FANTOCHE

ARTE DE LOS TÍTERES

UNIMA Federación España

AÑO VIII • Nº 7

ENCUENTROS

Ángel Calvente y Enrique Lanz

GONZALO CAÑAS

Un actor entre marionetas

MUÑECOS DE VENTRILOQUIA EN LA RADIO

Toreski, Miliu, Maginet y Pau-Pi

ABIZANDA

SER TITIRITERO

HILOS BAJO EL AGUA

FANTOCHE

AÑO 2013 - NÚMERO 7

Autómatas de Gonzalo Cañas

5 **PROCESOS CREATIVOS**
Neville Tranter

14 **GONZALO CAÑAS,**
UN ACTOR ENTRE MARIONETAS
Adolfo Ayuso

48 **MUÑECOS DE**
VENTRILOQUIA EN LA RADIO
Natividad Carreras

Marionetas acuáticas de Vietnam

COORDINADOR:
Joaquín Hernández

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

REDACCIÓN:
fantoche@unima.es

COLABORADORES:
Natividad Carreras
Laura Ortega
Neville Tranter

EDITA:
UNIMA. Federación España
DEPOSITO LEGAL:
CU-0504-2006
ISSN: 1886-9289

DISEÑO:
Jesús Caballero
IMPRIME:
Grafo-impresores
Printed in Spain
Edición 1000 ejemplares

MÁS INFORMACIÓN:
www.unima.es

62 **ABIZANDA**
UN MUSEO CON LOS PIRINEOS AL FONDO
Adolfo Ayuso

78 **FOTO COMENTADA**
Nani de Julián
Santiago Ortega

81 **HILOS BAJO EL AGUA**
Laura Ortega

Más información:
Suscripciones y números atrasados:
Secretaría Técnica de UNIMA
Avda. Baviera, 14
28008 Madrid
Tlf: 910810361

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

EDI
TORIAL

Los circuitos y teatros de los pueblos y ciudades se quedan vacíos por falta de presupuestos y los recortes sociales llenan las calles de manifestantes en los pueblos y ciudades de España.

La cultura siempre es la primera en sufrir los recortes a pesar de que**,** según la propia Comisión Europea**,** "la cultura tiene un papel esencial como agente necesario para el bienestar de la sociedad, es necesario potenciar el sector cultural para generar empleo y crecimiento. El sector cultural supone el 4,5 % del PIB y da empleo a 8 millones y medio de personas... Según los datos recogidos por la Comisión Europea**,** la organización de festivales o eventos culturales genera diez veces el valor de la inversión, es decir**,** por cada euro invertido en cultura se generan 10 en el conjunto de la economía."

Debemos creernos estos datos y ser capaces de transmitirlos a nuestros dirigentes y a aquellos que creen que la cultura no es necesaria, que la cultura es una carga, haciéndoles ver que no es así**,** que la cultura es imprescindible en toda sociedad civilizada y que cada euro que a ella se destina no es un gasto sino una inversión.

Y para conseguirlo hoy más que nunca debemos trabajar en equipo, trabajar juntos para superar estas circunstancias tan difíciles. Nuestro arte, el arte de la marioneta ha pasado, a lo largo de la historia, por momentos muy difíciles pero siempre ha logrado sobrevivir gracias a la imaginación y al esfuerzo de los profesionales de esta disciplina artística tan antigua como el propio ser humano y estamos convencidos de que una vez más volverá a ser así.

Sin embargo no todo son malas noticias, nuestra Asociación sigue creciendo con la incorporación de dos nuevas UNIMAs Federadas: UNIMA Cantabría y UNIMA Catalunya, aprobadas en nuestra última Asamblea y a quienes desde estas páginas damos la bienvenida.

Otra buena noticia es el hecho de que UNIMA España**,** de la mano de la capital Europea de la Cultura**,** Donosti 2016**,** haya conseguido un hito histórico, por primera vez en la historia de la UNIMA su congreso Mundial se celebrará en un país de habla hispana**;** debemos aprovechar la ocasión para mostrar a todo el mundo nuestras tradiciones y nuestra actualidad titiritera. Las ciudades de San Se-

bastian y de Tolosa serán las anfitrionas del evento y el marco incomparable que acogerá a los representantes de las UNIMAS de diferentes países, a marionetistas, dramaturgos, profesores, estudiosos, artesanos y demás amantes de este universo poético, plástico, dramático, que es la marioneta, objeto de lo ritual y lo profano, entre lo divino y lo mundano. Compañeros de 81 países venidos de todo el mundo se darán cita en nuestro país, preparémonos para acogerles, para ofrecerles nuestra hospitalidad y hacer que este Congreso deje una imagen imborrable en sus retinas.

Y cómo no, un año más *Fantoche*, nuestra carta de presentación, cobra más protagonismo y relevancia y reclama su merecido lugar a pesar de los recortes. Esta revista que tienen en sus manos, está realizada por un equipo de colaboradores que año tras año se esfuerza en llenar de vida y contenido estas paginas y desarrollar los temas actuales más relevantes para los amantes de las marionetas, lo inerte animado. Os ofrecemos un amplio abanico de artículos e ilustraciones, desde los actuales diálogos de María José Frias y Luís Zornoza sobre los procesos creativos, pasando por los clásicos y los títeres, por los maestros constructores de nuestra querida Herta Frankel, o por los orígenes de nuestra gaditana Tia Norica, y sin olvidarnos de realizar un viaje imaginario para conocer los títeres de Aurelio Capmany o los Mamulengos brasileiros, así como las Marionetas Golemicas: el cine de Jan Svankmajer. Así esta querida revista nos acerca y seguirá acercándonos unos a otros a través de esta pequeña ventana al mundo donde nos asomamos y se asoman personas y personajes que tienen mucho que decir en unos momentos en que lo que oímos en la televisión parece querer alejarnos más a los unos de los otros.

Desde este Comité de Gestión queremos dar las GRACIAS a este equipo que, año tras año, hace posible que nuestro Fantoche vea la luz, un vivo ejemplo de lo que se puede hacer con pocos medios económicos pero con mucho entusiasmo y esfuerzo desinteresado.

Sigamos adelante porque, aunque ahora el cielo se muestre lleno de nubarrones, en la lontananza podemos vislumbrar el sol.

Comité de gestión de Unima Federación España.

EN CUENTROS

ÁNGEL CALVENTE (El Espejo Negro)
ENRIQUE LANZ (Títeres Etcétera)

Ángel Calvente
angelcalvente@elespejonegro.com

Eva Lorena ¨ES-PUTO¨
Cabaret 2009.
El Espejo Negro

Viajo hacia Granada en mi coche, en la radio suena ¨Bambino¨. Hace un día de primavera impresionante, la alergia me está matando… ¡Pero qué bonito está el campo andaluz! A la una de la tarde he quedado con Enrique Lanz en el Parque de las Ciencias, donde una exposición retrospectiva sobre su trabajo durante treinta años, me espera con los brazos abiertos.

Es la primera vez que soy parte de una entrevista y entrevistador al mismo tiempo. ¿Quién me mandaría meterme en estos líos? No tengo ni idea de cómo funciona la grabadora.

Espectáculo "El retablo de maese Pedro", de Manuel de Falla, dirección escénica, escenografía y títeres de Enrique Lanz, co-producción de Etcétera con el Gran Teatre del Liceu, Teatro Real, Teatro de la Maestranza, Teatro Calderón (Valladolid), Ópera de Oviedo y ABAO, con la colaboración de la Junta de Andalucía (2009). Fotografía: Enrique Lanz.

Ángel: Enrique, aquí estoy, directamente desde Málaga, para verte. Tengo que decirte que me ha encantado venir, la exposición me ha parecido genial. Ya sabes cómo es este encargo: me han dicho que hablemos de nuestras cosas y aquí estamos. Me gustaría empezar por el día que nos conocimos, que tú viniste a mi casa en Málaga, que llegaste con Fabiola, un verano de 1990, un mes de julio.

Enrique: Pues yo ya ni me acordaba que era verano...

Ángel: Sí.

Enrique: Pero recuerdo muy bien ese día y que luego nos fuimos a tomar algo, recuerdo tu casa.

Ángel: Las marionetas...

Enrique: Las marionetas, la ilusión que se respiraba...

Ángel: Sí, sí. Las ganas, sobre todo las ganas de hacer algo diferente, de encontrarme gente que también amara las marionetas como yo y encima trabajaba y hacía espectáculos. Yo me sentía un bicho raro, pero no, había gente rara como yo también.

Enrique: Sí, bueno, este es un mundo de bichos raros ¿no?
(Ríen)

Ángel: Sí, somos un poco bichos raros.

Enrique: El otro día pensaba que casi se podría decir que el títere puede ser desde lo que hace Ángel Calvente hasta lo que hace Enrique Lanz. Porque casi estamos en las antípodas.

Ángel: En los extremos.

Enrique: Pero lo interesante es que se puedan hacer cosas tan distanciadas pero que a la vez tiene un sello parecido en cuanto a rigor.

Ángel: En cuanto a rigor, a buen hacer. Como tú, soy muy riguroso en mis trabajos, me empeño mucho en que las cosas salgan bien, me lo tomo muy en serio, muy, muy en serio. Y eso es algo que nos une, la calidad. Yo siempre digo que mi trabajo puede gustar o no, pero calidad hay, es indispensable en nuestros espectáculos

Enrique: Igual otros no lo ven como calidad, por lo menos rigor y seriedad en lo que hacemos sí.

Ángel: Yo me he apuntado aquí unas cosillas, estábamos hablando de los comienzos. ¿Cómo fueron nuestros comienzos?

Enrique: Mis comienzos fueron el descubrimiento de un mundo que me permitía hacer todas las cosas que me gustaban, y no existía el glamour y el prestigio que a mí me daba miedo del mundo del artista. Yo sabía que quería ser artista pero por mi timidez no quería ser un artista que tuviera que enfrentarse a las entrevistas, a la fama, a los micrófonos. Sino ser un artista escondido y eso me lo ofrecía el mundo de los títeres, aparte del poder trabajar desde la escultura, la escenografía, las artes escénicas, tener la música cerca que es mi frustración. Mis comienzos fueron el descubrimiento de un mundo donde pensaba que podría caber.

Ángel: Y has cabido. Y eres grande. (Ríen)

Enrique: Y por desgracia me tengo que ver enfrentado a esos micrófonos que odio.

Ángel: O a estas entrevistas tan extrañas. Mis comienzos fueron un poco así. La marioneta siempre ha sido un refugio para mí. Ha sido una

gran máscara porque yo también soy un tío tímido, aunque me haya montado este personaje de descarado. La marioneta siempre me ha proporcionado eso, el poder esconderme tras ellas y ser yo mismo. Realmente cuando manipulo y ellas hablan por mí, es ahí donde me reivindico y sale todo mi yo.

Enrique: Cuando te conocí creo que hacías maquillajes para cine o algo de eso.

Ángel: Sí, intentaba hacer algo de eso pero lo dejé. También me interesaba la pintura, la escultura y es verdad que en la marioneta se aúna todo. El diseño y luego el verbo, el poder decir las cosas que quieras saliéndote del plato. Ahí nace un poco mi Espejo Negro, de las ganas de contar cosas desde un punto de vista distinto desde el teatro y las marionetas.

Enrique: Sí, y otra cosa que los artistas plásticos no tienen es la respuesta del público en directo. Para mí estar escondido detrás de la capucha o del teatrillo escuchando al público es extraordinario.

Ángel: ¿A partir de qué empiezas a crear un espectáculo, de una idea, de una imagen, de un escrito?

Enrique: Al principio los espectáculos canalizaban lo que yo quería expresar, entonces partían de mis ideas y de la evolución de estas durante el proceso creativo. Tampoco me empeñaba en mantener hasta el final del proceso la misma idea, o sea que podía evolucionar y salir otra cosa. Después empecé a trabajar a partir de la música clásica. En ese caso, para crear el espectáculo es la propia música la que me guía, la idea del compositor, de su época, el intentar transmitir ese mundo al público en general, no al público infantil. Los planteamientos que me hago para crear el espectáculo son lo que quiero expresar con la obra, lo que expresa la obra en sí, qué quiso contar el compositor, qué creo que habría que contar de lo que quiso contar el compositor... Empiezo a hacer todas las elucubraciones en torno a la obra y es esta reflexión la que me va dictando la técnica, la estética, las dimensiones.

Ángel: Pues mis primeros espectáculos se basaban en imágenes, en *sketchs* totalmente sueltos unos de otros. Ahí estoy de acuerdo contigo, es decir, yo quería contar una historia pero de pronto no sabía cómo iba a terminar, luego terminaba contando otra aunque el hilo conductor fuera uno de los

Don Mendo y Magdalena ¨LA VENGANZA DE DON MENDO¨ 2013. El Espejo Negro

personajes pero siempre me definía el empezar con esa imagen. A partir de ahí trabajaba mucho en mi taller a solas desarrollando la historia.
Con el tiempo eso ha cambiado y de repente empiezo a tirar más de los textos, a interesarme más por la dramaturgia, que es algo que me habían machacado muchísimo, que no tenía dramaturgia, pero es que yo tampoco quería tener una dramaturgia al uso.

Enrique: También para el titiritero el contacto con la materia para crear un personaje, que de repente empieza a pedir su propia historia, es fascinante...

Ángel: Claro, eso me ha pasado muchas veces, por ejemplo me pasó con Justa Desgracia que era la protagonista de De Locura, o con Carmela Amargura de Tos de Pecho. Es verdad que tú creas el personaje, físicamente le das forma y no sé si te pasará a ti, pero a mí son ellos los que me reconducen según los creo, y ellos solos sacan su propia personalidad: cómo me muevo, cómo voy a responder ante el público. Mis marionetas si me pueden dejar en evidencia delante del público lo van a hacer, y lo hacen.

Enrique: Eso es algo que yo creo que todos los titiriteros de alguna forma vivimos: el momento en que el títere te empieza a manipular a ti.

Ángel: Yo lo llamo la esquizofrenia del manipulador.

Marianna Travelo
¨ES-PUTO¨ Cabaret 2009.
El Espejo Negro

Enrique: Suena a tópico pero es verdad.

Ángel: Creo que ese sentimiento que tú y yo podemos sentir al manipular sobre el escenario es indispensable para la marioneta. Desde mi punto de vista la marioneta es el actor total. Antes que un actor de carne y hueso prefiero una marioneta, con todos mis respetos. Detrás de una marioneta hay un ser vivo que le da la vida, pero la marioneta pueda hacer todo lo que queramos, el tamaño que queramos, comprimirla, aplastarla, cortarla, puede morir realmente sobre el escenario, físicamente la podemos destruir y es algo que me atrae mucho de la marioneta ¿no?

Enrique: El títere es el personaje que representa, a diferencia del actor que representa a un personaje. El títere es ya real. No sé si te pasa pero muchos niños vienen a preguntarnos si son reales, si son de verdad.

Ángel: Si les duele...

Enrique: Y yo siempre respondo que sí, que son de verdad.

Ángel: Son de verdad, claro.

Enrique: Totalmente.

Ángel: Y es verdad, la marioneta no representa a un personaje, es el personaje. En Sevilla, cuando hemos estado representando La Venganza de Don Mendo, uno de los críticos decía "el Astracán se ha hecho carne con las marionetas". Si Pedro Muñoz Seca viera este espectáculo diría "esto era, esto era lo que yo quería hacer". Otro tema del que podemos hablar es el del lenguaje propio. Eso lo tenemos, aunque antagonistas como hemos dicho antes.

Enrique: Sí, es lo que decíamos: que estamos en las antípodas.

Ángel: Pero tenemos puntos en común y afinidades...

Enrique: Haciendo el mismo oficio... A mí me gusta explorar formas de hacer muy diferentes, pero por diferentes que llegue a hacerlas siempre van a ser las mías. Lo bonito es ver cómo en este mundo cada artista puede ser tan diferente.

Ángel: De todas formas creo que nuestras compañías cuando nacieron ya tenían su sello. Yo sigo siendo el mismo que empezó en el ochenta y nueve. No he cambiado mucho, solamente tengo más años que antes. Es verdad que me gusta experimentar mucho, me auto impongo experimentar porque tengo la necesidad de buscar nuevas formas dentro de mis registros. A veces me repito pero lo hago porque me sale de las narices, porque me quiero repetir, porque si quiero sacar mis muertes las voy a sacar, mis folclóricas, mis banderas… Yo sigo siendo el mismo aunque más dulce en estos momentos, no soy tan bestia como antes.

Enrique: Tampoco es lo más frecuente en el mundo de los titiriteros. Quizás lo más habitual es que uno encuentre su lenguaje, su fórmula y la siga y sea siempre identificado por esa manera de hacer (o porque se haya especializado en hacer guante o comedia, por ejemplo). Yo creo que el saber encontrar un camino propio y a la vez evolucionar dentro de él y no aburrirse, es un desafío.

Ángel: Es fácil aburrirse a veces. Yo soy un culo inquieto, necesito probarme a mí mismo que puedo hacer otras cosas. ¿Quién iba a decir que El Espejo Negro iba a hacer algo para niños? Pues sí, necesité experimentar en el mundo infantil…

Enrique: Yo estoy bastante en contra de esa separación. En eso hemos luchado desde Etcétera, porque los espectáculos no sean para un público infantil o de adultos. De hecho si veo que un espectáculo nuestro solo funciona con niños estoy convencido de que es malo.

Ángel: Hay espectáculos míos para adultos que los niños no pueden ver, por el tono, por el lenguaje, por algunas de las imágenes. Evidentemente los niños no deben verlos, pero la paradoja es que después en la televisión pueden ver cualquier cosa.

Enrique: Es verdad que hay limitaciones pero más que hacer cosas para niños específicas, habría que hablar de cosas que no deben ver los niños por algún motivo, sobre todo temas de violencia porque por otro tipo de tema tampoco veo mayor problema. Siempre digo que si Mozart hubiese escuchado música para niños en su infancia jamás hubiese creado como lo hizo.

Ángel: Cada uno de nosotros ha luchado por nuestro lenguaje y lo de los niños lo decía porque yo nunca pensé en crear para los más pequeños. De todas formas mis espectáculos son muy familiares porque no dejo de ser Espejo Negro y mi humor

agridulce sigue estando ahí. Creo que eso está muy bien porque a los niños se les habla de otro punto de vista más actual y más fresco. Yo con la ñoñería, sinceramente, no puedo.

Enrique: Sí, creo que eso es más contraproducente y sin embargo es lo que más se les da.
Ángel: Y luego está el hacer espectáculos baratos para niños, baratos en todos los sentidos.

Enrique: Esa suele ser tristemente la norma: es para niños porque es barato.

Ángel: Eso es algo que yo no puedo entender. Un espectáculo a mí me cuesta hacerlo exactamente igual, tanto si es para niños como para adultos, en todos los sentidos, tanto a nivel artístico como empresarial. Yo lo hago todo con la misma energía y supongo que tú harás exactamente igual. Sin embargo, luego nos están adoctrinando que como es para niños tiene que ser más barato. ¡No! ¡Como es para niños debería estar más cuidado todavía!

Enrique: Y como es de títeres además... ¿Y cómo ves tú el panorama titiritero en España, estás trabajando en el extranjero también?

Ángel: Yo decidí que no iba a salir al extranjero por el momento. Sobre el panorama titiritero, mi percepción es de empobrecimiento. No nos podemos auto encerrar, nos ponemos límites a todo y esos límites tienen que desaparecer. La marioneta tiene que ir más allá. Grandes compañías que solo se han dedicado a hacer trabajos actorales últimamente miran mucho a la marioneta, muchísimo.
El mundo del títere tiene que abrirse más, hay que mezclarse, hablar, compartir. Si no esto quedará en una mera anécdota artesanal que también tiene su punto pero no va por ahí, el títere es algo más mágico y profundo. Es otra dimensión.

Enrique: Sí, pero es cierto que se mueve en una especie de endogamia que impide su desarrollo. Creo que hay que tenerle menos miedo a lo contemporáneo, aunque ese miedo nos lo imponen muchas veces los programadores ¿no?

Ángel: Bueno, yo siempre he hecho lo que he querido. Cada uno tiene que tener claro lo que quiere hacer en la vida y no dejarse llevar por eso, por lo que los demás te dicen en ese sentido. Las críticas constructivas siempre son bien halladas y bienvenidas, pero redirigir tu carrera y producir porque te redirigen, creo que eso es un error desde mi punto de vista.

Enrique: No lo digo tanto en el plano personal sobre nuestro trabajo como en el plano profesional, referido a que las programaciones son muy tímidas. No existe un criterio artístico basado en el conocimiento de la historia y la evolución de la profesión, carecemos de una crítica especializa, culta, formada. Aquí se impone "el todo vale", el "pasar gato por liebre", el "low cost", y sin una postura de rigor no se avanza.

Ángel: Sí, eso sí.

Enrique: Los programadores asumen de forma muy anecdótica el mundo del títere, que es un mundo que evoluciona, y está llegando a hacer cosas que son un punto de partida para otras artes. En España sin embargo se le margina dentro de lo que son las programaciones teatrales, y al final el títere va encontrando su forma de expresarse en museos, en otro tipo de espacios que no son teatrales.

Ángel: Desde mi punto de vista la marioneta es la vanguardia del teatro hoy en día.

Enrique: ¡Sí, desde luego! Pero lo es desde comienzos del siglo XX.

Ángel: Es cierto que el programador es tímido, a veces tanto por no llegar como por pasarse. A veces me dicen que no me llevan porque les doy miedo porque se pueden buscar un bollo. Bueno, me parece hasta bien, digo "vale, te gusta mi trabajo pero políticamente no me puedes contratar, lo asumo." Lo que no asumo es que porque hagas títeres te saquen de una programación. También los titiriteros en algunas ocasiones son culpables de ello porque hacen espectáculos de una calidad muy baja, y eso va en detrimento de todos nosotros.

Enrique: Por desgracia es la norma pero no porque solo se hagan cosas de baja calidad sino porque se programan sobre todo las cosas de baja calidad.

Página derecha
Espectáculo "Soñando el carnaval de los animales", dramaturgia, dirección de escena, títeres y escenografía de Enrique Lanz, coproducción de Etcétera y el Gran Teatre del Liceu, con la colaboración de la Junta de Andalucía (2004).
Fotografía: Enrique Lanz

Exposición "Títeres.30 años de Etcétera", Parque de las Ciencias de Granada, 2012-2014. Fotografía: Enrique Lanz.

Las compañías más interesantes españolas tienen que irse fuera, o terminan extinguiéndose y desapareciendo porque aquí las marginan o aburren.

Ángel: Mientas seamos libres, como digo yo, el teatro es libertad y cada uno tiene que hacer lo que quiera. Si tienes que salirte de los teatros para actuar en otros lugares pues habrá que hacerlo. Lo importante es que la marioneta es enriquecedora y para mí es mi forma de expresarme, y me vuelvo a repetir: yo sin marionetas no soy nadie y ellas sin mí, sí lo son.

Enrique: Pues que así sea.

Ángel: Creo que deberíamos terminar hablando del futuro. ¿Qué esperas del futuro?

Enrique : Pues mantenerme en la profesión que no es poco. Estoy muy a gusto haciendo lo que hago y creo que se va cumpliendo mi sueño de alguna forma. Aunque estoy ahora (bueno ahora desde hace cuatro años) metido en proyectos que se salen de lo teatral pero siguen dentro de lo que es el mundo del títere, filmando tradiciones por el mundo... Mi futuro lo veo haciendo lo que hago: intentar seguir progresando, continuar abriendo nuevos caminos para el títere que es por lo que yo, digamos, me pondría una medallita. Si he hecho algo a favor del títere ha sido eso, abriendo, expandiendo sus fronteras en nuevos espacios, teatros y programaciones. En eso me veo, esperemos que podamos.

Ángel: Sí, esperemos que podamos. Yo mi futuro lo veo así también: seguir creando mis espectáculos, evidentemente llevando a la marioneta a todos los teatros y rincones de este país si podemos seguir viajando, que está la cosa complicada. Pero sobre todo lo que más me ilusiona es dar un enfoque diferente a mi carrera con El Espejo Negro, escribir más, me interesa mucho la escritura y colaborar con otras compañías también me interesa mucho.
Me encantaría poder llevar a cabo un proyecto que tengo en mente desde hace mucho tiempo y crear en Málaga un centro de la marioneta. Ese sería mi futuro: seguir fomentando el mundo de la marioneta y luchando por ella, porque yo sin mis marionetas no soy nadie. (Ríen).
Debo decir que ha sido un placer sentarme contigo hoy aquí, en la exposición, venir a Granada, y que tenemos que repetir esto más, porque no nos vemos y creo que tenemos muchas cosas que decirnos.

Enrique: Por lo menos que sepamos que el otro sigue en el oficio.

Ángel: Que seguimos vivos que no es poco.

Enrique : Que seguimos en la ruta.

Ángel: Que seguimos y que seguimos evolucionando que eso es lo importante, la evolución.

PROCESOS CREATIVOS

Neville tRantER

Constructing a show is for me like composing a visual symphony. The puppets are the musical instruments using their rhythmic movements to tell the story. A good functional puppet represents the human being and mirrors the conduct of a human being. Theatre is always for me about the condition of the human being and how he survives in the universe. And puppets can show us this struggle to survive in it's most pure form. When I work on a new play, it generally begins with an idea or theme and then I make a careful selection of the puppet archetypes which I think are necessary to help me finally tell my story. I have always been open towards my puppet characters and I listen to them, because they very often show me a way to solve a dramaturgical problem on the stage.

Construir un espectáculo es para mí como componer una sinfonía musical. Los muñecos son los instrumentos, que usan sus movimientos rítmicos para contar la historia. Una buena marioneta funcional representa al ser humano y refleja la conducta del ser humano. El teatro, para mí, siempre trata del ser humano y de cómo sobrevive en el universo. Y los títeres pueden mostrarnos esa lucha en su forma más pura. Cuando trabajo en una obra nueva, generalmente empiezo con una idea o un tema y después realizo una cuidadosa selección de la marionetas arquetipo, que pienso que son necesarias para ayudarme a contar la historia final. Siempre estoy abierto a escuchar lo que tiene que decir los personajes, porque muchas veces me enseñan a resolver problemas de la dramaturgia en escena.

