FANTOCHE 12

FANTOCHE

ARTE DE LOS TÍTERES

UNIMA Federación España

AÑO XIII • Nº 12

ARKETAL
Greta y Sylvie

TITIRIMUNDI JULIO MICHEL
Jaime Santos

LA HISTORIA DE NUESTRAS COSAS
Shaday Larios

LA VOZ A TI DEBIDA
Adolfo Ayuso

MIGUEL PRIETO Y SERGEI OBRAZTSOV
Nina Monova

PULCINELLA Y FEDERICO
Bruno Leone

FANTOCHE

AÑO 2018 - NÚMERO 12

Taller de Arketal en la escuela de verano de UNIMA en Cuenca. Foto: J. Caballero

3 EDITORIAL
Ramón del Valle

5 HUMOR
Santi Ortega

6 EL TALLER DE ARKETAL
UN PROCESO CREATIVO
Greta Bruggeman y Sylvie Osman

15 FOTO COMENTADA
L. Fernando de Julián

16 JULIO MICHEL // TITIRIMUNDI
Jaime Santos

Componentes de La Tarumba

26 UNA REUNIÓN EN MOSCÚ, 1937: MIGUEL PRIETO Y SERGEI OBRAZTSOV
Nina Monova

INTRODUCCIÓN (PP. 24-25)
ANEXO (PP. 45-49)
Adolfo Ayuso

50 LA HISTORIA DE NUESTRAS COSAS
Shaday Larios

62 LA VOZ A TI DEBIDA
Para una historia de la ventriloquía en España (1)
Adolfo Ayuso

90 PULCINELLA Y FEDERICO
Bruno Leone, ilustración de Jorge González

COORDINADOR:
Joaquín Hernández

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

COLABORADORES:
Greta Bruggeman
Esther D´Andrea
Jorge González
Shaday Larios
Bruno Leone
Nina Monova
Tereza Polyvka.
Jaime Santos
Sylvie Osman

REDACCIÓN:
fantoche@unima.es

EDITA:
UNIMA. Federación España

DEPOSITO LEGAL:
CU-0504-2006
ISSN: 1886-9289

DISEÑO:
Jesús Caballero

IMPRIME:
Grafo-impresores
Printed in Spain
Edición 1000 ejemplares

Más información: www. unima.es
fantoche@unima.es
Suscripciones y números atrasados:
Secretaría Técnica de UNIMA
Avda. Baviera, 14 - 28008 Madrid
Tlf: 910810361

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

EDI TORIAL

Las fotografías de la memoria

Nos complace presentar en esta edición, en primicia, el hallazgo casual en los archivos del Museo del Teatro Central de Títeres de Moscú, de un legajo con la inscripción manuscrita "El teatro de la Tarumba", que contiene fotografías inéditas y otros documentos que fueron entregados por Miguel Prieto, director de La Tarumba, al mítico titiritero ruso Sergei Obraztsov, quien tuvo el acierto de guardarlo para la posteridad, ayudándonos así a restablecer ahora la memoria borrada del pasado. No debemos olvidar que la historia siempre la escriben los vencedores, con su peculiar y tendencioso argumentario, para arrojar al olvido perpetuo a los vencidos despojándolos de su identidad. Tras la Guerra Civil, han sido tantos los años de dictadura empeñada en reprimir y borrar la memoria de los vencidos que, aunque resulte dificultoso, contribuir a recuperarla se hace absolutamente necesario para poder reconciliarnos definitivamente con el pasado.

Por eso, desde el equipo de Fantoche hemos asistido a este feliz hallazgo con el mismo vértigo y emoción que cuando, tras el fallecimiento de un familiar querido, se abre por primera vez el cajón de una vieja cómoda para hurgar entre sus fotos y recuerdos. En esta ocasión nuestra familia, los protagonistas que aparecen en las fotografías, son los títeres y titiriteros del pasado republicano, quienes resurgen para mostrarnos sucesos desconocidos, imágenes inéditas, personas y paisajes por descubrir. Estas estampas guardadas en un olvidado legajo, aguardaban a ser descubiertas para recomponer el árbol genealógico de nuestra estirpe titiritera, la vida desterrada de los que ya murieron, la partitura emocional de una época, la historia verdadera que ansía ser contada.

La profesora Nina Monova ha puesto en manos de Fantoche un material fotográfico y literario, en gran parte inédito, que forma parte de nuestra más valiosa tradición titiritera y que tuvo un gran protagonismo y relevancia en la lucha por la cultura y la libertad de nuestro país. Se trata de los títeres y titiriteros de la compañía La Tarumba de Miguel Prieto, aquel pintor manchego que recorrió con las Misiones Pedagógicas los pueblos y recónditas aldeas de la España de la II República para llevar la cultura al pueblo. Unos títeres que después, durante la Guerra Civil Española, acudían al frente republicano para entretener a la tropa realizando a su vez una labor de agitación y de propaganda. En su viaje a Moscú en 1937 Miguel Prieto se encuentra con el maestro Sergei Obraztsov, reflexionando ambos sobre la capacidad que tienen los títeres en la labor de concienciar a sus espectadores. La profesora Monova describe minuciosamente la influencia recíproca que cada uno tuvo en el otro. Un reconocimiento que redunda en la importancia que tuvo Prieto en el planeta de los títeres españoles, circunstancia que ha sido desconocida entre nosotros hasta la fecha actual.

Las fotografías venidas de Moscú son un preciado tesoro para reconstruir la memoria, evitando que mueran del todo las personas retratadas que ya fallecieron. Evocan un universo paradójico de emociones: los títeres representan la alegría, pero las fotografías de color sepia identificadas con una época, nos traen también reminiscencias de sufrimiento; del dolor patente de nuestros padres y abuelos recordando el horror de la guerra y la posguerra. Nos hablan de vidas malogradas, de exilio, de persecución, de tristeza, de muerte.

A las fotografías del hallazgo, se va a unir un material literario, absolutamente desconocido, como el libreto de la obra *Defensa de Madrid y Lidia de Mola*. Todo este material resulta una fuente muy útil para el investigador; para el trabajo sistemático, concienzudo y pausado -no exento tampoco de emoción- que no se agota en este número de Fantoche y que dará ocasión para otros momentos de gran satisfacción. Aspira este trabajo de investigación a desentrañar la verdadera realidad histórica que fue intencionadamente ocultada o reinventada, contribuyendo así a rehabilitar la memoria genuina de los vencidos.

Ramón del Valle Vela
Miembro del equipo de redacción

EL TALLER DE Arketal CANNES

Centro de formación y de investigación sobre el Arte del Títere

Nacido tanto del deseo de transmitir y compartir como de la necesidad de hacer vivir un espacio de búsqueda y de creación; el Taller de Arketal es un lugar de formación profesional dirigido desde 2002 por Greta Bruggeman alrededor del Arte del Títere. Este lugar-recurso, único para el Arte del Títere en la región PACA (Provenza-Alpes-Costa Azul), está dirigido a profesionales del espectáculo y a personas comprometidas en el camino profesional que necesitan enriquecerse de esta práctica. Favorece el descubrimiento y la iniciación en este Arte que, lejos de su imagen a menudo estancada o por lo menos simplista, se abrió a la expresión plástica y dramática contemporánea. Más allá de la transmisión de las técnicas, el Taller de Arketal quiere ser un lugar de encuentro abierto a la aventura creativa, a la puesta en común de los conocimientos entre los participantes de los talleres y a compartir experiencias artísticas.

Títeres y artes plásticas

El proyecto de un taller que combinara artes plásticas y títere nace de la voluntad de Greta Bruggeman y de Sylvie Osman de crear y desarrollar enlaces entre el imaginario de un pintor o de un artista plástico y el teatro de títeres. La compañía Arketal practica un teatro de títeres que se ha beneficiado de la investigación vanguardista de pintores, artistas plásticos y teóricos del arte dramático de principios del siglo XX. En constante búsqueda sobre la figura-marioneta (su forma, el material, las propiedades plásticas) ha explorado, desde sus inicios, el universo de numerosos pintores: Fernand Léger, Théo Tobiasse, Marius Rech, Rolf Ball, Martin Jarrie, Wozniak, Makhi Xénakis. Del apoyo artístico que éstos han aportado, los títeres han sacado un innegable provecho estético.
Pero la experiencia ha sido, para algunos de estos artistas también, una fuente de enrique-

cimiento. Si se interesan por los mismos elementos de partida que el creador del títere (las materias, los colores, la luz) las potencialidades de la puesta en volumen y del movimiento del objeto marioneta les llevan a terrenos inexplorados, abriéndoles la puerta del espectáculo en vivo, empujándoles a modificar su forma de imaginar la representación del movimiento humano.
En la búsqueda de nuevas formas, los autores contemporáneos, como Jean Cagnard, también se sienten atraídos por el lenguaje visual del teatro de títeres y de formas animadas. La

necesidad de un taller de fabricación que no sea sólo un lugar de formación sino también un lugar de búsqueda y de encuentro entre creadores, se impuso por lo tanto a la compañía Arketal. Este lugar, bautizado "El Taller de Arketal", fue inaugurado el 30 de noviembre de 2002 y se ha convertido en "un lugar de acogida para todos aquellos que se esfuerzan por hacer vivir la belleza de las figuras al servicio de la palabra que le dirigen al mundo."

Los cursos en el Taller

Los cursos propuestos reúnen a artistas plásticos y constructores para la fabricación de títeres salidos de la confrontación de dos prácticas finalmente complementarias y mutuamente enriquecedoras.
Exploran un territorio particular de la expresión del títere como el teatro de papel, el títere tradicional japonés etc., así como las técnicas de la creación dramática al servicio del teatro de títeres: escritura, escenografía y puesta en escena.
Fuera de los periodos de formación habituales, el Taller de Arketal ofrece la posibilidad de residencias para jóvenes artistas o profesionales veteranos con el fin de trabajar un proyecto personal: los cursos "Aire Libre"

La efervescencia de los cursos

Confrontación de puntos de vista, intercambio de técnicas, compartir conocimientos, desarrollo de un espíritu artístico y artesano en la utilización de materiales, investigación del movimiento, invención de formas nuevas... Durante los cursos, el Taller de Arketal está en ebullición. El punto de partida de los cursos es una reflexión sobre la puesta en volumen de las figuras pintadas o dibujadas. Los pintores poseen las figuras que crean en un imaginario en dos dimensiones: abrirlos a la tercera dimensión permite el nacimiento del personaje. ¿Cuál será la forma de este personaje? ¿Cómo se desplazará? Y sobre todo, ¿cómo fabricarlo? Porque la construcción de títeres es un arte

Foto: J. Caballero

que no se improvisa. Cualquiera que sea el proyecto artístico, cualquiera que sea la técnica de manipulación, los cursillistas que se dedican a la confección de títeres no pueden alcanzar sus objetivos estéticos ni conformarse con las exigencias de la puesta en escena sin tener en cuenta las obligaciones materiales. Se trata entonces de un conocimiento práctico básico que condiciona el éxito de los proyectos. ¿Cómo inventar y construir mecanismos o articulaciones que permiten el movimiento? ¿Qué materiales elegir? ¿Cómo mantenerse fiel a la concepción inicial sin dejar de aportar su propia interpretación? Los interrogantes no cesan de surgir, haciendo de cada curso un momento intenso de búsqueda y de creación.
Desde los primeros cursos de formación, la actividad del Taller de Arketal no ha parado de intensificarse y de diversificarse con el fin de responder mejor a las demandas de los distintos estudiantes y profesionales. La escenografía y la puesta en escena son una parte cada vez más importante en la formación, ampliación fuertemente apreciada por los cursillistas que, a menudo, tienen sed de nutrirse más antes de sus posibles proyectos de espectáculos. El Taller ha respondido también a una demanda de intervenir en el ámbito escolar o en festivales para la juventud.
Mientras que se multiplican los cursos, el saber hacer de la compañía continúa pues se amplía en favor de nuevos procesos y exploraciones, como la búsqueda actual alrededor de los objetos cotidianos. El prestigio de Arketal se ha intensificado, por otro lado, en el extranjero donde formación, exposiciones y otras acciones se programan de forma regular.

Los formadores

Los cursos están garantizados por los miembros permanentes del Taller: Sylvie Osman, directora y titiritera, y Greta Bruggeman, directora artística, escenógrafa, constructora de títeres; por colaboradores externos eminentes en su especialidad (teatro de papel, marionetas tradicionales japonesas): Alain Lecucq, Thomas Lundqvist, Julia Skuratova, Pierre Blaise; por artistas plásticos: Marius Rech, Rolf Ball, Frédéric Lanovsky y por monitores formados por el Taller de Arketal.

UN PROCESO CREATIVO

GRETA BRUGGEMAN Y SYLVIE OSMAN

Traducción: Esther D´Andrea
fotografía: Brigitte Pougeoise
arketaldiffusion@orange.fr

Diálogo entre Greta Bruggeman (escenógrafa y constructora de títeres) y Sylvie Osman (directora), de la compañía ARKETAL, sobre la creación para adultos "Pasajero Clandestino basado en The Great Disaster" de Patrick Kermann.

Resumen

Ésta es la historia de un pastor, Giovanni Pastore, que baja de las montañas de Friuli para buscar trabajo en Europa y para encontrar "el paraíso en la tierra". Toma el camino de la emigración, como millones de italianos lo han hecho antes y después que él. Ha caminado junto a otros en las carreteras de Europa, ha trabajado en las salinas de Aigues-Mortes, en las hilanderías de Lyon, en los campos en Baviera y cerca de Hamburgo, ha intentado nacionalizarse francés o alemán pero en vano. Y entonces, el 10 de abril de 1912, soñando con América, se embarca en Cherburgo en el Titanic. Lo contratan clandestinamente en uno de los restaurantes del transatlántico, para limpiar las 3177 cucharas de postre destinadas a los pasajeros de primera y segunda clase.

Apuntes de intenciones

El pasajero clandestino en el Titanic, Giovanni Pastore, no subirá en los botes de salvamento, ni será contabilizado entre los desaparecidos. Por su voz, Patrick Kermann elabora un panorama de la Europa del siglo XX. "Las referencias históricas son precisas y están documentadas, lo que constituye un punto de partida común para los espectadores: el naufragio del Titanic, el día y la hora del naufragio, los artículos de prensa que relatan el suceso… pero no se ajusta a la verosimilitud de la historia, al orden cronológico de los hechos. Da a conocer aquellos que lo han vivido. Une las pequeñas historias con la gran Historia."
Por su voz, Patrick Kermann cuenta el naufragio del Titanic, metáfora del naufragio de un mundo. ¿Qué mundo? El del progreso de la industria: el Titanic, máquina gigantesca autoproclamada como insumergible que se hunde en su primer viaje; el de las desigualdades sociales, la guerra, los campos de concentración, la inmigración, la búsqueda de la felicidad hacia los Estados Unidos de América.

"Giovanni Pastore" es una figura-mundo manipulada por tres actores, que alternan uno tras otro la posición de intérprete y de manipulador. La mezcla del cuerpo-materia en las manos vivas de los actores le da a Giovanni Pastore una presencia singular, una mezcla donde el arte y la vida se confunden. "Giovanni Pastore" no es uno sino varios. Es el testigo del poder de atracción del mundo moderno, de sus promesas incumplidas, de la violencia incesantemente retomada, y a pesar de todo de la esperanza, siempre por reconstruir.

1. El espacio escénico para los actores y las marionetas. Apuntes sobre la construcción de la maqueta

SYLVIE: Elección de cuatro actores. Un estudio con marionetas prototipo se ha llevado a cabo en la ERAC [École Régionale D´Acteurs de Cannes], donde los estudiantes tienen clase de actuación con marionetas. He trabajado con el dramaturgo Didier Plassard sobre este texto tan denso. Didier Plassard me ha dicho: "Giovanni Pastore es un demiurgo". Náufrago del Titanic, Giovanni Pastore vuelve a subir del fondo del océano para contar su historia individual; la historia del Titanic metáfora del siglo XX, verdadero símbolo del mundo moderno aturdido por el progreso industrial, las desigualdades sociales y el sueño americano; su historia de amor con Cecilia y algunos personajes que han atravesado su vida. Giovanni tiene una "memoria fenomenal".

GRETA: La búsqueda del espacio de representación está ligada a las indicaciones del tipo de marionetas y del estilo de actuación. Siempre empiezo por buscar los espacios en maqueta, a escala partiendo de un espacio vacío. He pensado en cajas, en espacios-metáfora, en espacios-tiempo. Al principio de cada escena, el espacio es transformado por los actores cambiando la posición de las cajas en el espacio. El espacio-tiempo se define después por la narración: espacio del baile en el Titanic; la infancia; Thomas Andrews y los planos del Titanic; el exilio en Europa…

Las cajas simbolizan también todos los objetos subidos al Titanic y de los cuales Giovanni se acuerda: "me acuerdo de todo, no puedo remediarlo, así me acuerdo de 800 cajas de nuez, de la caja de porcelana para Tiffany's de Nueva York, de las 180 cajas de naranjas y 80 de pomelos, de las 30 cajas de golf y raquetas de tenis, de las 5,5 toneladas de salchichas…"

2. Las marionetas

SYLVIE: Giovanni Pastore es el único personaje imaginario del texto de Patrick Kermann. Todos los otros han existido realmente. Giovanni Pastore sube de las tinieblas hacia la luz para compartir con nosotros su experiencia del siglo XX. Giovanni es un ser extraño, es un viajero en el tiempo. No viaja en el orden cronológico de los hechos históricos, ésta es la razón por la que

Personaje, Giovanni Pastore

quería una marioneta híbrida, mitad humana mitad materia. Giovanni es una figura-mundo. Su destino no es individual sino colectivo. Es de inspiración Bunraku manipulada por tres actores. Cada actor, actriz, interpreta, uno tras otro, a Giovanni.

