y orejas, dependiendo de la capacidad craneal del sujeto diseñado. Desde la cabeza vamos bajando al cuello, que es una pieza en forma de uso invertido. Continuamos por el tórax y abdomen a los que daremos formas sencillas como de trapecio, triángulo, óvalo... y con los que más tarde haremos un almohadoncillo como tórax, y otro como



abdomen. Ya hemos llegado a las extremidades, de las que se dibujan los perfiles de la mano, brazo, pierna, zapato y su suela.

Finalizados los pasos anteriores llegamos aproximadamente a un tercio de la fabricación del personaje y nos metemos en un terreno un poco más mecánico.

Estas piezas, debemos señalizarlas como queramos para facilitarnos el ensamblaje actual, o el de al cabo de unos años si queremos repetir el títere.

La tela a la que pasaremos los patrones se llama retor, está confeccionada con algodón y es de un grosor intermedio entre la muselina, que es la más fina, y la loneta, que es la más gruesa.

Antes de transferir los patrones, tendremos en cuenta la trama de la tela, dibujando sobre ésta, al hilo, bies o través. De esta manera, si el retor encoge, lo harán todas las piezas en el mismo sentido. Tampoco olvidaremos dejar el espacio suficiente entre todas las piezas para su remate final.

Las únicas piezas que podremos pasar con la tela doble son las manos, brazos, piernas y cuello; dejando una abertura en la parte superior con una generosa lengüeta. Todas las demás tendremos que pasarlas pieza por pieza, teniendo en cuenta las que son de la izquierda, derecha, si están bocabajo... Es un excelente trabajo de visión espacial, no os preocupéis si en un principio os cuesta, a todos nos ha pasado.

Bien, ya tenemos la tela llena de trocitos de nuestro personaje, ahora tendremos que separarlas, dejando un amplio espacio alrededor de cada pieza. Para encajar una pieza con otra, podremos hilvanarlas, o unirlas con alfileres para posteriormente coserlas con la máquina de coser. Después de coser dos partes, procuraremos cortar la tela sobrante, y rematarla con un zigzag para que no se deshilache. Recordad que hay que dejar un pequeño espacio abierto en una costura, para poder darle la vuelta a la pieza, y más tarde rellenarla.

A la hora de rellenar los miembros de éste cuerpecito, usaremos la fibra de poliéster con las que se rellenan las almohadas. Hay que apretar bastante la fibra al embutir las piezas. El elemento más complicado de rellenado y ejecución es, sin ninguna duda, la cara con sus orejas. Estas últimas son las primeras en rellenarse, dándoles volumen con una aguja enhebrada con hilo doble, pasándola de atrás hacia delante, atravesando la oreja. El procedimiento para la cara es el mismo. Las primeras partes que rellenaremos son los pómulos, frente, barbilla...,siempre dejando el centro de la cara para el final, donde generalmente está la nariz. A continuación marcaremos las facciones del rostro, atravesando con aguja e hilo de dentro hacia fuera, como hemos hecho con las orejas. El orden que yo sigo es más o menos como el del rellenado, primero marco los pómulos, sigo por las aletas de la nariz, ojos, etc. El resultado final es una máscara con orejas.

El cráneo lo rellenaremos lo más apretado posible, pues es donde se fijará el mando que sujetará todo el títere. Rematada la costura por donde hemos rellenado el cráneo, continuaremos con el mismo sistema para el cuello. El remate de la lengüeta del cuello se hará perpendicularmente a la costura, la cual quedará frontalmente.

Los almohadoncillos del tórax y abdomen tienen el mismo sistema de ejecución que el cráneo; la