TO BE A PUPPETEER

I was studying to be an actor in Toowoomba, Queensland in the1970's when I saw my first live puppet show. Bill and Barbara Turnbull had been invited to perform their children's puppet show for my drama class. I helped them set up their traditional puppet booth, not knowing that their show would change my life forever. You could say I discovered a theatrical medium where I thought I could express myself in. I had no idea at the time where it would take me, but I knew instinctively that this was what I wanted to do with my life. To be a puppeteer! The Turnbulls were looking for a trainee and during the next two years they trained me to be a puppeteer using traditional puppets and hand puppets. I also learned how to carve puppets out of wood. These two years were very intense and I was exposed to great films and books , my first opera and classical concerts and the muppets. I watched Sesame Street to learn and one of the most important things I learned was how important it is when a puppet character makes eye contact with his audience. The unspoken dialogue you have with your audience. It was the puppets themselves who revealed to me how specific their universal body language is, in establishing this dialogue. My role as puppeteer was then to keep the dialogue going between the puppet and the audience until the puppet left the stage, thus completing his role.

figuma-SCHICKLGRUBER-c-Neville-Tranter

THE TECHNIQUE

When I first began playing puppets I did not really think about technique. The technique however was developing itself the more I played. I now know that I developed a technique because of the desire to communicate with an audience. Another need was also to prove to myself that it was possible to make theatre with puppets for adults. Of course I wanted to deal with spirituality and emotions and dreams with my puppets but I also realized that I couldn't just stand on the stage and wave a puppet in my hand. I discovered very quickly that if I wanted to deal with any subject with my puppets, I needed to know exactly what I was doing and what effect it had on an audience. This meant developing a technique which was concise, precise and to the point. Mastering a technique is for me the tool which helps me realize all my dreams onstage.

THE TRUTH IN THE PUPPET

When someone sees a puppet for the first time, they know that it is a puppet. They can see that it is made of dead materials. Knowing this makes it even more surprising then, when the puppet comes to life. And it is the puppeteer who breathes life into the puppet. Of course it is very important that the puppet is well constructed and moves well. Just as important is the face of the puppet. A good face like a good mask has a theatrical tension in it and this tension is revealed in the eyes of the puppet. Because if we really believe the puppet is alive, it's because we are seeing the world through the eyes of the puppet. The puppet has captured our imagination and we will willingly follow it wherever it goes. A great compliment for a puppeteer is when someone says 'I can see exactly how the puppet is being animated and yet I completely believe that the puppet is alive.' I don't think that when this happens it has anything to do with mystery. I think it has more to do with recognition. We know that the puppet represents a human being, maybe the first human being and when we see him struggling on the stage to get what he wants, we can identify with him, because when a puppet does something, it is never halfheartedly. And it is this one hundred procent willpower which moves us and touches us deeply.

CONSTRUCTION OF A SHOW

Constructing a show is for me like composing a visual symphony. The puppets are the musical instruments using their rhythmic movements to tell the story. A good functional puppet represents the human being and mirrors the conduct of a human being. Theatre is always for me about the condition of the human being and how he survives in the universe. And puppets can show us this struggle to survive in it's most pure form. When I work on a new play, it generally begins with an idea or theme and then I make a careful selection of the puppet archetypes which I think are necessary to help me finally tell my story. I have always been open towards my puppet characters and I listen to them, because they very often show me a way to solve a dramaturgical problem on the stage. It's like saying that you only have so many elements to tell your story and that's it. The next question is then, how do you do it? Text is also another element and generally the one element which I work the longest on. Text for me always needs fine tuning. With every new show there is always too much text and no matter how good the text is, the inner voice of the play finally dictates how much text there should be. I always listen to that inner voice because I want to tell a good story the best way I can. In a nocturne from Chopin there are only so many notes to be played and not one single note too many. That is what I strive for also in my work.

SER TITIRITERO

Yo estudiaba para ser actor en Toowoomba, Reino Unido, en los 70, cuando vi mi preimer espectáculo de títeres en vivo. Bill y Barbara Turnbull habían sido invitados a mostrar su espectáculo de títeres para niños en mi clase de arte dramático. Les ayudé a montar el teatrino de títeres tradicionales, sin saber que su espectáculo cambiaría mi vida para siempre. Se podría decir que descubrí un medio teatral en el cual pensé que me podía expresar. No tenía ni idea en, aquel momento, de a dónde me podía llevar, pero supe instintivamente, que eso era lo que quería hacer con mi vida. ¡Ser titiritero! Los Tunrbull estaban buscando un aprendiz y durante los dos próximos años me instruyeron en la profesión, entrenándome en la manipulación de marionetas tradicionales y títeres de guante. Aprendí también a tallar marionetas de madera. Estos dos años fueron muy intensos y tuve acceso a grandes libros y películas, mi primera ópera y conciertos de música clásica y a los muppets. Veía Barrio Sésamo para aprender y una de las cosas más importantes que descubrí es la importancia del contacto visual de la marioneta con la audiencia, el diálogo no hablado que tiene con el público. Fue el muñeco mismo el que me reveló lo específico de su lenguaje corporal universal, a la hora de establecer esa comunicación. Mi meta, entoces, como titiritero, fue poner en marcha y mantener ese diálogo entre el público y la marioneta, hasta que esta abandona la escena y sin salirse de su papel.

LA TÉCNICA

Cuando empecé a trabajar con los muñecos, no pensaba realmente en la técnica. Esta se iba desarrollando ella sola cuanto más usaba yo los títeres. Ahora sé que efectivamente desarrollé una técnica, por ese deseo mio de comunicarme con la audiencia. Otra necesidad era probarme a mi mismo, que era posible realizar teatro de títeres para adultos. Naturalmente quería tratar temas como la espiritualidad, las emociones y los sueños con mis marionetas y por eso me di cuenta de que no podía ponerme simplemente en un escenario y agitar un muñeco en mi mano. Descubrí rapidamente, que si quería tratar cualquier tema con los títeres, necesitaba saber exactamente qué es lo que estaban haciendo y qué reación causaban en el público. Eso significaba desarrollar una técnica que fuera concisa, precisa y que fuera al grano. Conseguir esa técnica maestra es para mi la herramienta que me ayuda a realizar todos mis sueños en la escena.

Stuffedpuppet-hitler

LA VERDAD EN LA MARIONETA

Cuando alguien ve una marioneta por primera vez, sabe que se trata de una marioneta, puede ver que está hecha de materiales muertos. Sabiendo esto, la sorpresa es mucho mayor cuando el objeto cobra vida. Y es el marionetista el que insufla la vida en el muñeco. Por supuesto que una buena construción, que permita buenos movimientos es de gran importancia. Tan importante como la cara del títere. Una buena cara, como una buena máscara, tiene tensión teatral y está se revela en los ojos. Si realmente creemos que la marioneta está viva, es porque vemos el mundo a través de sus ojos. La marioneta ha capturado nuestra imaginación y la seguiremos voluntariamente a donde quiera ir. Es un halago para el títiritero cuando alguien le dice: puedo ver exactamente como es animado el muñeco, pero a la vez creo completamente que está vivo. No creo que cuando esto ocurre se trate de algo misterioso, sino más bien tiene que ver con nuestra capacidad de identificarnos. Sabemos que la marioneta representa al ser humano, tal vez al primer ser humano y cuando le vemos en el escenario, esforzándose por conseguir su deseo, nos identificamos con él, porque cuando una marioneta hace algo, lo hace con todas sus ganas. Y es ese cien por cien de fuerza de voluntad es lo que nos mueve y nos toca profundamente.

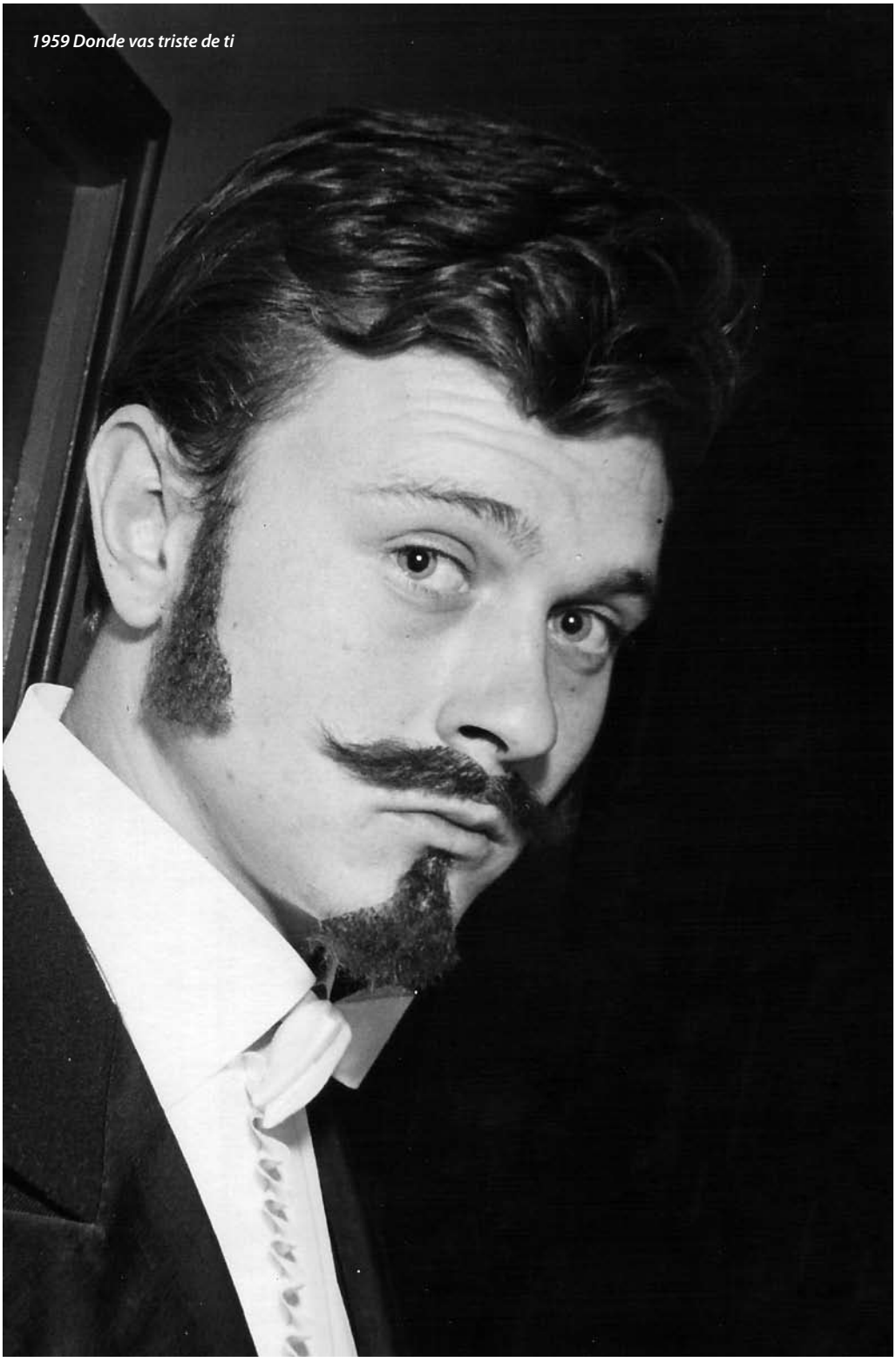
LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPECTÁCULO

Construir un espectáculo es para mí como componer una sinfonía musical. Los muñecos son los instrumentos, que usan sus movimientos rítmicos para contar la historia. Una buena marioneta funcional representa al ser humano y refleja la conducta del ser humano. El teatro, para mí, siempre trata del ser humano y de cómo sobrevive en el universo. Y los títeres pueden mostrarnos esa lucha en su forma más pura. Cuando trabajo en una obra nueva, generalmente empiezo con una idea o un tema y después realizo una cuidadosa selección de la marionetas arquetipo, que pienso que son necesarias para ayudarme a contar la histora final. Siempre estoy abierto a escuchar lo que tiene que decir los personajes, porque muchas veces me eseñan a resolver problemas de la dramaturgia en escena. Es como decir que solo tienes estos elementos para contar tu historia y ya está. La siguiente pregunta entonces es ¿cómo lo hago? El texto es también un elemento y generalmente el elemento en el que más tiempo trabajo. Para mí el texto precisa de una afinación muy delicada. En cada nuevo espectáculo siempre ocurre que hay demasiado texto y no importa lo bueno que sea el texto, pero hay una voz interna, que finalmente dicta cuanto debe aparecer. Siempre escucho esa voz, porque quiero contar una buena historia de la mejor manera que pueda. En un nocturno de Chopin hay muchas notas para ser tocadas, pero no hay ni una de más. Me esfuerzo por conseguir eso con mi trabajo.

GONZALO CAÑAS

Un actor entre marionetas

Gonzalo Cañas (Cuenca, 1937) quiso ser enterrado en una caja de madera en la misma tumba de sus padres. El 30 de octubre de 2012, antes correr la losa de piedra, alguien dijo que no se le podía dejar marchar sin antes pronunciar unas palabras. Y se hizo un largo silencio. Yo sabía que no debía decir nada porque mi discurso improvisado hubiera sido el de un gélido historiador. No le hubiera gustado a Gonzalo esa frialdad. Entonces salió del círculo el poeta leonés Juan Carlos Mestre, el buen amigo que le ayudó en la restauración del Teatro de Autómatas, y pronunció unas hermosas palabras que nadie grabó y que quedaron flotando en ese rincón del cementerio conquense. Habló de los esfuerzos que hizo toda su vida por extender la cultura en todos los estamentos sociales y especialmente entre los más humildes. Sin duda, era un hombre singular. Voy a intentar demostrar en este artículo porqué fue además una persona fundamental en la historia de los títeres en España, un puente imprescindible para que se produjera la renovación de los modelos predominantes en la etapa franquista.



1959 Donde vas triste de ti

Sería en la década de los 50 cuando dieron sus primeras funciones Francisco Porras (1951)[1], Francisco Peralta (1956)[2] y Gonzalo Cañas (1958), que podemos considerar los tres vértices imprescindibles para entender la renovación madrileña. A estos tres vértices habría que añadir otros que aún están por analizar: Ángeles Gasset en su Colegio Estudio, el Teatro Popular de Muñecos y Máscaras de Servando Carballar y Carmen Heymann, la aportación de los Libélula, recién regresados de Francia, y de los latinoamericanos, ya en los 70.

El papel de Porras, que nunca fue notable en su faceta de manipulador y que a pesar de plantearse nuevos repertorios abusó de los fáciles argumentos de niños héroes y princesas secuestradas, sí que fue muy notable en cuanto a sus intentos de extender los títeres a la educación, impulsar el asociacionismo en la naciente profesión de titiritero y sobre todo en el campo de la investigación y difusión del teatro de títeres con las publicaciones de sus dos fundamentales libros y la imprescindible y muy personal *Títere*, la revista que de 1977 a 1994 dio noticias de lo que ocurría en España y en el mundo, así como la publicación de textos fundamentales para la teoría y praxis del teatro de títeres.

El papel de Francisco Peralta fue tímido y exquisito en casi todo. En la elección de su repertorio, en lo que al principio tuvo bastante que ver Roberto Plá, profesor de música en el colegio Santa María de las Nieves donde trabajaba Peralta, así como en esa mezcla de meticulosidad y arte en la construcción de sus figuras. Esa forma de trabajo, tan diferente a la del resto de titiriteros, llamó la atención de personas que trabajaron con él, como sus alumnos Carlos Marquerie y Juan Muñoz que fundarían luego La Tartana y el Teatro Pradillo, o de otros que sin ser directamente alumnos sí fueron influenciados por la vistosidad y calidad de la puesta en escena de sus espectáculos.

¿Cuál ha sido el papel que le correspondió a Gonzalo Cañas en ese tercer vértice de la renovación madrileña? Gonzalo Cañas es reconocido entre los componentes de la actual familia titiritera española por su magnífico Teatro de Autómatas, del que también hablaremos al final de este artículo, pero su compra y puesta en marcha tuvo lugar en tiempos relativamente cercanos, en 1992. Es decir, cuando ya el proceso de renovación comienza a dar sus primeros signos de debilidad. El papel renovador de Gonzalo se basa en varios puntos fundamentales:

En su formación de actor, algo bastante inusual entre los titiriteros de aquellos tiempos y de la que Gonzalo hará uso a lo largo de toda su vida. Él será uno de los primeros que fusiona actores y títeres en escena. También considerará que los actores deben tener formación en teatro de marionetas y objetos y dirigirá varios cursos en la RESAD.

En su renovación del repertorio de las marionetas, al principio basándose en la tradición y en obras clásicas españolas, luego ahondando en las experiencias que se daban en Europa y el resto del mundo.

En la utilización de nuevas técnicas de manipulación (marionetas de

1 Si bien su papel "renovador" comenzaría bastante más tarde.

2 Su *Bastien y Bastienne* fue ya una primera obra plenamente renovadora. En 1952 ya había construido con un grupo de amigos de la Escuela de Bellas Artes unas marionetas que llegaron a representar en el teatro de Cercedilla (comprobar*).

El perro del Hortelano
Mexico

hilo, varillas, sombras, objetos) que convivieran junto al predominio, casi monopolístico, del guante.

En luchar, junto a Porras**, por la presencia de los títeres en los procesos educativos oficiales**. Publicó un interesante libro en la editorial Santillana dirigido a los maestros de preescolar.

En su cabezonería para fomentar el asociacionismo profesional, también junto a Porras y enseguida contra él.

En la decisión de fomentar su propia empresa, buscando entidades públicas y privadas para la financiación de sus espectáculos. Quizá porque decidió no fundar una familia evitó las estructuras familiares que imperaban en las compañías de titiriteros.

Estos ejes los vamos a ir viendo en los cuatro capítulos en que compartimento, sólo por razones metodológicas, su vida artística: el Teatro, el Cine y la TV, los Títeres y el Teatro de Autómatas.

EL TEATRO

En los curriculum que Gonzalo Cañas enviaba a entidades oficiales y productores hacía constar que el comienzo de su actividad profesional tuvo lugar en 1961, en el Teatro María Guerrero de Madrid. Era cierto en parte, solo en parte. Había trabajado como meritorio, y también cobrando, en otras obras anteriores, dirigido por notables hombres de teatro.

En realidad su pasión por el teatro comienza ya en abril de 1950 en el Instituto de Enseñanza Media Alfonso VIII de Cuenca donde interviene en el Paso pastoril de Lope de Rueda *Prendas de amor*, bajo la dirección del profesor Enrique Fernández-Cuervo. El curso siguiente participa con el papel de Biondello en la obra *La fierecilla domada* de Shakespeare.[3]

3 Datos extraídos de los programas de mano de ambas obras.

1962 La loca de Chaillot

Unos años después su inquietud intelectual le hace participar en la creación de un grupo juvenil que toma el nombre de "El Toro de Barro", que luego se convertiría en una pequeña pero prestigiosa editorial que llevarían adelante el escritor y periodista Raúl Torres y el poeta postista y sacerdote Carlos de la Rica. La prensa conquense recoge que ese grupo "piensa dedicar sus actividades primeras al fomento y cultivo del buen teatro"[4]. Dentro de sus actividades figura su participación en la crítica teatral en el periódico falangista *Ofensiva* (el único que existía en Cuenca). Los siete integrantes del grupo analizan las obras teatrales que se podían ver en la ciudad, asumiendo cada uno de ellos los diferentes aspectos de la obra (autor, decorados, figurines, etc), encargándose Cañas de la labor interpretativa de los actores. Gonzalo ya demostraba tener unas ínfulas impresionantes pues al criticar a los actores de *Los intereses creados*, de Benavente, califica a José Rubio de anodino y a Luis Prendes de altisonante[5]. Claro que solo unos días antes tampoco había dejado muy bien a Adolfo Marsillach en su interpretación del papel de Yago en Otelo. Osado Cañas pues poco después iba a actuar a sus órdenes en Madrid.

En 1958 ya se encuentra estudiando en la Escuela de Arte Dramático de Madrid y al mismo tiempo buscando pequeños papeles en las obras que se representaban en la capital.

La primera de la que tengo constancia es en la obra de Tennessee Williams, *Camino Real*, del Teatro Nacional de Cámara bajo la dirección de Modesto Higueras, antiguo integrante de La Barraca lorquiana y luego integrado en las filas falangistas. El estreno tiene lugar el 17 de febrero de 1958 en el Teatro María Guerrero. Higueras se podía permitir el lujo de atreverse con una "obra simbólica e irreal, abstracta por un lado y por otro, de enorme crudeza", según el crítico de ABC, el también falangista Alfredo Marqueríe que, si bien exaltaba al director y a sus actores, añadía: "Como experimento es de un enorme interés. Como ejemplo escénico, no creemos que deba ser imitado"[6]. Curiosa crítica sólo inteligible en aquellos duros y estrambóticos años del franquismo. Para muchos no era fácil ver compartir escena a Don Quijote y Sancho, a Lord Byron, Margarita Gautier o Casanova. Gonzalo Cañas participó en el amplio elenco de 38 personajes y también cumplió con el papel de bailarín bajo la dirección coreográfica de Héctor Zaraspe.

En julio de 1958 participa en una singular aventura del Teatro Popular Español, dirigido por Luis Escobar Kirpatrick, Marqués de las Marismas del Guadalquivir, que muchos recuerdan como el simpático abuelito aristócrata

4 "El Toro de Barro irrumpe con ímpetu juvenil en la vida artístico-teatral conquense", *Ofensiva* (Cuenca), 10-08-1957, p. 3.

5 *Ofensiva*, 13-08-1957, p. 10.

6 *ABC*, 18-02-1958, p. 62.

de la película *La escopeta nacional* (1978) de Berlanga donde se retrataba de forma feroz a la clase política y empresarial del último periodo franquista. Pero el por entonces joven Luis Escobar fue puesto al frente de la sección de Teatro por el Jefe Nacional de Propaganda, Dionisio Ridruejo, en 1937, fundó el Teatro Nacional de la Falange en 1939 y fue nombrado Comisario General de Teatros en 1940, reabriendo el Teatro María Guerrero como Teatro Nacional y dirigiéndolo desde 1940 hasta 1952.[7] El Teatro Popular Español, dirigido entonces por Anastasio Alemán y José Antonio Valdés, plantó una gran carpa en el barrio de Cuatro Caminos de Madrid y allí se montó *La vida es sueño*, de Calderón, con la participación de Ricardo Acero en el papel de Segismundo, Blanca de Silos, su idolatrada reina de autosacramentales, en el de Rosaura, y el mismo Luis Escobar en el de Rey Basilio. Los figurínes fueron obra de Víctor María Cortezo. Gonzalo Cañas tenía un papel en el coro de Nobles por el que cobraba 250 pesetas a la semana. A la prensa no le sentaba muy bien de que se hicieran tan nobles obras en una carpa, por muy bien instalada que estuviera, y para un público no habitual del teatro. En el estreno del 4 de julio se llevó a cabo un homenaje al actor Francisco Rabal que partía hacia México. Lo que no se decía era que iba a trabajar bajo las órdenes del ateo Buñuel en *Nazarín*.

El trabajo de Gonzalo debía agradar a Modesto Higueras porque vuelve a enrolarle con el Teatro Nacional de Cámara para una nueva y arriesgada obra: *La piel de nuestros dientes* de Thorton Wilder. Una obra que se estrena para un solo día, el lunes 27 de octubre de 1958.[8] En los papeles protagonistas Javier Loyola y Ana Mariscal.

En diciembre de 1958 es la compañía de Adolfo Marsillach y Amparo Soler Leal la que le contrata para otro papel secundario en *Bobosse*, donde también participan Mariano Ozores y Amparo Baró. Se estrena en el Teatro de la Comedia y aunque la obra del francés André Roussin también tenía complicaciones, esta vez Alfredo Marqueríe la defiende sin contemplaciones: "Roussin no es un prestidigitador que hace trampas en su comedia. Es un malabarista que lanza sus mazas con habilidad y destreza".[9] Y se explaya en alabar al actor y director: "A la mitad del tercer acto, y en una escena que Adolfo Marsillach interpretó magistralmente, el actor fue interrumpido con una de las más grandes ovaciones que hemos escuchado en el teatro." Puedo garantizar que Marqueríe vio todo el teatro español en su larga carrera de crítico (1940-1970) en Informaciones, ABC, Pueblo y Hoja del Lunes.

En septiembre de 1959 participa Gonzalo en una de las grandes superproducciones teatrales de Madrid: *¿Dónde vas triste de ti?*, de Juan Ignacio Luca de Tena, escritor y director, a la muerte de su padre, del monárquico ABC. Tras el gran éxito de su obra *¿Dónde vas Alfonso XII?*, estrenada en 1957, el empresario Conrado Blanco le pide una continuación. "Conrado Blanco no ha regateado nada en la presentación de la obra con una suntuosidad pocas veces vista en el teatro".[10] Participaron sesenta actores, interpretando los papeles principales José Maria Rodero, Carmen Bernardos, Francisco Pierrá, Ricardo Canales y Amparo Martí bajo las órdenes de José Luis Alonso. La obra tuvo el éxito esperado. Se alcanzaron más de 200 representaciones en el Teatro Goya de Madrid y luego emprendió viaje a Barcelona. Los escritores

7 Juan Aguilera Sastre, *Luis Escobar, director del Teatro Nacional María Guerrero de Madrid (1940-1952)*, en *Luis Escobar y la vanguardia*, Comunidad de Madrid, 2001.

8 Alfredo Marqueríe. Crítica. *ABC*, 28-10-1958, p. 61.

9 *ABC*, 18-12-1958, p. 82.

10 Alfredo Marqueríe. Crítica teatral. *ABC*, 27-09-1959, p. 93.

César González Ruano y Azorín publicaron en la prestigiosa página 3 del ABC sendas glosas de la obra. En diciembre salió a la luz un espléndido libro con abundantes fotografías de la obra y sobre esas fechas comenzó el rodaje de una película en la que Vicente Parra y María Fernanda Ladrón de Guevara interpretaban los papeles de los reyes Alfonso XII y María Cristina.

En abril de 1961 tiene lugar una actuación de Gonzalo que considero muy importante aunque él hablara muy pocas veces de ella. La razón principal es que lo hizo con el Teatro Popular Universitario del Círculo Marzo de las Falanges Juveniles de Madrid.[11] La obra era *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto, donde Gonzalo hacía el papel protagonista, contando también con la presencia de Elisa González, Ana María Vidal y Jaime Blanch, entre otros. Se trataba de la fase regional del concurso de Teatro Nacional organizado por el SEU, el sindicato oficial de estudiantes. Los ensayos duraron casi dos meses y tanto Gonzalo, interpretando a don Diego, como Ana María Vidal, que cubrió el papel de la criada Beatriz, recibieron las Menciones Honoríficas destinadas al mejor actor y mejor actriz. El papel de Gonzalo fue muy destacado tanto por la prensa salmantina como por sus propios compañeros. "Gonzalo Cañas dio un don Diego preciso, adornándole de la vanidad, ligereza y fatuidad que le dotó el autor, diciendo su papel con la jugosidad que requería en un alarde de facultades".[12] "Gonzalo Cañas en el papel de don Diego, impuso su personaje con vida y gran paralelismo entre la figura y la sicología del tipo de elegante burlador, que ha de sostener en toda la obra con majeza, para que los demás tipos se reflejen a través de su erguida planta de cínico sentimental".[13] Sus compañeros de reparto le desearon suerte en su próxima representación en el María Guerrero, todos ellos aventuraban que Gonzalo iba a ir muy lejos.