GRETA: Giovanni Pastore desde el principio me ha hecho la pregunta: ¿cómo construir este personaje? Demiurgo iluminado, soñador del pasado y del futuro, Giovanni Pastore toma la forma de una marioneta Bunraku enteramente vestida de azul claro. Su rostro, sin expresión, nace como una evidencia de mis investigaciones anteriores sobre los obreros pintados por Fernand Léger. Giovanni es un personaje popular. No le he añadido ojos ni boca, tan solo una nariz en relieve. Así la figura de Giovanni Pastore se inscribe también en la historia del arte de principios del siglo XX.

SYLVIE: Thomas Andrews, el constructor del barco, es un personaje símbolo del orgullo, de la desfachatez humana, de la mentira. Para él, el Titanic no puede hundirse. Le pedí a Greta un Thomas Andrews en trozos, construido a la vista por Giovanni Pastore. Patrick Kermann le escribe una escena de pesadilla donde reconoce su miedo. En escena, su cuerpo se disloca y se recompone a la vista.

GRETA: Para Thomas Andrews, me he inspirado en los *avant-garde* [vanguardistas] y en particular en Rodschenko. He realizado numerosos prototipos durante semanas antes de dar con la buena estética y la buena técnica de manipulación.

Como un eco de corriente *avant-garde*, la figura del ingeniero -Thomas Andrews, quien diseñó el Titanic- nace de un ensamblaje frágil de vestigios subidos del fondo del agua por los contrabandistas. Metáfora del naufragio de la tecnología, su barco se convierte en una figurita de papel, bajorrelieve iluminado en la noche. Y cuando la superficie del océano se traga de nuevo vida y objetos, los supervivientes se amontonan en un barreño: aquel en el que el joven obrero italiano, Giovanni Pastore, lavaba sus 3177 cucharillas.

3. El atrezo

SYLVIE: Hemos abandonado ciertos elementos de atrezo después de cinco semanas de ensayos. Y hemos construido otros como la lámpara de araña que simboliza la sala de baile en el Titanic. Giovanni emerge del océano y vuelve con objetos que le van a servir para contar su historia: cajas, vasos de cristal, una biblia, pequeñas cucharas… Estos objetos sirven igualmente para simbolizar la palabra de personajes fantasma que han jalonado la vida de Giovanni o de supervivientes que son testigos del naufragio.

GRETA: Todo debe servir para acompañar, sugerir pero no ilustrar la vida de Giovanni, para intentar dar un sentido.

Para la lámpara de araña intenté primero comprar una por internet, pero no encontraba lo que quería. Decidí construirla con tres arcos de plástico. Los recubrí de papel, y los pinté después con pintura dorada. A continuación una amiga nos prestó unos adornos de pasamanería. La materia regresa como Giovanni de la nada, se mezcla con lo vivo para dar a ver el mundo en plena mutación del siglo XX.

Personaje, Thomas Andrews

NO SE LLORA

Los títeres lo aprendimos.

Desde la talla nos enseñaron.

No se llora a los maestros...

No se extrañan sus manos...

Se disfruta la luz

que en este mundo dejaron.

En memoria de Francisco Peralta

JULIO Y TITIRIMUNDI

Jaime Santos
lachanateatro@yahoo.es

No es fácil saber para qué viene uno al mundo. Sin embargo, hay gente en el camino cuya misión sea bastante evidente.

De Julio Michel se podría asegurar que vino al mundo para descubrir, para curiosear, para meter las narices en todo lo que le interesaba por algún motivo y, si el motivo era diminuto, más interés provocaba en él. Para aprender y para enseñar. En fin, vino para vivir e inventarse el Titirimundi.

No es común llegar a los setenta años comprometido con lo que uno lleva haciendo desde los 20. Para mantener 50 años la inquietud, hay que sostener la pasión de una manera fría, seria y poco concesiva y ésta ha de generar un abanico de posibilidades que inviten constantemente al juego. Los que nos dedicamos a esto sabemos que el teatro de títeres, de objetos, de sombras o de formas animadas es contenedor de ese arco iris.

Julio valoraba por igual cada una de las facetas propias de este arte de lo pequeño: escultura, dramaturgia, pintura, literatura, magia, interpretación, manipulación... Y en cada espectáculo buscaba su gracia particular, lo más destacable; lo cual no impedía una mirada crítica, por otra parte necesaria, para programar un festival como Titirimundi.

Cuando Julio, tras sus estudios de psicología y teatro en París, viene a residir en España, en la tierra de sus padres, trae la cabeza llena de ganas de dar a conocer un arte que en la España de los 80 era prácticamente desconocido. Traía en los bolsillos las manos de Ives Jolie, el exótico mundo de la tradición titiritera en el estómago, y los ojos pícaros de la vanguardia. Y con el coraje y la imprudencia de la juventud se empeñó en enseñar y aprender un arte que amaba sobre todas las cosas y en dignificar una profesión casi inexistente en nuestro país.

Con Lola Atance forma la compañía Libélula, que destacará por sus espectáculos de vanguardia, en un primer momento, y por su Cristobita, en una segunda época. La vanguardia y la tradición. Lo culto y lo popular.

Casi todos los titiriteros tienen un espectáculo talismán, aquel que mantienen en su repertorio toda la vida. El de Julio fue el Cristobita. Era el maestro de la lengüeta en España. Para los que no pertenecen a esta profesión, esto suena a extravagancia, pero para los que han soñado con ser titiritero es un título de alta nobleza.

Pero a Julio se le conoce por el Titirimundi, por ser el mago de Segovia. Esa es la fama que dejó. Lo que ya pertenece al común de los hombres. Si las acciones son del común de los mortales, pasan a transcender, a ser algo grande, algo de todos, como las canciones de Atahualpa Yupanki. Pasan a formar parte de las maravillas del estar vivo. Lo que te pertenece y a lo que perteneces. Y si son tan magníficas, borran a su creador de la escena. Lo importante es la criatura. Hay que ser un dios muy humilde para soportar la sombra de tu criatura. De una criatura que crece como un haya, extendiendo sus ramas más allá de su propio ámbito. Y eso es Titirimundi: un fenómeno que implica a toda una ciudad y que condiciona sus vidas durante esos días. Una semana en que la ciudad vive para dar vida a los títeres, a esos pequeños tótems, que animados por la energía colectiva cobran más vida que nunca. Y esa vida transforma la ciudad.

Segovia tiene el don de su recoleta monumentalidad, esa condición de pueblecito romano en medio de Castilla. Una ciudad que esconde cien patios cerrados durante el año y que los días del Titirimundi se abren como casas de muñecas polvorientas. Hay una transformación sin obra. Es como el teatro de objetos. Si se coloca un urinario en el Louvre pasa a ser una obra de arte. Los viejos palacios abandonados solamente al ojo de los turistas, abren sus puertas como párpados y se deshacen de su mutismo para acoger a aquellos milenarios huéspedes y sus excéntricos manipuladores. Ahí se produce la sinergia. Un espacio muerto es habitado por seres sin vida. Se supone que son dos muertos, pero ésta es la magia: la vida brota como el capullo de una rosa furiosa. La ciudad se ha transformado sin derribar un muro, sin levantarlo. La esencia de lo sutil.

Y entonces, no sólo transciende el Titirimundi. Transciende la ciudad, y su gente, y se extiende, y los teatros se convierten en escuelas de titiriteros, en escuela de la gente. Los voluntarios nunca olvidarán la experiencia en el festival. El festival recibe y el festival devuelve. No hay titiritero que no quiera actuar en Titirimundi. La ciudad acoge y es acogida.

Titirimundi es el primer Festival internacional en Segovia; a partir de él nacen otros cuatro fes-

tivales internacionales más, en una ciudad de poco más de 50.000 habitantes. No es un fenómeno común. Pero el Titirimundi no sólo tiene la capacidad de transformar una ciudad, sino también la vida de gente muy lejana: gracias a los cachés de sus actuaciones en el festival, una compañía india consiguió construir una potabilizadora en su aldea. A la compañía de Marionetas Acuáticas del Vietnam, Titirimundi le compró una piscina nueva con la que realizar su gira europea. Compañías de los lugares más remotos del planeta han podido salir de sus aldeas para conocer y darse a conocer en este festival.

También Titirimundi, un festival de títeres, es el evento anual que más dinero reporta a la ciudad. Es arte, es escuela, es alegría, es negocio, es magia. ¿Qué más se puede pedir? Pues se debe pedir que continúe, que no se acabe; y eso parece estar asegurado por el equipo que Julio formó y que, con Mariam Palma a la cabeza, no permitirá que el más grande de los Festivales españoles desaparezca. Julio lo mantuvo durante 33 años, gracias a su cabezonería de niño leonés inquieto, curioso, siempre ilusionado y comprometido. Esa cabezonería de vividor bohemio y hasta majadero, que, en los días de más público, con Segovia hecha un hervidero, y con mil problemas en la sesera, era capaz de retarte a jugar una partida de mus.

Nina Monova

UNA REUNIÓN EN MOSCÚ, 1937:
MIGUEL PRIETO Y SERGEI OBRAZTSOV

LAS FOTOS QUE HAN VENIDO DE MOSCÚ

Introducción y anexo
Adolfo Ayuso

Nina Monova

El azar y el trabajo

Adofo Ayuso

La obra del pintor, guiñolista y diseñador gráfico, Miguel Prieto (Almodóvar del Campo, 1907- México DF, 1956) no para de crecer en las dos últimas décadas. Cuando comencé a estudiar su obra en el campo de los títeres apenas era conocido en los ambientes culturales españoles. Por fortuna, y debido a la acción de varios estudiosos y de su familia en México, su labor ha sido finalmente reconocida.

En 2006 la Residencia de Estudiantes produjo una importante exposición sobre las Misiones Pedagógicas de la República en cuyo imprescindible catálogo se mencionaba la obra teatral y pedagógica de Rafael Dieste y Miguel Prieto con su pequeño retablo de guiñol. En 2007 la Junta de Castilla La Mancha y la Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales prepararon otra gran exposición y catálogo, esta vez dedicada en exclusiva a Miguel Prieto.

Pero de lo que quiero hablar es del azar. De dos casualidades que han tenido lugar después de esas conmemoraciones oficiales. De dos casualidades que no hubieran ocurrido sin la intervención y el esfuerzo de dos mujeres.

La primera de ellas se conoció a través del semanario *Presència*, suplemento del diario gerundense *El Punt*. Contaba la historia de una maleta perdida en 1939 en un andén de la estación francesa de Perpignan cuando oleadas de españoles cruzaban la frontera huyendo del horror y de la muerte. La maleta contenía vestidos de mujer y de niño, una larga mantilla negra, unas zapatillas de raso y un montón de fotografías de soldados, de retratos familiares, de representaciones teatrales en el frente, junto a carteles de propaganda, cartas y libretos mecanografiados. Aquella maleta la recogió un ferroviario francés, la guardó, intentó localizar a su dueño en el campo de internamiento de Saint-Cyprien. Cuando Adrien Grau murió en 1986 dejó encargado a su hija Germaine que intentara localizar a aquel español republicano o a uno de sus hijos que aparecía en las fotos. Pero entonces el nombre de Miguel Prieto no le decía nada a casi nadie. No fue hasta 2009 que, quizá debido a la recuperación oficial de su nombre y de su obra, Germaine pudo entregar a uno de los hijos de Prieto el contenido de aquella maleta. Tras setenta años de silencio

FOTO 01
Miguel Prieto, sobre 1936-1937.

La segunda ha ocurrido en Moscú, hace unos meses. La profesora Nina Monova, estudiosa de las marionetas, editora de revistas especializadas, jefa del departamento literario del Teatro Central de Títeres Sergei Obraztsov, miembro honorario de UNIMA Rusia y presidenta entre 2008 y 2106 de la Comisión Europa de UNIMA INTERNACIONAL, se tropieza también con el azar. Ella misma nos relata con emocionada erudición su hallazgo. Un hallazgo que engrandece la obra de Miguel Prieto y de su compañía La Tarumba. Un hallazgo que resulta imposible sin la dedicación y el esfuerzo.

Curioso que la historia de un español haya que encontrarla en México, en Francia o en Rusia. Gracias a Nina Monova y a otras personas que la encuentran y la difunden para que los españoles conozcamos aquello que se destruyó, fueran documentos, fotos, libretos o la memoria misma que intentaron guardar en su cabeza nuestros padres y abuelos. Una memoria que, todavía hoy, algunos se esfuerzan en que no pueda llegar a conocimiento de todos.

FOTO 19
Aparece en escena un miliciano aporreando a una figura sin determinar.

FOTO 20
Aparecen en escena el general Franco, un tanque , un personaje sin identificar de cuello largo y el general Queipo de Llano.

Ahora habrá que revisar todo el nuevo caudal de documentación y poner nombres a los que aparecen en las fotos, buscar los lugares donde se hicieron, poner título a las obras representadas, analizar los nuevos textos de obras que se consideraban perdidas. Todo un jugoso material a disposición de los investigadores que permitirá conocer el peso que tuvo aquel teatrito de guiñol en la cultura republicana. Nosotros comenzamos hoy esa labor con una breve y apresurada descripción del material gráfico que avanzamos en anexo.

FOTO 02
Foto casi igual a la que aparece en el diario Ahora de 12 de mayo de 1937, pero obtenida un instante antes o después.

Una reunión en Moscú, 1937: Miguel Prieto y Sergei Obraztsov

Nina Monova

Se encontraron en septiembre del treinta y siete. Miguel Prieto era un artista español, dibujante, escenógrafo, director del teatro de títeres «La Tarumba», que había acudido a Moscú, formando parte de una delegación oficial de la República española, con motivo del V Festival de Teatro. El moscovita Sergei Obraztsov, alumno del artista V. A. Favorsky y del director de teatro V. I. Nemirovich-Danchenko, era el creador del género «romances con títeres», actor y director del Teatro Central de Títeres, el «laboratorio experimental del género teatral de los títeres».

FOTO 06
Miguel Prieto.

FOTO 31
Sergei Obraztsov.

FOTO 07
Prieto lleva en la mano al general Mola disfrazado con cabeza de toro.

Durante esos días de septiembre, el V Festival de Teatro soviético se celebró en tres fases. La primera fase, del 1 al 10 de septiembre, tuvo lugar en la capital de la Unión Soviética. La segunda fase, del 11 al 15 de septiembre, en Leningrado. La tercera comenzó en Rostov del Don y Kharkov, acabando en Kiev el 19 de septiembre. Al festival acudieron cuatrocientas personas de veinte países, todos ellos reconocidos periodistas, críticos especializados, artistas y representantes de la cultura de Estados Unidos, Inglaterra, Austria, Francia, Holanda, Dinamarca, Italia, Japón, Letonia, Lituania, Finlandia, Alemania, Checoslovaquia, Suecia, Japón, Irán, Bulgaria, Noruega, España y Turquía.

El programa de la gira de Moscú consistió en 14 espectáculos, incluidos dos infantiles: *La llave de oro*, en el Teatro Central de los Niños, y *Yo mismo en vigilancia*, en el Teatro de los Jóvenes Espectadores. En estos días, los participantes visitaron trece museos y en varios teatros asistieron a ensayos. Una de las noches los participantes del festival asistieron a un concierto en la Casa de los Pioneros y los Oktiabriata[1] de Moscú. Las mejores actuaciones de conjuntos folclóricos de todas las repúblicas de la URSS compusieron una brillante imagen de esta fiesta del arte. Es interesante que el artículo del escritor Yuri Olesha se llame «Celebración». En el primer párrafo, presenta a Miguel Prieto: «en la inauguración del festival, en el hall del teatro, están los invitados extranjeros. Algunos de ellos están involucrados en el mundo artístico. Son directores, dramaturgos y expertos en teatro. Entre ellos, el pintor español Miguel Prieto. Él es el director de un teatro de títeres».

En varios números del mes de septiembre del periódico *Arte soviético* se publican diversos materiales sobre la delegación española. Así, el artículo «Jóvenes luchadores» (3 de septiembre de 1937): «Entre los invitados que asistieron al quinto festival de teatro soviético había un grupo de trabajadores del teatro español. Entre ellos, el director F. Martínez Allen-

1 En español podríamos decir «Octubristas», haciendo referencia a la Revolución de Octubre en Rusia. Dentro de las juventudes comunistas, los Octubristas eran la categoría de edad más joven (7-10 años), antes de acceder a la categoría de Pioneros (a partir de 11 años).

de, organizador de los teatros ambulantes del frente de guerra, la actriz Gloria Santullano, profesora de la escuela de teatro para niños en Valencia, Miguel Hernández, poeta y dramaturgo, y el pintor Miguel Prieto, organizador del teatro popular de «Petrushka».
En el número 41 de *Arte Soviético* (9 de septiembre de 1937), se publicó un artículo sobre la participación de los jóvenes artistas de España en la lucha contra el fascismo:

> Toda la juventud artística progresista de España está ahora en las filas de los luchadores contra el fascismo [...] subordinamos el arte a las necesidades de la guerra. En los frentes y en la retaguardia, utilizamos ampliamente romances populares, música, carteles, pinturas, libros, películas, radio, periódicos, panfletos, teatro de *agitprop*, todo lo que pueda contribuir al objetivo principal y único: la victoria.
> [...] El Ministerio de Educación Pública, liderado por uno de los líderes del Partido Comunista Español, Jesús Hernández, formó las «Milicias de la Cultura», cuya tarea es ayudar a la educación artística de los jóvenes, alentar la creatividad artística, utilizar las tradiciones gloriosas del arte español para el desarrollo del movimiento revolucionario en el país de Calderón, Cervantes y Lope de Vega.
>
> Firmas: F. Martínez-Allende, Gloria Santullano, Miguel Hernández, Miguel Prieto.