única variante es, que en el del abdomen introduciremos algo de peso, así el títere se sentará mucho mejor.
En el caso de brazos y piernas, solo rellenaremos el antebrazo y pantorrilla hasta el codo o rodilla, donde haremos una costura perpendicular a la otra costura realizada para la confección de las piezas. Seguiremos embutiendo el brazo y muslo, rematándolos igual que hicimos con la lengüeta del cuello, como dijimos anteriormente, perpendicular a la costura como hicimos en codos y rodillas. Dichas rodillas son dos almohadoncillos, que coseremos como botones en la parte frontal de la pierna, a la altura de las costuras para las rodillas; siempre sin impedir la máxima movilidad. Estas piezas impedirán que la pierna se vuelva del revés, articulándose, siempre, de la forma correcta.
En los brazos no hace falta colocar codos, pues por ahí se introducen las varillas para manipularlos conjuntamente con las manos.
Los pies, o zapatos, se rellenarán como las demás piezas, la particularidad, es que añadiremos algo de peso un poco por debajo de la zona del tobillo.
Ya podremos montar nuestra personita. Empezaremos por añadir el cuello a la cabeza, pinchándolo con alfileres por la parte de la lengüeta hasta encontrar el sitio ideal. El inicio del cuello tiene que estar bastante pegado al cráneo, y cosido a éste último la totalidad de la lengüeta. Continuaremos añadiendo las manos a los brazos y los pies a las piernas. El sistema es muy sencillo. Daremos puntada en la mano a la altura donde va el antebrazo y puntada en el antebrazo, así continuamente, yendo de una pieza a otra alrededor de la muñeca, hasta ver la mano fija. Utilizamos el mismo procedimiento para unir el pie con la pierna alrededor del tobillo.
El ensamblaje de cabeza tórax y abdomen, se hará por mediación de un cordoncillo fuerte enhebrado doble en una aguja larga. Atravesaremos el cráneo desde la parte superior, pasando la aguja a lo largo del cuello, tórax y abdomen, ida y vuelta. Remataremos con varios nudos donde se inició el proceso.
En este momento, es cuando añadiremos el mando en forma de horquilla. Mando que va a sujetar el peso de todo el títere, y que sale desde los laterales del cráneo, hacia atrás. También colocaremos el mando en forma de antenas horizontales, terminado en forma de anillas, que sale desde el mando anteriormente colocado, sirviendo posteriormente, para que el títere pueda andar.
Las piernas son las piezas que añadiremos a continuación, utilizando el mismo sistema que en el

cuello, pero dejando la lengüeta por delante del abdomen.
Para añadir los brazos al tórax, colocaremos la lengüeta hacia abajo, y la coseremos en la posición que nos permita mayor movilidad.
El cuerpo del títere estará ya completo y podremos pintar con pinturas acrílicas, la cabeza y todas las partes que se verán cuando esté vestido. Terminada esta tarea, añadiremos el pelo y los complementos que nos dicte el diseño, permitiéndonos en ocasiones, algún cambio para mejorar el resultado final.
Vestir el títere es una de las últimas labores; dependemos del diseño realizado, pero siempre estaremos abiertos a cambios, incluso radicales, naturalmente siempre que nosotros seamos los diseñadores desde el principio. Es muy normal, ir a comprar la tela u otro complemento, y ver algo que nos guste y que varía totalmente el concepto original, ¿por qué no cambiarlo?.
Si tenemos la mayoría del material desde el principio, y tenemos todo lo relativo al diseño bastante claro, podremos pasar los patrones directamente a la tela con la que pensamos vestir el personaje, de ésta manera tendremos mangas, guantes, zapatos, leotardos, etc., desde el primer paso, ahorrándonos bastante trabajo.
Cuando pongamos el último detalle sobre nuestra creación, es el momento en el que colocaremos los hilos de pescar, lo más rectos posible, desde las antenas horizontales anteriormente citadas, atravesando las partes del cuerpo que sean necesarias, hasta llegar al muslo del personaje; de ésta forma cuando balanceemos su cabecita, los hilos tirarán de los muslos del títere, consiguiendo que ande sin dificultad aparente.
A continuación atravesaremos los antebrazos con las varillas, desde el codo, hasta la muñeca. En algunas ocasiones podremos llegar también hasta la palma de la mano. La colocación de hilos y varillas es muy delicada, pues de ello depende la fluidez de la manipulación.
Bueno, ya solamente os queda poneros delante de un espejo para disfrutar de vuestra creación. Creeros cada movimiento que hagáis con el títere en lo más hondo de vuestro corazón y veréis que la gente se olvidará de vosotros, reconociendo quien es el verdadero protagonista.