Efectivamente, el 5 de mayo de 1961 se estrena en el María Guerrero, bajo la dirección, otra vez de José Luis Alonso y con decorados del maestro Sigfrido Burmann, *Cerca de las estrellas*, de un jovencísimo Ricardo López de Aranda, que había ganado con ella el Premio Calderón de la Barca de 1960. Dentro de los 29 actores del reparto, Gonzalo interpreta el papel de Paco que, como ya he dicho, considera su debut profesional. Alfredo Marqueríe ya lo menciona en su crítica en la que dice que esta obra emparenta con *La losa de los sueños* de Benavente o la *Historia de una escalera* de Buero Vallejo. La obra se mantuvo un mes en cartel y entre los papeles protagonistas estaban Milagros Leal, José Bódalo, y Antonio Ferrandis. Entre los bisoños, además de Gonzalo,

11 "El lindo don Diego, por el T.P.U. del Círculo Marzo de Madrid", *La Gaceta de Salamanca*, 25-04-1961

12 Idem.

13 Antonio S. de la Croix. Crítica teatral. *El Adelantado* (Segovia), 25-04-1961.

encontramos a Enriqueta Carballeira y Manuel Galiana, jóvenes actores con los que Gonzalo va a coincidir en varias películas. El éxito fue importante y llevaría a la realización de una película en la que también participa Gonzalo, según veremos más adelante.

La Loca de Chaillot es una obra que Jean Giraudoux no llegó a ver puesta en escena. Se estrenó en París en 1945, un año después de su muerte y la dirección corrió a cargo de nada más y nada menos que de Louis Jouvet. José Luis Alonso la presentó, en versión de Agustín Gómez Arcos, en el Teatro María Guerrero de Madrid el 12 de enero de 1962.[14] Vuelve a contar con Gonzalo en el papel de Sordomudo. Decorado y figurines a cargo de Víctor Cortezo. Un excepcional cuadro de actores donde destacan Amelia de la Torre (a la que se concedió por ese papel el Premio Nacional de Teatro[15]), José Bódalo, Antonio Ferrandis, Olga Peiró, Alfredo Landa, Agustín González y un largo etcétera hasta cuarenta personajes.

Otra vez bajo la batuta de José Luis Alonso, se estrena en marzo de 1962 *La bella malmaridada*, de Lope de Vega, en conmemoración del cuarto centenario de su nacimiento. La adaptación es de Juan Germán Schroeder, los decorados y figurines de Vicente Viudes y la dirección musical de Alberto Blancafort.[16] Antes de la obra se representaba una loa de Quiñones de Benavente y al final, tal como en el Siglo de Oro, se acababa con una zarabanda a cargo del ballet de Mariemma. El equipo de actores que actuaba en el María Guerrero se trasladó en abril al Festival del Teatro de las Naciones de París donde actuó durante tres jornadas.[17]

En 1963 acude, organizado por el SEU (Sindicato Estudiantes Universitarios), a un Encuentro de Juventudes Europeas, en el curso del cual Gonzalo interviene como protagonista en una obra de Calderón.[18] En noviembre de 1963, durante la celebración en México de una importante Feria de Productor Españoles, se realizaron varias actividades culturales dedicadas al cine, la danza y el teatro español. El director andaluz Jesús González Robles presenta una versión de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, con unos sencillos y arriesgados decorados y figurines del pintor catalán Modest Cuixart. Gonzalo obtiene, por vez primera, un papel protagonista, el de Teodoro, junto a María Dolores Pradera como Diana, Mayrata O'Wisiedo como Marcela y Anastasio Alemán en Tristán. "Magnífico galán se nos reveló Gonzalo Cañas en el Teodoro. Su voz, su temperamento, su arrogancia física lo tendrán –lo tienen– situado en uno de los mejores escalones del teatro español", escribe Armando María y Campos[19], escritor y periodista mexicano, uno de los más importantes historiadores y críticos del teatro de ese país, que fue jefe del Departamento de Teatro de la Secretaría de Educación Pública en los tiempos más brillantes del Teatro Guiñol de Bellas Artes que comandaban los Cueto, Roberto Lago y Graciela Amador y autor de un interesante prólogo al libro Teatro Mexicano de Muñecos.[20]

14 Alfredo Marqueríe. Crítica teatral. *ABC*, 13-01-1962, p. 61.

15 *ABC*, 28-12-1962, p. 81.

16 Alfredo Marqueríe. *ABC*, 17-03-1962, p. 81.

17 M. Brissac, "Gran éxito de La bella malmaridada, de Lope de Vega. España, en el Teatro de las Naciones.", *Blanco y Negro*, 26-05-1962, p. 87.

18 Dato extraido de un recorte de prensa, sin título ni fecha, que se encontraba entre los documentos personales de Gonzalo Cañas.

19 Crítica extraida de un recorte de prensa, sin título ni fecha, que se encontraba entre los documentos personales de Gonzalo Cañas.

20 *Teatro Mexicano de Muñecos. 25 piezas de Teatro Guiñol*, El Nacional, México, 1941. Años después Angelina Beloff, la pintora alumna de Matisse y amiga de Picasso, primera esposa del muralista

Gonzalo Cañas se encuentra quizá en uno de sus mejores momentos artísticos. A los cinco años de su llegada a Madrid se desenvuelve como pez en el agua tanto en el teatro, como con los títeres, como en las primeras películas que comienza a interpretar.

Por todo ello, Adolfo Marsillach lo vuelve a llamar para una de las comedias más rocambolescas, y mira que ha habido unas cuantas, del teatro madrileño. El periodista Emilio Romero, que en 1945 había sido encargado de la Jefatura de Orientación Política de la Prensa Española y que en 1952 había asumido la dirección del periódico Pueblo, tenía además de un acerado estilo periodístico sobradas ínfulas de escritor (había ganado en 1957 el Premio Planeta con *La paz empieza nunca*) y de dramaturgo. En esta faceta presenta en el Teatro Recoletos de Madrid el 12 de enero de 1964, *Las personas decentes me asustan*. Con un elenco en el que figuran María Asquerino, José Luis Pellicena, la neumática Belinda Corel y el estrambótico hermano de Fabiola, la Reina de Bélgica, don Jaime de Mora y Aragón. El tirón de público de esa "oveja negra" de la aristocracia española en su primera intervención teatral es inmediato pese a la dura y contenida crítica que le hace Enrique Llovet desde las páginas de ABC: "¿Qué leyes oscuras y misteriosas rigen esa fórmula de relato que se pone de pie en un escenario y nos convence o no nos convence? Don Emilio Romero no lo sabe aún. Pero lo sabrá, si se empeña en estudiarlo, para aprenderlo, pues talento le sobra para ello."[21]

A finales de ese año de 1964, Gonzalo se pone a las órdenes de José María Morera, para una comedia de corte ligero, con muertos que aparecen y desaparecen, entierros clandestinos, embrollos con pretensiones de enigma en la búsqueda del asesino.[22] Una obra de corte americano escrita por dos valencianos que se llaman a sí mismos Keith Luger y Gil Albors y que no tiene mayor interés que la presencia en los principales papeles de María Asquerino y, sobre todo, de Juanjo Menéndez. Gonzalo Cañas es destacado entre los intérpretes en la crítica que hace Hoja del Lunes que tampoco tiene piedad con la obra: "una cosa descompuesta, un batiburrillo de mil diablos".[23]

En 1965 Gonzalo va a ser reclamado en Málaga por un personaje muy singular: Ángeles Rubio Argüelles, condesa de Berlanga de Duero, título que había heredado del que fue su marido, el escritor y cineasta Edgar Neville. Había fundado en 1962 el Teatro y la Escuela de Teatro A.R.A. (siglas que corresponden a su nombre y apellidos). Por sus aulas han pasado nombres de la escena como Fiorella Faltoyano, Raúl Sender, Marta Puig, Antonio Banderas o María Barranco. La condesa buscaba en Madrid actores y actrices que tuvieran ya un cierto recorrido. Así capta a Gonzalo y lo lleva a su compañía para que haga papeles de galán joven y se encargue de la sección infantil de la Escuela, quizá por su labor ya relativamente larga con los títeres. También había captado a Marta Puig, una joven del Orfeón Popular Olotense que había actuado en las sesiones estivales que organizaba en Málaga. Intervendrán en varias de las obras que se montaron en ese año de 1965, entre las que tengo referencias de *Elena Ossorio* (fue actriz y mujer de Lope de Vega), del ya mencionado Luis Escobar. Marta Puig y Gonzalo se enamoran, algo que no está permitido en aquel lugar. La condesa ordena la

Diego Rivera, se quejaría elegantemente de que el señor María y Campos había utilizado en ese prólogo algunos párrafos del trabajo que ella había realizado y que saldría a la luz en el magnífico libro *Muñecos animados*, Secretaría de Educación Pública, México, 1945, p. XIII.

21 Crítica teatral. *ABC*, 12-01-1964, p. 77.

22 Miguel Torres. Crítica teatral. *ABC*, 23-12-1964, p. 109.

23 José Téllez Moreno, *Hoja del Lunes*, 28-12-1964, p. 5.

marcha de Gonzalo a Madrid, camino que también seguirá Marta Puig poco después. Se casarán en 1967 y se separarán en 1970 emprendiendo un difícil proceso pues el divorcio no existía por aquellos tiempos. Marta Puig, casada luego con el actor Jaime Blanch, seguirá una brillante carrera como actriz de teatro y televisión.

En octubre de 1966 actúa en el Teatro Español de Madrid dentro del amplio elenco de la versión de la *Numancia* de Cervantes (en homenaje a los 350 años de su muerte), esta vez bajo la dirección de Miguel Narros. La representación fue polémica: "discutible versión" según Lorenzo López Sancho, "valiente versión" según Enrique Llovet al analizar el año teatral. Alfonso Sastre la defendió denodadamente en la página 3 del ABC.[24]

En junio de 1967 entra en el reparto de *Las de Caín*, una de las obras más destacables de los hermanos Álvarez Quintero, en el Teatro Maravillas de Madrid. Parte de la crítica destaca el papel de Cañas.[25]

En mayo de 1968 coinciden Marta Puig y Gonzalo Cañas en el reparto de una de las obras de más largo recorrido en la escena española: *Flor de cactus*. En realidad la obra de los franceses Barillet y Gredy, se había estrenado en el Teatro Lara del empresario Conrado Blanco en septiembre de 1966, por lo que en la fecha mencionada llevaba ya 740 representaciones. Su director y primer actor, Alberto Closas, cambió el elenco y cedió la batuta a la pareja de Isabel Pradas y Pedro Hurtado. Marta Puig se encargó del papel que hacía María José Goyanes. Esta nueva versión se reestrena en Lara y enseguida hace provincias por toda España con buen éxito (más de 150 días de actuaciones), pese a que al crítico de ABC le gustaba más la versión anterior.[26]

En abril de 1969 se estrena *El amor de los cuatro coronoles*, de Peter Ustinov en versión de Alejandro Casona, obra también centenaria en representaciones y que emprenderá luego el camino de las provincias, momento en que se produce un cambio de equipo actoral, aunque permanecerá Emilio Gutérrez Caba junto a María Luisa Merlo que sustituye a María José Goyanes. Es entonces cuando entra Gonzalo Cañas en el papel de uno de los cuatro coroneles rusos. Esta gira resultará dramática pues el 14 de septiembre fallece, después de terminar su actuación en Vitoria, el actor Pedro Porcel que cubría junto a Gonzalo el papel de otro de los coroneles.

En 1971 Gonzalo actúa durante un periodo de tiempo en otra de las obras de mayor éxito de taquilla: *Juegos de sociedad*, cuyo autor y director es Juan José Alonso Millán y que se estrenó en septiembre de 1970. Estará 13 meses en el Teatro Goya y luego en provincias. Sus actores principales fueron Jesús Puente, Licia Calderón, Verónica Luján y Amparo Soto. La misma publicidad de la empresa la definió como frívola y descarada.[27] Desconozco las fechas exactas de la interpretación de Gonzalo.

En 1972 Gonzalo da un paso adelante y funda la compañía **Lope de Rueda**. Su talante incorregible de empresario le hace urdir una feliz aventura. Por aquellos tiempos era muy conocido en España el Concurso de Cuentos Hucha de Oro que promovía la Confederación Nacional de Cajas de Ahorro. Muchos

24 "Un monumento efímero", *ABC*, 04-11-1966, p. 3.
25 José Téllez Moreno. Crítica teatral. *Hoja del Lunes*, 05-06-1967, p. 5.
26 Lorenzo López Sancho. Crítica teatral, *ABC*, 28-05-1968, p. 99.
27 Anuncio. *ABC*, 27-03-1971, p. 83.

de los escritores españoles presentaron allí sus relatos cortos y se dieron a conocer. Gonzalo ideó que se adaptaran al teatro los premios nacionales del año anterior y que fueran representados por buena parte de España, aprovechando los salones de actos de las Cajas. Fue una aventura que repitió con éxito la siguiente temporada de 1973.

Pero sus actividades en cine, TV y las marionetas ocupaban ya casi todo su tiempo. No poseo datos fehacientes de otras actuaciones de teatro que no tuvieran que ver con las marionetas o la TV, hasta 1988 en que él mismo produce y dirige para el muy prestigioso 8ª Festival de Teatro de Madrid una obra de Ionesco: *Rinoceronte*. Espoleado por el relativo éxito de *La Pájara Pinta* de Alberti, estrenada un año antes, y de la que hablaremos en el apartado de títeres, concibió este espectáculo (que Gonzalo decía que tenía que ver con los títeres pero que me he decidido poner en esta sección de teatro), que no acabó de gustar a la mayoría de la crítica. Haro Tecglen en El País se mostró prudente acusando al director de enredar el mensaje al presentar a la comunidad de vecinos, que en la obra de Ionesco se van transformando en rinocerontes por ser demasiado vulgares y mediocres, en un ambiente enloquecido, circense y futurista, "también conturba la interpretación de los actores al llevarles a la comicidad no de lo que dicen, sino de cómo lo dicen".[28] Quizá fue demasiado duro Lorenzo López Sancho: "Es de máxima urgencia decir que Gonzalo Cañas no ha entendido nada y que su montaje de la pieza no es absurdo, sino disparatado".[29] Desde luego no debe tener mucha razón al atacar la versión de Trino Trives, español residente en París que conocía perfectamente la obra de Ionesco al que había tratado como amigo. Quizá da en el clavo al afirmar que "manejados como fantoches los personajes carecen de validez". Es posible que Gonzalo llevara ya mucho tiempo entre fantoches y fallara al dirigir a actores como Manuel Gallardo y Francisco Vidal. Ambos críticos coincidieron en que la representación española en ese Festival había resultado muy mediocre ante los italianos que representaron *La serva padrona* dirigidos por Luca Ronconi o los rusos de Taganka que representaron *La madre* de Gorki dirigidos por Liubimov. La obra siguió, acabado el Festival, durante unos días y luego se diluyó sin más.

He querido hacer especialmente largo este apartado dedicado al teatro por dejar claro, piedra sobre piedra, que Gonzalo Cañas tenía una formidable formación y vivencia del teatro. Era excepcional en aquellos tiempos que un titiritero hubiera pasado antes por una sólida Escuela Teatral. Algunos habían realizado incursiones como aficionados o como comparsas, pero nadie había estado en el epicentro del teatro español. Gonzalo Cañas fue dirigido por los mejores directores españoles (Modesto Higueras, Luis Escobar, José Luis Alonso, Adolfo Marsillach, Miguel Narros) y compartió escena con los más brillantes actores y actrices españoles de la segunda parte del siglo XX (José María Rodero, Carmen Bernardos, Amelia de la Torre, José Bódalo, Ana Mariscal, María Asquerino, Emilio Gutiérrez Caba y un larguísimo etcétera). Había actuado con los mejores escenógrafos (Vitín Cortezo, Sigfrido Burmann, Vicente Viudes, Santiago Ontañón) y con los más perspicaces directores musicales. En resumen, fue un titiritero implantado en corazón mismo del teatro. Y lo fue porque desde el mismo año 1958 en que llegó a Madrid comenzó a jugar con los títeres. Y luego, con lo aprendido y lo vivido, su juego fue a más.

28 "El regreso de los rinocerontes", *El País*, 21-03-1988.

29 "Rinoceronte o el caso en que la salsa estropea el guiso", *ABC*, 21-03-1988, p. 89.

EL CINE Y LA TELEVISIÓN

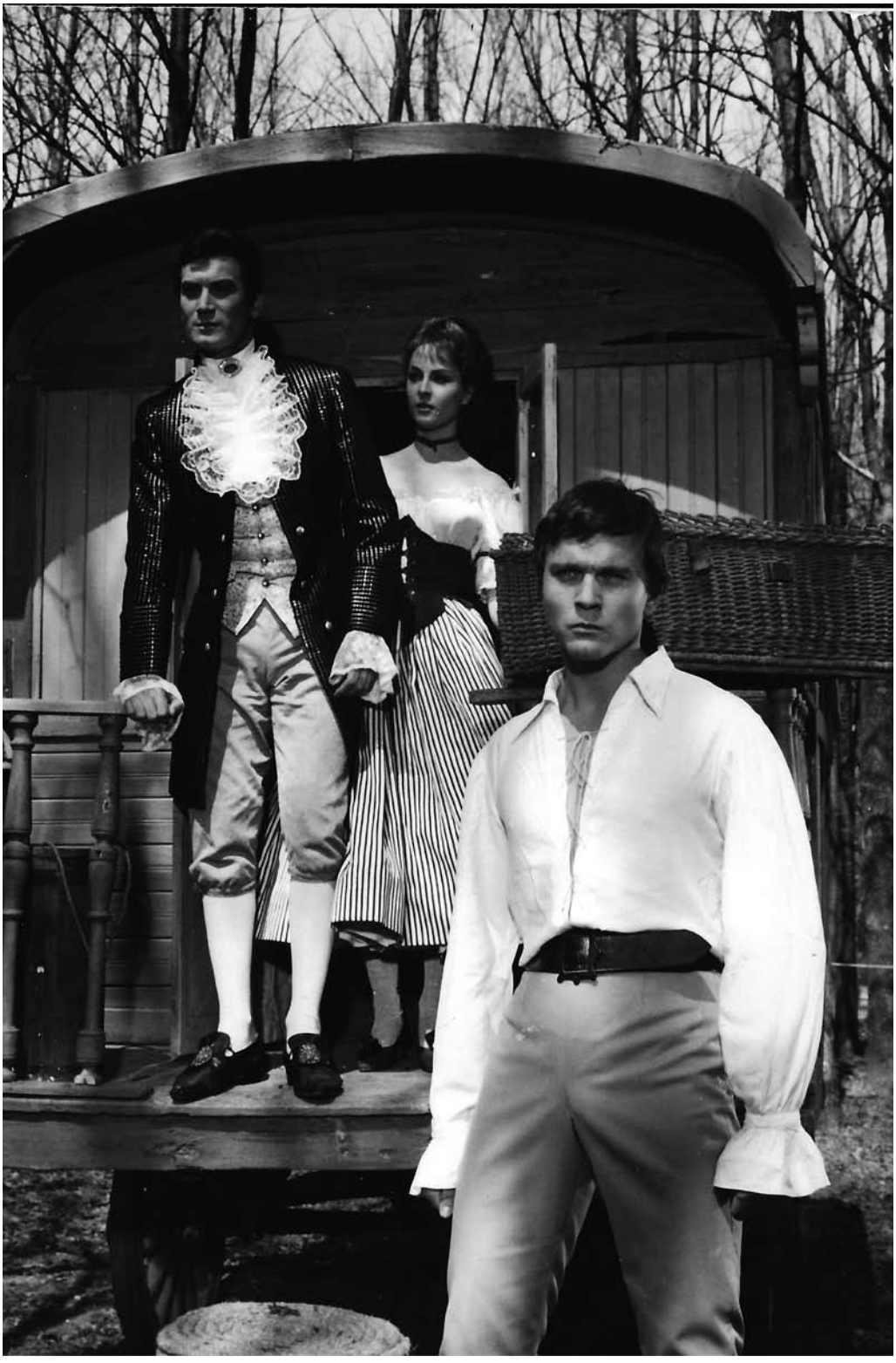
Voy a ser mucho más sucinto con el cine. En los años 60 el cine español comienza un proceso de apertura paralelo al que se producía en lo social y, algo menos, en lo político. Los productores buscaban, y lo siguen haciendo, rostros jóvenes y hermosos. Y Gonzalo era un joven rubio, de buena planta y con unos maravillosos ojos entre el gris y el azul. Y en 1962 estaba revelándose en el teatro. Su papel en el cine dejará huella y así, en la última entrega de los Premios Goya del cine español se tuvo un momento de recuerdo para él. Algo que, sin duda no le hubiera gustado reconocer pero que íntimamente le hubiera emocionado.

Como ya hemos dicho tras el estreno teatral de *Cerca de las estrellas*, el director de cine Cesar Fernández Ardavín lo contrata en 1962 para la película del mismo título con un contrato de 14.000 pesetas por un mínimo de seis semanas de rodaje. Aquel dinero y el oropel del cine atraen este joven actor que quiere comerse el mundo. Milagros Leal también repite en ese papel de Adela, la madre de esa familia corriente cuya jornada de 24 horas se retransmite en la pantalla. El mismo 1962 realiza una película que le entusiasma pues ya tiene un papel de coprotagonista con un rodaje en la escuela de instrucción de vuelo de Villafría en Burgos. Se trata de *Escuadrilla de vuelo* que dirige un joven Luis Comerón, amparado por Isasi Isasmendi que firma el guión.

1960 Gonzalo busca abrirse camino en Madrid

En 1963 rueda dos importantes películas que le afianzan en el panorama del cine español. La primera es *Confidencias de un marido* que, con argumento de Noel Clarasó, no es sino una transcripción al cine de una serie de televisión de gran éxito: *Tercero izquierda*. Era protagonizada por José Luis López Vázquez y Elvira Quintillá, que para la versión cinematográfica se cambia por Amparo Soler Leal. El director es Francisco Prósper, aunque también se encuentra detrás César F. Ardavín. Gonzalo Cañas aparece ya mencionado en algunas críticas como el tercer protagonista[30], y aparece por vez primera su nombre en la publicidad de programas de mano y cartelería. Junto a él trabaja la excelente actriz Enriqueta Carballeira con la que compartirá muchos repartos en el teatro y en el cine. La segunda es una superproducción internacional que tendrá estrenos en varios países en sus correspondientes versiones: *La máscara de Scaramouche*, de Antonio Isasi Isasmendi. Una película de sabor agridulce por varias razones. Pese a que tiene un importante papel, el de Pietro, no aparece en los créditos reducidos de la publicidad. Se da cuenta de la diferencia que existe entre su sueldo y el del francés Gerard Barray, protagonista principal. Y para colmo le obligan a lanzarse, espada en mano, desde la terraza del Sarmental en la Catedral de Burgos. No había para él *doble especialista* y debajo solo pusieron unos cuantos colchones y unas cajas de cartón. El resultado fue un aplastamiento

30 G. Bolín. Critica de cine. *ABC*, 14-05-1963, p. 82.



vertebral que le mantuvo meses alejado de los escenarios. Este incidente hizo pensar mucho a Gonzalo sobre el valor de un actor. Más que nunca se convenció de que lo mejor era hacerse empresario de sus propias aventuras.

En 1965 se estrena *La frontera de Dios*, del habitual director César Fernández Ardavín, con Julia Gutiérrez Caba y la también habitual Enriqueta Carballeira.

En 1966 se estrenan dos producciones. *Clarines y Campanas*, de tema taurino y con el torero Andrés Torres, *El Monaguillo*, y María Mahor como protagonistas. La dirección corre a cargo de Ramón Torrado. *Los diablos rojos*, rodada el año anterior, una obra dirigida al público infantil sobre las bandas callejeras en Zamora. Se presentó en el IV Certamen Nacional de Cine para Niños de Gijón, donde obtuvo el segundo premio. Gonzalo hacía el papel protagonista y junto a él estaba otro joven actor que ya había compartido reparto en varias obras de teatro durante el periodo de meritoriaje: Manuel Galiana.

En 1967, *Los salvajes en Puente San Gil*, primera dirección del barcelonés Antonio Ribas, basada en la obra teatral de José Martín Recuerda y con un impresionante elenco en el que figuran Adolfo Marsillach, Elena María Tejeiro, Nuria Torray, Rosanna Yanni, Carmen de Lirio, Trini Alonso, Valentín Tornos, Charo Soriano y Vicky Lagos.

En 1968, *Días de viejo color*, una película que se ha visto frecuentemente repuesta en TVE, estreno en el cine de Pedro Olea, con guión de Giménez Rico, y con Gonzalo en papel protagonista, junto a Cristina Galbó, Andrés Resino y María Martín, con la colaboración especial de Luis García Berlanga, Massiel, Juan Pardo y Luis Eduardo Aute, que también hizo la música.

En 1969, participa en una importante producción hispano-alemana de *La Celestina*, dirigida por Fernández Ardavín, con Amelia de la Torre, Julián Mateos y Elisa Ramírez en los papeles principales. Probablemente sea uno de sus mejores trabajos cinematográficos, interpretando el papel del criado Parmeno. Hará papeles secundarios en *Soltera y madre en la vida*, una película para Lina Morgan, junto a Alfredo Landa, Manolo Gómez Bur y José Sacristán y en *Johnny Ratón*, de Vicente Escrivá, que es una especie de Fray Escoba en Sevilla.

En 1970, en *El sobre verde*, comedia musical de Rafael Gil, con Toni Leblanc, Esperanza Roy, Mary Paz Pondal y Alfonso del Real.

En 1971, en *La montaña rebelde*, una cinta rodada en la montaña asturiana y centrada en el tiempo que va de la guerra civil a los años de la dura posguerra franquista. Papel protagonista junto a María Mahor, Tamy Saad, José Suárez y Tomás Blanco.