En el número 43 del *Arte soviético* (17 de septiembre de 1937), aparece un gran artículo titulado «Nosotros somos la civilización, ellos son la barbarie», ilustrado con fotografías del bombardeo fascista de algunos famosos monumentos de la cultura madrileña, como el Museo del Prado.
En la página siguiente Al. Alevich firma el artículo «El Obraztsov español», relatando la reunión entre Sergei y Miguel.

> «Uno habla ruso, otro en español. Ambos aman su arte hasta olvidarse de sí mismos. Miguel Prieto sabía desde hacía mucho tiempo sobre Sergei Obraztsov. Soñaba con llegar a conocer a un "mago de los títeres» y a su maravillosa compañía. Dos maestros de los títeres se encontraron en un pequeño apartamento en la calle Pushkinskaya. Y de inmediato se estableció la comunidad de ideas, pensamientos, sentimientos».

El texto del artículo describe el teatro de La Tarumba, y habla de las actuaciones en el frente.

> Queipo de Llano, Franco, Mola, Mussolini y Hitler son personajes indispensables en nuestro teatro de marionetas. Prieto muestra «imágenes» de sus producciones. Aquí está el títere que representa al general Franco. Aquí podemos ver un títere que se asemeja mucho a un cañón. Si se contempla cuidadosamente se descubre la cara de Hitler [...] los ojos del público pueden ver cómo ese «cañón cara de Hitler» comienza a estrecharse e inesperadamente cae en un orinal. [...] El teatro de La Tarumba es sencillo y extremadamente portátil. A los quince minutos de la aparición de los actores en medio de las trincheras, o en un hospital de campaña, o entre las tierras de los campesinos de Granada, o en el patio de una escuela valenciana, el público puede asistir ya al comienzo de la representación. [...] Ahora el Comisariado de Guerra ha creado talleres especiales para el teatro.

FOTO 08
Tres fotos en las que aparecen el general Franco y tanques alemanes, con una torreta de cañón que simula a Hitler.

FOTO 09

FOTO 10

FOTO 21. En un hospital improvisado en lo que parece un convento.

FOTO 22. En un campo donde hay pitas y olivos. Pudiera tratarse de algún lugar en las dehesas cercanas a Guadix (Granada).

FOTO 26. En un frente en zona de montes. Se puede observar el rápido montaje del teatrillo.

FOTO 24

FOTO 25

FOTO 23

Estas tres fotos parecen realizadas en el mismo lugar. En un campo donde hay pitas y olivos. Pudiera tratarse de algún lugar en las dehesas cercanas a Guadix (Granada).

FOTO 27

En un frente en zona de montes. Esta foto ha sido ya muy reproducida en diversas publicaciones y exposiciones

FOTO 28

FOTO 29

Fotos en el frente, en algún lugar poblado. En la primera se puede ver que la función se realiza solo ante soldados.

FOTO 30. Foto ya conocida pues sirvió como portada para la publicación de *Los salvadores de España,* de Rafael Alberti.
El folleto fue editado en Valencia en 1937.

El texto de este artículo es difícil de entender, Prieto debía de ir enseñando fotos o quizá mostraba alguno de sus títeres. Al final, el periodista describe cómo Obraztsov representó para sus invitados varios de sus números con muñecos.
Durante su visita a Moscú, Prieto también visitó el nuevo edificio del Teatro Central de Títeres, porque el 2 de septiembre la compañía había recibido finalmente una sala estable en la calle Gorky, un antiguo teatro de actores. Como el mismo Obraztsov escribió: «Casi se puede considerar un milagro ... tenemos un hermoso teatro de verdad, con un auditorio, vestíbulo, guardarropa, con talleres e incluso farolas en la entrada. No nos atrevíamos a soñar con lo mejor. Durante muchos siglos, se ha considerado que los teatros de títeres no tenían por qué tener un «hogar».
Lo único que resultó innecesario para los titiriteros en la sala de su nuevo teatro fueron los palcos superiores. Incluso fue perjudicial, ya que en los pisos superiores el público podía ver junto con los títeres a todos los actores que trabajaban tras su pequeño escenario. Los palcos se separaron del pasillo por una pared y albergaron la exposición de un nuevo museo.

FOTOS 11 y 12.
Dos fotos correspondientes a *El retablillo de don Cristóbal.*

FOTO 13
El personaje del Enfermo, de
El retablillo de don Cristóbal.

El 16 de septiembre, Andrei Yakovlevich Fedotov fue nombrado director del recientemente inaugurado Museo de muñecos teatrales. Fedotov comenzó a trabajar en el teatro con Obraztsov en 1933, interpretando unos veinte personajes. Organizó una obra de teatro maravillosa *Kashtanka*[2] y escribió dos piezas para títeres: *Nuestro Circo* y *Muñecos Divertidos*. Durante varias décadas creó una gran colección de títeres que todavía es envidiada por muchos museos de todo el mundo. Fedotov dio cursos y conferencias sobre la historia y la tecnología del teatro de títeres en el mundo, escribió notables artículos y libros (*De la Historia del Teatro de Títeres*, *Anatomía del Muñeco Teatral*, y otros).

2 Basado en un cuento de Chéjov sobre un perrito de color castaña, de hocico alargado similar a un zorro, que se pierde en una noche de invierno.

FOTO 14. Representación de *El retablillo de don Cristóbal.*

FOTO 15. Dibujo de Prieto para *El retablillo de don Cristóbal.*

FOTO 14
Folleto que contiene la obra inédita *Defensa de Madrid y Lidia de Mola.*

FOTO 17
El general Queipo de Llano, en la obra *Radio Sevilla.*

FOTO 16. El general Queipo de Llano, en la obra *Radio Sevilla.*

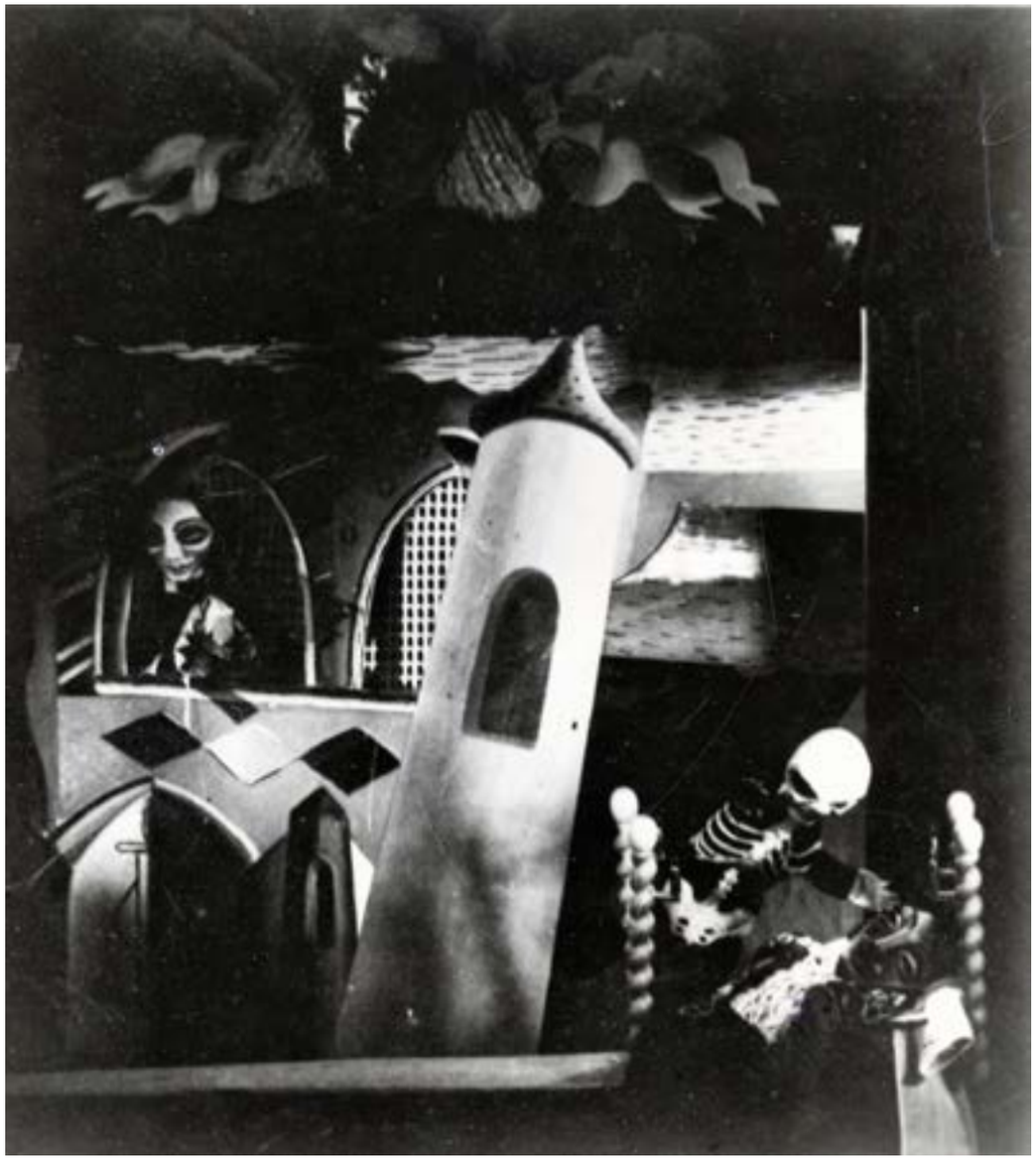


FOTO 18
De la representación de *El enamorado y la muerte*, de Alberti.

Según sus contemporáneos, Andrei Fedotov fue un «genio de la comunicación»: sus seminarios y consultas se convirtieron en una leyenda. Dominaba varios idiomas (francés, húngaro, español), tradujo obras extranjeras, artículos y libros sobre títeres.

Fue él quien creó la carpeta donde reunió todos los materiales donados por Miguel Prieto. Estos incluyen treinta y siete fotos (escenas de diversas representaciones, títeres, espectadores en las trincheras y en los hospitales de campaña, buena parte de ellas absolutamente inéditas en España), tres libretos editados en plena Guerra Civil con obras representadas por el teatro La Tarumba (*Los salvadores de España*, de Rafael Alberti, *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca, y

FOTO 03
Componentes de La Tarumba

Defensa de Madrid y lidia de Mola,[3] escrita por el propio Miguel Prieto y su compañero, el poeta Luis Pérez Infante, obra inédita hasta el momento en España) y un programa que explicaba, por boca del poeta Miguel Hernández, la actuación de La Tarumba al servicio de la guerra, así como una reseña de sus obras de mayor éxito. La misma carpeta también contenía publicaciones sobre el teatro de títeres español en la prensa soviética, incluyendo un artículo del propio Andrei Fedotov en la revista Игрушка (*Juguete*, marzo, nº 3, 1938), titulado «La Tarumba». A juzgar por la entonación de la historia y los detalles del texto, Fedotov pudo conocer personalmente a Prieto.

> Ahora toda la compañía se compone de 4 personas. Además de Prieto, hay otros tres actores: L. Pérez Tufante y los dos hermanos Camarero Infante.[4] [...] El alma del teatro es Miguel Prieto. Él es a la vez actor y director, él escribe obras de teatro, construye los títeres y las decoraciones.

3 De esta obra se tenían abundantes referencias pero se desconocía su texto. Estuvo inspirada en el romance *Lidia de Mola en Madrid*, del poeta Antonio Aparicio, y acaba con versos de Alberti en su *Defensa de Madrid*. El general Mola fue, junto a Franco, uno de los militares que iniciaron el golpe de estado del 18 de julio de 1936, origen de la Guerra Civil.

4 Fedotov nos descubre, confirmado luego por las fotos incluidas en la carpeta, que los componentes de La Tarumba durante la Guerra Civil eran cuatro. Hasta ahora se pensaba que solo eran tres: Miguel Prieto, Luis Pérez Infante y Felipe Camarero Ruanova. El material gráfico evidencia que además actuaba junto a ellos un hermano de Pérez Infante. Fedotov confunde los difíciles nombres españoles.

Al final del artículo, Fedotov cita a uno de los luchadores antifascistas[5]: «Este pequeño teatro es un arma militar real, tan efectiva como un fusil.» Sí, Miguel Prieto descubrió este importante secreto del teatro de marionetas. Representando sus obras ante los soldados resolvió una pregunta que en ese momento no concedía descanso a Sergei Obraztsov, quien confesó en el libro *El actor con un muñeco*: «¿Puede el teatro de títeres ser realmente necesario, organizando la conciencia del espectador con la misma fuerza que el teatro de actores o el cine? «.

Unos años más tarde, en 1941, el propio Obraztsov encontrará la respuesta a esta pregunta, cuando el destino haga actuar a su teatro de títeres en el seno de las operaciones militares de la Segunda Guerra Mundial. Los títeres volverán a entrar en el escenario de la historia ...

La carpeta con la inscripción «El Teatro La Tarumba» se mantuvo en silencio en un estante del Museo de títeres del Teatro Central de Títeres, cuyo nombre se asocia al de su fundador, Sergei Obraztsov. Y después de ochenta años la abrí porque quería escribir un artículo para una conferencia sobre el tema de la risa en el teatro de marionetas. Quería saber más sobre «el títere de don Cristóbal» de Federico García Lorca. Tuve la suerte de ver en un festival italiano a la maravillosa actriz Paz Tatay con su irreductible don Cristóbal. Por cierto, en nuestro ilustre Museo, donde hay títeres únicos, como Petrushka, Punch, Polichinelle, no está don Cristóbal ...

Entonces, revisé la carpeta y le envié algunas fotos a mi colega española Yanisbel Martínez, del Teatro Etcétera de Granada. Entonces comenzó una nueva historia ...

Me parece que esa breve encuentro de dos titiriteros en 1937 les dio a cada uno algo muy importante. Sergei Obraztsov aprendió que el teatro de marionetas puede ser tan importante para las personas como las armas en el frente de guerra. Que los títeres, incluso en una situación sobrehumana, pueden ayudar a las personas a defender su libertad y a permanecer siendo humanas. Para Miguel Prieto, este encuentro coronó la fiesta del arte, adentrándose para siempre, con los colegas de su teatro, en la historia. Después de todo, los títeres nunca le abandonarán ...

Traducción del ruso: Adolfo Ayuso y Tereza Polyvka.

5 Se trata del poeta Miguel Hernández, compañero del viaje a Moscú en 1937, muerto en las cárceles franquistas en 1942.

FOTO 04. Componentes de La Tarumba

ANEXO: las fotos que han venido de Moscú

Primera descripción

Adolfo Ayuso

COMPONENTES DE LA TARUMBA

FOTO 01. Miguel Prieto, sobre 1936-1937.

FOTO 02. Foto casi igual a la que aparece en el diario *Ahora* de 12 de mayo de 1937, pero obtenida un instante antes o después. El artículo apareció firmado por González Tuñón y las fotos de Walter (Reuter). En el periódico, según la descripción del pie de foto, están presentes Angelita Muñoz, mujer de Prieto,el poeta Luis Pérez Infante, Miguel Prieto, el poeta Emilio Prados y el poeta Felipe Camarero Ruanova. Hay una última persona, sin identificar de la que solo se ve su perfil. Quizá pudiera ser un hermano de Pérez Infante. La obra que estaban representando es *El retablillo de don Cristóbal.*

FOTO 03. Los cuatro componentes de La Tarumba: Prieto, en primer plano, Felipe Camarero, detrás. Los otros dos pueden ser los hermanos Pérez Infante. Cabe la duda de que el tercero sea Emilio Prados. Los títeres parecen pertenecer a *Los salvadores de España* o a *Lidia de Mola*. Esta foto ya era conocida pues apareció en la maleta perdida por Prieto en la estación de Perpignan en 1939.

FOTO 04. Los cuatro componentes de La Tarumba: Camarero, Prieto y los hermanos Pérez Infante. Los títeres, al menos algunos de ellos, parecen pertenecer a *El retablillo de don Cristóbal*.

OBRA:
DEFENSA DE MADRID Y LIDIA DE MOLA

FOTO 05. Foto perteneciente a la portada de la obra *Defensa de Madrid y Lidia de Mola*, original de Luis Pérez Infante y Miguel Prieto, cuyo texto se desconocía hasta la fecha y del que ahora podemos disponer. Se trata de un libreto editado en 1937, en Valencia, por el Subcomisariado de Propaganda del Comisariado General de Guerra. En la portada podemos ver al general Franco, con sus prismáticos de campaña, al general Mola con su disfraz de toro y a un miliciano toreándolo.

FOTO 06

FOTO 07

FOTOS 6 y 7. En la primera parece Prieto con el títere del héroe popular Antonio Coll, «cazador de tanques», marinero que, en arriesgada y solitaria acción, destruyó cuatro tanques con sus bombas de mano. Muerto en el frente Madrid en noviembre de 1936. En la otra foto Prieto lleva en la mano al general Mola disfrazado con cabeza de toro.

FOTO 08

FOTO 09

FOTO 10

FOTOS 8, 9 y 10. Tres fotos en las que aparecen el general Franco y tanques alemanes, con una torreta de cañón que simula a Hitler.

OBRA: *EL RETABLILLO DE DON CRISTÓBAL*

FOTO 11. Doña Rosita, don Cristóbal y la madre de doña Rosita.

FOTO 12. Doña Rosita y el Poeta.

FOTO 13. El Enfermo, de *El retablillo de don Cristóbal*.

FOTO 14. Escena final de *El retablillo de don Cristóbal* donde aparece Pérez Infante con una gran cabeza interpretando el papel de Director, con los títeres de doña Rosita, don Cristóbal, la Madre y, quizá, el Poeta en sus manos.