En 1974, bajo la dirección de Jesús Franco, se estrena la producción hispano-francesa *Un capitán de quince años*. Gonzalo Cañas escribe el guión de la película con José Antonio Arévalo y actúa junto a un elenco donde los actores son en su mayoría franceses. La obra fue muy alabada por Lorenzo López Sancho que alaba la versión de la novela de Verne y el buen cine que puede hacer Jesús Franco cuando quiere y le dejan.[31] El mismo año tiene un papel en *No matarás* de César F. Ardavín, primera película de Ángela Molina.

Entre 1975 y 1976 participa como secundario en dos películas un tanto estrambóticas pero interesantes. La locura y la libertad de las series B atraían mucho a Gonzalo. La primera es *Potato Fritz* que también se estrenaría con el título de *Masacre en Condor Pass*. Una *espaguetti-western* de producción alemana que se rueda en Almería y que cuenta con la presencia de Stephen Boyd y de aquel jugador de fútbol alemán cuya caballera parecía el cuidado

31 "Donde el cine tiene imaginación: Un capitán de Quince años", *ABC*, 13-07-1974, p. 81.

1962 Cerca de las estrellas Con Milagros Leal

seto de un parque versallesco: Paul Breitner. La segunda es *Viva Muera Don Juan Tenorio*, española, con Ángela Molina y el cantante Lorenzo Santamaría en los papeles principales. También salían Paquita Rico y Massiel. La música era de Teddy Bautista, cuando todavía era un excelente músico y compositor.

Hasta 1986, no volverá al cine, realizando un pequeño papel en *Tata mía*, de José Luis Borau, junto a Carmen Maura, Alfredo Landa, Imperio Argentina, Marisa Paredes y Julieta Serrano. El mismo año participa en *Pasos largos*, de Rafael Moreno, sobre la vida de Mingolla, el último bandolero andaluz interpretado por Tony Isbert, el nieto del gran Pepe Isbert.

Creo que la última película en la que participó fue en 1991, *Mala yerba*, de José Luis P. Tristán, donde Rafaela Aparicio y Emma Suárez hacían los papeles de abuela y nieta que se trasladan a Madrid para intentar sacar al otro nieto de la cárcel, detenido por tráfico de drogas.

Es casi imposible realizar en este artículo un seguimiento de sus múltiples trabajos en TV. Varios, que comentaremos más adelante, tendrán que ver con las marionetas. Algunos de ellos quedarán sólo en ambiciosos proyectos como la video-ópera *Génesis.II* con música de Tomás Marco y diseño plástico de José María Maestu, la serie para jóvenes, *Operación Cosmos*, sátira antibelicista con guiones de Moncho Alpuente, o la serie *Histriones de madera*, de la que comentaré en el apartado de títeres. Nos vamos a referir a continuación a los trabajos realizados como actor, principalmente a su intervención en algunos capítulos de varias series de producción nacional que gozaron de especial éxito.[32] Por una entrevista en Tele-Radio sabemos que ya hacía televisión en febrero de 1961. Participó en un buen número de espacios dramáticos, generalmente realizados por Francisco Montolío o

32 No he podido comprobar la veracidad de todos estos datos que están sacados de un curriculum que Gonzalo Cañas guardaba entre su documentación personal en el que he observado bastantes errores de fechas. He corregido los que he encontrado y he optado, salvo que se diga lo contrario, por poner la fecha de emisión y no la de rodaje, mucho más difícil de determinar.

Alfredo Castellón. A falta de un estudio más profundo sobre ellos, menciono su intervención en *Desdichas de la Fortuna*, de los hermanos Antonio y Manuel Machado, que se emitió en el programa Teatro Estudio en mayo de 1981. Entre sus intervenciones en series, destaco

1963 Serie: *Tengo un libro en las manos*. Se trató del primer programa cultural de TVE dedicado a los libros, realizado por Alfredo Castellón. El falangista Luis de Sosa realizaba la presentación de un libro y se escenificaba un fragmento de él. El programa estuvo activo, con periodos de descanso, entre 1958 y 1964. Episodio: *El Aguilucho* (basado en la obra de Edmond Rostand, 1897, sobre la vida del hijo de Napoleón).

1966 Serie: *Diego Acevedo*. Original de Luis de Sosa y dirección de Ricardo Blasco. Durante 13 capítulos contaba la historia de un cadete limeño, interpretado por Francisco Valladares, en la España de Carlos IV, interpretado por Luis Prendes, hasta la invasión napoleónica. Por esta serie pasó lo más granado de los actores y actrices españoles. Además de los mencionados, Sancho Gracia, Gemma Cuervo, Manuel Alexandre, Fernando Guillén, Elisa Ramírez y Emilio Gutiérrez Caba.

1967 Serie: *La familia Colón*. Guión de Oswaldo Dragún y dirección de Julio Coll. Una familia compuesta por el matrimonio y dos hijos, cada uno de una nacionalidad latinoamericana diferente, viajaban a España.

1972: Serie: *Los paladines*. Rodada en 1971 y comenzada a emitir en octubre de 1972. Su éxito hizo que se repusiera en 1979 y 1989. Fue grabada en formato cine por TVE en coproducción con la ZDF (segunda cadena alemana). Narraba las aventuras de un caballero cristiano, otro musulmán y un campesino en las guerras fronterizas del siglo XV. Gonzalo interviene en dos episodios titulados *Te perseguirá mi maldición*, interpretando el papel protagonista de Gazul. En otro capítulo aparecía el maestro de actores William Layton.

1976 Serie: *Paisajes con figuras*. Episodio: *El Doncel de Sigüenza*. Con guión de Antonio Gala y dirección de Mario Camus, Gonzalo interpretó a Martín Vázquez de Arce, más conocido como El Doncel de Sigüenza. Este documental dramatizado representó a RTVE en el XII Festival Internacional de Televisión que se celebró en Praga, dentro de la categoría de dramáticos. Gonzalo se sentía especialmente orgulloso de esta interpretación y de las escenas a caballo por los páramos castellanos.

1982. Serie: *Ramón y Cajal*. En nueve capítulos realizados por José María Forqué, con Adolfo Marsillach, Fernando Fernán Gómez y Verónica Forqué en los papeles principales. Gonzalo intervino en el capítulo 5 que cuenta su estancia en Valencia. Hizo el papel del profesor Eduardo Pérez Pujol, que había sido rector de su Universidad y que, con otros, fundó la Liga contra la Ignorancia. Seguro que disfrutó mucho con el papel de ese sabio tan comprometido en la lucha contra la necedad.

Fueron el cine y la TV los que dieron más popularidad a Gonzalo Cañas. En la mencionada entrevista de Tele-Radio, en febrero de 1961, cuando se le pregunta qué prefiere como actividad dramática, declara: "En el teatro me encuentro, en la T.V. me entreno y al cine lo utilizo con miras económicas y publicitarias". Cuando más adelante se le pregunta sobre cómo es el hombre Gonzalo Cañas, se define como alguien que quiere ser alegre y afirma que

1963 Confidencias de un marido Con José Luis López Vázquez.

muchos le dicen que es como un niño. El entrevistador le pide que cuente algunas de sus "niñerías" y Gonzalo responde: "Mi Bululú, teatrillo de títeres a domicilio, con el que me divierto mucho." Vamos a hablar, pues, de sus títeres.

TITERES Y MARIONETAS

Al mismo tiempo que Gonzalo llevaba a cabo sus trabajos en teatro, cine y TV, mantuvo siempre, con mayor o menor actividad, sus actuaciones con títeres y marionetas. En muchas ocasiones me recordaba cómo les aseguraba a sus compañeros de aventuras teatrales, cuando estaban esperando durante largos meses que les llamara un productor, que el teatro de títeres siempre daba de comer. Su pasión le hizo ir acumulando una interesante colección con los títeres que actuaron en sus obras (de él mismo, Viví Escrivá, Manuel Meroño, Vega Buzarra, Alberto Urdiales), así como otros (algunos muy interesantes como los que construyó Manuel Sainz Pardo) que fue consiguiendo a lo largo de su vida en sus viajes y en sus visitas al Rastro madrileño. Dicha colección ha sido heredada por sus amigos y trabajadores del Teatro de Autómatas, Paz González y José Luis Luna.

Aunque su amigo Raúl Torres, cronista oficial de la ciudad de Cuenca, cree que ya antes de ir a estudiar a Madrid había comenzado a hacer títeres en Cuenca[33], no puedo confirmarlo por el momento pues Gonzalo siempre me dijo que había comenzado en Madrid, en concreto en el Teatro Recoletos en

33 Entrevista telefónica mantenida en julio de 2013.

Teatro Autómatas

1958. La primera referencia objetiva es un programa de mano muy elegante y cuidado de cuatro actuaciones en la Navidad de 1958-1959. En dicho programa no aparece mención alguna a ningún grupo ni a Cañas pero es seguro que fue él, quizá con otros compañeros, pues el folleto se encontraba entre sus documentos y hay otros de las campañas posteriores en los que Gonzalo me confirmó su participación. En concreto de las navidades de 1961-1962 y de la de 1962-1963. Las sesiones se realizaban en la Biblioteca Pública del Niño Jesús, en la plaza del mismo nombre, cerca de Moratalaz, el barrio donde vivía Gonzalo. La del año 1961-1962 no dice en qué lugar se realizaron aunque las cuatro sesiones son organizadas por el Hogar Parroquial de Moratalaz y el Club Orbis. En los programas de dichas sesiones se puede ver que Gonzalo Cañas inventa para una campaña el personaje de Currito, protagonista de las cuatro sesiones, y en el año siguiente el de Supermín. El teatrillo debía ser muy sencillo con frontal de madera y una ventana escenario de 1,20 x 0,50 m. aproximadamente. Nunca me habló Gonzalo de en quién podía haberse inspirado, pero podemos suponer que tiene que ser en obras de Talio, Maese Villarejo o Maese Cosman, que pudiera haber visto en Cuenca o Madrid. Aunque ya tiene esa originalidad de crear nuevos personajes, probablemente sus aventuras guiñolescas fueran similares a las de aquellos.

En 1960 crea su primer grupo: **Bululú**. Es muy posible que esas primeras campañas fueran gratuitas y Gonzalo tenía que ganar algún dinero para su estancia y estudios. Bululú se crea con el principal objetivo de hacer funciones a domicilio para fiestas de comuniones y cumpleaños en restaurantes u hogares pudientes. Para ello Gonzalo se anuncia en la prensa, tal cual hacían los más renombrados titiriteros de Madrid.

Teatro Automatas:Bailaora abierta y Tocaor guitarra

En 1962, Gonzalo interviene durante varios meses con sus títeres en un programa infantil de Radio España. Entre los títeres utilizados figura un Guardia Civil cuyo diseño mostramos. Por aquellos tiempos utiliza un teatrillo con frontal de tela de cuadros con una pequeña boca de unos 100 x 35 cm. lo que hace pensar en unos títeres de tamaño bastante pequeño.

En 1964, tal como hemos podido ver, Gonzalo se encuentra en la cresta de la ola de los jóvenes intérpretes del cine y el teatro, pero no por ello deja el mundo de los títeres. Con el apoyo del poeta, periodista, farmaceútico y cronista oficial de Cuenca, Federico Muelas, por entonces asesor de la Subdirección de Cultura Popular del Ministerio de Información y Turismo, que regentaba el luego fundador del Partido Popular, Manuel Fraga, emprende una campaña por varias provincias con su nueva compañía: el **Retablillo de Juan de las Viñas**. Federico Muelas (1910-1974) fue un personaje muy especial que merece nos detengamos un momento en él. Ya antes de la Guerra Civil manifiesta sus inquietudes literarias y lo podemos ver participando en La Gaceta Literaria que dirigía Ernesto Giménez Caballero. En 1935 funda en Cuenca una tertulia artístico-política con el nombre El Bergantín de la Vela Roja, en ella participan jóvenes artistas e intelectuales cuya adscripción política se halla muy cercana a los sectores más revolucionarios de Falange Española. Por aquellas fechas emprende una curiosa labor de teatro de títeres pedagógico con el nombre de La Cometa con la que recorrió varios pueblos de las comarcas conquenses. Aunque algunos aseguran que tal aventura estuvo encuadrada en los programas de Misiones Pedagógicas[34], no puedo confirmarlo (es un capítulo que los colegas de Cuenca debieran desbrozar en la prensa local). Otros afirman que trabó relación con Federico García Lorca y lo llevó a Cuenca: "Cuando fallece el granadino denunció su asesinato con un verbo muy descarnado para el ámbito de derechas donde él se

34 Ver artículo "Federico Muelas" en http://olcades.es/federicomuelas-biografia.htm ,[Consultado en junio 2013]

movía, pasando ciertos apuros por este arrojo".[35] Encuadrado en lo que se llamó Generación del 36, César González Ruano intenta adscribirlo al grupo de Juventud Poética, colabora en múltiples revistas literarias, algunas de ellas "garcilasistas" pero acaba encontrando su lugar junto a los poetas Gabino Alejandro Carriedo y Ángel Crespo con los que fundará en Madrid la revista El pájaro de paja, modelo de vanguardismo poético, muy alejado ya de la poesía oficialista. En Madrid abre una farmacia y en su rebotica funda otra tertulia que merecerá la asistencia de personajes como José García Nieto, Camilo José Cela, Rafael Sánchez Mazas y otros. Desde su cercanía a influyentes personas del Ministerio de Información y Turismo echará más de una mano a conquenses como Gonzalo. ¡Cómo no iba a atraerle aquel joven actor que estaba empeñado en levantar una compañía de títeres, que tantos recuerdos le traía de sus propios impulsos juveniles! Creo recordar que Gonzalo me habló de que pudo intervenir incluso en el nombre de la compañía y, desde luego en la elección de repertorio.

Detalle diorama peluquería

Zaragoza 2003
Plaza de los Sitios

La campaña se extendió al principio de 1965 y llevaba una obra infantil y otra de adultos. En realidad las dos eran para adultos pues se trataba de *El retablillo de don Cristóbal*, de García Lorca, y del *Cornudo, apaleado y contento*, de Alejandro Casona. Con ellas se produce un cambio evidente con las obras anteriores, no sólo en la temática argumental sino también en la parte estética, mucho más cuidada. Evidente tanto en los títeres, excepcional el que hace el papel de enfermo en la obra de Lorca, como en los telones de fondo de inspiración lorquiana en una y de inspiración renacentista en la de Casona, basada en un cuento del Decamerón. Cañas me comentaba como tuvo algunos problemas con las "fuerzas vivas" de algunos de los lugares en los que representó estas piezas.

Como ya hemos mencionado, en 1965 acude al Teatro-Escuela A.R.A de Málaga, donde que yo sepa no trabajó con títeres, pero tras su expulsión por parte de la directora, debido a las relaciones que mantenía con la actriz Marta Puig, regresa a Madrid donde en 1966 seguirá colaborando en las campañas de Información y Turismo. Primero en una denominada *El carro de la alegría*, que se desarrolla por Tierra de Campos y luego con un retablo navideño donde recoge textos de las églogas escritas en loor del nacimiento de

35 Amador Palacios, "La personalidad literaria de Federico Muelas",

Cañas retocando un autómata

Jesús por Juan de Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente, seguro que por recomendación de Federico Muelas. Solo Paco Peralta llevaba un repertorio de esa categoría.

Uno de los acontecimientos teatrales de la temporada 1969-1970 es la presentación en el Teatro Español de *La Marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán, dirigida por Miguel Narros con diseño escenográfico de Francisco Nieva y la participación de un cuadro de actores excepcional: Guillermo Marín, Amparo Soler Leal, Luchy Soto, José Luis Pellicena, Charo López y muchos más. En la escenografía de Nieva, espectacular como siempre, se insertan un par de marionetas de factura excepcional, encargadas a Gonzalo.

En julio de 1970 da un salto más y es programado dentro de los llamados Festivales de España con el nombre de **Títeres y Marionetas de Gonzalo Cañas**, actuando en Huelva en el estadio de fútbol, sin duda de dificultosa visualidad para un teatro tan pequeño.[36] El programa se compone de dos piezas. En la primera parte, *Pedro y el lobo*, de Prokofiev, y en la segunda, *Del buen suceso que el valeroso Don Quijote, tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación*, adaptación de la obra de Cervantes. Los títeres de *Pedro y el lobo* son bastante tradicionales pero los que representan a Sancho y, sobre todo, a don Quijote son excepcionales. Las actrices y actores animadores son Eloísa Andrés, Cristina Victoria y J. Miguel Gutiérrez. En agosto, y tras el éxito de la campaña, la Junta de Apreciación de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos concede ayuda a Gonzalo Cañas para representar este programa en teatros de Melilla, Ávila y Pontevedra. Si tenemos en cuenta que otras de las ayudas se conceden para representaciones en el Teatro

36 "Festivales de España. Esta tarde, los niños al Estadio, *Odiel* (Huelva), 05-07-1970, p. 5.

Romea de Barcelona o el María Guerrero de Madrid, podemos entender de la ventajosa situación en que se encontraba Gonzalo.[37] En las representaciones que se llevaron a cabo en esas tres ciudades figuró también una versión de la Cenicienta, de la que no tengo más noticias.[38]

Los esfuerzos de Gonzalo por materializar una nueva forma de hacer teatro de marionetas se ven reconocidos cuando en 1971 dirige en la Escuela de Arte Dramático su primer curso de Títeres y Marionetas.

En diciembre de 1971 Gonzalo Cañas presenta en el teatro Muñoz Seca de Madrid una obra fundamental por muchas razones: *Un mundo soñado*, escrita y dirigida por él. Lo hace fundando su compañía **Teatro Español de Marionetas**, una denominación que aflora su deseo de constituir una formación que aspira a ser un Teatro Nacional de esa especialidad: "No quiero, con este Teatro Español de Marionetas limitarme al campo experimental, pero tampoco quiero hacer un teatro infantil al uso, con su marcado carácter comercial. Mi deseo es reunir a todas las personas amantes de un teatro poético, apto para todos los públicos, que deseen elevar el teatro en cualquiera de sus manifestaciones al más alto rango artístico. Por eso deseo hacer un llamamiento a directores, actores, autores para que trabajen con nosotros...".[39] Utiliza medios escenográficos y dramatúrgicos nuevos donde actores y marionetas tienen un peso similar en la escena, algo todavía muy novedoso en España. El principio de acuerdo con el teatro Muñoz Seca es que la compañía se convierta en estable y mantenga una programación en dicho teatro. Las actuaciones de *El mundo soñado* serán los jueves, sábados, domingos y festivos, con un total de cinco sesiones semanales. La producción del espectáculo requiere de un largo periodo de ensayos y los muñecos se encargan a Manuel Meroño, uno de los mejores constructores del país (trabajaba habitualmente para el Teatro Nacional de Juventudes como atrezzista y constructor de títeres y llegó a poseer compañía propia aunque sin éxito notorio). Otra de las novedades es que Gonzalo busca apoyo en la empresa privada y contrata con un fabricante de caramelos que vendía un producto entonces muy popular: los "palotes", para ello habían creado la figura de Palín Palotes para su publicidad. La puesta en escena es complicada pues utiliza un alto puente de manipulación de marionetas y la iluminación resulta primordial. Los actores fueron Alberto Alonso, Antonio Requena, Raquel Ortuño, Ismael Avellán y Natalia Brandler. La prensa reconoció su esfuerzo y lo mencionó como uno de los espectáculos infantiles más importantes de la temporada aunque también hubo voces que clamaron en contra de unos títeres tan alejados de los habituales: "El resultado es deplorable: el aburrimiento, la incomprensión del tema poético-filosófico-pedagógico-social llega a extremos inquietantes".[40] Efectivamente, Gonzalo introducía en este espectáculo cuestiones como la injusticia y la igualdad, la ecología, etc, que entonces eran argumentos extraños a los títeres. La aventura duró menos de lo esperado pero aún así lo hizo haciendo temporada desde el 26 de diciembre hasta el 5 de marzo de 1972. Algo inaudito en los títeres de aquellos tiempos.

En el resto de 1972 y 1973 Gonzalo funda su compañía de actores Lope de Rueda, ya comentada, con la que hace giras por toda España. Pero en 1973

37 "Obras de teatro dictaminadas por la Junta de Apreciación", *La Vanguardia*, 16-08-1970, p. 34.

38 Informaciones teatrales. ABC, 03-09-1970, p. 55.

39 Ángel Laborda, "El mundo soñado, títeres y actores en el Muñoz Seca", *ABC*, 31-12-1970, p. 73. ·Este fragmento del texto periodístico está sacado del programa de mano editado para la ocasión.

40 J.I.C. "Teatro infantill" (Cartas al director), *Blanco y Negro*, 29-01-1972, p. 4.

Kally en restauración

realizará una estancia de casi seis meses en una de las más importantes compañías británicas: el Little Angel Theatre de Londres, donde intervendrá en su obra *Noé* y en *Shadow Fantasy*, un espectáculo de sombras que pronto aplicará en sus futuros trabajos. Será el comienzo de una constante preocupación de Gonzalo, el conocer todo lo que se hace en títeres tanto en Europa como en otros continentes. Esto le llevará a realizar largos viajes por el Este de Europa (1974), por Pakistán, India y Nepal (1981) y por Argelia, Níger y Mali (1982), entre otros.

En 1974 realiza dos campañas en las cuencas mineras de Huelva, donde aún se recordaba su actuación dentro de los Festivales de España de 1970. La primera en mayo y la otra en noviembre, patrocinado por la empresa Unión de Explosivos Ríotinto. En la primera gira presenta un espectáculo dividido en dos partes: *El globito azul* y una versión reducida de *El mundo soñado*. *El globito azul* está a su vez dividido en cuatro pequeños sketchs: *El loco de los zancos* (con una peculiar marioneta sobre zancos), *El globito azul* (títeres planos con una estética muy personal, basada en una idea de Joan Baixas), *Platero* (aprovechando el burrito que construyó Manuel Meroño para la obra representada por Los Títeres, Teatro Nacional de Juventudes; con ella hará luego, sobre 1979, un programa en TVE) y *El cascarrabias* (juego de sombras tras su experiencia londinense). En la segunda presenta un nuevo espectáculo: *El retablo de la fantasía*, formado a su vez por partes: *Si yo fuera mayor* (monólogo de un actor), *El último dragón* (espectáculo clásico de títeres de guante) y *Palomas y gavilanes* (una acción abierta al público infantil en la que los niños suben al escenario y ayudan a resolver colectivamente una historia). Como podemos ver sigue existiendo una participación de actores y títeres, aunque en esta ocasión el espectáculo divide los papeles de ambos en sus diferentes partes. Sus actuaciones tiene lugar en muy variados escenarios que van desde la calle, las mismas minas de Riotinto o destartalados teatros con cerca de 800 localidades. Con *Retablo de la fantasía* realizará gira por Cádiz y Granada y luego por diferentes poblaciones de Madrid, patrocinado por la Caja de Ahorros.

Negro en restauración

En 1975 va a colaborar en varios programas del espacio televisivo "La Guagua" así como en el de "Un globo, dos globos, tres globos", donde participará con sus marionetas en el episodio de *Los sueños del signori Vivaldi*, donde manipulaba un topo que hablaba con el músico[41] (quizá el ratón que aparecía en *El mundo soñado*). En este mismo programa participará en 1976 en varios programas más. En aquel año el famoso programa infantil tenía dos secciones: Barrio Sésamo y Nuestro corro. Para esta última sección Gonzalo grabó cuatro programas para descubrir a los niños y niñas las marionetas y otros juegos dramáticos.

En 1976 graba para TVE un proyecto largamente acariciado: el *Retablo de Maese Pedro*. Con dirección de Francisco Montolío, dirección musical de Odón

41 Programación televisiva. *Hoja del lunes* (Madrid), 22-09-1975, p. 48.

Dioramas tras la restauracion de 2003

Alonso y con los cantantes Isabel Penagos, Pedro Farré y Julio Julián. Con un importante equipo de actores, entre los que cubren los papeles principales Gonzalo (Maese Pedro), Paco Curto (Don Quijote) y la manipulación del Teatro Español de Marionetas, entre los que se encuadran renombrados marionetistas como Julio Michel, Lola Atance, Francisco Porras, Emilio Gazo y otros. Corresponde a Gonzalo la dirección y realización técnica y a la escultora Viví Escrivá el diseño y realización de unas excepcionales marionetas.

Esta experiencia encenderá la mecha de un proyecto que Gonzalo Cañas cultivará durante años, con diversos nombres, y que solo muy parcialmente conseguirá hacer realidad. Al principio también participará Francisco Porras firmando ambos en 1977 el embrión de una ambiciosa serie para televisión que se titularía *Histriones de madera*. Se trataría de llevar a cabo la realización televisiva de una serie de obras de teatro escritas o adaptadas para marionetas por algunos de los más importantes autores españoles, entre las que se incluirían los siguientes títulos: *El médico a palos*, de Molière, en la versión de Leandro Fernández de Moratín, *El Retablillo de Don Cristóbal*, de García Lorca, *El testamento de la Tía Norica*, de autor anónimo, *Farsa italiana de la enamorada del rey*, de Valle-Inclán, *Los intereses creados*, de Benavente, *Farsa y justicia del Corregidor*, de Casona, y *Pelo de tormenta*, de Francisco Nieva. Pasado el primer impulso y deterioradas las relaciones entre Paco Porras y Gonzalo Cañas por muy varias razones pero principalmente por el empeño de ambos en dirigir la recién creada UPROMA (Unión Profesional de Marionetistas), será Gonzalo el que siga erre que erre, cambiando el nombre (*La caja de Pandora*) pero manteniendo en realidad el mismo proyecto televisivo.

En 1977 la editorial Santillana publica una Guía Didáctica titulada *Teatro de Títeres*, dirigida al profesorado de Educación Preescolar. La mayor parte del libro recae en Cañas que plantea una obra muy interesante para aquellos años en cuyo índice se incluyen unas Generalidades sobre la historia del títere (capítulo 1), Los títeres y el teatro infantil (capítulo 2), La educación y el teatro de títeres (capítulo 3), Sugerencias y observaciones para el montaje de un juego dramático con títeres (capítulo 4), Niveles de desarrollo del juego dramático con títeres (capítulo 5) y dos apéndices dedicados al tema

Gonzalo y Luna

de los títeres y los cuentos (en los que interviene Fernando Alonso) y otro dedicado al teatro de sombras. El libro termina con una sucinta bibliografía y la relación de los museos, los marionetistas más famosos y los teatros de marionetas más importantes de todo el mundo. Los dibujos son realizados por José R. Navarro y todo el equipo está coordinado por Gloria Roldán. El año siguiente colaborará Gonzalo en otros cuatro libros sobre dramatización escolar, aunque con un papel menor.