FOTO 15. Dibujo de Miguel Prieto en el folleto de *El retablillo de don Cristóbal*, editado en Valencia en 1937.

OBRA: *RADIO SEVILLA*

FOTO 16

FOTO 17

FOTOS 16 y 17. Estas dos fotos pueden pertenecer a *Radio Sevilla*, escrita por Rafael Alberti. Sin duda, aparece el general Queipo de Llano, famoso por sus arengas diarias desde Radio Sevilla, reconocible por el micrófono de radio y la botella de vino que primero está a sus pies y luego trasega sin recato.

OBRA: *EL ENAMORADO Y LA MUERTE*

FOTO 18. Esta foto pertenece al romance de Rafael Alberti, *El enamorado y la muerte*. La amada está en la torre, su amante intenta llegar a ella y cae en los brazos de la Muerte.

OBRA: FOTOS SIN IDENTIFICAR

FOTO 19. Aparece en escena un miliciano aporreando a una figura sin determinar. Pudiera ser el Obispo que aparece en *Los salvadores de España*, de Rafael Alberti, a la que casi seguro corresponde.

FOTO 20. Aparecen en escena el general Franco, un tanque (ambos pertenecientes a *Defensa de Madrid y lidia de Mola*), un personaje sin identificar de cuello largo y el general Queipo de Llano, con su botella de vino (personaje de *Radio Sevilla*). Apostaría que se trata de un montaje con personajes pertenecientes a varias obras.

LA TARUMBA EN LOS FRENTES

FOTO 21. En un hospital improvisado en lo que parece un convento.

FOTO 22

FOTO 23

FOTO 24

FOTO 25

FOTOS 22-25. Estas cuatro fotos parecen realizadas en el mismo lugar. En un campo donde hay pitas y olivos. Pudiera tratarse de algún lugar en las dehesas cercanas a Guadix (Granada).

FOTO 26

FOTO 27

FOTOS 26 y 27. Estas dos fotos parecen ser del mismo lugar. En un frente en zona de montes. En la primera foto se puede observar el rápido montaje del teatrillo. La segunda foto ha sido ya muy reproducida en diversas publicaciones y exposiciones. En el interior del teatrillo asoma la cabeza de Luis Pérez Infante.

FOTO 28

FOTO 29

FOTO 30

FOTOS 28-30. Fotos en el frente, en algún lugar poblado. En la primera se puede ver que la función se realiza solo ante soldados. La tercera, era ya conocida pues sirvió como portada para la publicación de *Los salvadores de España*, de Rafael Alberti. El folleto fue editado en Valencia en 1937.

FOTO 31 Sergei Obraztsov con su muñeco *Tiapa*.

LA HISTORIA DE NUESTRAS COSAS. COLECCIONISMO Y TEATRO DE OBJETOS

Shaday Larios

Instante de encuentro con una carta y unas fotografías del 1900.
De la maleta de Manuel Lara y Elisa Castanedo.
La máquina de la soledad de Oligor y Microscopía.

Foto: Alicia Seoane.

"Sólo hace falta observar cómo el coleccionista maneja los objetos de su vitrina. Apenas los tiene en la mano, parece inspirado por ellos, parece ver a través de ellos -como un mago- en su lejanía."

Walter Benjamin. *Libro de los Pasajes*

Una de las causas que subyace en la génesis del Teatro de Objetos (TO) como modo de hacer, como repartición concreta de lo sensible, es la superproducción de bienes de consumo, la alienación y el fetichismo de la mercancía en las sociedades capitalistas. Desde sus principios, el TO se sugirió como un formato que proponía hacer visibles mediante sus prácticas poéticas, otros tipos de tensiones en el vínculo sujeto-objeto; tensiones que a su vez denotaban la posible fuga mercantil de dicha relación, sin por ello, dejarse de señalar como un tipo de teatro sintomático de una sociedad consumista que se consume a sí misma en las mecánicas productivas del capital y sus aparatos del deseo. Basta con leer los distintos pensamientos que sobre la gestación del TO plantea el francés Christian Carrignon para comprender este posicionamiento, si se toma en cuenta además que el autor es una referencia obligada junto al nombre de Katy Deville (*Theâtre de Cuisine*), cuando a buscar el origen del término se refiere. En un vasto collage de textos de procedencias múltiples, Carrignon hace una genealogía del TO en la que los objetos manufacturados y sus marcos sociales son prominentes. En su opinión, el TO emerge en parte por una ruptura de la memoria, suscitada tanto por las dos guerras mundiales como por nuestra sociedad consumista. Según él, ésta nos ha hecho olvidar a nuestros antepasados: "somos la primera generación huérfana. La sociedad del objeto es, de hecho, la sociedad

sin raíces. Objetos = ¿nuestras únicas raíces? Si es así, *entiendo* nuestro *apego* de coleccionista hacia los objetos."[1] Justamente me interesa problematizar aquí el mencionado "apego", llevando más allá los pensamientos de Carrignon. La idea de los objetos manufacturados como raíces posibles de una sociedad sin memoria que instiga a un "impulso coleccionista" por parte de algunos procesos dentro del TO. Simultáneamente me interesa destacar cómo nos encontramos frente a un campo de conocimiento (TO), que se revela como un observatorio potencial de nuestras complejas relaciones materiales en la contemporaneidad. Esto es, el TO como un modo de hacer capaz de producir enunciaciones altamente acordes a nuestras preocupaciones más actuales en lo que a economía política respecta, sin perder de vista, claro está, a los objetos como catalizadores de relaciones como discurso central.

Cartas de Manuel Lara y Elisa Castanedo.
La máquina de la soledad de Oligor y Microscopía.

Foto: Dalia Huerta.

El impulso coleccionista

El "impulso coleccionista" podría definirse desde un entendimiento básico: como una fuerza (a veces irrefrenable) que moviliza a la acción de seleccionar, reunir y quizá clasificar un conjunto de cosas ("colección" del latín *colectio,* conjunto de cosas) que para los fines de este texto, serán ante todo "conjuntos de objetos". Como ejes de esa fuerza colectora, se despliegan una mirada, una voluntad y una forma de percepción material que distinguen al sujeto coleccionista de otros sujetos

1 "Le théâtre d'objet : mode d'emploi" publicada en Agôn [En línea], Dossiers, (2011) N°4 : "L'objet, Enquête : L'objet à la loupe." Recuperado de:http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2079. La traducción del francés es mía.

Objetos encontrados en la arqueología de rastro.
Cosas que se olvidan facilmente de Xavier Bobés

Foto: Álvaro Prats.

consumidores de objetos. Como lo advierte Walter Benjamin, uno de los pensadores que más reflexiones le dedicó al sujeto que colecciona y a quien citaré con recurrencia: "[…] el coleccionista alcanza una mirada incomparable sobre el objeto, una mirada que ve más y ve otras cosas que la del propietario profano, y que habría que comparar sobretodo con la mirada del gran fisonomista […]."[2] Los coleccionistas-fisonomistas son en mayor o menor medida y con finalidades diversas, creadores especializados de conjuntos y retóricas objetuales, lo mismo que lectores e intérpretes de éstas. Son detectores, rastreadores de los desplazamientos y éxodos objetuales que padecen las manufacturas durante los ciclos de la superproducción mercantil a través de los tiempos. Por eso y otras razones, el coleccionismo y sus cualidades pueden funcionar como modelos de análisis, como categorías de pensamiento para visualizar prácticas relacionales con los objetos en cualquier contexto, como por ejemplo en el de las prácticas escénicas de los que imaginamos espacios democráticos con los objetos.

En un primer atisbo, sería suficiente con adentrarse en el interior de los espacios domésticos y los talleres de quienes nos dedicamos a trabajar y a construir artefactos narrativos con objetos. Al ser nuestra materia prima, coleccionar sistemática o a-sistemáticamente, deviene un proceso creativo constante, un *habitus*, un *modus vivendi* que puede lidiar con la acumulación descontrolada. Deviene un recurso previsor, y se-

2 *Libro de los Pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, *et.al.* Akal, Madrid, 2013, p.225.

En la Carpintería Armand Lladó de Girona
Primer álbum de El Solar. Agencia de detectives de objetos

Foto: Anna Bayó.

gún qué casos, una conciencia de que en toda materialidad hay una forma de "posesión encerrada" que podría ser el posterior desarrollo de una historia. Con "posesión encerrada" quiero decir que en todo objeto reside un cúmulo de relatos por cómo ése objeto fue vivido, o cómo ése objeto ha vivido, o cómo ha llegado a ser lo que es. Pienso que el "impulso coleccionista" de los que trabajamos con objetos, podría tener semejanzas con aquél "*ethos* colector" de los grandes coleccionistas del Renacimiento, que veían su colección como un instrumento de conocimiento, como un espacio alquímico, como una mística metamórfica de intercambios subjetivos. Así abstrae por ejemplo Philipp Bloom, en su ensayo *El coleccionista apasionado. Un historia íntima*, el trasfondo del "impulso coleccionista" que padecía el emperador Rodolfo II de Habsburgo, "el príncipe saturnino", autor de la mítica *Wunderkammer* (cámara de las maravillas) para pensarlo como una forma particular de poseer objetos:

> Coleccionar como proyecto filosófico, como un intento de comprender la multiplicidad y el caos del mundo, y tal vez incluso de encontrar en ese caos un significado oculto, es algo que también ha llegado a nuestros días. Encontramos ecos de la compleja alquimia de Rodolfo en todo intento de aprehender, en el terreno de la posesión personal, la magnitud y el lado maravilloso de dicha posesión […] Esa alquimia práctica está activa siempre que una colección va más allá de la mera apreciación de objetos y se convierte en una búsqueda de significado.[3]

3 Trad. Daniel Najmías, Anagrama, Barcelona, 2012, pp. 170-71 [edición Epub]

Los que hacemos de los objetos nuestro centro de operaciones, nos colocamos en el estudio de esa magnitud de sentido de lo colectado, que sobrepasa por mucho la mera contemplación de los objetos como adornos, manías personales o posesiones muertas, y en concordancia con esto, cito otra vez a Benjamin: "[…] para el coleccionista el mundo está presente, y ciertamente ordenado, en cada uno de sus objetos."[4] En lo que sigue, intentaré esbozar fundamentos muy específicos del "impulso coleccionista", al mismo tiempo que recorro algunas vías de procesos creativos con objetos.[5]

El asalto del objeto o la arqueología de rastro

Una primera vertiente del "impulso coleccionista" se podría concentrar en revisar el acontecimiento de "la arqueología de rastro", efectuada los domingos por los mercados y sus economías alternativas, en una búsqueda por identificar entre la multitud cosas, nuestros "objetos encontrados."[6] El lapso de encuentro que vive el coleccionista con algún ejemplar, es una unidad de experiencia que se parece a un estado de revelación en donde el sujeto se siente "asaltado" por un descubrimiento instantáneo. Anota Benjamin: "[…] eso es lo que le ocurre al gran coleccionista con las cosas. Le asaltan de improviso. El hecho de perseguirlas y dar con ellas, el cambio que opera en todas las piezas una pieza nueva que aparece: todo ello le muestra las cosas en su perpetuo oleaje."[7] El objeto se revela y se rebela. La mirada del coleccionista alcanza a presentir en él "el colapso de las cronologías" condensadas en el momento del encuentro, pues si además tiene el valor agregado de ser una antigüedad, podrá advertir por su poder metonímico, su capacidad de re-significar el tiempo: leerá a través de él, el perpetuo oleaje económico y afectivo,

4 *ibid,* p. 225.

5 Puedo referir al menos dos ejemplos de cómo el mismo impulso coleccionista practicado como *modus vivendi*, es susceptible de traducirse en una hecho estético: la conferencia performativa de Bárbara Bañuelos *Inventario, memorias de una aspiradora* (2015), creada a partir de una colección de objetos planos, objetos de papel de la artista. Se pueden consultar los objetos que conforman el inventario en el siguiente enlace: http://cargocollective.com/barbarabanuelos/Inventario-2016 o la instalación de Oriol Vilanova llamada *Domingo* (2017) creada a partir de miles de postales que forman parte de la colección privada del artista, constituida por cerca de 34,000 objetos.
Otro ejemplo aparte, lo constituye una pieza del coreógrafo Jerome Bel *Shirtology* (1996), en donde un bailarín muestra su colección de una serie de camisetas, y cuyas cualidades (los slogans, las frases, las marcas, las figuras), estructuran una dramaturgia que tiene como trasfondo una crítica a la iconografía popular del capitalismo y su poder en nosotros. Es interesante constatar cómo a través de seguir la ruta de un solo tipo de objeto coleccionado (la camiseta), se puede revelar todo un contenido cultural.

6 Esta categoría inventada por André Bretón y Alberto Giacometti, bajo una fuerte influencia freudiana, se cimienta en el instante del encuentro con un objeto, que en una primera instancia parece insignificante, para después convertirse en un catalizador que descubre aspectos ocultos del sujeto que lo encuentra. Dice: "el encuentro del objeto cumple aquí rigurosamente el mismo oficio que el sueño, en el sentido de que libera al individuo de escrúpulos afectivos paralizantes, lo reconforta y le hace comprender que el obstáculo que creía insuperable ha sido vencido." André Bretón, "Ecuación del objeto encontrado" en *Amaru. Revista de Artes y Ciencias,* [Vol.1], Lima, 1967, p. 57. En congruencia con esto, el objeto es hallado y elegido por un movimiento, casi desapercibido, de proyecciones inconscientes y en ese hallazgo se vuelve liberador de "algo" para el sujeto.

7 *Op.cit*, p. 224

Habitante del Museo de los Objetos Ordinarios de *Theatre de Cuisine*

Foto cortesía de *Theatre de Cuisine.*

por el cual los objetos cambian de estatus social. Me parece que tanto los coleccionistas, como los que hacemos teatro de objetos, practicamos de manera continua una retórica cotidiana de la materia, practicamos la apertura de su devenir tropo, nodo de asociaciones y convergencias. Los objetos se manifiestan ante este entendimiento, como asaltos, porque se manifiestan como figuras en flujo, cúmulos de contextos y líneas biográficas que los sostienen como presencias.

Aquí me gustaría traer a cuenta la noción de *teatro de objetos documentales*[8], asociada al asalto de los objetos durante el impulso coleccionista dentro de "la arqueología de rastro." Los que nos dedicamos a interrogar y a visibilizar las formas por las que un objeto se determina como documento en escena, basamos nuestros procesos en el asalto de las cosas. Nos asalta la propia verdad de los objetos confrontada con la nuestra, su animismo implícito, la explosión intrínseca de su vitalidad y nos focalizamos en desentrañar poéticamente, el posible conocimiento que tal asalto material pueda sugerir. A nuestro quehacer se puede aplicar lo mismo que le ocurre a los coleccionistas en términos de Benjamin: "cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene".[9] Y ahora escribo desde mi propia sensibilidad como practicante de este teatro y como "arqueóloga de rastro", desde hace ya varios años. Algo se activa cuando deambulas en ése limbo material en el que se encuentran los objetos de segunda, tercera o cuarta mano. Acaso un estado flotante, tenso, en el que la idea de pertenencia se debate entre el anterior poseedor, el dueño actual que los pone a la venta y el

8 Dos textos de mi autoría, introductorios a la noción de teatro de objetos documentales, se pueden consultar en: "Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena" en *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas* [En línea] (mayo 2017): http://www.titeresante.es/2017/05/delicadeza-y-potencia-de-los-objetos-documentales-en-escena-por-shaday-larios/ y en "Teatro de objetos documental. Derivaciones del teatro de objetos hacia lo documental" en *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas* [En línea] (agosto 2016): http://www.titeresante.es/2016/08/teatro-de-objetos-documental-derivaciones-del-teatro-de-objetos-hacia-lo-documental-por-shaday-larios/

9 *Op.cit*. p.225

deseo de consumo de los que participamos del acontecimiento llamado "rastro." Múltiples líneas cruzadas de existencia complican la idea de "poseer", mientras se está a la caza de una "aparición material". Ésta será de diferentes magnitudes, dependiendo de si se parte con un criterio predeterminado de lo que se indaga, como si se parte a la deriva, sin ningún programa para el hallazgo. Me remitiré a dos ejemplos que me son cercanos.

En *La máquina de la soledad,* homenaje al objeto-carta de "Oligor y Microscopía", una maleta con 600 cartas de amor del siglo XIX fue la que perpetró el asalto y la revelación de todo un dispositivo estético que ha generado una variedad de dinámicas desde el 2013 hasta hoy.[10] La maleta fue encontrada en un tradicional rastro de la ciudad de México llamado "La Lagunilla". Ese domingo no buscábamos nada en concreto, pero ya estaba en la mesa la idea de trabajar con correspondencias. Fue por vía del encuentro con este objeto de objetos, que descubrimos que en parte sería un trabajo con "correspondencias encontradas." La maleta estaba cerrada, escondida, camuflada entre otros objetos en la trastienda de un puesto de antigüedades. Nos asaltó en la lejanía la tesitura de su piel gastada, de su llave torcida y el grabado de su tapa dura: "M.L.3." (Manuel Lara, maleta no. 3). El presagio de que había una dignidad en las propiedades de esa valija que pedía ser narrada, aumentó por su ser "un contenedor cerrado". Todo objeto que contiene objetos que no se ven, dispara un discurso sobre el binomio anhelo/encubrimiento, y en sí demanda un primer llamado de atención en el lapso del asalto. Esto lo supieron muy bien los surrealistas al trabajar en sus piezas objetuales, como bien lo escribió Luis Puelles Romero en su ensayo *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista:* "los surrealistas acudirán a dos recursos, entre otros, particularmente eficaces: bien mediante el velamiento del objeto, consiguiendo que su ocultamiento sea una llamada para su descubrimiento, bien a través de la antinomia presencia/ausencia (actuando la ausencia como signo o representación de la presencia invisible)."[11] Para nosotros, el velamiento del objeto fue una primera cualidad que nos detuvo. Sólo después, al saber lo que contenía, *apareció* con toda su fuerza, para introducirse hasta el fondo de nuestras vidas, bajo una serie de coincidencias entre los protagonistas de las cartas y nosotros. Precisamente la descripción minuciosa de dicho encuentro, conforma el eje vertebral *La máquina de la soledad.* Como si tratáramos de estirar el asalto del objeto en el espacio-tiempo durante la creación de la obra, pues lo que intentamos es transmitir su fascinación en un evento comunal como lo es el teatro: el impulso coleccionista y la revelación del objeto encontrado convertidos en una dialéctica productora de un convivio.