No resulta fácil trazar el camino del asociacionismo de los titiriteros españoles hasta confluir en la creación de UNIMA Federación España en 1984. Cada uno tiene sus propias versiones que, muchas veces, no coinciden con las de los demás. Quizá aún no sea tarde para realizar un trabajo de investigación que, además de escuchar relatos personales, bucee en documentos de constitución y en la prensa de los años que van de 1974 al 1984, especialmente en Madrid, Barcelona y Sevilla. Pero lo que todos reconocen es que Gonzalo Cañas tiene, junto a Francisco Porras, un papel fundamental. Los primeros intentos de asociarse deben surgir sobre 1973-1974 con la creación, muy posiblemente no formalizada, de una asociación que ya mantiene contactos con la UNIMA internacional. Como no tienen medios económicos la AETIJ (Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud), vinculada entonces a la Sección Femenina, propone formalizarla dentro de la suya y encarga al abogado José Luis Alemany la redacción de unos estatutos. Dentro de la asociación, compuesta por profesionales, aficionados y simpatizantes de los títeres, los profesionales mantienen un importante tira y afloja entre ellos. Por un lado las tensiones propias del mercado que acaparaban las compañías tradicionales (especialmente Maese Villarejo, Talio y Tina-Francis,

pero también otras como Maese Cosman, Petit Guiñol o las Marionetas de Elena) frente a las de nueva creación, con nuevas propuestas estéticas y argumentales, entre los que se encontraba Cañas. Por otro lado surgirán luego las tensiones entre territorios pues los catalanes, con Joan Baixas a la cabeza, decidirán en cierto momento marchar por su cuenta. La ADAM (Asociación de Amigos de las Marionetas) se legaliza en noviembre de 1976 ocupando la presidencia José Luis Alemany, como persona no profesional y neutral en esas batallas. Cañas obtendrá una vocalía y quedará fuera de la junta directiva, Porras.[42]

En el seno de ADAM los profesionales siguen barajando la necesidad de crear un sindicato y esto será posible poco después, conforme avanzan las posibilidades democráticas en España. En mayo de 1977 se firma el Acta de constitución de la UPROMA (Unión Profesional de Marionetistas) que se entregará junto a los Estatutos para su aprobación oficial. Hecho que ocurre con la aparición en el BOE de 07-06-1977 donde aparecen los nombres de Gonzalo Cañas, Francisco Porras, Francisco Peralta y otros (sin especificar). El 29-06-1977 se reúnen en Asamblea General en el domicilio de Cañas, (San Roque, 16, bajo) para la elección de la Junta Directiva. Primero se eligen los seis miembros que la formarán y, tras votación, la van a conformar por orden de votos: Cañas, Porras, Manuel Meroño, Lola Atance (Libélula), Manuel Rodríguez (*Maese Cosman*) y Manuel de la Rosa (*Don Redondón*). En una segunda votación se elige, ya solo entre los miembros de la Junta, el Presidente. La tensión se palpa en el aire: Cañas obtiene 11 votos y Porras 9, a gran diferencia de los demás. El ya presidente Cañas, propone la ampliación de la Junta con los cargos de Asesor jurídico (el abogado Máximo de la Cruz Vallés), Secretario (Ricardo Belmar) y Tesorero (Emilio Gazo), que se aprueba tal cual. Cañas propone asimismo que se solicite para UPROMA la representación española de la UNIMA. Porras, vicepresidente, propone que en la próxima subasta del nuevo Teatro Municipal del Retiro (que sustituía al del frontal neoclásico que había dirigido Talio) se presentara UPROMA como explotador del recinto y no ningún particular. Probablemente fue una jugada de Porras para intentar que el televisivo Manuel de la Rosa, *Don Redondón*, presente en la asamblea y también miembro de la Junta, no se hiciera con la gestión del recinto por el que tanto había luchado Paco Porras. Asimismo se aprueba la edición de un boletín que se llamará *Títere*, que se editó poco después y del que hemos sacado toda esta información.[43] En ese primer número de la modesta revista, que acaparará y defenderá enseguida Porras, aparece una carta de Cañas. En ella recuerda el papel complementario que tienen tanto ADAM, una asociación cultural presidida por Alemany, como UPROMA, un sindicato profesional, presidido por él y propone vallar el espacio del teatrillo del Retiro para poder cobrar una entrada simbólica y la propuesta de crear un Primer Festival Nacional de dos o tres meses de duración que recorra una buena parte de las provincias españolas. En la siguiente reunión de UPROMA, el 16-09-1977, además de tratar el tema de los extranjeros (principalmente argentinos) que actúan en Madrid (donde Cañas defiende su integración entre los profesionales del sector), se vuelven a tratar los temas del Retiro, de las cuotas, del Festival Internacional mencionado (donde se forma una comisión coordinada aparentemente por Lola Atance) y se produce en el apartado de Ruegos y preguntas una sorprendente declaración de Gonzalo Cañas, renunciando a la presidencia por considerar incompatible ésta con

42 Carlos Luis Aladro, "De títeres, titereros matritenses y otras mojigangas", *Triunfo*, XXXII, 740, 02-04-1977, p. 43.

43 Títere, 1. Boletín de UPROMA y ADAM. Madrid, septiembre 1977.

su deseo de convertirse en empresario. Un empresario no puede dirigir un sindicato de trabajadores del espectáculo de marionetas. Algo rocambolesco pues los titiriteros siempre han sido empresarios de sí mismos. La propuesta sin duda se debe a las tensiones creadas dentro de la asociación y a la lucha entre Cañas y Porras. Cañas pide un aplauso para Porras y éste pasa a ocupar la presidencia de la asociación.[44] Pero Cañas conserva una fuerte área de poder que acabará más adelante en la ruptura. Efectivamente, Cañas participa activamente en varias comisiones como la del anteproyecto de Escuela Superior de Teatro de Títeres y Marionetas (junto a Antonio Al·lés), otra dedicada a crear los fundamentos de un Centro de Investigación de Teatro de Títeres y Marionetas, embrión de un futuro Teatro Nacional y, sobre todo, la Comisión Gestora del Festival de Madrid. Si las primeras no se concretarán en nada, como todos bien sabemos, sí que el Festival Internacional de Madrid saldrá adelante, siendo Gonzalo Cañas el que oficial o extraoficialmente lo dirija entre 1977 y 1980. En una asamblea convocada para marzo de 1978 se producirá la escisión. Gonzalo seguirá en UPROMA y Porras fundará la UT (Unión de Titiriteros) que seguirá adelante con su revista Títere, manufactura personal de Porras, que también se mantiene como boletín de la ADAM (en realidad fue la ADAM la que aportó la mayor parte de la financiación de la revista)[45]. No puedo extenderme más pero queda claro el peso que Gonzalo tuvo en todo ese proceso y en los siguientes, en que ya más alejado y algo escéptico, mantuvo no obstante un claro interés por intentar que no se repitieran los errores del pasado.

En 1978 Gonzalo materializa otro escalón más en su intento de crear un teatro poético de actores y títeres dirigido a todos los públicos. Estrena el 22 de diciembre en el Teatro Valle-Inclán de Madrid su espectáculo *Manos*. Tres actores en escena y un baúl en medio. Ni una sola palabra, sólo pantomima, y del baúl irán surgiendo marionetas indonesias, bolas fluorescentes que se engarzan en los dedos de Gonzalo tal cual las de Obraztsov. El espectáculo, aún siendo muy interesante, no tuvo el éxito deseado. Programado en las infantiles fechas navideñas seguro que los padres y los niños esperaban otra cosa. Quizá a Gonzalo le iba más deprisa la cabeza que la dramaturgia. Planteaba espectáculos con demasiados saltos mortales que luego resultaban muy difíciles de realizar, tanto para él como para sus actores. No será éste ni el primero ni el último.

En 1978 inicia la aventura de Oropesa del Mar. Junto a otros amigos montan varios modestos negocios en el casco viejo de la localidad castellonense y crean una asociación de comerciantes. Presienten el futuro impacto turístico de la zona y quieren dar un "golpe de mano" que les permita obtener algunos beneficios. Gonzalo monta un café-teatro, El Establo, con actuaciones de marionetas y durante tres años organizará un pequeño festival donde entre otros amigos, entonces en Madrid, acudirán, La Gaviota de Luis Ghiringhelli y Adriana Cardone, y Los Duendes de Alberto Cebreiro. Será allí en Oropesa donde Cebreiro conocerá a la que será su compañera de vida y de viaje, Sise Fabra, que dará sus primeros pasos marionetísticos bajo la mirada de Gonzalo. Pero aquellos "hippies" nunca serán bien vistos por las fuerzas vivas del pueblo y poco a poco las ilusiones del principio se irán diluyendo hasta extinguirse. Aún faltarán unos cuantos años para que unos grandes empresarios monten en Oropesa el complejo de Marina D'Or, Ciudad de Vacaciones. Durante buena parte de su vida Gonzalo quiso ser rico, solo al

44 Títere, 3. Boletín deUPROMA y ADAM. Madrid, noviembre 1977, s/p (p. 4)

45 Según aporta José Luis Alemany en una entrevista telefónica mantenida en agosto de 2013.

final de su vida se apercibió de que vivir con modestia, elegancia y libertad era la única forma de conseguirlo

Durante todos estos años comentados el TEM (Teatro Español de Marionetas) seguirá realizando sus actuaciones, no demasiado numerosas, por Madrid, Oropesa y Huelva. El fracaso de Oropesa del Mar puede dar motivo a sus viajes por Asia, Africa y Europa del Este, ya comentados. Interviene en algunos espacios dramáticos de TVE y su actividad con las marionetas disminuye bastante. Gonzalo recordaba con especial afecto su intervención en la campaña electoral de 1979 para la candidatura de Enrique Tierno Galván a la alcaldía de Madrid. Se montó un camión que recorría los barrios madrileños y se ofrecía a los vecinos una obrita, titulada *Don Especulón (farsita para muñecos y algo más)*, que había escrito para la ocasión el dramaturgo Lauro Olmo.[46]

En 1984 vuelve a la carga con su proyecto de grabar la serie de obras teatrales con marionetas, que ahora se titulará *La Caja de Pandora*. Como primer capítulo dirige, interpreta y coproduce otra de sus obsesiones: una versión de *El retablo de las maravillas*, de Cervantes, que se emitirá en la Segunda Cadena de TVE en agosto de 1985, habiéndose presentado antes, en septiembre de 1984 en el VII Festival de Teatro Clásico de Almagro. Gonzalo interpreta el papel de Chanfalla, Pilar Pereira el de Chirinos y el de Rabelín, el cantante Ismael, amigo de Cañas, coleccionista de marionetas y propietario de un conocido café-teatro en la plaza de Santa Ana de Madrid. Los papeles de Alcalde y Alcaldesa correspondieron a Alberto Fernández y María Isbert. No se rodarán más capítulos de aquel interesante proyecto.

En octubre de 1985 estrena en la Sala Mirador de Madrid su nuevo espectáculo, que recibió una ayuda del INAEM, *El toro ibérico*. Gonzalo pretende trazar un acueducto entre la más pura tradición del títere español y las nuevas vanguardias. Lo hizo recordando uno de los espectáculos que desde el siglo XVIII solía cerrar las representaciones de marionetas: la corrida de toros. Él mismo se viste de don Cristóbal torero para rendir homenaje al personaje rescatado del olvido por García Lorca. El programa se completaba con cinco sketchs dedicados a homenajear el trabajo de cinco grandes: Ives Joly, Joan Baixas, Norman Mc Laren, Jim Henson y Henk Boerwinkel del Tiangel holandés. Manos libres y enguantadas, paraguas, plumeros, pirámides y algunas figuras con mayor o menor aspecto humano, son los protagonistas de estas breves piezas. La intervención de actores es mínima y se limita a la presentación de Cañas en la corrida de toros. Con ella se presenta en la II Mostra de Titelles de l'Estat Espanyol que se celebra en Tarrasa en noviembre, organizada por el Institut del Teatre de Barcelona. Luego se representará en el mítico Teatre Malic de Barcelona y en otros espacios, destacando que uno de ellos fue en la Feria del Libro de Cuenca, ya en 1986. Sus paisanos tomaron conciencia de que uno de ellos era un titiritero muy peculiar. Más adelante este espectáculo se remoza y transforma en *Leviatán* donde desaparece la referencia al toro y siguen presenten los otras cinco historias mencionadas que, en clave de humor, vienen a hablar de esos problemas que Gonzalo arrastraba en su cabeza: el juego del poder, la incomunicación, la soledad urbana, la ambición y la violencia.[47]

46 En 1986, como homenaje al fallecido profesor y alcalde de Madrid, se hizo una pequeña tirada no venal de 150 ejemplares.

47 José Luis Alemany en el programa de mano de Leviatán, s/f.

Cañas se encuentra en uno de sus periodos de máxima actividad. Cae en sus manos el texto de *La Pájara Pinta*, se emociona con ese lenguaje de juguete musical, con ese "guirigay lírico- bufo-bailable" y busca al maestro Alberti para solicitar el permiso de su representación. Para su sorpresa, a Rafael Alberti no sólo le parece bien sino que se entusiasma con esa obra de su pasado con la pintora Maruja Mallo, desaparecida luego tras la omnipresencia de María Teresa León. De la obra, concebida en principio junto al músico Oscar Esplá, perdida durante mucho tiempo, pero recordada con mucha fidelidad en la memoria de Alberti, sólo se llegó a escribir el prólogo y el primer acto de los tres previstos. Gonzalo la completa con otros versos del maestro gaditano y creando su nueva compañía, **Eñe Teatro**, la estrenará a bombo y platillo la noche del lunes 27 de julio en el Centro Cultural Galileo de Madrid. El patio estaba a rebosar de personajes de la cultura y de la política que acudieron en homenaje a Alberti que no pudo asistir por estar ingresado tras un desafortunado atropello automovilístico. El estreno vino precedido por cierta polémica pues el empresario Cañas, o quizá la prensa, lo calificó de "estreno mundial" de una obra "inédita". Naturalmente surgieron voces que recordaron lecturas y representaciones musicadas efectuadas por el mismo Alberti en Madrid, París y La Habana en los años 30, así como una serie de 32 representaciones realizadas en Francia por la Compañía Española de la Universidad de Burdeos durante la década de los 60.[48] De cualquier forma resultó un acontecimiento de primer orden. La dirección musical corrió a cargo de Carmelo Bernaola y la coreografía correspondió a Goyo Montero. Los muñecos fueron construidos por Alberto Urdiales y La Deliciosa Royala. Muchos de los asistentes quizá esperaban al Alberti social y se encontraron con el Alberti juguetón de 1926. Para algunos resulta difícil asistir a una obra de teatro que empieza con el canto de Pipirigallo: ¡Pío, pío / pío, pic! / ¡Verdo-larí-larí-río!, / río-ric! / ¡Kikirikíii! Y que sigue de forma muy parecida. El que quiso entrar en el juego se lo pasó muy bien. La crítica recogió ambos extremos. Eduardo Haro Tecglen felicitó al director Cañas, pese a que otros criticaron que la mediterránea y explosiva luz del gaditano Alberti se hubiera oscurecido en la puesta en escena de Gonzalo. La obra tuvo un interesante recorrido posterior. Todavía en 2004 se abrió el Festival de Música Española en el Gran Teatro Falla de Cádiz con la recuperada versión de La Pájara Pinta de 1932, musicada por Federico Elizalde, en la Sala Pleyel de París. "Se pretende reproducir, reeditar o rescatar, el concierto del año 32, en el que el personaje del Pipirigallo fue interpretado por Alberti y que en esta ocasión interpreto yo".[49] Gonzalo estaba orgullosísimo, lamenté mucho no poder acudir a Cádiz para escuchar su ¡Kikirikíii! : "estupendo Gonzalo Cañas en sus rimas imposibles, jugando con disonancias y atonalismos propios de la época en que fue escrita".[50]

La resonancia de *La Pájara Pinta* hizo que Gonzalo se planteara el ya mencionado *Rinoceronte*, de Ionesco, el año siguiente, 1988, con el fracaso correspondiente que, sin duda, afectó profundamente a Gonzalo. Durante un tiempo va a dejar casi todos sus habituales trabajos y se va a dedicar a realizar algunos trabajos publicitarios con la agencia TAPSA/NWAyer, diseñará varias mascotas publicitarias para el ICONA, Jumbo o Burger King y dirigirá la revista Espectáculos de Madrid. Para el ya próximo año triunfal de 1992 (Expo de Sevilla, Juegos Olímpicos de Barcelona, Ciudad Europea de la Cultura de Madrid), se reactiva su espíritu de empresario teatral y planeará varios

48 Manuel M. Azaña, La pájara pinta, *El País*, 27-07-1987.

49 Carta personal de Gonzalo Cañas, el 13-11-2004.

50 Ana Pedrero, "Versos kirikos" (Crítica musical), *La Voz de Cádiz*, 18-11-2004.

proyectos (en aquellas fechas toda España hacía proyectos). El más importante de todos y el que más sudores le costó fue el proyecto Dalí. En 1974 el productor Alain Milhaud, promotor de Los Bravos y propietario de la discográfica anexa a Bocaccio, la discoteca que fue el trastalántico de la *gauche divine*, ideó grabar una ópera escrita por Dalí unos años antes. El divino había escrito quince líneas escasas que luego trabajó Vázquez Montalbán hasta convertirlo en algo así como un libreto. Gonzalo, a través de la prensa, se enteró de la existencia de esa aventura inacabada y se planteó el continuarla. A lo largo de todo 1989 se documentó, ideó y planificó gigantescos escenarios en plazas de toros, negoció con Milhaud, con el formidable y vomitivo entorno económico de Dalí, buscó ayudas, esponsores, se entusiasmó una vez más. Pero todo se vino abajo, Dalí se murió, el círculo que lo rodeaba estaba ávido de dinero, mucho más de lo que Gonzalo podía reunir. La ópera se ha estrenado definitivamente en 2011 en el Liceo, con libreto de Jaime Salom y dirección musical de Xavier Berenguel. Seguro que a Gonzalo le vinieron muchos recuerdos, como siempre se había adelantado en unos cuantos años.

Pabellón artístico Familia Valle de Alicante

A finales de 1991 y principios de 1992 dirigió en la RESAD un laboratorio de Títeres y Marionetas que se reformularía en noviembre, ahora bajo el título de Aproximación al teatro con objetos. Esto reconfortaba el inquieto espíritu de Gonzalo, pero lo que acabaría inflamándole sería el conseguir algo tras lo que llevaba catorce años detrás: el Teatro de Autómatas. De ello hablaremos, a continuación.

En 1996 Gonzalo Cañas montará su última compañía en la que, según sus propias palabras, se apropia del nombre de **La Tarumba**, en homenaje a la fundada por Miguel Prieto, para una última obra y cerrar un círculo que había comenzado más de treinta años antes. Vuelve a escenificar una versión de *El Retablillo de don Cristóbal*, en la que introducirá algunas escenas de la *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* y algunas canciones populares. Lo hará ya con las personas que le acompañan en la explotación del Teatro de Autómatas: Paz González, José Luis Luna, Juan Carlos Cases y él mismo como intérpretes. La escenografía y vestuario es de Vega Buzarra. Se presentó en el Teatro Bretón, en el 17 Festival de Teatro de Logroño, y luego en el XV Festival Internacional de Títeres de Bilbao, recorriendo posteriormente otras ciudades españolas.

En sus últimos tiempos Gonzalo daba vueltas a una obra de títeres alrededor del mundo de los autómatas y sus constructores. Una obra terrible cuyo argumento nos relató minuciosamente al fotógrafo Jesús Atienza y a mí en la visita que hicimos a Villa Magdalena en Los Molinos en el verano de 2010. Fruto de aquellas conversaciones es buena parte de este artículo. Por las tardes, cuando caía el sol, Gonzalo encendía un cigarrillo de marihuana. Y miraba lejos.

EL TEATRO DE AUTÓMATAS

"Yo no tenía ni idea de autómatas, ni había visto nada semejante en mi vida. El mundo de los autómatas, no estaba, ni siquiera dormido, en mis proyectos, pero el día que lo vi en una feria de pueblo, me asombró".[51]

Sería sobre 1977 cuando Francisco Porras le puso en la pista de una curiosa atracción de feria que se movía por las fiestas mayores de los pueblos. Así que cuando Cañas vio en un pueblo de Almería aquel pabellón de autómatas que se hacía llamar Hollywood, el mismo día se ofreció a comprarlo al feriante que lo explotaba. Se trataba de Antonio Simó, natural de Águilas (Murcia), y se negó en redondo a vender aquella barraca que le daba de comer. Durante 14 años Gonzalo esperó pacientemente, felicitaba por Navidades al señor Simó como forma de recordarle que seguía interesado en aquel juguete. Hasta que en 1992, Antonio Simó le ofrece la atracción. Según Cañas, estaba en un estado lamentable. La maquinaria tenía los ejes desgastados, los tirantes de cuero estaban todos reparados con alambres y cuerdas, la instalación eléctrica era de cordoncillo,… Gonzalo le pide a Simó que se traslade a Madrid y le enseñe como se monta y desmonta: "después te lo pago y ya te puedes ir, ¿vale?"[52]

Durante varios meses Cañas y algunos buenos amigos se encierran a restaurarlo hasta donde sabían. "Cuando yo me crucé con este juguete estaba en una época, profesionalmente hablando, un poco baja, a pesar de llevar muchos años en esta profesión como actor, director o productor de espectáculos teatrales, así que me pareció una solución estupenda"[53]. Reparan cuidadosamente la maquinaria, limpian las tallas de madera, rehacen la ropa y las pelucas. Gonzalo, una vez más, se entusiasma con ese "juguete" y lo pone en función en las navidades de ese mismo año en la Plaza Dalí, casualidades de la vida, de Madrid. El éxito de público es tremendo, cerca de 25.000 personas, en 23 días recupera el dinero que ha gastado en la compra y restauración. Hastiado del mundo del espectáculo se las promete muy felices con su Teatro de Autómatas.

Gonzalo Cañas fue reuniendo datos de la historia de este Teatro de Autómatas. Aunque al principio, y a veces después, lo publicitó como una atracción de finales del XIX o principios del XX, al final logra fecharlo sobre 1947. Localiza a su constructor, Antonio Plá, natural de Alacuás (Alicante). Este le cuenta como con 19 años vio en la feria alicantina el Pabellón Artístico de la familia Valle, una atracción de autómatas, y se propuso construir algo parecido. Con una intuición genial y con una exquisita habilidad tardaría unos dos años de intenso trabajo para realizar todo: figuras, atrezzo y engranajes. En un principio llevaban los escenarios en tren, cada uno en un cajón y se montaban en la carpa sobre unos caballetes. Sobre 1960 el joven feriante pretende casarse pero su padre, o quizá el padre de su novia, le exigen para ello que deje el inseguro oficio de feriante. Así que lo vende a Bernardino Simó, apodado el *Maera*, feriante y padre del feriante que luego lo vende a Gonzalo. El padre Simó lo llevó durante unos 6-7 años hasta que, probablemente debido a las averías, lo guarda en un granero, siendo su hijo Antonio el que lo vuelve a poner en función sobre 1977-78. Lo monta ya sobre un camión Avia 5000, igual modelo que el que luego tiene que adquirir Gonzalo para trasladarlo y

51 "Gonzalo Cañas. Titiritero conquense", *Titirijai* (Tolosa), 3, octubre 2005, p. 14.

52 Idem, p. 15.

53 Idem, p. 17.

Antonio Pla constructor Teatro Automatas

montarlo, pues todo estaba medido para que encajara allí dentro. Al echar la carpa por encima el Camión queda oculto en su interior, algo que los que lo visitan no pueden ni sospechar.

La maquinaria consiste en un engranaje central del que parten ramales a todos los demás elementos. En sus principios la fuerza motriz era manual, ligada al pedaleo de una bicicleta. Luego se colocó un motor eléctrico.

Todos los personajes (37 en total) son magníficos, desde los más naturalistas hasta los que guardan ciertos aires grotescos (de muy similar aspecto al de los que aparecen en las fallas levantinas) y hace muy difícil el imaginar que el joven Plá pudiera con todo. Es extraño que alguien pueda reunir las condiciones de excelente artista de talla y de singular ingenio mecánico. De hecho, el gran ventrílocuo Francisco Sanz, tenía a Lorenzo Mataix en funciones predominantemente mecánicas y a Francisco Boví en las funciones de escultor de sus sensacionales muñecos. Pero a falta de más información esto es lo que nos ha llegado.

El Teatro de Autómatas consta de diez dioramas o cajas de escenarios interiores de unos 80 x 60 cm, protegidos por un cristal que representan escenas costumbristas y artísticas situadas cronológicamente entre los años 30 y 40, y el escenario exterior con grandes figuras que atraen al público ambulante y que recuerda a Carmen Miranda rodeada de cuatro negros bailones. Entre las escenas artísticas del interior podemos señalar las tituladas *Sevilla y olé* (con la cantaora "gangosa" y el tocaor del tupé), *Merlín,*

el encantador (donde el Encantador convierte a una señora muy fea en una enigmática y lujuriosa odalisca), *Kali musical* (la diosa azul de seis brazos, dueña de la vida y de la muerte), *El Molino Rojo* (compuesta por Plá ya en 1953, con cinco excepcionales chicas de conjunto y una exuberante vedette, donde se pueden ver a Marilyn Monroe, Raquel Daina, Zsa Zsá Gabor o Jane Russell) y *Circo Price* (con una risueña mona y una oronda amaestradora dándole al hula-hop). Las cinco escenas costumbristas critican ciertas actitudes sociales, la mayoría de ellas dirigidas contra el nuevo papel social al que accedía la mujer: *Dulce hogar* (donde las señoras fuman y parlotean en el salón mientras el hombre cocina e intenta calmar los lloros de su hijo), *La romántica* (que sueña con una novela de amor mientras sus hijos berrean), *Peluquería moderna* (donde el peluquero se asoma al generoso escote de la señora mientras el negrito que le limpia los zapatos pone empeño en saber que hay más allá de las ligas), *Nuevos ricos* (una escena muy escatológica donde se critica a los nuevos ricos que se montaban la habitación del baño pero no sabían cómo utilizarlo) y *La solterona* (una señora histérica que pelea con un ratón que hay bajo su cama).