En *Cosas que se olvidan fácilmente* (2015) de Xavier Bobés, se ubica otro tipo de narrativa del mismo asalto. Ideada para cinco espectadores, la dramaturgia emergió a partir de numerosos objetos encontrados en varios mercados de segunda mano, a lo largo de los pueblos de Catalunya. Me relata: "Yo desconocía el material que me encontraría aunque sabía

10 Para consultar el archivo de actividades desprendidas a partir del encuentro con esta maleta, se puede consultar: www.lamaquinadelasoledad.org

11 Cendeac, Murcia, 2005, pp. 86-88.

Objetos en la Carpintería Armand Lladó.
Primer álbum de El Solar. Agencia de detectives de objetos.

Foto: Ana Bayó.

que buscaba un tipo de objetos específicos: todo aquello que nos acompaña en nuestro cotidiano, durante un período concreto de la historia, y de unas medidas propias para llevar en el bolsillo o cartera."[12]A partir de estos indicios de búsqueda, Bobés se concentró en abstraer el instante sorpresivo del encuentro entre sujeto y objeto en un rastro como táctica formal, fundamentándose a su vez en una gramática manipulativa de los materiales, bajo esa sensación de encantamiento. "Era necesario construir ese estado de incertidumbre inspirado en el que te acompaña durante cada deriva / búsqueda de objetos por los mercados de pueblo, en el que no sabes muy bien lo que te encontrarás; y cuando surge un encuentro con algo, empieza el vínculo con la memoria de ese objeto y la tuya propia." Y lo que se moviliza entonces en *Cosas,* por medio de una coreografía milimétrica de una vasta familia de objetos, es esta confrontación de memorias, parecida a la que podría desplegarse en el encuentro de temporalidades entre sujetos y objetos en el impulso coleccionista. Una vez más el instante del presagio, el momento de la adquisición, busca desenvolverse como un lapso prolongado, esta vez no por medio del relato hablado de la vivencia como en *La máquina de la soledad,* sino principalmente por las secuencias inesperadas al manipular los objetos. Cual si de pronto los puestos de los mercados, que exhiben a manera de bodegones o naturalezas muertas los objetos, se transformaran en naturalezas vivas o "contrabodegones" que niegan su carácter estático. Como quiera que sea, en ambas piezas podría aplicarse desde ángulos distintos la siguiente cita de Benjamin:

12 Testimonio que forma parte de un libro de mi autoría: *"Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil"*, Paso de Gato, México, 2018.

> Las fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido). Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión […] Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis […][13]

En el caso del TO, el círculo mágico es el trazo del acontecimiento escénico, por el cual se busca revivir el escalofrío primigenio ante el hallazgo del objeto o la emoción del adquirir. Coleccionar objetos documentales para construirles un formato de presentación que los enaltezca como protagonistas, es también una forma de recordar mediante una *praxis poética,* la posible historia de nuestras cosas.

Colecciones encontradas y colecciones provocadas

En cierto tipo de *teatro de objetos documentales* asistimos por un lado, al encuentro de colecciones ya conformadas por otras personas, y por otro, a la convocatoria colectiva de una reunión de objetos que consolidan una colección. En ambos casos, se trata de "dispositivos cooperativos objetuales" que enfatizan el impulso del coleccionar como un "recordar mediante la praxis", mediante la conjunción de fuerzas comunitarias alrededor de los objetos. El primero es el caso de *El Solar. Agencia de detectives de objetos,* agrupación dedicada al teatro de objetos en contexto.[14] En uno de sus casos resueltos, llamado *Primer álbum* (2016), los detectives realizaron una residencia de tres meses en el barrio viejo de Girona, residencia que les llevó a encontrar en sus detecciones, diversas colecciones y coleccionistas de objetos.[15] Una de ellas estaba dada de manera natural por la inercia de la conservación de objetos en el ejercicio de un oficio determinado, además en extinción: la carpintería. La agencia dio con el último carpintero del barrio, afincado en la *Carpintería Armand Lladó*. En ésta (lugar en el que además se realizó la obra), no se había tirado ni un solo objeto durante cuatro generaciones de carpinteros sucedidas en 70 años. Frente a la acelerada desaparición del oficio y sus artilugios, los objetos coleccionados ahí, representaban el arraigo de una familia, eran "las raíces" (como lo señalaba Carrignon en un inicio), una especie de "sentimiento de linaje", un patrimonio no solo material sino también emocional. La agencia se encontró con siete décadas de facturas, herramientas, catálogos de muebles y llaves (porque también eran cerrajeros). Esa "colección natural" otorgó a los detectives un mapa de la ciudad borrada por la gentrificación, pues por medio de las facturas por ejemplo, se pudieron reconstruir varios de los espacios desaparecidos, todavía presentes en la memoria de los habitantes del

13 *Op.cit*. p. 223

14 Para leer más sobre el trabajo de *El Solar*, se puede consultar su archivo web: www.agenciaelsolar.org

15 Se pueden consultar dos de estas historias en la sección "Historias de Vida" en la web de *El Solar*: http://agenciaelsolar.org/categoria/cuaderno/historias-de-vida/

El Solar. Agencia de detectives de objetos.

Foto: David Continente.

barrio. En este sentido, la resistencia de la carpintería y su condición involuntaria de archivo, le habían dado forma sin querer, a una de las premisas del impulso coleccionista: "emprender una lucha contra la dispersión". Dice Benjamin:

> Quizá se pueda delimitar así el motivo más oculto del coleccionismo: emprende una lucha contra la dispersión. Al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo […] el coleccionista, junta lo que encaja entre sí; puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo.[16]

Las colecciones de la *Carpintería Armand Lladó,* fueron activadas ante los ojos del público desde cada uno de sus recovecos originarios (cajones, armarios, paredes, bancos de trabajo, cajas, estanterías, cuadernos, etcétera). A través de *Primer álbum*, surtió un homenaje, el lugar fue reivindicado como un "espacio de contención orgánica" contra el desecho y la dispersión de las cosas, y en esa negativa de deshacerse de los objetos (que pasó de ser inicialmente espontánea a ser casi una condición existencial), la colección manifestó su atributo epistemológico, otorgándole todo su peso histórico a un oficio por desaparecer.[17]

Bajo el otro aspecto, se localizan algunas iniciativas de creadores de TO, que instigan a una comunidad de personas a crear una comunidad de objetos y que en el conjunto, afianzan una colección. Me gusta llamar "objetarios" a tales acervos experimentales y muchas veces pasajeros. Planteo el término *objetario* como un espacio físico o virtual, en el que convergen distintas formas de la materialidad cotidiana, en ocasiones con el propósito de comprender y analizar un cierto estado socio-político contextualizado. Esta materialidad cotidiana, puede abarcar un amplio registro de objetos personalizados que si se busca, tiene el potencial de ofrecer revelaciones tropológicas de una cultura.[18] Como ejemplo de estas iniciativas, puedo mencionar el *Museo de los objetos ordinarios (MOO)* (2014)[19] de *Theatre du Cuisine,* en donde se convoca a los habitantes de una localidad, para construir un museo efímero de eso que ellos llaman "objetos ordinarios". Éstos deben ser portadores de una historia falsa o verdadera, la cual se le coloca al objeto en una cartela con la que será presentado dentro de la exposición. "Le pedimos al propietario fijar una frase o escrito a modo de poema, relacionando el objeto con un antepasado real o imaginario. Por este gesto, cada uno nos puede hacer formar parte de su historia familiar, íntima, real o inventada." El museo es una suerte de *objetario*, una colección de recuerdos (*recordis*, "volver a pasar por el corazón) que se confunden entre la realidad y la ficción. En el acto, convocan una vez más el carácter enciclopédico de la colección dentro de un dispositivo estético. El museo busca servirse en algo del "impulso coleccionista" para visibilizar el recuerdo grupal y conjurar retóricas imprevistas entre objetos que promuevan afectos locales; o si se prefiere, se sirve del "impulso coleccionista" para promover otras maneras de colectivizar la historia de nuestras cosas, en una época en la que la obsolescencia programada emprende una batalla contra la memoria contenida en los objetos y nuestra manera de vivirla.

16 *Op.cit.*, p. 229.

17 Se puede consultar más sobre este caso resuelto en el siguiente enlace: http://agenciaelsolar.org/nuestro-primer-caso-resuelto-la-carpinteria-llado/

18 *Cfr.* Shaday Larios, "Objetarios 1, Cuba Material, archivo de la materialidad cubana" en *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas* [En línea] (julio 2016): http://www.titeresante.es/2016/07/objetarios-1-cuba-material-archivo-de-la-materialidad-cubana-por-shaday-larios/

19 Se pueden consultar fotografías, videos y más sobre el proyecto en la página del grupo: http://www.theatredecuisine.com/spectacle/musee-des-objets-ordinaires.Las aseveraciones que del grupo utilizo en este apartado, proceden de los archivos de su página web, traducidos del francés al español por mí.

LA VOZ A TI DEBIDA

Para una historia de la ventriloquía en España (1)

Adolfo Ayuso
ayusoroy@gmail.com

mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida
Garcilaso de la Vega

Desde hace ya varias décadas el arte de la ventriloquía ha reducido notablemente su presencia en los escenarios de todos los continentes. Pero es justo señalar que durante más de un siglo, especialmente en el periodo que va de 1870 a 1980, fue una de las actividades que mayor fama y prestigio dio a sus practicantes dentro del mundo de las variedades teatrales. En la España del primer tercio de siglo XX, los nombres de Francisco Sanz o Eugenio Balder colmaban las taquillas de los mejores teatros y sus voces se reproducían en los gramófonos de muchos hogares con los múltiples discos de 78 rpm que editaron. La decadencia de la ventriloquía vino seguida a sus grandes éxitos en los programas televisivos de los años 60 y 80, quizá porque la televisión no es el medio más adecuado para los ventrílocuos. De hecho se convierte en un medio «tramposo» al enfocar alternativamente al ventrílocuo y luego al muñeco y no tanto a ambos a la vez, lo cual impide al espectador el comprobar el hecho básico de esta profesión: el ventrílocuo es capaz de articular una o varias voces como si vinieran de un lugar ajeno a su boca o las ponen en boca del muñeco que sujeta, ***sin mover los labios***.

Los ventrílocuos, pese a llevar entre los brazos a sus muñecos, nunca se han considerado titiriteros, sino más cercanos al mundo del ilusionismo y de la magia, que es de donde realmente proceden. Unos y otros se han visto como diferentes. Siempre he creído que la intersección de ambas trayectorias podía redundar en beneficio de todos. Así lo parece demostrar buena parte de los trabajos del marionetista australiano Neville Tranter o del holandés Duda Paiva, y de muchos de sus seguidores, cuyos sistemas de manipulación integrada con el objeto tienen bastante que ver con la puesta en escena que han usado los ventrílocuos clásicos. Quizá por eso mis colegas de UNIMA ARAGÓN realizaron hace años un Curso de Ventriloquía clásica, impartido por uno de los mejores especialistas argentinos, Miguel Ángel Lembo.[1]

Neville Tranter, *Schicklgruber alias Hitler*, 2003.

Primeros ventrilocuos en España

Tras la Guerra de la Independencia aparecieron por España los primeros que usaron el nombre de ventrílocuo para exhibir su habilidad ante un público. A día de hoy no podemos concebir al ventrílocuo sin sus muñecos pero entonces los ventrílocuos no los utilizaban, hacían solo alarde de sus voces proyectándolas a distancia (como si alguien hablara desde muy lejos) o haciéndolas surgir de cajas o armarios cerrados. A veces, simplemente emitían voces con diversas tonalidades o imitaban trinos de pájaros o gritos de otros animales, que en ocasiones hacían aparecer en escena (cerdos, loros, burros, etc) y fingían que hablaban. Todo sin que se notara que los que proferían las voces eran ellos y no otros auxiliares tras las cortinas del teatro. Lo tenían que hacer sin mover los labios, que es lo que hace diferentes a un ventrílocuo de un simple imitador de voces o de gritos animales.

Los ventrílocuos se pueden clasificar en diversas categorías según su especialidad: los unos consagran su talento a imitar gritos de animales, el canto de los pájaros, ruidos de herramientas, etc.; los otros remedan

1 Se celebró en Zaragoza entre el 5-9 de septiembre de 2011.

> el sonido de instrumentos musicales; varios consiguen simular el rumor producido por una multitud, como por ejemplo, un regimiento ó una procesión; y hay quien hace hablar a los muñecos ó maniquíes aparentemente.[2]

Uno de los primeros en visitar España fue Mr. Faugier, francés como la gran mayoría, que debió de empezar a trabajar en Barcelona y luego en los dos principales teatros madrileños: en el Teatro de la Cruz en octubre de 1819[3] y en noviembre en el Teatro del Príncipe[4]. La prensa recogió con detalle las escenas de ventriloquía que intercalaba entre juegos de prestidigitación y de física recreativa. Las había a una, dos, cuatro o más voces y solían ser de carácter cómico: escena de la disputa de un amo y su criado que está lejos; escena dialogada entre el ventrílocuo y una persona invisible; escena a cuatro voces de un desertor escondido en un cofre, mientras el dueño de la casa se opone a las pesquisas de dos soldados; y otras similares, como el diálogo entre el niño de teta y el ama de leche, o entre el enfermo y su dentista.

La visita de Mr. Faugier provoca la aparición de algunos artículos de carácter científico que pretenden explicar los intríngulis de «un espectáculo tan divertido como nuevo».[5] Tanto en este, como en otros artículos que aparecerán posteriormente, se hace referencia a la obra de Jean Baptiste de la Chapelle (c1710 - 1792), sacerdote francés, matemático (contribuyó en la redacción de más de doscientos artículos sobre matemáticas en la Encyclopédie) e inventor (escribió un manual sobre fabricación y uso de la escafandra submarina), titulada *Le Ventriloque ou l'Engastrimythe*, publicada en 1772 en Londres y París. Un libro que se podía adquirir en Madrid, en la librería de Hermoso de la calle Mayor.[6]

Dicha obra fue escrita cuando el abad de la Chapelle conoció a un tendero francés de Saint-Germain-en-Laye, llamado Saint Gilles, que era ventrilocuo y que vino a demostrarle cómo hacía para producir esas voces.Todo ello vino excelentemente resumido y ampliado en un artículo publicado años después, en 1857.

> Se sabe, mucho tiempo hace, que la voz de los Ventrilocos (sic) se forma y se articula como en los demás hombres en el órgano que se llama *laringe*; pero que los individuos que gozan de dicha habilidad saben modificarla o ahogar los sonidos de modo que parecen engendrarse ya sea en el vientre, ó bien fuera del cuerpo y en diversas distancias y direcciones. El Ventriloco, para pronunciar clara é inteligiblemente ciertas palabras, no puede prescindir del movimiento de los labios y demás partes de la boca; pero en este caso procura disimular en lo posible los movimientos indispensables de dichos órganos, volviéndose ó ocultando la cara a los espectadores.[7]

Siguiendo a La Chapelle, aquel artículo explicaba cómo dicha habilidad había sido aparentemente utilizada durante toda la historia. Así parecía desprenderse de algunos capítulos de la Biblia, como el de la Pitonisa de Endor frente al rey Saúl, así como las intervenciones de las Sibilas o Pitonisas de los oráculos griegos. Por otro lado, también se hablaba de mujeres que eran poseídas por espíritus inmundos y que proferían extrañas voces que no eran emitidas por su boca. También mencionaba la existencia de algunos bufones de reyes franceses o ingleses que poseían esas habilidades para asombrar y distraer a los cortesanos. El artículo acaba nombrando a algunos de los ventrílocuos modernos como el barón alemán de Mengen, que fue uno de los primeros en utilizar un muñeco para entablar conversación[8], u otros como Comte, Tiemet, Borel o Fitz-James. Este último comenzó trabajando en París junto con el aeronauta y practicante de la Fantasmagoría, bien conocido en España, Étienne-Gaspard Robertson. En aquellas tenebrosas funciones que se celebraban en el abandonado convento de los Capuchinos de París, donde se proyectaban imágenes de monjes, apariciones fantasmales y de otros seres horripilantes que parecían flotar sobre cortinas de humo, tenían que poner la piel de gallina las voces de ultratumba de Fitz-James.

En realidad toda una legión de ventrílocuos comenzaron a actuar por toda Europa y América. Entre ellos, Alexandre Wattemare, conocido como Monsieur Alexandre, actuó también como embajador y fue el

Grabado de la Fantasmagoría de Robertson en París, sobre 1800.

2 *La Ilustración artística*, 243, 23/08/1886, p. 299.
3 *Diario de Madrid*, 18/10/1819, p. 8
4 *Diario de Madrid*, 15/11/1819, p. 4.
5 *Crónica científica y literaria*, 269, 26/10/1819, pp. 2-3
6 *Diario de Avisos de Madrid*, 12/02/1829, p. 3

7 *Juan Mieg,"Ventriloquia y ventrilocos (sic)", Semanario Pintoresco Español, 08/11/1857, p. 354.*
8 La Chapelle, *Le Ventriloque ou l'Engastrimythe*, 1772, pp. 293-297.