Se desprende de esta descripción[54] que la atracción de esta barraca de feria no está dirigida a los niños pero Gonzalo se hacía cruces del gran éxito que tenía entre la población infantil. En 2001 se hizo una profunda restauración en la que intervino el poeta y pintor del Bierzo, Juan Carlos Mestre, también autor, junto a Cañas, de las cuartetas que sobre cada diorama, pretenden explicarlo: "Esta es la modernidad / que anda en boca de las gentes / ellas hablan de igualdad / y el hombre de detergentes". También sobre los dioramas se pintaron una serie de cuadros sobre algunas de las ciudades españolas más visitadas por los Autómatas, de los que fue autor Luis Pita.

Desde muy poco después de la compra del Teatro se hizo cargo de él, como conductor (ese viejo camión, que sólo sabe conducir él ha recorrido todas las carreteras españolas y buena parte de las europeas a una velocidad punta de 60 km/hora), taquillero, animador y técnico de mantenimiento, José Luis Luna, un titiritero criado profesionalmente al lado de Francisco Porras. Pepe Luna, director de la compañía de títeres del mismo nombre, guarda en su memoria buena parte de la memoria de estos dos grandes del títere español. La gestión del teatro la llevó Paz González. Samuel Flores cultivó buena parte de la publicidad y de la página web del Teatro de Cañas.

Imposible mencionar la gran cantidad de ciudades que han disfrutado de la presencia del Teatro de Autómatas. Navidades madrileñas, primaveras en el Titirimundi segoviano bajo los arcos del acueducto romano, otoños en las zaragozanas Fiestas del Pilar han sido algunos de sus destinos más habituales. Sevilla en la EXPO de 1992, Teatralia en Madrid en abril de 1997, Donostia, Málaga, Valencia en la Ciudad de las Artes y las Ciencias, Granada, Gijón, Almagro… Aunque Gonzalo recordaba con orgullo algunos viajes europeos (Francia, Portugal, Polonia) y su larga estancia en Barcelona durante el año 2004, primero en el FORUM y luego en el Parque del Tibidabo.

El mundo de la Feria atrajo poderosamente a Gonzalo a partir de la compra del Teatro. Lo que le hizo organizar varios encuentros en poblaciones de alrededor de Madrid como Estival en Móstoles (1997) y Titeremanía en Getafe (1998).

54 Se puede completar con un excelente video del Teatro de Autómatas, colgado en YouTube en la dirección http://www.youtube.com/warch?v=WowFzKaoY8 [Consultado en julio 2013].

EL TESTAMENTO DE GONZALO CAÑAS

Gonzalo Cañas nos deja a todos un legado fundamental. Este recuerdo de algunas de sus cosas, de sus obsesiones, de sus aventuras locas, de sus trabajos profesionales y artísticos (solo de algunos porque su vida fue un torrente), creo que bastan para formar una idea clara de su peso en el panorama del teatro español. Del de títeres y de los otros teatros. Fue abriendo caminos por todos los mapas. Facilitando lo que vendría luego y también peleando por sí mismo y su obra. Puede que no lograra hacer una obra redonda pero en cualquier caso hizo un conjunto con mil facetas nuevas. Gonzalo colaboró en muchas publicaciones de las que no hemos dado cuenta, sugirió incluso el nombre de esta publicación *Fantoche*, participó en Congresos, Asambleas o simples reuniones aportando siempre su parecer, abrió su casa de la calle San Roque de Madrid a muchos amigos. No fue una persona fácil y a veces se lo comía la vehemencia, el hastío o la melancolía. Pero bastaba nombrarle algunas cosas para iluminar aquellos ojos que tanto enamoraron. Quiso, pues, y fue querido. También fue solitario, quizá porque no le gustaba juntarse con los depredadores o con la estupidez.

Ha donado su joya, el Teatro de Autómatas, al Ayuntamiento de Madrid pero siempre que este le proporcione un acomodo digno y útil. Ha dejado en manos de su sobrina, Gabriela Cañas, la última decisión y nombró una comisión para asesorar esas largas gestiones. El Ayuntamiento de Madrid debe decidir si acepta o no la donación. Tal como Gonzalo quería: que ese Teatro de Autómatas, único en el mundo, no se convierta en un museo muerto sino que siga siendo una carpa de feria, un instrumento de ilusión, un lugar mágico donde niños y adultos sonrían y señalen con su dedo emocionado el mecánico gesto de esos actores de madera.

MUÑECOS DE VENTRILOCUA EN LA RADIO

Toreski,
Miliu,
Maginet
y Pau-Pi

Natividad Carreras
Profesora en la Facultad de Comunicación
de la Universidad de Sevilla

En el curso de los trabajos de investigación que realicé para mi tesis doctoral *Estructura y análisis de la programación de TVE (1958-1962): los años pioneros*[1], tomé conciencia de la importancia que títeres y marionetas habían tenido en la programación televisiva española, no solo en los años iniciales sino a lo largo de toda su historia. Tanto en programas infantiles, lo más habitual, como en programas dirigidos a público adulto.

Esa reflexión me llevó a recordar que en los inicios de la radio en España también se produjo un extraño fenómeno que, de forma diferente, llevó a la creación de un muñeco de ventriloquía que se hizo famoso en Barcelona: *Miliu*, diminutivo en catalán de Emilio. En cualquier monografía minímamente seria sobre la historia de la radio en España figura este personaje, y el de su creador Josep Torres Vilatà, *Toreski*, como realizadores de uno de los hitos fundamentales: el nacimiento de la radiobeneficencia.

Su influencia ha sido extraordinaria, *Miliu* tuvo posteriormente varios epígonos, como *Maginet*, *Pau Pi* y *Paulinet*, y sus repercusiones llegan hasta la actualidad para configurar la forma de hacer radio y televisión de presentadores tan reconocidos como Javier Sardá. Pero, tiempo al tiempo, analicemos primero cómo *Toreski* llegó a imaginar, poner voz y luego figura a *Miliú*.

EL TEATRO Y LA RADIO

Los inicios de la emisión radiofónica en España tienen lugar en 1924, en el periodo de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Una buena parte de los primeros locutores fueron personas reclutadas en el mundo del teatro. La cuestión era lógica, la radio requería de voces limpias, sonoras y contundentes y esas voces, a falta de escuelas, se encontraban en los escenarios teatrales.

La radio surge en un ambiente elitista por una sencilla razón: el aparato costaba un dinero que no estaba al alcance de cualquiera. La mayoría de los empresarios promotores eran asimismo fabricantes de aparatos de radio. Por eso las primeras empresas radiofónicas (en Madrid, Barcelona, Cádiz o Sevilla) fundaban su financiación en el apoyo de las multinacionales fabricantes de aparatos de radio (ITT, General Electric, Westinghouse, Marconi, AEG, etc) y en la creación de asociaciones de radioyentes que pagaban una cuota mensual. Al dirigirse a unos radioyentes elitistas su programación era restringida y esmerada: retransmisión de conciertos y óperas, conferencias sobre asuntos de divulgación científica y cultural, información sobre las cotizaciones de la bolsa y espacios para señoras y señoritas acomodadas "sobre ecos de sociedad, modas, narraciones literarias, reuniones y fiestas" (Balsebre, 2001, p. 74-75). Pero las ondas de la radio navegan por el éter, ¿para qué pagar una cuota si cualquiera que tenga un receptor puede recogerlas gratis? Las empresas se hundían. Los más pudientes son los primeros que si pueden no pagar, no pagan.

Las empresas volvieron la cara hacia un medio de financiación que ya se habían planteado aunque sin muchas ganas: la publicidad. Ahora los programas tendrían que tener sus patrocinadores publicitarios. Y los anunciantes exigían la mayor cantidad de público radioyente: el jabón X o el chocolate Z no solo estaba destinado al consumo de los pudientes. Había que hacer programas que juntaran frente al receptor a toda la familia. El objetivo era la clase media. Y así surgieron enseguida las programaciones infantiles.

1 Revisada y resumida ha aparecido publicada como TVE en sus inicios. Estudio sobre la programación, Fragua, Madrid, 2012.

Además de los receptores de válvulas (sobre las 425 pesetas en 1927) pronto se popularizan los receptores de galena (sobre 1,50 pesetas en 1925) (Balsebre, 2002, p. 188) de sonido bastante deficiente pero suficiente para aquellos radioyentes sin pretensiones ni capacidad económica. Por aquellos años una revista costaba entre 30 y 60 céntimos lo que quiere decir que cualquiera podía comprar un receptor de galena. La radio puede llegar a ser un medio de comunicación para las masas y ello va a tener rápidas consecuencias en dos terrenos: el ideológico y el económico. En el aspecto ideológico será la Iglesia católica una de las entidades que primero se dará cuenta de la importancia que el medio podía tener para servir a sus intereses.

La publicidad al principio, en la época en que se intentaba que la radio se sufragara a través de las contribuciones de los socios, se limitaba a los anuncios por palabras, tal cual ocurría en los periódicos. El locutor, sin apenas inflexiones en la voz, leía el listado de anuncios que patrocinaban los diferentes programas. Cuando se decide que sea la publicidad el primer motor económico de la radio las cosas tienen que cambiar. Los programas femeninos tienen su propio espectro de oyentes. Pero hay que ir más allá y se decide que van a ser los programas infantiles los que reúnen a toda la familia frente al aparato receptor. Se crean sintonías musicales muy pegadizas (recordemos la posterior canción del Colacao) que encabezan y cierran el programa.

Los anuncios declamados por voces infantiles van a tener mucho éxito comercial. Esto va a hacer que se creen personajes infantiles en la radio, generalmente locutoras que impostaban la voz o niños reales.

TORESKI Y LA RADIOBENEFICENCIA

En 1924 Radio Barcelona EAJ1, la primera que consigue una licencia para emitir, contrata como segundo locutor a un artista de variedades de 55 años, ya retirado, y que estuvo especializado en transformismo (es decir, que interpretaba papeles con diferentes voces, imagen y vestuario transformándose de uno a otro con la rapidez del rayo), donde alcanzó un cierto renombre. En 1926 Josep Torres, conocido por *Toreski*, pasa a ser el primer locutor y será entonces cuando crea un personaje que recibe el nombre de *Miliu*. Es un niño de ocho años, inocente pero despierto, que puede plantear cualquier pregunta o emitir cualquier opinión. La malicia de *Toreski* se transforma en inocencia al ser pronunciada por los labios de *Miliu*. La fórmula tiene un éxito inesperado. Pronto se decide que el tándem *Toreski-Miliu* se vea reforzado por un locutor más serio que contrapese los divertidos y chispeantes diálogos entre el locutor y su inventado personaje, papel que cumplirá a la perfección Josep Miret Soler, el señor Miret, que ingresa como locutor, rapsoda y actor.

Los diálogos entre Toreski y Miliú eran chispeantes, cargados de gracia y a veces, con segundas intenciones.

Miliu: Señor Toreski, ¿cuáles son los médicos que matan menos enfermos?
Toreski: Francamente, no lo sé.
Miliu: Pues los que tienen menos clientes.
(Traducción del autor. Torrents, 1961,p. 38)

La publicidad, en voz de Miliu, resultaba mucho más atractiva para el público. Pero él éxito total llega cuando Miliú comienza a liderar las campañas de caridad. Un niño que pide para otros niños o para los asilados de un hospital resulta mucho más convincente que un adulto. Las primeras campañas van dirigidas a dotar de receptores radiofónicos a los pobres de asilos y hospitales. Luego serán juguetes para Navidad, mantas, prótesis, medicamentos... *Toreski* ha inventado la radio-beneficencia. La audiencia de estos programas se dispara, todas las clases sociales los escuchan, las recaudaciones son impresionantes. Desde la más humilde obrera que pone una peseta hasta la empresa que dona cientos o miles. Una audiencia tan enorme provoca que las casas comerciales inserten allí, entre caridad y caridad, su cantinela publicitaria. *Miliu* se hace famoso.

MILIU, EL MUÑECO

Pero un famoso tiene que hacerse visible. Salir de los estudios de radio y aparecer en galas y otros actos públicos. Aparecer fotografiado en la prensa ilustrada. Ya existe la voz de *Miliu*, ahora es necesario darle un cuerpo. Existían dos opciones. La primera era contratar a un niño para que hiciera las veces de *Miliu*. Pero esto planteaba algunos graves problemas. El más importante era que no podría hablar, todo el mundo conocía su voz, la voz que le prestaba *Toreski*. Los niños que le escuchasen sabrían inmediatamente que se encontraban ante un impostor. Un problema menor, pero evidente con el paso del tiempo, sería que el niño que hacía de Miliú dejaría de tener ocho años enseguida y seguiría creciendo y creciendo hasta, un día, hacerse un mocito. La segunda opción va a resultar la más convincente: fabricar un *Miliu* que sea un muñeco de ventriloquía. Muchos de los transformistas de aquellos tiempos redondeaban sus números con algún ejercicio de ventriloquía con muñecos. También algunos ventrílocuos, como el muy conocido Francisco Sanz, hacían de vez en cuando números en el que representaban varios personajes más o menos grotescos. La prensa, incluso la especializada, confundía a veces ambos papeles, el de ventrílocuo y el de transformista. De alguna manera los dos artistas trabajaban con diferentes registros de voz. Solo he encontrado una referencia de que Toreski practicara la ventriloquía con muñecos: en unos apuntes resumidos de sus memorias que se publicaron tras su muerte, aparece que en su último gran viaje que realiza en barco para una gira por Filipinas y Hong-Kong, donde habrá de expresarse en inglés, Toreski afirma: "cada día faig assaig amb els meus ninots en idioma anglés" (*Una vida: Toreski*, 1937, s/p). En catalán *ninot* tiene varias acepciones pero la más corriente es la de muñeco, la misma

Toreski y Miliu con el ventrilouo Cassà y su Pep

Toreski y Milu Scout

utilizada por los valencianos para sus muñecos de fallas. Si Toreski ensayaba con sus muñecos es de suponer que también los utilizara en sus funciones.

Las dos opciones, la del niño de carne y hueso y la del niño muñeco fueron utilizadas. En postales y anuncios publicitarios aparecía un niño que hacía las veces de *Miliu*. Luego, por el problema de la edad inmutable de *Miliu*, tendrían que incorporarse nuevos niños e incluso hubo un concurso entre los pequeños barceloneses para interpretar a Miliu. Probablemente fue la primera opción utilizada y que se mantuvo para muchos anuncios publicitarios. Pero en postales, revistas y en algunas galas aparecía el muñeco *Miliu* que Toreski manejaba con soltura. No conozco referencias sobre cuándo y quién lo construyó. Por aquellos años la ventriloquía tenía un importante hueco en los teatros y grandes cafés que proliferaban en Barcelona. Los ventrílocuos, que con el siglo XX comenzaron actuando en barracas de exhibición cinematográfica, entre proyección y proyección, solían ya actuar en programas de variedades junto a otros artistas y los más grandes (entre ellos el valenciano Francisco Sanz y el madrileño Eugenio Balder), se atrevían a llevar el peso de toda la función. Se trataba de un muñeco de ventriloquía de unos 110 cm de altura que se manejaba introduciendo la mano derecha en la parte alta de la espalda donde se encontraban los gatillos que abrían la boca y, quizá (esto no se puede asegurar), que movían los ojos. El muñeco *Miliú* aparece en las fotos con tres vestidos. El más habitual es el de un traje escolar de gala, de color negro o azul muy oscuro, con pantalón largo y con gorra en la que figura su nombre. El segundo es el de un escolar con bata, pantalón corto por debajo de la rodilla y su sempiterna gorra. Pero también se puede ver en traje de boy scout. Pese a la dificultad del cambio de traje en un muñeco de ventriloquía, es posible que se trate del mismo muñeco. Cuando el papel de *Miliu* lo hacía un niño solía salir ataviado con el traje escolar de faena, aunque también lo hemos visto con el uniforme de botones.

Además de las funciones publicitarias y caritativas, no podemos olvidar que *Miliu* fue uno de los propagandistas y difusores del uso correcto de la lengua catalana. Hecho curioso porque la mayoría de los detractores de *Toreski* fueron aquellos que le afeaban un uso chabacano del catalán, así como el poner en boca del niño algunos comentarios sobre la situación social de las clases trabajadoras o sobre la "mala vida" de los cabarets y tugurios barceloneses. Estas cosas no las perdonaban los católicos bienpensantes de la pequeña burguesía catalana. Como desde algunos sectores de la izquierda no le perdonaban su papel de benéfico colaborador con el mantenimiento de una sociedad profundamente injusta. Pero Radio Barcelona, quizá aprovechando esas críticas sobre la vulgaridad y ordinariez de su catalán, puso en las ondas un programa dirigido por Artur Balot, profesor de la Generalitat, para corregir y depurar esas expresiones lingüísticas incorrectas que estaban no solo en labios de *Toreski* y *Miliu* sino en los de muchos ciudadanos de Barcelona. *Les converses de Miliu* tuvo un gran número de seguidores, no solo a través de la radio sino con la edición de una serie de fascículos, editados a partir de

1932 por Radio Barcelona, donde se recogían las lecciones y comentarios anteriormente radiados. Intervenían en ellos Artur Balot, y en menor medida *Toreski*, corrigiendo y aclarando las expresiones de *Miliu*.

Toresky antes de la radio

Josep Torres *Toreski* no demostró nunca una clara adscripción política (era claramente catalanista y algunos le acahacaron, ya en la guerra, cierta cercanía con los troskistas del POUM), salvo la de un claro compromiso con Barcelona, con Cataluña y con los pobres. Era habitual verlo y escucharle los 11 de septiembre junto al monumento de Casanovas que recordaba los ajusticiamientos de patriotas catalanes en 1714 a manos de las tropas de Felipe V. Nació en 1869 en el seno de una familia de clase media dedicada a la fabricación de lámparas y mecheros cuyo negocio fue a más al convertirse en uno de los introductores en España de los fogones de gas: los mecheros Torres. La temprana muerte del padre le pone al frente de una empresa que él se sentía incapaz de dirigir. Casado en 1890 con una joven hija de un industrial jardinero que tenía uno de los mejores puestos de flores de las Ramblas, la abandona en 1893, a ella y al hijo de ambos, para emprender sin medio económico alguno un extraño viaje iniciático por América. Allí pasará todo tipo de calamidades, trabajando en lo que podía salir (zapatero tornero), acechado por la extrema pobreza, la enfermedad y el hambre. Poco a poco irá encontrando un sitio, primero como cantante de zarzuelas y óperas, luego como actor y, tras admirar en La Habana al gran transformista Frégoli, hará desde 1898 del transformismo su oficio artístico donde poco a poco irá cosechando éxitos cada vez mayores. En 1903 regresa a Barcelona, recupera a su mujer y a su hijo y emprenderá giras por Cataluña, la península ibérica, el norte de África, así como por toda América (incluyendo los Estados Unidos) y algunos países de Asia. Sus actuaciones se basaban en la interpretación de algunas breves comedias y sainetes en las que él interpretaba todos los papeles, cambiando de personaje en cuestión de brevísimos segundos, así como en la interpretación de personajes famosos (literatos comoVíctor Hugo, Emilio Zola o José Echegaray, músicos como Wagner o Ruperto Chapí, y políticos como Pi y Margall o el rey Leopoldo de Bélgica). Otros de sus números consistían en sus roles grotescos (de anarquista romántico, juez, cateto, poeta o dama ochocentista), y quizá sus trabajos con muñecos de ventriloquía. Pero será su incorporación a la radio en 1924 y la creación de Miliú en 1926, con el que emprende sus campañas de caridad, lo que eclipsa su fama anterior dándole una nueva y más duradera. En 1934 el Gobierno de la República le concederá la Gran Cruz de Beneficencia que le impone en Barcelona el Presidente de la Generalitat, Lluis Companys, luego fusilado en 1940 en Montjuic por mandato del general Franco. Ese mismo año, tras una grave enfermedad de

Toreski, un numeroso grupo de suscriptores de Radio Barcelona encarga al escultor Ángel Tarrac una estatua de *Miliú* en bronce para ser colocada en una fuente que se construirá al efecto. Ese *Miliu* de bronce viaja en 1936 a Madrid para participar en una exposición y allí se va a quedar por culpa del golpe de estado del 18 de julio. Toreski sigue al pie del cañón en la radio, pidiendo mantas y juguetes, hasta su muerte el 10 de mayo de 1937, justo después de las tristes jornadas en que los comunistas se enfrentan a tiros con troskistas y anarquistas en las calles de Barcelona. Su entierro en Sarriá, donde vivía, fue absolutamente multitudinario. Tanto Radio Barcelona como otras entidades publicaron números especiales dedicados a recoger su vida y su obra. La capilla ardiente se montó en lo que había sido el ayuntamiento de la villa y entre la bandera catalana y cientos de ramos de flores se colocó a Miliú con su traje de boy scout. Desde ese momento no he encontrado referencia alguna sobre el muñeco. Quizá se fuera a la tumba con Toreski o quizá se perdiera, como tantas otras cosas, en el infame barullo de la guerra.

Aunque en fecha no determinada la escultura de bronce de *Miliu* regresó de Madrid y se colocó en el hall de Radio Barcelona, a pesar de que una compañía dramática adoptó el nombre de Miliu-Toreski en una actuación celebrada en 1939 en el barrio del Clot a beneficio de las OOJJ de Falange, la cruel y sangrienta posguerra hundió en el silencio la memoria de *Toreski*. Pero no su obra, pues un buen número de locutores de radio de toda España prosiguieron con la labor benéfica que él había iniciado y que en las paupérrimas décadas de los cuarenta y cincuenta se hacía más necesaria que nunca. "Los hombres S.O.S." les llamó el escritor Tomás Salvador en un artículo de La Vanguardia (27-05-1960, p. 9). Pero aquel escritor no mencionó al primero de ellos. Solo unos días después le contestaba en el mismo periódico Jaume Torrents, que había sido directivo de Radio Barcelona, para señalar un acto de justicia: Josep Torres *Toreski*, había sido el primero de los hombres SOS. Aquello removió muchas conciencias y logró rescatar a *Toreski* del silencio. Se pidió que la escultura de *Miliu* fuera colocada en algún lugar de la ciudad. Ramón Barbat, a la sazón director de Radio Barcelona, ofreció el 15 de octubre en carta al periódico, la estatua de *Miliu* al Ayuntamiento y la Comisión Permanente de éste aprobó el 16 de noviembre de 1960 su colocación en un jardín público. Acabó colocada junto al templo de la Sagrada Familia. A raíz de aquella polémica se publicaron un disco con canciones y diálogos titulado Miliu y Toreski (Odeón, 1961)y Jaume Torrents publicó en catalán *Vida y acudits d'en Toreski*. El principal estudio de Radio Barcelona de la SER se llama en la actualidad Estudio Toreski.

Entre la legión de locutores seguidores de la radiobeneficencia vamos a mencionar a otros dos que llegaron a utilizar muñecos de ventriloquía.

JOSÉ MARÍA TARRASA Y *MAGINET*

José María Tarrasa (Tarragona, 1913 – 1996) ingresa en Radio Tarragona EAJ33 con veinte años recién cumplidos. Para las navidades de 1934, dada la difícil situación económica del país y el gran número de parados entre los trabajadores, el director de la emisora le propone realizar una campaña benéfica "Nadal del Pobre" a semejanza de las que organizaba desde hacía años *Toreski* en Radio Barcelona. El director, señor Tuset, escribe unos diálogos para que sean interpretados por Tarrasa y un niño de siete años: "la preparación fue magnífica, el niño, ensayando lo hacía a las mil maravillas; pero... un cuarto de hora antes de la primera emisión el niño se negó rotundamente a actuar: lloros, ruegos, pataleo... pero todo en vano" (Como vino Maginet al mundo, 1942). La emisión había sido pródigamente publicitada y el señor Tuset instó a Tarrasa a interpretar la voz del niño. Horrorizado y tembloroso el joven Tarrasa cumplió como pudo el endomoniado papel. Tras la emisión los

Maginet y Tarrasa

amigos le aconsejaron: "Que no se te ocurra jamás volver a hacer lo que has hecho hoy. Se notaba desde lejos que eras tú. Te atolondrabas, carraspeabas, tardabas una eternidad entre personaje y personaje... ¡un verdadero desastre!" (Tarrasa, 1995, p. 72). Naturalmente Tarrasa no tenía la habilidad del artista Toreski, pero aún así la recaudación fue notable y Maginet, que viene de San Magín, patrono de Tarragona, siguió adelante, bien interpretado por Tarrasa, a veces con la presencia de un niño y con la aparición de un tercer personaje, el Tío Juanito (Fidelter, 1936). Posteriormente, creo que ya después de la guerra civil, se añadiría la Tía Serafina.

Tras la ocupación de Tarragona por las tropas franquistas, en enero de 1939, el locutor Tarrasa es detenido, probablemente por leer los bandos que le pasaban desde la Generalitat. La intervención decidida de su madre, que se pone en contacto con varios de los nuevos jerarcas del Régimen, y las comprobables creencias religiosas de José María Tarrasa le libran de la prisión o de algo peor. El joven Tarrasa, quizá por extrañas convicciones o por amor a la radio (la emisora, destruida por las fuerzas de la Generalitat el día anterior a la llegada de las tropas rebeldes, había sido incautado por Falange Española Tradicionalista y de las JONS), se afilió al Partido único. El ahora camarada Tarrasa vuelve a poner en las ondas a *Maginet* que colabora tanto en comprar una corona de flores para recibir a la Virgen del Carmen, que llega de Barcelona a bordo del cañonero "Dato" (Tarragona recibió triunfalmente a la Virgen del Carmen , 1940), como para las campañas de caridad que la Iglesia y el Gobierno civil determinan. El 1 de enero de 1941 aparece en los kioscos la revista *Aventuras de Maginet*, cuya imagen dibuja por vez primera Valentí Castanys, y que en los pueblos de la provincia se reparte a través de los Delegados locales de Propaganda: "Las aventuras respiran optimismo y variedad y, sobre todo, un espíritu recto, instructivo y cristiano, como corresponde a la simpática figura de este personaje legendario que el camarada Tarrasa maneja desde el micrófono de nuestra emisora" (L.C., 1942). Radio España de Barcelona se interesa por Tarrasa y su *Maginet* exigiendo su participación, creando algún que otro conflicto entre ambas radios catalanas. Conflicto que se solucionará al fin cuando Tarrasa emite desde Tarragona pero como si lo hiciera desde Barcelona. Posteriormente, se creará un circuito de radios catalanas en las que la emisión de *Maginet* se retransmitirá a través de las radios de Tarragona, Barcelona, Lérida, Gerona y Manresa.