James Burns en un grabado de 1804.

promotor del primer sistema de intercambios de libros, pinturas y otros objetos culturales entre instituciones internacionales o James Burns, irlandés, que aparece en un grabado con un pequeño y rústico muñeco con el que interactuaba.

Por España, además de Faugier, que seguirá apareciendo en décadas posteriores, se pueden ver a otros franceses entre los que voy a destacar a Casimiro Belmas que se anunciaba como prestidigitador y que presentó en Barcelona durante varios meses unas sesiones de *Májica Ejipciaca.* Belmas presentaba las sesiones en dos o tres partes y al final de cada una de ellas presentaba escenas de ventriloquía, entre las cuales «imitará las voces de un chiquillo de poco tiempo».[9]

Francisco de Borja Tapia, primer ventrílocuo español

En el mencionado artículo de Juan Mieg, escrito en 1857, se hacía referencia a un ventrílocuo español

> También existía en esta corte desde los años de 1826 o 1827 un verdadero ventriloco (*sic*) que se llamaba Tapia, y que durante muchos años tuvo gusto de divertir a la buena sociedad y a las academias particulares de música con sus habilidades; pues el tal señor Tapia es hombre de talento y trovador, que cantaba y tocaba la guitarra de un modo muy distinguido, gozando además de la rara habilidad de saber imitar con mucha ilusión en sus escenas de ventriloquía la voz y el modo de hablar de otros varios individuos conocidos.[10]

Hace doce años, cuando comencé estos estudios sobre la historia de la ventriloquía en España, encontré muy pocas noticias acerca de la vida de Francisco de Borja Tapia (?-1845). Hoy cada vez van apareciendo más en algunos blogs y foros personales[11] e incluso en una web del INAEM, todas ellas dedicadas a la guitarra y la música española.[12] Su importancia como músico es notable pues aparece mencionado en diversos trabajos sobre música y canción española del XIX, aunque indefectiblemente se

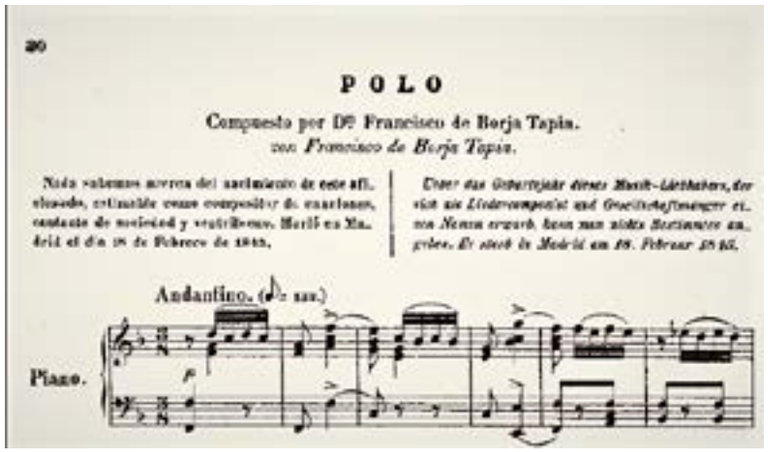
9 *El Constitucional*, 03/09/1837, p. 4.
10 Juan Mieg,"Ventriloquia y ventrilocos (sic)", *Semanario Pintoresco Español*, 15/11/1857, p. 367.
11 http://guitarra.artepulsado.com y http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es [07/03/2018]
12 http://musicadiz1812.es/compositor-tapia-francisco-de-borja.html [07/03/2018]

da cuenta de su faceta de ventrílocuo como aquello que lo diferencia de los demás.

> D. Francisco de Borja Tapia, autor de las celebradas canciones *El Marinero*, *La Panadera*, *El Centinela* y *El Andaluz celoso*. No es posible formarse una idea de la rara habilidad del Sr. Tapia en el género de la ventriloquía, y en el modo de cantar las canciones españolas, acompañándose el mismo con la guitarra, pues era preciso oirle para comprender hasta dónde había llegado en esta parte musical, siendo en ella, en efecto, el non plus ultra; y así es cómo se comprende que no hubiera reunión filarmónica en Madrid que se pudiera llamar solemne y divertida sin la precisa asistencia de Tapia, pues hacía desternillar de risa aun á las damas mas encopetadas de la aristocracia.[13]

También Ramón de Mesonero Romanos lo cita efectivamente como uno de los personajes ineludibles en esas tertulias familiares y un tanto cursis que se celebraban en las casas bien de Madrid.[14] En la actualidad, la profesora de la universidad de Oviedo, Celsa Alonso, también habla de él en *La canción lírica española en el siglo XIX* (Madrid, 1998) y aparece con entrada propia en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, donde se da cuenta de que existe en la Biblioteca Nacional Francesa una colección de trece canciones a la guitarra de Tapia, editadas en Madrid por Bernabé Carrafa sobre mediados del 800 y en la que aparece un grabado de Tapia con su guitarra en la portada.[15] Una imagen que no he podido conseguir.

En 1834 aparece como alférez retirado y empleado en loterías en una lista de aprobados para la Milicia Urbana de Madrid, donde residía.[16] Parece, pues, que ya debía de haber pertenecido antes a la Milicia



Canción flamenca de Tapia en un cancionero alemán.

13 Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, 1868, pp. 282-283.
14 *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, (1ª ed. 1880), Madrid, Renacimiento, 1926, Tomo II, pp. 20-22.
15 http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?19251-Un-d%EDa-como-hoy...-en-1845-Muri%F3-Francisco-de-Borja-Tapia [07/03/2018]
16 *Diario de Avisos de Madrid*, 01/06/1834, p. 2.

Nacional, cuerpo formado tras la Guerra de la Independencia en el que se integró a las milicias cívicas de las Juntas Locales, separadas de las tropas regulares del Ejército. La Milicia Nacional fue un cuerpo cívico-militar de carácter liberal que por ello fue siempre torpedeado por los absolutistas. Existen referencias sobre la presencia de Tapia en Cádiz en 1923,[17] al final del Trienio Liberal, cuando el abominable Fernando VII rodea la ciudad y al gobierno liberal con la presencia de los Cien Mil Hijos de San Luis, tropas enviadas desde Francia.[18] Tapia aportó en numerosas actuaciones fondos para la subsistencia de dicha Milicia Nacional. Son múltiples las noticias que mencionan su labor filantrópica en múltiples causas patrióticas o benéficas.

> La función filarmónica y de ventrilocución ejecutada en la noche del 24 del mes anterior por don Francisco de Borja Tapia, a beneficio de las religiosas de esta ciudad [Sevilla], ha producido la cantidad líquida de 3.282 rs.[19]

También aparece en la prensa que fue Tapia el que sufragó la lápida y los gastos del entierro de Agustina Torres,[20] una actriz turolense de cierto prestigio que, como tantas, acabó muriendo en la indigencia. Algunas fuentes señalan que Tapia mantuvo con la actriz algo más que una simple amistad.

A pesar de que Mesonero Romanos tratara un tanto despectivamente a Tapia al retratarlo como guitarrista en las aburridas tertulias madrileñas lo cierto es que actuó en los teatros más importantes de toda España y Portugal, incluidos el Teatro de la Cruz de Madrid y los teatros Principal y Liceo de Barcelona. Pero también es cierto que prevaleció en sus actuaciones su función de ventrílocuo.

> El caballero Tapia es el mejor ventrílocuo de cuantos nosotros hemos visto hasta ahora en España y en varios países extranjeros. En todo lo que antes de anoche hizo en el Teatro, había finura, gracia, habilidad y aun señorío: encantaba a las gentes del pueblo, y a las de mediana y de muy alta educación. Particularmente en la *rondalla*, en la escena del *cortijo*, en la de los *perros* embistiéndose y obedeciendo a la vez el mandato de su amo, y en la canción conocida por de la monja; el caballero Tapia estuvo inimitable, y el público obró en justicia aplaudiéndole sin cesar y unánimemente.[21]

Aunque también en algunas de sus canciones hacía cambios de voces, establecía diálogos cantados y cosas similares

> Ha inventado un género de música recreativa, cuyo efecto es inesplicable, pues poniendo en juego sus canciones, los cambios de voces que con tanta claridad desempeña, finge escenas que sorprenden y entusiasman á cuantos le escuchan: en este género de composiciones el señor Tapia es original; porque él lo ha creado, y es el único que lo posee y desempeña con admiración de cuantos le oyen.[22]

Tapia, frente a la mayoría de ventrílocuos que nos visitaban en aquellas fechas, tenía la indudable ventaja de expresarse en castellano y, desde luego, igual que sus colegas, no utilizaba muñecos. En sus espectáculos solo había canción, guitarra y ventriloquía, muchas veces todo junto, diferentes a aquellos que intercalaban piezas de ventriloquía entre otros números de ilusionismo. De alguna forma, algo similar a lo que hará sesenta años después el valenciano Francisco Sanz, también ducho en el arte de la guitarra. Durante tiempo no fue fácil el separar a los ventrílocuos de los practicantes del transformismo (aquellos que como luego Frégoli, el más famoso de todos, hacían muchos papeles a lo largo de una sesión, transformándose con inaudita rapidez en diversos personajes tanto masculinos como femeninos) o de otros polifonistas o imitadores de voces de personas o animales. Nos podemos hacer una idea de cómo eran sus funciones si atendemos al programa de una de sus actuaciones en Barcelona.

TEATRO PRINCIPAL*

Se dará principio al espectáculo con la linda pieza en un acto titulada:
Los primeros amores.

En seguida el Sr. Tapia ejecutará las siguientes piezas de Canto y de Ventrilocuo.

Primera parte. El Pesar. Los Toros del puerto. Los molletes de Sevilla. Un coro de monjas en el que se dejarán oir varias voces ä la vez. Una escena de Ventrilocuo.

Segunda parte. El marinero (con eco de Ventrilocuo.) La vieja en el cortijo andaluz. Los Caleseros. Una escena de Ventrilocuo en la que se oirá una rondalla aragonesa con voces de la ronda y de otros personajes, concluyéndose con la aproximación de cuatro perros los cuales después de haber reñido se reunen otra vez, marchándose el uno de ellos castigado.
Se finalizará la funcion con el divertido sainete, parodia del Otelo, titulado:
El Caliche.

Entrada a 3 rs. *Alas 8.*

* El Constitucional, BCN, 25/06/1842, p. 4.

Francisco de Borja Tapia debía tener una salud frágil y murió el 15 de febrero de 1845 a temprana edad.[23]

En las décadas siguientes siguen apareciendo ventrílocuos extranjeros como el señor Aldo, el francés Mr. Bouziques, el italiano Antonio Grassi, el francés Mr. Bernet y otros. Apenas hay alguna referencia a españoles.

17 *El Espectador*, 30/09/1841, p.3
18 Mesonero Romanos da cuenta de ellos en sus *Memorias de un setentón,* Tomo I, p. 309-329.
19 *El Eco del Comercio*, 11/04/1841, p. 1.
20 *Revista de España*, 108, Enero-Febrero 1866, p. 631)
21 *El Popular*, BCN, 02/05/1841, p. 2, refiriéndose a una crónica dictada el 17 de abril desde el teatro Principal de Cádiz.

22 *El Espectador*, Madrid, 30/09/1841, pp. 3-4.
23 *El Clamor Público*, 19/02/1845, p. 4. La fecha de nacimiento que da Baltasar Saldoni en su *Diccionario de efemérides* no es cierta. Aunque la muerte fue en edad temprana es difícil admitir la fecha de nacimiento en 1813 que, con interrogantes, da la página web del INAEM. Si hemos de creer que en 1823 estaba con las tropas de Milicia Nacional en Cádiz debió de nacer no después del primer lustro del 800.

Un tal señor García que «últimamente realiza ejercicios de laringoloquio o ventrilocución» en los salones de Vensano, una especia de salón teatral y de música en la madrileña calle del Baño.[24] Más explícita es la referencia a Mauricio Ariza, dentro de un programa dirigido por el guitarrista Damas en los salones de la calle Capellanes de Madrid.

> Zologiofonía ó sean recuerdos del célebre Tapia, por don Mauricio Ariza; quien acompañado de la guitarra cantará, imitando á varios animales, y sin perder la entonación de la voz, el dúo del *Perro* y el *Gato*.[25]

Supongo que la palabrita de marras se refiere a que entona algo así como voces de animales. Muy pronto va a haber espectaculares cambios en la forma de presentarse los ventrílocuos.

Los gabinetes de muñecos: El ventrilocuo O'Kill

E.D. Davies con sus muñecos Tommy y Joey.

Parece lógica la evolución de este arte hacia la interpretación y el diálogo con muñecos más o menos autómatas, que en inglés serán llamados *speaking dolls* o *talking automata*. Sin duda alguna se tuvo que producir cierta permeabilidad entre algunos marionetistas y otros actores y artistas de la escena teatral con algunos ventrílocuos. Ya hemos hablado del barón de Mengen y su diálogo con la muñeca que esconde en su bolsillo o del irlandés James Burns con su pequeño muñeco de palo. También se puede hablar del actor londinense Charles Mathews, al que algunos no consideran un verdadero ventrílocuo pero sí que es uno de los iniciadores del uso de varias voces interpretando él todos los papeles, generalmente diálogos entre dos personajes en los que a veces interactúa con algún muñeco.[26] Sobre 1870, será el ventrilocuo irlandés E. D. Davies el que actúa con sus muñecos Tommy y Joey, con los que habla pero a los que todavía no ha preparado para que articulen la boca. En esa misma década y en las siguientes va a extenderse de forma explosiva la presencia de ventrílocuos que aparecen en escena con cuatro, cinco o más muñecos que sienta frente al espectador, como si estuvieran en un salón de la casa. Son los «gabinetes de muñecos», el ventrílocuo va a actuar y hablar con ellos de uno en uno, en alguna ocasión con dos o más. Todos ellos van a mover la boca y, en ocasiones, los ojos. La mayor parte de esos autómatas son de tamaño natural, sean adultos o niños. Suele haber tanto muñecos hombres como mujeres, a veces formando familias. Se van a instaurar una serie de muñecos o de números prototipo que, con variantes nacionales, se van a repetir en todo el mundo. El baile del ventrílocuo con la señorita, el muñeco borracho, el niño repipi, el niño bandarra, el sirviente o músico negro, el señor castizo

24 *La España*, Madrid, 02/03/1853, p. 3.
25 *El Clamor Público*, 03/08/1856, p. 3.
26 Steven Connor, *Dumbstruck. A cultural history of ventriloquism*, Oxford University Press, New York, 2000, pp. 265-289.

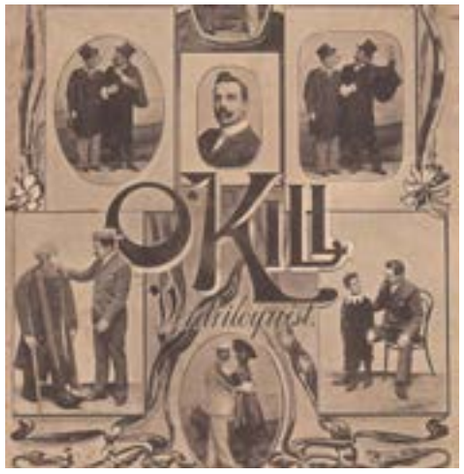
(ineludible en España), siendo muy habitual en el extranjero, pero no en España, el muñeco ataviado de militar.
El 11 de junio de 1884 debutó dentro del programa del Circo Ecuestre Barcelonés, espacio de 3000 localidades en la Plaza de Cataluña, un artista de origen canadiense que se presentaba como Mr. O'Kill.

> El miércoles hizo su debut el ventrílocuo Mr. Okiol (sic) cuyos ejercicios son verdaderamente notables en su género. Preparado un escenario al efecto en el centro de la pista, y colocados en él cinco muñecos, fingió Mr. Okiol sostener una conversación con ellos notándose en esta las distintas voces que requería para su naturalidad, Después, y con acompañamiento de música cantó Mr. Okiol distintas piezas de un modo tan notable que se hubiera dicho eran los muñecos que cantaban, tal era la seriedad del artista, que permaneció con la boca cerrada durante el concierto y tales eran los movimientos que con la boca hacían las figuras.[27]

El ventrilocuo O'Kill sobre 1886.

El Circo Ecuestre de Vicente Gil Alegría traía a Barcelona algunos de los mejores números que se podían ver en toda Europa, así que O'Kill tuvo que competir en la pista con las célebres gimnastas americanas Olga y Kaira, así como con los cocodrilos del capitán Swan, pero se convirtió en el número de fuerza de aquellas funciones. Toda Barcelona aclamó al ventrílocuo y tanto fue el éxito que en el Nuevo Teatro de Novedades, el famoso actor Sr. Rosell realizó una imitación del gabinete de O'Kill, con cinco actores representando el papel de muñecos. O'Kill vino contratado

27 *La Dinastía*, BCN, 13/06/1884, p. 23.



Tarjeta publicitaria de O'Kill, sobre 1900.

para diez días y estuvo cuarenta y seis en la pista. Desde allí marchó para Valencia. No era fácil para los ventrílocuos extranjeros triunfar en España, el mismo O'Kill solicitaba benevolencia al público «por no poder expresarse más que en lengua inglesa o francesa», tal como recoge la prensa durante su estancia en Madrid en febrero de 1885 donde alcanzó gran éxito en el Teatro de la Comedia.[28]

> Exhibe unos fantoches muy grotescos, los cuales, en efecto, parece que hablan. Pero lo más entretenido es ver los gestos, ademanes y actitudes de esos muñecos, magistralmente movidos por él. Los *fantoches* nos dan una verdadera representación. Uno, cantó al final una *petenera* y produjo furor.[29]

La influencia de la forma de trabajo de O'Kill, que volverá a España en 1894 con sus muñecos de tamaño humano, va a ser reconocida por varios de los ventrílocuos españoles, si bien en los años siguientes nos van a visitar otros ventrílocuos extranjeros. No siempre resulta fácil el distinguir los españoles de los extranjeros, pues una parte de aquellos utilizaban un nombre artístico con sabor francés o italiano. Entre los extranjeros podemos mencionar a Alfred Ross que actúa en el Circo Ecuestre Barcelonés con quince muñecos;[30] Mr. James (Barcelona en 1887, Gerona en 1890); los norteamericanos Mr. Leo (en el Circo Ecuestre Barcelonés en 1889, Circo Price de Madrid en 1890) o Mr. Bolton con sus autómatas eléctricos (Circo de Parish, Madrid 1891); Mr. Visconti (también pianista y cantante, en Circo Ecuestre en 1892).

La ventriloquía española en la última década del siglo XIX

EL FORMIDABLE LÍO DE LOS NOMBRES ARTÍSTICOS: MARTHEN, MARTEN O MARTÍN.

Algunos consideran que el ventrílocuo Marthen o Marten era español[31], yo ni siquiera puedo asegurar si son uno o dos y si alguno de los dos puede ser el mismo que el ventrílocuo que se presentará luego como Martín que parece ser catalán pues tengo en mi casa algunas grabaciones suyas en viejos discos de piedra de la empresa Fadas de Barcelona[32], con títulos en catalán (*Els retratets*, *Equivocaciò*

28 *El Pabellón Nacional*, 05/02/1885, p. 3.
29 *La Ilustración Ibérica* (BCN), 111, 14/02/1885, p. 2.
30 *La Dinastía*, 21/08/1886, p. 4.
31 Ignacio Ramos, *El mejor ventrílocuo del mundo. Paco Sanz en los teatros de Madrid (1906-1935)*, Alicante, 2010, p. 23.
32 La casa Fadas comenzó a trabajar en 1915, como subsidiaria de la alemana Odeón. https://javierbarreiro.wordpress.com/2014/10/26/la-fonografia-en-espana/ [20-02-2018]

o *Al parc*). Hay muchos datos sueltos sobre Mr. Marthen, Mr. Marten y sobre Martín que convendría reunir y analizar pues si fueran el mismo artista, cosa que dudo mucho, estaríamos ante uno de los ventrílocuos que funda el periodo de esplendor de la ventriloquía en España, él va a empezar antes que Juliano, que Llovet, que Sanz, que Balder y que todas las demás figuras estelares. Mr. Marthen actuaba con cinco autómatas que constituían la extraña familia del doctor Bobi, que hizo famosa una retahíla o frase hecha que hacía morir de risa al público, su *«¡vaya, vaya, vaya!»*.[33] Ese tipo de frases repetitivas va a ser como una marca personal de cada ventrílocuo y de cada personaje. También es posible que un ventrílocuo que se hacía llamar Nitram, activo en 1907, sea el mismo Martín (deletreado al revés) u otro que al coincidir su apellido con el más famoso optara por poner su nombre al revés para diferenciarse.

¿Cuántos son en realidad? Mr. Marten aparece en la prensa de 1896 a 1901 (hay una función aislada de un Marten en 1889), compartiendo escena a veces con su esposa Miss Stuart, que baila la insinuante danza serpentina. Mr. Marthen va a aparecer de 1901 a 1906 siempre relacionado con sus muñecos autómatas de la familia de *Bobi*, el ¡vaya, vaya! A Martín lo encuentro entre 1908 y 1917, actuando casi siempre en Barcelona. Difícil determinar si estamos ante varias personas o una sola. Si nos damos cuenta los periodos de actuación nunca son coincidentes sino curiosamente sucesivos. Pero, por otro lado, la forma de actuar de cada uno de ellos, según lo expresado en la prensa, no parece tener mucho que ver. Mundo complicado el perseguir las huellas de los viejos artistas, perdidos en el calendario del tiempo, retorciendo sus verdaderos nombres, con biografías muchas veces inventadas para conseguir algo de atención en la prensa.

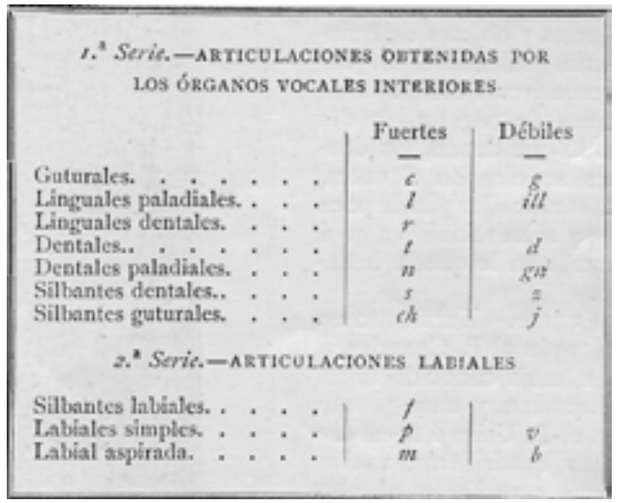
Carátula de disco del "ventrilec Martín", sobre 1915.

Las actuaciones de Martín tuvieron lugar preferentemente por el área catalana pero también lo hizo fuera, incluso en México, donde en el cine Trianon Palace de la capital, sucedió a las exitosas reinas de la jota aragonesa, las Hermanas Muñoz.[34] Más adelante resultó muy ruidosa la polémica que mantuvo con el ácido crítico del Eco Artístico en Barcelona, Manzanares Nausa, que hablando de unas actuaciones en el Salón Doré, había escrito

> Despidióse el ventrílocuo Martín, cuya actuación pasó desapercibida, ¡era mucho Caballero Felip el que habíamos visto antes![35]

Martín debió de acusarle de tratarle mal, frente a los ventrílocuos Felip, Llovet o Moreno a los que el crítico alababa, debido a que él no estaba suscrito al *Eco*. Además no era cierto que hubiera acabado sus funciones en el Salón Doré, tal como

33 *La Opinión* (Tenerife), 17/06/1903, p. 2.
34 *Eco Artístico*, 148, 25/12/1913, p. 100.
35 *Eco Artístico*, 187, 25/01/1915, p. 17.



1.ª *Serie.*—ARTICULACIONES OBTENIDAS POR LOS ÓRGANOS VOCALES INTERIORES

	Fuertes	Débiles
	—	—
Guturales.	*c*	*g*
Linguales paladiales. . . .	*l*	*ill*
Linguales dentales. . . .	*r*	
Dentales..	*t*	*d*
Dentales paladiales. . . .	*n*	*gn*
Silbantes dentales.. . . .	*s*	*z*
Silbantes guturales. . . .	*ch*	*j*

2.ª *Serie.*—ARTICULACIONES LABIALES

Silbantes labiales.	*f*	
Labiales simples.	*p*	*v*
Labial aspirada.	*m*	*b*

Cuadro de las consonantes, con especial atención a las labiales, *La Ilustración Artística*, 1886.

luego reconoció, sin apearse en desprecios, el propio Manzanares. Los rifirrafes se sucedieron hasta rozar lo grosero: Manzanares se rió de sus actuaciones mexicanas y acabó recordándole a Martín que no olvidara «que ciertas cosas acostumbro a contestarlas con el bastón».

Hace unos días pude dar con una noticia sorprendente: «Entre los pasajeros que han perecido a bordo del *Eizaguirre* figura Pedro Gracia Pérez, popular ventrílocuo, conocido por Martín.»[36] El *Carlos de Eizaguirre* fue un vapor-correo español que cubría la línea Barcelona-Cádiz-Manila. Fue hundido a finales de mayo de 1917 al chocar con una mina alemana frente a Ciudad del Cabo. La conmoción en España fue tremenda. Murieron 134 personas, todas españolas, y entre ellos nuestro ventrílocuo Martín, cuyos apellidos no son muy catalanes. Unos días después, en el Gran Salón Doré de Barcelona, que le había visto actuar en numerosas ocasiones, se dio un gran festival a beneficio de la viuda e hija del ventrílocuo, patrocinado por una Asociación de Artistas de Varietés. Entre los muchos artistas que ofrecieron su concurso figuraban Toresky, por entonces transformista y luego afamado ventrílocuo de Radio Barcelona,[37] y otros dos ventrílocuos de los que hablaremos más adelante: Moreno y Caballero Felip.[38]

Los avatares de los artistas con representantes, programadores y críticos no son cosa de estos tiempos sino de siempre. Quién sabe si Martín no tuvo que tomar ese barco hacia Filipinas porque no le surgía demasiado trabajo en España: una de sus últimas actuaciones tuvo lugar un mes antes de zarpar en un cine de Badalona.[39] La revista *Eco Artístico* era muy poderosa en el mundo de las varietés hispánicas y si bien fue, por regla general, muy moderada y elogiosa con casi todos quizá a algunos les

36 *La Vanguardia*, 01/06/1917, p. 3.
37 Ver el sensacional artículo de Natividad Carreras, "Muñecos de ventriloquía en la radio", *Fantoche, Arte de los títeres*, Unima Federación España, 7, 2013.
38 *La Vanguardia*, 22/06/1917, p. 12.
39 *Eco Artístico*, 267, 15/04/1917, p. 12.

tocó bailar con la más fea, como podremos comprobar en el caso del ventrílocuo Sr. Juliano.

Otros ventrílocuos españoles antes de 1900

Detalle de cartel, Teatro Cómico Cádiz, 14/05/1907.

Entre los ventrílocuos que probablemente actúan antes de 1900 vamos a encontrar bastantes catalanes como un tal Bernet que actúa en el café del Siglo XIX de Barcelona.[40]

En el Teatro Català del Romea barcelonés actúan en febrero de 1892 dos ventrílocuos catalanes, "don Pere Plà de Palacio con su familia automática"[41] y el "Sr. Martí con sus fantoches á lo Holden"[42], que puede ser el ya mencionado Marthen o Martín. Ambos lo hicieron en los intermedios de comedias organizadas por sociedades catalanistas.

Es preciso recordar a Pablo Carro cuya actividad debe comenzar sobre 1891. He podido recoger algunas actuaciones suyas en el Circo Ecuestre Barcelonés.[43] Pero quizá una de sus aportaciones principales es el haber escrito posteriormente un largo artículo sobre *El Arte de la Ventriloquía*, que aparecerá dividido en tres números de la revista *Eco Artístico*[44], que va a ser una de las publicaciones primordiales para la historia del teatro español y sobre todo del teatro de variedades. En dicho artículo hace un repaso de la historia de la ventriloquía y, lo que es mucho más interesante, una excelente descripción de las técnicas que se utilizan para emitir las voces sin que se muevan aparentemente los labios y que tira por tierra la extendida teoría de que los ventrílocuos han de disfrutar de ciertos requisitos anatómicos para poder llevar a cabo su actividad. Como en cualquier otra faceta artística hacen falta ciertas dotes pero lo fundamental van a ser los continuos ejercicios y ensayos en busca de la perfección.

> La pronunciación de las vocales no es muy difícil, pero sí la de las consonantes, muy especialmente de las siguientes cuatro: b, f, m y p. Para pronunciarlas he inventado un nuevo sistema, que paso a explicar al lector: Como al ejercer el arte no puedo mover los labios, muevo la lengua y los dientes. Así salen de mi boca los mismos sonidos igual que cuando me sirvo de los labios, y el público ve, sin embargo, que mi boca queda cerrada.[45]

Ya en 1886, a raíz de las actuaciones de O'Kill, había aparecido un documentado artículo, sin firma, que trataba los mismos temas

40 *La Vanguardia*, 20/10/1884, p. 5.
41 *La Vanguardia*, 04/02/1892, p. 7.
42 *La Dinastía*, 10/02/1892, p. 3. El que diga que lo hace con "fantoches a lo Holden" puede indicar que se tratara de marionetas de hilo como las que presentaba el famoso Thomas Holden.
43 *La Vanguardia*, 16/09/1891, p. 7.
44 nº 5, 7 y 8, de diciembre de 1909 y enero de 1910.
45 *Eco Artístico,* 7, 25/12/1909, p. 5.

históricos y técnicos de la ventriloquía,[46] pero la aportación de Carro fue interesantísima.

El ventrílocuo señor Arbós actuó en el Circo Ecuestre con sus autómatas[47], apenas un mes antes de que el gran O'Kill volviera a actuar en ese coso barcelonés tan amante de los ventrílocuos. Es muy probable que se trate del mismo que luego, entre 1898 y 1907, aparece en los programas como Sr. Sobra. Si nos fijamos SOBRA es lo mismo que ARBOS deletreado al revés, una práctica comercial que van a utilizar otros ventrílocuos.

ARAGREV

Va a ser el caso de Aragrev que al principio voy a catalogar como extranjero, quizá ruso, hasta que me di cuenta de que se trataba de un ventrílocuo que apareció en la prensa actuando en el teatro Tívoli barcelonés como Antonio Vergara .

> Mañana función estraordinaria, tomando parte el célebre ilusionista y profesor de prestidigitación ventriloquo de la corte de Madrid, Berlín, Viena, San Petesburgo, etc., don Antonio de Vergara, quien presentó sus juegos ante S.S.M.M. los Reyes de España, en su Real Palacio"[48]

En sus comienzos solo debía practicar la ventriloquía en algunos de sus números pues aparece mencionado como *Brujo* señor Vergara, realizador de "experimentos de magia física y magnetismo".[49] En algún lugar aparece «el aplaudido ventrílocuo D. Aurelio Vargas» que trabaja en la misma sesión del teatro de la Zarzuela de Madrid con «el notable prestidigitador D. Antonio Vergara *El brujo*».[50] Por lo tanto podemos encontrarnos ante dos personas, quizá hermanos, o ante una sola que utiliza dos nombres según predomine su trabajo como mago o como ventrílocuo. En cualquier caso Aragrev acabará apareciendo como ventrílocuo.

Desarrolló una importante actividad por toda España, ampliamente recogida por la prensa sobre todo entre 1889-1895. No se sabe demasiado del tipo de trabajo de ventriloquía, muchas veces relacionada con buenas dosis de ilusionismo y magia, pero uno de los recogidos es el de *La Esfinge*, que efectuó en el teatro Romea de Madrid:

> Las transformaciones se hacen con una precisión admirable, particularmente la última, que consiste en la mutación lenta, gradual, de una hermosa cabeza de mujer en un busto de piedra.[51]

También sabemos que presentaba un gabinete de cinco o seis figuras mecánicas de tamaño natural[52], que dialogaban entre ellas, aunque

46 *La Ilustración Artística*, 243, 23/08/1886, p. 299-303.
47 *La Dinastía*, 24/06/1894, p. 3.
48 *La Vanguardia*, 09/12/1890, p. 4
49 *La Vanguardia*, 17/12/1890, p. 7.
50 *El Día*, 04/06/1890, p. 4.
51 *El País*, 13/10/1890, p. 3.
52 *La Iberia*, 26/05/1891, p. 3.

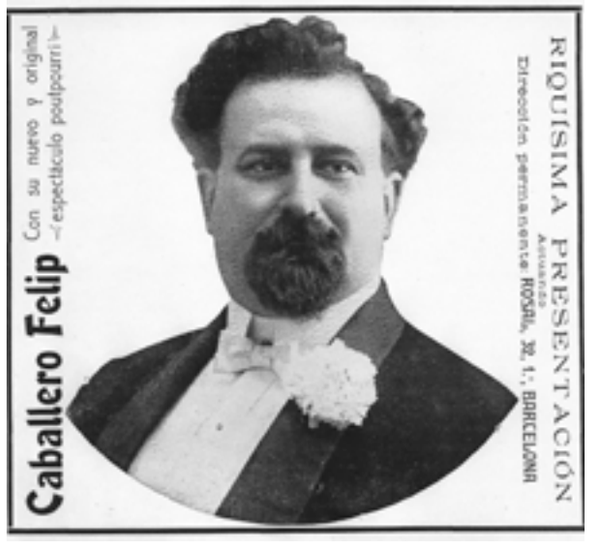
también imitaba las voces de varios animales.[53] Nunca dejó de presentar números de ilusionismo o de trasmisión del pensamiento.[54]

El siglo XX, esplendor de la ventriloquía española

Será en las dos primeras décadas del siglo XX cuando se produce la explosión de figuras memorables de la ventriloquía española. Por un lado persisten algunos de los iniciadores ya mencionados y van a surgir un buen número de estrellas, algunas de las cuales van a persistir décadas en las carteleras peninsulares y americanas. Voy a hacer un somero repaso de los más importantes.

CABALLERO FELIP

Nada más romper el siglo encuentro al Caballero Felip en una modesta actuación cuaresmal en el Centro Moral de San Francisco de Paula de Barcelona.[55] Probablemente como ilusionista pero muy pronto derivó hacia la ventriloquía como ocupación fundamental. Tras algunas actuaciones por Cataluña se presenta en 1905 en el Teatro de León, ya como notable ventrílocuo.[56] Las funciones eran para beneficio del empresario Pinacho, muy apreciado en esa ciudad y que había perdido su barraca de cine y varietés. La crónica leonesa, que elogia la original y elegante decoración artística, detalla cuidadosamente su actuación, que divide en dos partes. Una que llama puramente artística, en la que Felip usa solo de su voz para fingir ecos o diálogos lejanos, como en un campo abierto, o imitaciones del teléfono, que apenas se conocía en España. Y otra, que llama grotesca o excéntrica, donde



Anuncio del Caballero Felip en *Eco Artístico*, 1911.