EMISORA FILMS
presenta
20th CENTURY FOX
Adriano Rimoldi
Ana Mariscal
Mery Martín
con Paco Melgares
en
EL OBSTÁCULO
DIRECTOR: Ignacio F. Iquino
DISTRIBUIDA POR
HISPANO FOX FILM S.A.E.

Maginet, además de la radio y la revista, comienza a ser llamado para grabar discos, intervenir en galas y festivales, se fabrican muñecos de yeso que se venden, entre otros, en los almacenes SEPU de Barcelona, todo esto hará que se tome la decisión de patentarlo en julio de 1942 (Tarrasa, 1995, p. 184). Poco tiempo después, Radio España de Barcelona, sacará a concurso el dotar a *Maginet* de una nueva imagen, pues la de Castanys se ha quedado anticuada. Mucho más moderna será la del ganador, el dibujante Salvador Mestres, que, con pequeñas correcciones, llegará hasta hoy mismo. José Tarrasa no puede parar, es nombrado jefe de emisiones de Radio Tarragona y para poder sobrellevar todo busca la colaboración de Joan Juncosa para elaborar los guiones de las emisiones radiofónicas de Maginet. Con Juncosa formaría la empresa de espectáculos Arte y Ritmo, organizando festivales e incluso produciendo espectáculos con dos artistas entonces muy renombrados: Rina Celi y Bonet de San Pedro (Tarrasa, 1995, p. 184).

En 1944, el prolífico director de cine Ignacio Iquino, propone a Tarrasa su intervención, y la de Maginet, en una película que piensa grabar. Iquino cree que *Maginet* es un muñeco por lo que Tarrasa, ni corto ni perezoso, decide encargar a Ramón Batlle, uno de los más prestigiosos escenógrafos catalanes, la construcción de un muñeco de ventriloquía. Medirá 110 cm y posee mecanismos que hacen mover ojos y boca desde unos gatillos situados en la cavidad torácica. Hay algunas diferencias en el coste del muñeco pues si en el Diario Español de Tarragona se dice que fueron 10.000 pesetas (Alsina, 1945), en las memorias de Tarrasa se dice que fueron 3.000 (p. 200). En cualquier caso una cantidad muy importante para el año 1944. La película se llamó *El obstáculo* y participaban Ana Mariscal y Adriano Rimoldi en los principales papeles. Se rodó en 1945 y Tarrasa cobró 500 pesetas por su participación y la del muñeco pues su papel debía ser pequeño (de hecho en la crítica que le hace Miguel Ródenas en ABC de Madrid ni se le menciona), con lo que el negocio fue en este caso ruinoso. Además la verdad es que a Tarrasa el muñeco no le gustó nada: "No sé qué se va a hacer de aquel muñeco después de la película. Quiero aclarar que no lamento en absoluto su desaparición" (Tarrasa, 1995, p. 200). Me comenta el profesor Adolfo Ayuso que ese muñeco estuvo años en la casa-taller del marionetista Pepe Otal en Barcelona, cedido por el propietario de un establecimiento de hostelería para que lo reparase. Otal y el dueño del muñeco pensaban que era el *Miliu* de Toreski, pero las fotografías que aporta Jesús Atienza, al compararlas con las de la película, no dejan lugar a ninguna duda.[2] Poco tiempo antes de la muerte de Otal fue devuelto a su dueño. No será difícil volver a encontrar su pista.

Maginet ha sido de los tres personajes el que más ha persistido en el tiempo, hasta 1979. En agosto de 1958 se inauguraba en Tarragona una fuente dedicada a conmemorar los 25 años de Tarrasa en Radio Tarragona. "El grupo escultórico que remata la fuente, debida al artista tarraconense Sanmella, representa al pequeño Maginet cabalgando sobre una tortuga y en actitud de lanzar al vuelo un pajarillo" (La Vanguardia, 18-08-1959, p. 6). Además de las revistas, los discos e innumerables galas y actos, se crearon diversas asociaciones. Primero la de Amigos de *Maginet*, que contaba con 1500 socios en 1942, luego otras por toda Cataluña y, en 1961, Àngel Vicient y Sebastià Ciurana fundaron el Club Maginet que ha llegado hasta la actualidad. La prestigiosa compañía de títeres L'Estaquirot, con sede estable en Vilanova i la Geltrù (Barcelona), ha empleado el nombre de Maginet para interpretar al héroe de buena parte de sus primeros espectáculos, sobre todo de aquellos que tuvieron lugar en la carpa del Teatro Ambulante, construida en 1981, y que rodó por toda Cataluña (*Maginet pescador*, *Maginet va de viatge*, *Shimitch B-12* y otras)[3]

2 Como si fuera *Miliu* apareció, fotografiado por el mismo Atienza, este muñeco *Maginet* en el excelente libro de Jordi Jané, *Les arts escèniques a Catalunya*, Galaxia Gutemberg, 2001, p. 83.

3 Aportación de Adolfo Ayuso, extraida del *Anuario de títeres y marionetas 1987*, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao (Concha de la Casa, dir.), Bilbao, 1987, p. 81.

ENRIC CASADEMONT Y PAU-PI

Enric Casademont i Aymerich (1922-1975) comienza jovencísimo, en 1939, en Radio España de Girona EAJ 38 más o menos por las fechas en que también comienza otro histórico de la Radio, Juan Viñas. Pronto creó a *Felipín*, un primer personaje para los programas infantiles (Pol Girbau, 1944). A finales de los 40 participó en algunos de los entonces habituales concursos de imitadores de voces de artistas famosos. En 1948 obtuvo el primer premio en uno celebrado en la Plaza de Toros Arenas de Barcelona, *¿Yo soy él? El otro yo*, imitando a famosos de la época como los actores Borrás o Calvo y haciendo también una imitación del ya muy célebre *Maginet*. Siguió actuando dentro de galas, como las que se celebraron en el Teatro Albéniz de Girona ya en el curso de 1949.[4] Los directivos de Radio Barcelona andaban buscando un nuevo *Miliú* para su emisora y encontraron en Casademont a la persona ideal. En 1949 da el salto a Radio Barcelona con el nuevo personaje de Pau-Pi, cuyo nombre provenía del de un antepasado del locutor (Casademont

4 Anuncio publicitario. Los Sitios de Girona, 30-05-1949, p. 4.

i Comas, 1992).[5] El programa se emitía los domingos por las tardes y posteriormente también los sábados. Conduciendo el programa, junto a Casademont, se encontraba la senyoreta Pilar, la gran locutora Pilar Montero. Pau-Pi pronto tenía también a su alrededor a sus padres, su hermano *Sendo*, su hermana Montserrat y su novio el *Pitu* (Casademont i Comas, 1986).

Su popularidad fue muy grande y pronto comienzan sus apariciones en fiestas mayores, galas y visitas a hospitales y asilos. Casademont utilizaba para interpretarlo a algún niño o a un muñeco de ventriloquía. También grabó discos, entre ellos el muy popular cuento *En Patufet a la panxa del bou*,[6] o se le dedicó una sardana muy conocida en aquellos tiempos: *El Patufet Pau-Pi*. En el hall de Radio Barcelona había un gran buey donde los niños depositaban sus donativos para las campañas de beneficencia.

Casademont con el enano Galindo y Pilar Montero

En 1955 surgieron problemas con la emisora[7] y Casademont, junto a Pilar Montero, acabaron fichando por la competencia, Radio España de Barcelona, naturalmente con *Pau-Pi* y su familia. Pero *Pau-Pi* tuvo que ser rebautizado pues Casademont no había registrado a su hijo radiofónico, cosa que sí había hecho Radio Barcelona. Así que Casademont tuvo que sacarse de la manga el nombre de *Paulinet*, con el que sería conocido a partir de entonces en el programa diario *De corazón a corazón*. Según Balsebre el personaje de *Paulinet* no fue interpretado ya por un muñeco de ventriloquía sino principalmente por el actor enano, muy joven entonces, Martín Galindo. El mismo Martín Galindo que apareció años después (1997) en el programa *Crónicas Marcianas* que dirigía Javier Sardà en Telecinco. El final del programa de Casademont era apoteósico, Martín Galindo se conducía todo el rato como un muñeco (así lo creía parte del público) y solo movía los labios siguiendo la voz de Casademont: "El efecto mágico de cierre del espectáculo teatral consistía en abandonar sobre su taburete en el escenario a la *marioneta Paulinet* (el actor Martín Galindo), inmóvil, sin la compañía de sus padres protectores (Casademont y Montero), con un haz de luz proyectado sobre su rostro inexpresivo, que poco a poco cobraba vida hasta el punto de abandonar por su propio pie la escena ante la mirada de pasmo de los niños" (Balsebre, 2002, p. 138). Pau- Pi continuó todavía durante años (hasta 1968) en Radio Barcelona, conducido por Ángel Cos, coexistiendo pues en las ondas ambos personajes.

Años después de la temprana muerte de Enric Casademont, la familia, que residía en Figueras, cedió al excepcional Museu del Joguet de esa ciudad, el muñeco de ventriloquía. Su creador y director Josep María Joan i Rosa ha cedido amablemente una postal que editó el Museo.

---

5 Casademont i Comas es un escritor y periodista, lejano pariente de Enric Casademont. La historia oficial de Radio Barcelona cifra la aparición de Pau-Pi el 1 de octubre de 1950 (ver Pedro Barea, *La estirpe de Sautier*, El País-Aguilar, Madrid, 1994, p. 57), pero también Balsebre (2002, p. 136), siguiendo recuerdos de Pilar Montero, la sitúa en la temporada 1948-49.

6 *Patufet* en la panza del buey. *Patufet* es un personaje tradicional catalán, tan pequeño que fue tragado por un buey, del que puede derivar el Garbancito castellano y que luego fue la cabecera de una de las revistas infantiles más populares de Cataluña (1904-1938 y 1968-1973), fundada por el folklorista Aureli Capmany y cuyo director más emblemático fue el escritor Folch i Torres.

7 No he podido averiguar qué problemas. Casademont i Comas, pariente lejano de Enric, parece sugerir que uno de los problemas era que Pau-Pi tenía cierta tendencia a hablar en catalán.

CONCLUSIONES

Aunque parezca imposible en la radio también hubo títeres y muñecos parlantes. El proceso de creación del muñeco era el siguiente: primero existía el personaje y su voz creada por un locutor; luego había que materializar esa voz para presentarlo ante el público en galas y visitas a centro benéficos y se optaron por dos posturas, el niño de carne y hueso y el muñeco de ventriloquía, arte muy popular y extendida en aquellos años.

La creación de estos personajes fue unida al inicio de los programas infantiles, la publicidad y la radiobeneficencia, de la que se pueden considerar pioneros. La radiobeneficencia fue un fenómeno de los programas infantiles hasta que Alberto Oliveras puso en marcha *Ustedes son formidables* en 1960 en la Cadena Ser, con un carácter más laico y con una orientación más dirigida al público adulto (Balsebre, 2002, p. 140).

El primero de todos ellos fue *Miliu*, creación del transformista y ventrílocuo Josep Torres *Toreski*. Los otros dos personajes fueron inspirados en el anterior.

Los hemos descrito y presentamos las imágenes que hemos podido localizar. *Miliú* está en paradero desconocido, *Maginet*, que es el que menos presencia tuvo en forma de muñeco, estuvo durante años en el taller barcelonés del marionetista Pepe Otal y *Pau-Pi* se encuentra en el Museu del Joguet de Figueres.

Sin duda alguna han sido unos de los muñecos parlantes más populares y que más recaudaciones benéficas han conseguido. Justo es recordarles en el variopinto universo de los títeres.

El señor Miret, Miliu y Toreski

BIBLIOGRAFÍA

Almanaques Pau-Pi (1952-1955). Publicaciones Radiales, Barcelona.

Alsina, Jesús (1945, Abril 15). *Maginet* se pasa al campo del cinema. *Diario Español*, p. 7. Tarragona.

Balsebre, Armand (2001). *Historia de la radio en España*, *Volumen I (1874-1939)*. Cátedra, Madrid.

Balsebre, Armand (2002). *Historia de la radio en España*, Volumen II (1939-1985). Cátedra, Madrid.

Cómo vino Maginet al mundo (1942, Sept. 23). *Diario Español*, p. 5. Tarragona.

Casademont i Comas, Emili (1986, Marzo 16). L'Enric, la Pilar, en *Pau Pi* i jo. *Diari de Girona*, p. 34

Casademont i Comas, Emili (1992, Enero 19). En Pau Pi. *Diari de Girona*, p. 4

Converses del Miliu de Ràdio Barcelona. Lliçons de català per Artur Balot (s/f, 1933-34). 24 fascículos. Ràdio Barcelona.

Fidelter (1936, Abril 5). El popular Maginet de Radio-Tarragona parla als nostres petits lectors. *Catalonia*, pp. 1-2. Tarragona.

L.C. (1941, Enero 5). Las aventuras de Maginet, *Diario Español*, p. 3. Tarragona.

Pol Girbau, Jaime (1944, Marzo 22). Charla con Felipín. *Los Sitios de Girona*, p. 4.

Radio Barcelona (1937, Mayo 22), 658. Número especial a la muerte de Toreski.

Tarrasa, Josep Maria (1995). *Una vida. Memòries per a llegir en veu alta*. Club Maginet, Barcelona.

Torrents, Jaume (1961). *Vida i acudits d'en Toreski*. Miquel Arimany, Barcelona.

Una vida: Toreski (1937). Publicacions Micròfon, Barcelona.

ABI ZAN DA

un museo con los Pirineos al fondo

Con Paco Paricio me unen muchas cosas. La lectura emocionada de *Industrias y andanzas de Alfanhui* (Rafael Sánchez Ferlosio, 1951), la pasión de ambos por la tremenda escena de los cuatro conejos negros que portan un ataúd donde va a ser enterrado Pinocho, dibujada por Carlo Chiostri en 1901, el recorrer las orillas del Cinca recogiendo palos que el río arrastra y pule. Formas de madera que se convierten en cabelleras, en ojos, en brazos descarnados. Palos y otros objetos que yo he ido perdiendo en las bodegas de casas que he abandonado. En cambio Paco los ha aprovechado y algunos de ellos han hecho su debut teatral o se han convertido en figuras de exposición. Pero no solo recoge palos, también recoge la memoria que los titiriteros de todos países y de todos los tiempos han ido dejando como huella de su trabajo. Eso, también nos une.

Pajaros de palo

Paco Paricio y Pilar Amorós, la fuente de los Titiriteros de Binéfar,[1] han desarrollado una forma de hacer teatro y fiesta que es absolutamente suya y que han extendido por todo el mundo. Suya, sí, pero no del todo, han sabido escuchar, han sabido beber de lo popular y lo han pasado por el cedazo de su forma de hacer. Han bebido de los juglares medievales, de los bufones renacentistas, de los payasos de pueblo y de los titiriteros más mordaces. Y para dar a conocer de dónde vienen han acumulado títeres, láminas, teatrillos, viejos libros y grabados, que sirven de restos arqueológicos de toda una forma de vivir y de jugar. Y con ello han construido una muy interesante colección que se reparte entre su casa y su nave de Binéfar y la que tienen abierta al público en su Casa Pirenaica de los Títeres en Abizanda (Huesca).

De niño yo vivía solo unos kilómetros más abajo por esa carretera, entonces plagada de curvas. Al pasar a los pies de Abizanda quedaba extasiado ante su gran Torre de rasgos lombardos, alzada en lo alto del pueblo desde el siglo XI y restaurada hace unos años. Justo bajo esa Torre y la Iglesia están las dos casonas donde los Titiriteros han fraguado un espacio irrepetible: un teatro y un museo. Esas dos primeras casas se adquirieron en 2001 y 2002, siendo la inauguración oficial, tras las pertinentes reconstrucciones, en 2004. Ahora está en obras una tercera casa aledaña, que albergará más habitaciones y un taller donde trabajar y hacer cursos. En la parte trasera de las casas hay una era con un pequeño escenario que completa ese Centro Pirenaico del Arte de los Títeres.

Los Titiriteros de Binéfar cuidan todos los detalles y el asistir a una de sus funciones es un espectáculo que va más allá de la consabida función. No es para menos, el público siempre viene de fuera. Los más cercanos son familias que están de vacaciones en la zona (Ligüerre de Cinca, Morillo de Tou, El Grado, Aínsa o Boltaña) y hay personas que llegan de mucho más lejos. Bastantes de

1 Para conocer la aventura teatral de los Titiriteros de Binéfar se puede consultar la bibliografía que adjuntamos al final de este artículo.

ellos han comprado ya su entrada por Internet. Llegan al pueblo en coche y vienen con tiempo. Lo primero que se encuentran son figuras, máscaras, muñecos en las calles o en las paredes de las casas. Acuden en primer lugar a la taquilla que se encuentra en el edificio del Museo-Exposición, por lo que se les invita a entrar. Cinco minutos antes de la función, Paco o Pilar cogen una campana y dan por las calles del pueblo los tres avisos parroquiales de que la ceremonia teatral va a comenzar. Una vez congregado el público en la puerta de la casona-teatro sueltan el pregón que recuerda siempre lo mismo: que estamos ante Casa Simona y que allí dentro se agazapa la magia del teatro, del silencio que hay que guardar para no molestar a las golondrinas que anidan en el tejado, y acaban quemando un billete de papel, tal como hacen los titiriteros chinos para agradecer a los dioses que el público haya llegado hasta allí. Cuando la gente atraviesa la puerta de piedra sabe que no está en cualquier lugar.

El teatro tiene platea y gallinero con 100 plazas en total. Destacan las paredes de piedra con el rojo de las butacas, que fueron donadas por el Cine-Teatro Leidor de Tolosa. Cuando la función acaba el público se desplaza a la era de detrás de las casas donde hay unos cabezudos para jugar y hacerse fotos frente a una espectacular vista del valle y de los Pirineos. Allí los Titiriteros despiden uno a uno a todas las personas que han visto la función. Naturalmente, todos se van con la impresión de haber asistido a algo muy emocionante.

Mantienen una programación estival que dura todo agosto, día a día y sin descanso. Puntualmente realizan otras, más breves, en primavera, otoño o Semana Santa. La Casa-Teatro ha visto pasar a artistas de la calidad de Salvatore Gatto o Alex Barti. Siempre ha habido un lugar para amigos latinoamericanos como los argentinos El Chonchón y sobre todo Teatro Comunidad de Colombia, presente en muchas de las ediciones. Compañías aragonesas, como Títeres de la tía Elena, o catalanas como Zum-Zum Teatre o Xip-Xap. Otros de los habituales son La Gotera de Lazotea, de Jerez o Teatro La Estrella y Teatro Buffo de Valencia. Se completan las actuaciones de títeres con conciertos, verbenas, recitales de poesía, maquinarias de juegos (Tombs Creatius, Guixot de 8) y cuentacuentos (Federico Martín, Oswaldo Pai , Maricuela y los segovianos Claudia de Santos e Ignacio Sanz). También se han celebrado muy interesantes exposiciones como la de Teatrillos de Papel de Lucía Contreras o mi modesta colección de grabados del siglo XIX de títeres danzantes, lo que los franceses llaman "marionnettes a la planchette".

Además de esas exposiciones temporales está abierto el Museo que expone buena parte de la colección permanente de Los Titiriteros. El resto la guardan en Binéfar y en el Molino de El Grado, del que luego hablaremos.[2] Todas las figuras y objetos que allí están guardados empezaron a ser recogidos por Paco y Pilar, en un principio aprovechando sus viajes, sin ninguna pretensión de coleccionistas, solo por tener un recuerdo de un lugar o de una persona. Luego, poco a poco empezaron a visitar anticuarios y rastros, y ahora también la búsqueda se ha extendido a las páginas webs de venta de artículos antiguos y de segunda mano como la española *Todocolección* o las diferentes versiones nacionales de *ebay*. La Sala de exposiciones ocupa toda la falsa de la casa, el techo de gruesas vigas de madera y la luz cálida acogen al visitante.

2 Al principio de cada una de las secciones de esta colección damos el número aproximado de piezas totales que poseen, tanto las expuestas en el Museo como las de su fondo particular. Los datos han sido proporcionados por Paco Paricio.

Teatro Moderno con Punch

TEATRILLOS GUIÑOL (45 PIEZAS)

Lo primero que llama la atención al entrar en la sala es que hay una serie de cinco o seis teatrillos de guiñol, de una altura entre 120-140 cm, varios de ellos con marionetas de guante para que los niños jueguen. Se trata de teatrillos de diverso origen. Además de uno inglés o americano y otro francés, el resto son españoles de los años 50-60. Hay, ya colgado en la pared, otro también español de muy bellas líneas, sin duda anterior a la Guerra Civil y que fue una de las primeras piezas que compraron. Fue en un rastro dominical de Alicante durante su actuación en el Festival de Titelles de 1992

TEATRILLOS DE PAPEL Y PANEL RECORTABLE (38 PIEZAS)

No cabe duda de que la exposición de los teatrillos de la valenciana Lucía Contreras, de la que se publicó un pequeño pero muy cuidado catálogo en 2007, fue un detonante para ampliar los que ya tenían. Los teatrillos de papel

Pilar Amorós en el Pregón previo a la función

han sido uno de los juguetes preferidos por los niños europeos de las clases privilegiadas desde la década de 1810-1820, en que los ingleses West y Green comenzaron a imprimir sus teatros de juguete, hasta la II Guerra Mundial. Allí se aprendía sobre el teatro y sus entresijos (cómo eran los decorados, como se hacía el oleaje del mar o el ruido de una tormenta) y también a aprender literatura y a soltarse en la declamación y en el desparpajo de la vida. Son innumerables los escritores y dramaturgos que reconocen que su vocación comenzó allí. Entre los españoles me parece recordar que así lo afirman Benavente, Martínez Sierra o Adrià Gual. En España, prácticamente todos en Cataluña, ha habido excelentes impresores de teatros, destacando entre todos el pedagogo y paleógrafo Esteban Paluzie (principalmente de 1870 hasta 1936), que no editó libretos de obras, y la imprenta de Victoriano Seix y los hermanos Barral, Seix y Barral, patente Nualart, que editaron hasta 10 modelos de teatritos, llamados Teatro de los Niños, además de 23 obras, con sus personajes y libretos (principalmente de 1915 hasta 1935, aunque se publicaron repeticiones después de la Guerra Civil).

Personajes para teatrillo

En la colección de Paco y Pilar, podemos ver uno de Paluzie sobre 1900, con un proscenio donde aparecen los nombres de Lope, Calderón y Tirso, y dos de Seix y Barral: un excepcional modelo E, probablemente de 1925, y uno de los últimos, con un friso de angelitos, editado en 1951. Destacan también varios teatrillos checos, alemanes, belgas e italianos. Los checos se diferencian en que los decorados están encastrados en la base mientras que en los españoles cuelgan de las varas del peine o techo. La razón es muy sencilla: los personajes checos, de madera o pasta, se manejan desde arriba, como marionetas de alambre a la cabeza, por lo que no se pueden poner varas, y los personajes españoles, pegados en cartulina plana, se manejan lateralmente , desde el suelo de escenario, con largas tiras de cartulina o alambres unidos a los pies de la figura. Hay también varios pequeños modelos fabricados en España que fueron muy populares. Uno de ellos es uno bastante pequeño, editado en Barcelona por Barsal (Barguñó y Salvat) sobre 1930 y que tiene el aspecto de un teatrillo de guiñol, aunque los personajes fueran planos y de cartulina; todo, teatrillos, decorados y personajes se vendían dentro de una carpeta en la que ponía Teatro Miniatura. Otro es el Cinelín, que es ya una clara aproximación al cine pues se iluminaba por atrás y se hacía correr sobre dos cilindros una tira de papel semitransparente con las viñetas del cuento, que en el caso de este museo es el de Blancanieves. Entre los que quedan, podemos comentar otros cuatro cuyo proscenio es de panel de madera, uno muy interesante, de gran tamaño, que puede ser profesional pues tiene la trasera curvada para alojar al titiritero, en cuyo frontal aparece Teatro Moderno, adquirido en Mallorca, y otro en el que figura Teatro Mágico y que aparece con la famosa escena submarina de La Madre, obra editada por Seix y Barral, que consigue extraordinarios efectos de agua con gasas y papelitos coloreados.

Teatrillo español

Teatrillo con Figuras alemanas

LA MINAS DE PERSONAJES Y DECORADOS (180 PIEZAS)

Para vestir el teatrito estos impresores editaron una gran cantidad de láminas con decorados, tanto para los bastidores laterales como para fondos, y de personajes para las obras. En España los primeros fueron los catalanes Llorens y Bosc, sobre 1856, que editaron sombras recortables, imitando a las francesas de las ciudades de Metz y Épinal. Pero el que más editó fue Paluzie, de las que poseen en esta colección varias láminas de personajes y decorados, entre ellos uno muy conocido de cementerio para representar Don Juan Tenorio.

TÍTERES (980 PIEZAS)

Podemos ver una buena colección de más de 200 títeres de guante populares (del total de unos 400 de la colección), principalmente españoles y catalanes, franceses, alemanes, italianos, checos, colombianos, tanto infantiles como profesionales. Muchas de ellas las podemos fechar entre 1920 y 1940. Entre ellos destacan una serie de muy buena factura que corresponden a la obra de *El buen soldado Svejk*, otras alemanas de Karperl con el cocodrilo, unas francesas con Guignol, Gnafron y demás, así como otras con los cuatro personajes de Caperucita y el lobo, de posible factura española. Hay un juego de tres títeres de guante, comprados en Mallorca junto al ya mencionado Teatro Moderno, que resultan muy interesantes, especialmente una figura que puede representar a Punch; las otras dos son un diablo y una princesa. En una vitrina tiene 16 figuras de guante infantil de procedencia española, de las décadas 1920-1930, interesantísimos, y en uno de los escenarios de teatro Guiñol, de muy buena construcción, hay otras cuatro (un guardia civil, la muerte, una señorita y el diablo) que yo creo son también españolas

y de la misma época. Hay cinco muñecos de guante infantil italianos, quizá de finales del XIX o principios del XX, muy llamativos; uno de ellos es Gioppino, nacido en Bérgamo y característico por sus bultos de bocio. Si bien a Paco Paricio no le gusta nada la estética (ymenos todavía la parafernalia mercantil e ideológica) de los muñecos Disney, sí que está abierto a otras posibilidades. Así se pueden ver una serie de animales de guante de la marca alemana Steiff, iniciada modestamente por la costurera Margarete Steiff, una mujer discapacitada por una polio infantil, en 1880 y seguida por su sobrino Richard Steiff, ya en el siglo XX. Ha sido uno de los fabricantes de peluches más cotizados y podemos ver en la exposición un león, un mono, un gato, un conejo y una ardilla. El gato lo utiliza Paco para una de sus últimas obras, *En la boca del lobo*.

Las marionetas de hilo o barra (230 en total) están representadas principalmente por las que corresponden a personajes de teatrillos checos o alemanes. Aunque hay en la entrada al Museo dos marionetas de hilo excelentes (un campesino y su cabra) realizadas por Tatiana Torbenko, de la compañía de marionetas de Kiev, que tanto han colaborado con los Titiriteros. Hay también dos juegos de pequeñas marionetas de Lieja con la figura de Tchanches. Resultan muy interesantes unas marionetas de la empresa británica Pelham Puppets, dirigida por Bob Pelham, y cuyo periodo de mayor interés es el que va de 1948 a 1979. Aunque existían una serie de modelos en catálogo lo cierto es que la mayor parte del proceso se realizaba a mano, por ejemplo todo la pintura de cada muñeco. Existen en el mundo un buen número de coleccionistas centrados exclusivamente en los Pelham Puppets y algunas de sus marionetas alcanzan precios altos en el mercado.

Marionetas de barra infantiles de Lieja

Podemos encontrar títeres de todas las demás técnicas (350 piezas en total), entre los que pueden destacar algunos africanos, mejicanos y una excepcional marioneta de agua de Vietnam. Así como algún juego de sombras o placas de linterna mágica.

Paco ya ha expresado muchas veces que los sonajeros siempre le han parecido los primeros títeres que ve el ser humano poco después de nacer. Por eso tiene una colección de sonajeros infantiles con caras cuya pieza de honor es uno, de claro origen inglés, adquirido en el Rastro de Madrid que representa a Punch con dos cascabeles. El sonajero es de plata con mango de madera. Sin duda un sonajero que perteneció a una familia acomodada de mediados o finales del XIX que, al mismo tiempo, es una pequeña flauta.

Podemos ver varios títeres de cucurucho, tanto en la exposición como en el exterior para que jueguen los niños. Así como algún don Nicanor toca el tambor, y otros artilugios como los muñecos trapecistas (los que están sujetos a una cuerda situada entre dos maderas paralelas y se aprieta en la base para que dé vueltas), los clásicos *pantins* de cartulina o panel articulados que mueven brazos piernas al estirar por debajo un hilo, incluido el tamaño natural que se encuentra en la puerta del Teatro.

Aventuras de Svejk
Guante alemán

LIBROS

(280 antiguos, 450 modernos), POSTALES (250 piezas), CROMOS (180 sobre títeres, 250 sobre máscaras, teatro infantil y juegos), PROGRAMAS, DISCOS, …

En un rincón entre las dos casas encontramos un recogido espacio para la lectura con dos mesas, unas sillas y unas estanterías con libros modernos. La mayoría de la excelente colección de libros de los Titiriteros de Binéfar se encuentran en su casa de Binéfar pero también hay alguna muestra de ellos en la exposición, como un libreto de *El tresor d'En Cristòfol*, comedieta en una acto de Antoni Roca, publicado sobre 1931 por la Editorial Millà, que todavía tienen su excepcional librería teatral en la calle de Sant Pau, 21, en el Raval de Barcelona. O alguno de los discos o de los cuentos con que Herta Frankel inundaba el mercado en la década de 1960. La colección de cromos se emplea para la edición de la exquisita cartelería y programas de mano que los Titiriteros utilizan para su compañía o para las programaciones de teatro infantil de Huesca o de Abizanda.

El tresor d'en Cristofol de Antoni Roca Llibreria Lluis Millà

PINTURAS Y DIBUJOS

(35 piezas), LITOGRAFÍAS Y GRABADOS (320 piezas)

Están situados en las escaleras que unen la platea y el anfiteatro. Merece darse una vuelta por allí. Podemos ver unos cuantos óleos, dibujos y grabados con temática titiritera. De paso fijaros en la puerta de los retretes, también hay motivo titiritero. Ya advertí que cuidan todos los detalles.

TITERES Y JUEGOS EN EL EXTERIOR

Fuera ya de la sala y por todo el pequeño barrio de las casonas se pueden ver títeres para jugar o títeres y máscaras enjaulados con mallas de gallinero. Uno se encuentra con caballitos de cartón o títeres danzantes (de esos que uno hace bailar enganchando una cuerda a la rodilla). Con Máscaras y espejos para mirarse lo feo que estás. Con perritos que tocan los platillos. Con palos que son caras de zorra, de gato, de Comefuegos o de Pinocho. Y en la era los cabezudos esperan a que acabe la función. Todas las piezas que se utilizan para jugar sufren naturalmente deterioros. De su mantenimiento se ocupan Matías de Arriba y Mercè Viladrosa, miembros de la compañía y viejos amigos desde tiempos inmemoriales.

Una cosa curiosa es que en esta colección de la que hemos hablado no figura más que testimonialmente alguna de las piezas realizadas por Titiriteros para sus obras. Ellas conforman una exposición ambulante que trasladan donde se solicita pero que guardan en su nave de Binéfar.

Sonajero-flauta inglés

Paco Paricio y Pilar Amorós son de esos titiriteros que le tienen respeto a la profesión. O al arte. Las miles de piezas de su colección lo atestiguan. Saben que si nadie recoge y guarda, los títeres españoles seguirán viviendo en el limbo de los justos. En España los títeres han tenido una presencia similar a la del resto de países europeos. Solo que hasta bien entrado el siglo XX los periodistas y los literatos apenas decían de ellos que eran graciosos, si les gustaban, y que eran fuente de infecciones, si no les gustaban. Seguían viéndolos como los vieron Cervantes o Jovellanos. Eran tan populares que nadie los dibujaba, para qué si todos sabían lo que eran. Nadie, con un poco de prestigio, escribía para ellos o, si lo hacían, firmaban con seudónimo o no firmaban. Tan lejos de los literatos franceses, ingleses o alemanes que se preciaban de hacerlo. Además de todo esto hay otra cuestión no menor. No existían coleccionistas. Mientras que en el resto de Europa se coleccionaban programas y carteles, marionetas, teatrillos, en España todo se guardaba en un desván hasta que la mugre se lo comía y se tiraba definitivamente. Afortunadamente la cuestión ha cambiado en los últimos tiempos. Existen interesantes colecciones de títeres o documentos en el Museo del Teatro de Almagro, en el Institut del Teatre de Barcelona (muy bien guardados en cajas), en el TOPIC de Tolosa, en el recién inaugurado Museo Iberoamericano del Títere de Cádiz, con los títeres de la Tía Norica y la colección adquirida a Ismael Peña. El Centro de Documentación de Títeres de Bilbao ha realizado una interesantísima labor de recopilación y difusión con sus imprescindibles anuarios. Por la voluntad de varias compañías existen otros museos, el Museo Internacional de Titelles de Albaida por acción de Bambalina Teatro, el Museo Galego do Títere de Lalín (Pontevedra) por la compañía Viravolta (acogotado en estos momentos por un despreciable alcalde que desprecia a los títeres diciendo que son una "jaimitada") y el último Museo del Títere de Asturias, en Pola de Siero, obra de la compañía Tragaluz. A punto de abrirse está el Museo de Títeres de Francisco Peralta en Segovia. A todo eso hay que empezar a sumar este de la Casa Pirenaica de los Títeres de Abizanda, con vocación de centro integral del títere con su teatro, museo, residencia y el taller en obras.

Esta colección de los Titiriteros comienza a extenderse ya por el Valle. Así unos kilómetros más abajo, en El Grado, ha abierto el Ayuntamiento el Molino de Chuaquín donde también hay una cuidada selección de piezas en torno a una especial visión del paisaje, la naturaleza y los animales dentro del planeta de los títeres. Es un homenaje de Paco Paricio a su hermano mellizo Joaquín (Chuaquín, en aragonés), fallecido hace poco, que fue apreciable alcalde de El Grado.

A las colecciones de los museos se debe juntar la labor callada de muchos coleccionistas privados, relacionados o no con la profesión. De teatrillos de papel hay numerosos, aunque sea una manía un tanto cara, destacando, entre los que conozco, la del arquitecto Mariano Bayón en Madrid, la de la mencionada Lucía Conteras en Valencia, la de Francesc d'Assís López Sala en Barcelona y la de Luis Ángel Gálvez en Zaragoza. De títeres y documentos quiero recordar la que Pepe Otal tenía en su Taller de Marionetas de Barcelona, la que Gonzalo Cañas tenía en la Sierra de Guadarrama y la que se perdió en gran parte (salvo lo que hemos guardado Concha de la Casa y yo mismo) del inefable Paco Porras. Titiriteros que conservan papeles, noticias y otras cosas los hay. Es necesario saberlo y conocernos. Y juntos defender este patrimonio nuestro. Algo que los Titiriteros de Binéfar saben desde hace mucho tiempo.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA SOBRE TITIRITEROS DE BINÉFAR

Paco Paricio y Pilar Amorós. Títeres y titiriteros.
Mira, Zaragoza, 2000. 168 págs.
Es una reflexión sobre su propia experiencia profesional y las aportaciones que otras compañías han hecho al mundo de los títeres. Se analizan generalidades (creación del personaje, puesta en escena) y se pasa a describir las diferentes técnicas de títeres, sus posibilidades y sus limitaciones. Abundancia de fotos e ilustraciones. En 2005 salió una segunda edición (Pirineum, Huesca).La búsqueda de una portada para este libro tan querido fue uno de los motivos por el que Paco y Pilar comenzaron a coleccionar grabados. El grabado del siglo XIX lo compraron en 1999 en París y representa una función de Polichinelle y el gato en las orillas del Sena.

Adolfo Ayuso. Instinto de comediantes.
Industrias y andanzas de los Titiriteros de Binéfar.
Diputación de Zaragoza, 2002. 88 págs.
Recoge la biografía de sus componentes y un repaso de sus obras hasta ese momento. Contiene una exhaustiva bibliografía de libros y artículos de prensa. Ilustrado con abundantes fotos y dibujos. Se editó con motivo de una de las primeras grandes exposiciones de Titiriteros de Binéfar, celebrada dentro del ciclo Títeres y juglares en el Monasterio de Veruela.

Titiriteros de Binéfar. Topic, Tolosa, 2011. s/p (144 págs. aprox.)
Libro –catálogo editado con motivo de la exposición celebrada en el Topic. Reúne las firmas de Miguel Arreche, Adolfo Ayuso, Lynne Jennings, Miguel Romero, Paco Paricio y Rosa Tabernero, que aportan diferentes visiones sobre la trayectoria de la compañía. Excelente papel y excelente impresión de fotos de las piezas expuestas. Incomprensiblemente está sin paginar y sin índice. Al final trae una cuidada actualización bibliográfica muy útil para aquellos investigadores que quieran profundizar en el camino teatral de una de las compañías más importantes del estado español.

Cabezudos en la era

Muñeco de cucurucho flautín

UN
DOS
TRES
CLUATRO

cla cle cli clo clu

cla cle cli clo clu

clonando klowns

ja, je, ji, jo, ju

Texto, Santiago Ortega
Foto, Fernando de Julián

HILOS

BAJO EL AGUA

Laura Ortega
laura.ortega.pinillos@gmail.com

Tras la cortina de bambú aparece lentamente la proa de un barco con forma de dragón. Surca un estanque que es el único escenario posible. Al ritmo de la música, el barquero hunde su remo en el agua y el barco se balancea plácidamente sobre la superficie. Navega de un lado a otro, mostrando al completo su tripulación. Irrumpen tambores cada vez más estridentes y una nube de humo invade el centro del escenario. De improviso, una tortuga de caparazón dorado surge del fondo del agua, se acerca tímidamente al barco, prende la espada que uno de los navegantes porta orgulloso en la mano y desaparece poco después entre las profundidades del agua. El barco, sin el tesoro a bordo, reanuda su recorrido hasta desaparecer finalmente tras un telón verde.

Desde la orilla del estanque Miss Phuong Nhi ordena repetir la escena. Son las nueve y media de la mañana y la compañía del Thang Long Water Puppets Theatre ensaya meticulosamente una pequeña escena de lo que será su próximo espectáculo: "Lê Lợi y la tortuga dorada". El argumento responde a una leyenda archiconocida de la historia de Vietnam: cuentan que en el siglo XV, un pescador de Than Hóa llamado Lê Lợi lideró durante más de diez años la resistencia a la invasión china con la ayuda de una espada mágica. Finalmente consiguió derrocar a todos los invasores de la dinastía Ming y se proclamó él mismo Emperador. Cuentan también que un día, navegando sobre el lago de la ciudad, una gigantesca tortuga dorada le arrebató de las manos la espada sagrada y desapareció. El Emperador comprendió entonces que después de una guerra había que dejar a un lado las armas para procurar la paz y la prosperidad de su país. Así lo hizo y desde aquel momento el lago pasó a llamarse "Hoàn Kiém" o "Lago de la espada restituida".

Curiosamente, desde las escaleras de entrada al Teatro de Thang Long, puede verse el lago que inspira la leyenda, hábitat de la centenaria Cu Rua, su última tortuga: lo que sucede en escena está muy cerca de la realidad.

La escena de "Lê Lợi y la tortuga dorada" junto con otras nueve escenas compondrán el próximo espectáculo de la compañía. Cada escena es independiente de la anterior y supone una pequeña ventana a la vida cotidiana de Vietnam (agricultores recogiendo el cultivo de arroz, pescadores en el río, niños tocando la flauta sobre los lomos de un búfalo,…) o a las leyendas de sus héroes y dioses. La dramaturgia, en un principio fragmentaria, se cohesiona a través de la música y frecuentemente con la intervención de un personaje muy popular llamado Uncle Teo, quien, a modo de maestro de ceremonias, presenta y despide el espectáculo entre burlas, ganándose la complicidad del público.

El espacio escénico, ya sea al aire libre o en un recinto cerrado, está delimitado siempre por el agua. En las zonas rurales del delta del Río Rojo, cuna de este arte milenario, las representaciones tenían y tienen lugar en ríos, lagos o charcas naturales, donde el escenario depende inevitablemente de las dimensiones naturales de los mismos así como de sus ciclos de inundación. En los teatros cerrados, por el contrario, se construyen ex profeso estanques de forma cuadrangular, con aproximadamente 6 metros de lado.

El agua es una protagonista indiscutible dentro de este tipo de manifestación artística, no solo por su implicación natural con la cultura vietnamita del cultivo del arroz, sino también por sus cualidades expresivas. El carácter acuoso aligera el movimiento de unas marionetas compactas y de líneas sólidas, y su reflectancia permite juegos de color muy sugerentes sobre la superficie. Ante este "espejo" todo es voluble y cambia ante los ojos del espectador.

Esta convivencia con el agua como fuente de recursos agrícolas, pesqueros, de transporte, comunicación,… ilustra la armonía entre la naturaleza y el hombre. Vital dentro de la cultura vietnamita, lo es también dentro de este arte tradicional. Durante siglos, estas representaciones se llevaban a cabo por agricultores de los pueblos del Thang Long durante los descansos entre el cultivo de arroz y no es de extrañar que se mantuviera en secreto el propio funcionamiento de la marioneta, en plena rivalidad con los pueblos vecinos.

Sobre el agua se encuentra el thuy dinh, que separa el escenario del backstage. Se trata de una pequeña casa flotante (a nuestros ojos, una pagoda o

templo) cuyo techo está curvado y decorado con dragones, símbolos del poder y la nobleza dentro de la cultura vietnamita. La parte frontal está cubierta con persianas superpuestas de bambú, que son las encargadas de ocultar la buong tro o "espacio de manipulación de los titiriteros". Detrás de esta sala se encuentra también una pequeña tarima que sirve de almacén de títeres y desde la cual los asistentes a los titiriteros recogen y entregan las marionetas con una precisión envidiable.

Los títeres, tallados sobre madera, son auténticas esculturas. La belleza y cuidado con la que están esculpidas, las convierten en pequeños objetos de arte. Miden aproximadamente de entre 30 y 100 cm y pesan entre 5 y 15kg, dependiendo de si son títeres únicos o conjuntos de títeres. Pintados con colores muy vivos y posteriormente lacados, resisten durante tres meses la dureza del agua. Una estructura construida con madera permite que el títere flote y largas cañas de bambú o madera los conectan con sus manipuladores. Todo el mecanismo artesanal, se esconde dentro de la marioneta: en la parte de atrás tienen una pequeña parte extraíble desde donde se accede a los hilos. Desde el pez (la marioneta más sencilla), hasta el dragón escupe fuego los mecanismos de poleas se complican y permiten acciones sencillas pero muy expresivas: recoger arroz, pescar peces, tocar la flauta, abanicarse, pelear,… Eso sí, cada marioneta tiene su propio movimiento, respetado estrictamente generación tras generación de titiriteros.

Minutos antes del comienzo de la representación, los titiriteros se visten con un buzo impermeable de color oscuro y se sumergen en el estanque. El agua, que les llega hasta la cintura, adhiere el buzo al cuerpo y dificulta levemente los movimientos. Como el espacio del buong tro no es muy grande, los manipuladores procuran colocarse delante y detrás para no estorbarse mutuamente y no dudan en salirse del estanque entre actuación y actuación para tomar algo de té o encender el próximo cigarrillo. El número de titiriteros en cada espectáculo varía en cada teatro. Así que la compañía de Nam Giang que actúa en el Museo Etnográfico de Hanoi está formada por siete titiriteros y dos asistentes, la compañía del Teatro Nacional de Títeres tiene el mismo elenco pero mixto y la compañía del Thang Long Theatre está integrada por dos elencos diferentes, con 19 y 20 titiriteros res-

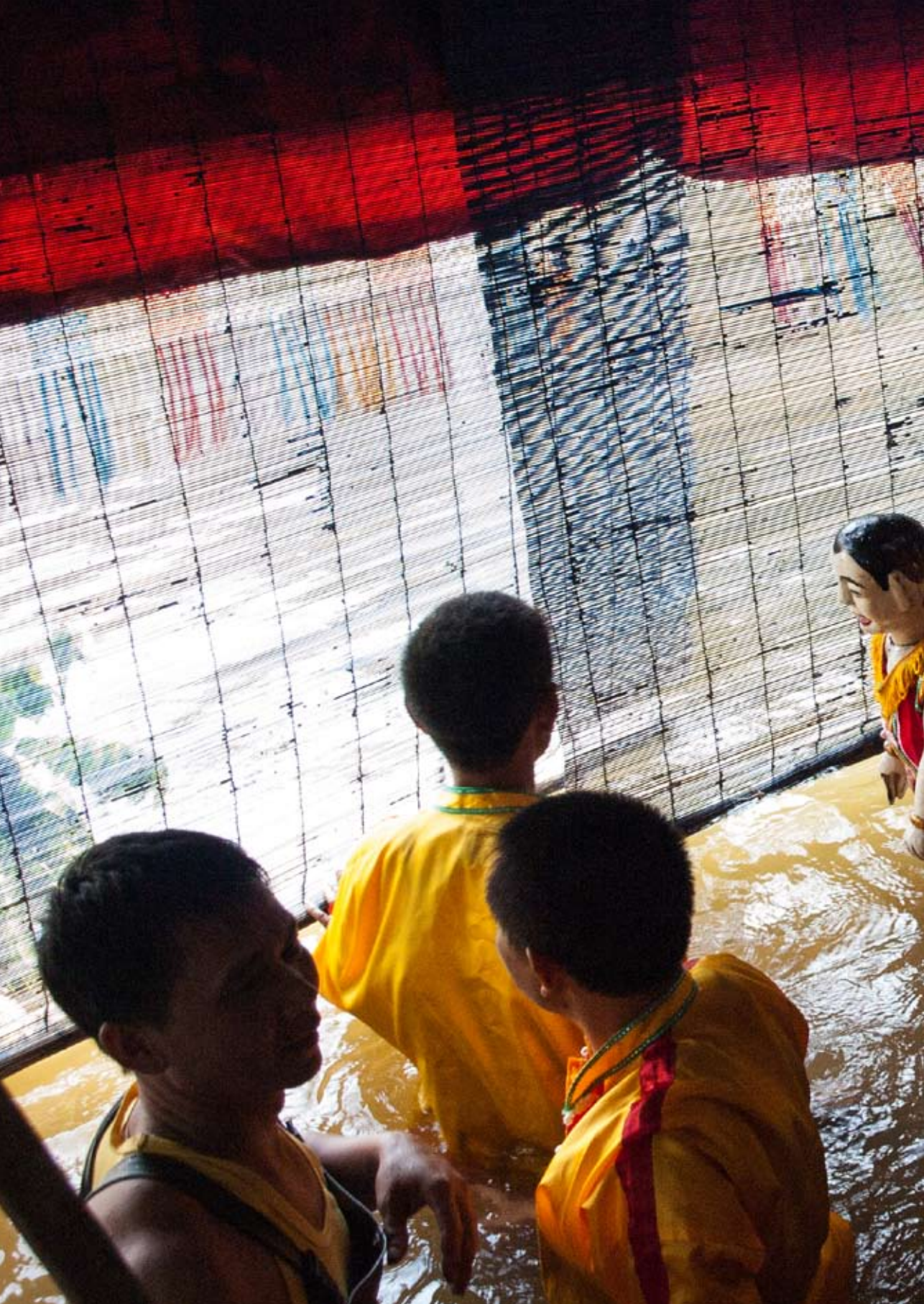
pectivamente. Curiosamente solo la compañía del centro de Vietnam es exclusivamente masculina, como sucedía antiguamente. Ellos argumentan el peso de las marionetas para justificar la ausencia de mujeres manipuladoras, aunque el funcionamiento del resto de compañías demuestren que es un criterio obsoleto.

El público, a diferencia de otras artes como el Bunraku, no puede ver "el truco", pero los titiriteros, sin ser vistos, pueden seguir la coreografía de las marionetas a través de las rendijas de la cortina de bambú e incluso ver las reacciones del público. La cámara negra o la cámara de bambú que rodea la thuy dinh impide que traspase la luz, si bien es cierto que el backstage está íntimamente iluminado; lo suficiente para que los titiriteros puedan dejar y recoger los títeres.

Normalmente cada titiritero manipula un único títere en escena, pero hay marionetas que, por su tamaño y complejidad de movimiento, requieren la presencia de más de un manipulador. Es el caso de la apsara o bailarina hindú del Thang Long Water Puppets Theatre, una de las marionetas más bellas del espectáculo. Para hacerla bailar, un titiritero se encarga exclusivamente del cuerpo y de su desplazamiento sobre el agua, mientras que otras dos titiriteras se encargan del movimiento de la cabeza y las extremidades. La coordinación entre ellos, así como la complicidad, es asombrosa.

Algo que nunca se le cuenta al público y que sorprende enormemente, es que los titiriteros también bailan detrás de la cortina de bambú. Lo hacen para acompañar el movimiento de sus marionetas, así que presenciar el backstage durante una representación se convierte en todo un espectáculo. Las risas, los cigarros encendidos y las bromas entre ellos hacen también de cada sesión un espectáculo vivo y único.

A un lado del escenario y visibles al público se encuentran los músicos y cantantes, ataviados con vestimentas típicamente autóctonas. Cada espectáculo empieza y acaba con una pieza instrumental, compuesta para atraer la atención del público y crear una atmósfera onírica. Canciones tradicionales acompañan cada escena, creando un continuum musical que apoya los movimientos de las marionetas. Entre los instrumentos más populares están las flautas de bambú, los gongs, los tambores de bronce, guitarras chinas, cítaras, violines y un monocorde con una sola cuerda, típicamente vietnamita. Los cantantes, además de apoyar las melodías tradicionales, dialogan con



las marionetas, provocando una interacción muy dinámica entre músicos y títeres.
Durante ocho siglos de historia, el Múa Rối Nước ("títeres danzantes sobre el agua"), como se denomina en su lengua original, se ha mantenido fiel a la tradición. La concepción en sí de este tipo de manifestación artística empareja lo que sucede en la realidad con lo que sucede en escena, acortando cualquier reducto de ficción. No existe una versión o una segunda lectura sobre los argumentos tradicionales o sus personajes, de modo que todas las compañías de marionetas acuáticas comparten el mismo repertorio. Se puede contemplar la misma historia de la tortuga dorada tanto en el Teatro Nacional de Marionetas, como en el Thang Long o en el escenario acuático del Museo Etnográfico de Hanoi, con variaciones apenas perceptibles. Las marionetas acuáticas de Vietnam procuran distanciarse lo más mínimo posible de la realidad en la que se inspiran, renunciando así a las posibilidades de riesgo y desarrollo de la ficción en pos de mantener un vínculo más puro con la comunidad, que se ve retratada en cada una de las escenas. Es un espejo de la vida y la cultura vietnamita: ser y contarlo.

Dentro de este apego al naturalismo, es significativo el trabajo de reconstrucción llevado a cabo por el titiritero y artista plástico Mr. Loung, en el diseño y creación de los títeres dentro de Thang Lang Water Puppet Theatre. Él mismo recorre cada poco tiempo diversos pueblos del norte de Vietnam donde todavía es posible apreciar genuinos modos de vivir. Como un demiurgo moderno, fotografía a sus vecinos y construye a su imagen y semejanza los títeres que luego serán protagonistas de sus espectáculos. Cada títere está individualizado y, al igual que en la humanidad, no hay dos rostros iguales.

Bajo una mirada occidental difícil de obviar, las marionetas acuáticas de Vietnam nos devuelven a la esencia del teatro de títeres en particular y del teatro en general: contar quiénes somos y qué hacemos. Es un arte primitivo, en el sentido más literal de la palabra, no tiene ni toma origen de otra cosa que no sea la realidad inmediata. Descarnado y rudimentario, este arte convive estrechamente con su comunidad sin marcar diferencias de entendimiento o sensibilidad, manifestando de una forma muy pura cómo la vida está dentro del teatro y el teatro dentro de la vida.

Nota: este artículo está basado en impresiones de un viaje por Vietnam, compartido con las tres compañías de marionetas acuáticas que conviven en Hanoi, a las que quiero agradecer su generosidad, pasión y entrega: el Teatro Nacional de Títeres de Vietnam, Nam Giang water puppetry troupe (Nam Dinh) y especialmente al Thang Long Water Puppet Theatre. Actualmente está en producción un documental titulado "Vietnam, teatro de títeres sobre agua", producido por la compañía Etcétera Títeres, que será sin duda una aproximación más exhaustiva sobre este arte milenario.