> el público pasó el rato riendo á carcajadas, pues aquellos nueve muñecos, hablando cada uno con voz diferente y produciendo escenas y gestos tan cómicos harán todos los días las delicias de los espectadores.[57]

También ejecutó alguna pieza musical con un gran xilofón. Como buena parte de los ventrílocuos que vamos a conocer suelen formar parte de sus habilidades con la voz otras como las de magia e ilusionismo

53 *La España Artística*, 244, 09/10/1892, p. 2.
54 *El Imparcial*, 15/02/1894, p. 3.
55 *La Vanguardia*, 05/03/1901, p. 3.
56 *Mensajero Leonés*, 13/11/1905, p. 3
57 *Mensajero Leonés*, 18/11/1905, p. 2.

y las musicales. El periódico publicó varias imágenes publicitarias del Caballero Felip que, pese a su mal estado, nos proporciona un documento sensacional de sus comienzos.

Creo probable que fuera Felip, que a veces aparece mencionado como Felipe, el que va a imponer la moda de los *caballeros*, ya iniciada en el mundo de la magia y que él traslada a los ventrílocuos. Más adelante le seguirán ventrílocuos como el Caballero Ariñano, el Caballero Rousel, el Caballero Julito, el Caballero Castillo y otros de los que ya hablaré. Siempre puso especial atención en la original y modernista presentación de sus números así como en su elegante vestuario. Siempre tuvo su sede en Barcelona, donde más actuó, aunque se movió por toda España. He recogido buena parte de su apoteósico éxito en Madrid durante 1906-1907: en el Circo de Parish[58], en el Gran Cinematógrafo de La Latina,[59] donde permanecerá con gran éxito durante dos meses, para pasar luego a inaugurar el nuevo coliseo Ena Victoria de la calle del Pez y algo después al Cinematógrafo Novedades[60]. Entre esas actuaciones madrileñas, realiza alguna escapada al prestigioso Salón Luminoso de Gijón. Allí se destaca que la presentación de su espectáculo no es vulgar:

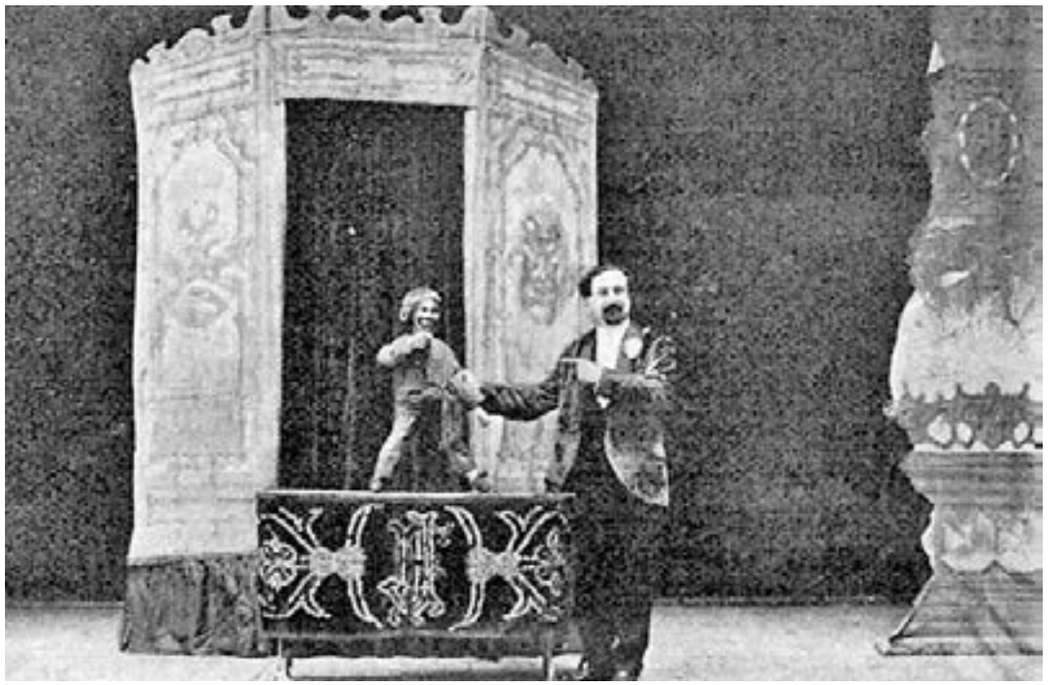
> De él puede afirmarse que se ha hecho un género, que ha creado en ese orden de espectáculos algo suyo personal, de absoluta originalidad, porque con tal arte maneja los muñecos de su pequeño escenario que, a ratos, llega la ilusión a términos de que aquellos parezcan naturales.[61]

En 1908 ya se le encuentra en gira americana en el teatro Martí de La Habana.[62]A partir de la aparición de la revista *Eco Artístico* en 1909, podemos seguir allí buena parte de sus recorridos por la península así como la noticia de que es nombrado presidente de la nueva asociación de artistas de varietés de Barcelona.[63] Hechos que dan meridiana cuenta del peso artístico y social del Caballero Felip.

Sigue con sus actuaciones en Barcelona y en 1911 realiza una larga gira por las Canarias, camino de su nuevo salto a las Américas, donde actúa entre otras ciudades mexicanas, en los comienzos de su larga y sangrienta guerra revolucionaria, en Veracruz[64]. Desconozco si regresó a España, pues no he encontrado noticias suyas, y en cambio sí que las hay en México, en Veracruz y Ciudad de México (1913) y Monterrey (1914), por lo que es posible que su estancia allí fuera muy larga.

A partir de entonces las revistas *Eco Artístico* o *Revista de Varietés* lo recogen trabajando en Cataluña o alrededores (Tarragona, Tortosa, Barcelona, Xátiva, Sabadell) durante 1914 y 1915.

58 *La Correspondencia Militar*, 04/06/1906, p. 4.
59 *El Día*, 20/12/1906, p. 3
60 *Café!!,* 26/05/1907, p. 4.
61 *El Noroeste*, 05/09/1906, p. 4
62 *El Arte del Teatro*, 15/07/1908, p. 2.
63 *Eco Artístico,* 31, 25/08/1910, p. 14.
64 *Eco Artístico,* 73, 25/11/1911, pp. 13 y 14.



En *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1916.

Puede ser que sea durante esa época cuando abre en la calle de San Pablo, 111, de Barcelona (actual Sant Pau, cerca ya del Paral·lel), el establecimiento denominado *Los Magos*: *Casa especial de elegantes trucos para artistas de variedades*.[65] Parece que el Caballero Felip ha hecho algún dinero y pretenda establecerse en su ciudad, proporcionando a los profesionales complejos juegos de magia y vendiendo otros más sencillos para los aficionados y los niños. En esas mismas fechas parece tener algunos roces con Manzanares Nausa, el terrible redactor del *Eco* en Barcelona. El señor Manzanares publica un mordiente diálogo en la revista, entre él mismo y un abuelito que elogia al crítico por el gran papel que está haciendo en las varietés barcelonesas:

> – ¿Usted conoce el Caballero Felip?
> – De oídas. No es uno que es ventrílocuo, musical, y que tiene un establecimiento para artistas, y...?
> – Y que tiene mucho dinero, abuelito.
> – Sí.
> – Bueno; pues ese señor cuando *Eco Artístico* no trae crónica de Barcelona, protesta.[66]

Quizá por no oírle o porque no le fastidie o porque quiera hacerse con más dinero, nuestro Caballero Felip marcha en gira a Buenos Aires. La revista *Caras y Caretas* recoge con profusión y abundante despliegue gráfico sus actuaciones en marzo y abril de 1916.[67] Durante todo ese

65 Primera aparición del anuncio en *Eco Artístico,* 222, 15/01/1916, p. 18.
66 *Eco artístico***,** 222, 15/1/1916 , p. 22.
67 *Caras y caretas*, nº 910, 911, 912, 913 y 914.

tiempo paga su anuncio en el Eco Artístico lo que hace suponer que deja en Barcelona a alguna persona al cuidado de su establecimiento.

Desconozco la fecha de regreso a Barcelona y si al hacerlo solo se dedicó a la tienda. Hasta abril de 1917 no encuentro otra actuación suya, en el Royal Concert de la ciudad condal.[68]

En febrero de 1919 actúa en el Teatro Bosque de Barcelona donde actúa junto a uno de los mejores alambristas españoles de todos los tiempos, Robledillo, y en mayo se presenta en el Zarzuela de Madrid. Hasta junio de 1921 aparecerá trabajando en diferentes ocasiones en el Teatro Circo Barcelonés en programación conjunta de películas y variedades.[69] La última actuación que he podido recoger es el año siguiente en el Salón Moderno de Tarragona.[70]

JULIANO

Juliano con *Ninchi* y *Tío Roque*, Nuevo Mundo, 1906.

Su nombre aparece en múltiples historias de los comienzos del cine en España pues buena parte de su trabajo la desarrolló, como la mayor parte de sus colegas, en pabellones y salones donde se proyectaron las primeras películas. Su función era la de actuar en los intermedios de las proyecciones y quizá hiciera el papel de «explicador», la persona que explicaba al público el argumento de la película y que solía comentar, muchas veces de forma jocosa, durante la proyección de las cintas mudas. Aunque trabajó por toda España ha sido considerado junto a Balder el gran ventrílocuo de Madrid.

Julio Salcedo Marín (Madrid, 1870[71]-1932) comienza como aprendiz de clown en 1899, en el Circo Hipódromo que regía el empresario del espectáculo madrileño Felipe Ducazcal.

> Su fuerte eran las pantomimas en que hacía de borracho, y tan en gracia cayó al público, que fue contratado ya de payaso efectivo, con treinta reales diarios. Después trabajó en Colón y en Parish, y en el Español, haciendo un mímico papel de *curdela* en el beneficio del célebre actor Mariano Fernández; hizo más tarde una temporada en Soria, donde al atravesar unos campos tuvo la desgracia de ser herido en un pie, con lesión tan grave que le retuvo tres meses en el lecho.[72]

Ese accidente detuvo su carrera de payaso y le hundió en la miseria. Dejó a su familia en Madrid y acudió a Barcelona a buscar nuevos horizontes. El panorama pintaba bastante feo y debió de ir dando tumbos por Cataluña. En la citada revista de *El Arte del Teatro* se cuentan algunas extrañas andanzas a las que quizá no haya que conceder demasiado crédito (la biografía de los artistas suele estar cargada de grandes dosis

68 *Eco artístico*, 267, 15/04/1917, p. 12.
69 *La Vanguardia*, 10/06/1921, p. 7.
70 *Eco artístico*, 395, 30/01/1922, p. 13.
71 Esta fecha la proporciona un bisnieto suyo en los comentarios a un blog de la ventrílocua Isabel María Camiña León: https://ventriloquia-y-mas.blogspot.com/2015/01/juliano-el-ventrilocuo-del-pueblo.html [20-02-2018].
72 *El Arte del Teatro*, 9, 01/08/1906, p. 19.

de imaginación). Sí que resulta más creíble que recordando el trabajo de algún ventrílocuo que conoció durante su periodo de payaso decidiera construirse con cartón y engrudo un muñeco y comenzara a actuar en un café de Orta[73] (debe tratarse de Horta de San Juan, Tarragona).

> Así fue viviendo algún tiempo de pueblo en pueblo, hasta que en un café de Manresa fue contratado con seis duros semanales, comida y casa. Aquello ya era otra cosa. Ya podía tener más muñecos, ya le era posible mandar un trozo de pan a los hijos del alma.[74]

Tras una temporada, muy poca fructífera en Francia, probablemente debido a la dificultad del idioma, decide regresar a Madrid en 1904, donde debuta en el cinematógrafo de Callao, «*sin sueldo*, a ver si la *cosa* gustaba».

Y la cosa gustó mucho y el Sr. Juliano comenzó a ser solicitado por los empresarios de los florecientes cinematógrafos madrileños. Del Salón Videograph Mágico, donde ya actúa con su muñeco *Patricio*, va a pasar al Nuevo Salón Mágico de la calle de San Mateo, y debuta el 1 de septiembre de 1904 en el acreditado Palacio de Proyecciones Animadas de Fuencarral, 125, donde va a permanecer hasta mediados de diciembre, tras prorrogar continuamente su contrato.[75] En enero lo encontramos en el Salón Luminoso de Gijón, ciudad a la que va a volver repetidamente durante los años sucesivos (1906, 1907, 1910, 1911 y 1912) generalmente en verano. Allí presenta a *Gloria*, la bailadora autómata y sigue con el éxito de los chascarrillos de su celebrado *Tío Roque*.[76]

Pero las salas de los cinematógrafos de Madrid constituirán su territorio habitual y donde mejor se entenderá su castizo humor madrileño. Comienza a ganar 50 pesetas los días hábiles y 100 los festivos, y pronto comenzará a participar en el negocio a «tercera parte» o incluso a constituir empresa con otro socio en el Gran Cinematógrafo de la calle del Pez.[77] Antes de actuar en este local lo hizo durante meses en el Edén Concert de la calle Atocha, donde actuó junto al gran prestímano aragonés Sr. Florences.

Tal es su fama en 1906 que la revista *Nuevo Mundo* le dedica un artículo con dos fotografías[78] y algo más tarde, la ya citada, *El Arte del Teatro* cuenta buena parte de su trayectoria hasta la actualidad con abundante material gráfico.

A través de esas fotos le podemos ver con amplio bigote, como todos los profesionales de la ventriloquía de aquellos tiempos, para ocultar mejor los movimientos labiales, presidiendo el gabinete de sus cinco muñecos

73 *Idem*, p. 20.
74 *Idem*.
75 *El País*, 10/12/1904, p. 2.
76 *El Noroeste*, 18 y 19/01/1905, p. 2.
77 *El Arte del Teatro*, 9, 01/08/1906, p. 20.
78 *Nuevo Mundo*, 08/02/1906, p. 12.

Juliano, *Nuevo Mundo*, 1906.

más famosos: el castizo *Tío Roque*, el negro *Pancho*, *don Patricio*, *doña Pachulete* y el repipi y descocado niño *Ninchi*.

En mayo de 1908 Juliano se encuentra en gira americana. Lo he podido encontrar actuando en el teatro Actualidades de La Habana.[79]

Sobre 1910 comienza a actuar en el cinematógrafo Recreo del Boulevard de Madrid con el acompañamiento al piano de su hija Julita Salcedo que apenas cuenta con diez años. Con ella partirá para hacer su temporada veraniega en Gijón. Antes había actuado en programas de varietés con la tangerina Pilar Cohen que fue «la sugestiva creadora» en 1901 del famoso cuplé de *La Pulga* (*Rápida salta y se esconde/Ya me ha picado yo no sé dónde*) y que, como podemos comprobar, seguía en 1910 buscando bajo la camisa al molesto visitante, para regocijo de los varones que la aclamaban.

En el verano de 1910 se puede seguir la trayectoria de Juliano y su hija en cines de toda España (Logroño, Zaragoza, etc)[80]. Volverá, como siempre a su Madrid, donde en 1911 lo volvemos a encontrar en el cinematógrafo Recreo Boulevard de la calle Alberto Aguilera, donde le acompaña al xilofón su hija[81], para pasar luego al teatro Trianon-Palace donde se exhibe junto a notables cuadros de flamenco, con la presencia de la bailaora La Macarrona y el cantaor el Mochuelo. La prensa anuncia que el Gran Juliano (será a partir de estas fechas cuando se hace anunciar de esta forma) presenta para este selecto salón dos

79 *El Arte del Teatro*, 15/05/1908, p. 22.
80 *Eco Artístico*, 31 y 32.
81 *El Liberal*, 09/07/1911, p. 3.

muñecos nuevos que añade a su muy conocida troupe.[82] En octubre, para el cinema Chantecler actúa con la *señorita Casilda* y su inseparable *Tío Roque*,[83] partiendo ese mismo mes hacia Gijón, donde reúne a su público en el Café Colón.[84]

Pese a sus éxitos y su continua presencia en los escenarios, cada vez existe una mayor competencia entre la generación de ventrílocuos que marcan este periodo de esplendor de la ventriloquía en España (especialmente el valenciano Francisco Sanz, pero también el madrileño Eugenio Balder, con quien tiene que competir en gracia castiza en su propio territorio, Vicente Llovet y otros muchos). Julio Salcedo forma parte de la directiva de la Unión de Artistas de Varietés que en navidades de 1912 presenta en el Petit Palais de Madrid una función extraordinaria a beneficio de los asociados.[85]

Será sobre 1913 cuando comienza a tener algunos problemas, de salud y profesionales, que van a afectar a su carrera de artista. En mayo, el cinematógrafo Lux Edén, del popular barrio de Chamberí, anuncia que «hoy, repuesto de su enfermedad, reanuda sus trabajos el popular ventrílocuo Juliano, tan querido de los concurrentes a este teatro».[86] Durante su enfermedad ha estado actuando su hija Julita ejecutando piezas musicales con el armonifut (?), cascabeles y xilofón. Más grave, por lo insólito del caso, es la publicación en la principal revista española dedicada al género de varietés de una carta dirigida a todos los Agentes artísticos en la que el representante Fernando Soriano se queja del proceder de Juliano en una contratación de siete días a 25 pesetas diarias, que fue prorrogada, en el Salón Regio de Madrid:

> Dicho *señor Juliano* me abonó la comisión de los siete días; pero al llegar al octavo, que empezaba la prórroga, me dijo que, habiéndose quedado en *veinte* pesetas, no me abonaba más comisión, pues en el tiempo que lleva de artista no había pagado comisión de las prórrogas á ningún Agente, aparte de que ninguna falta le hacían éstos, que desde hace ocho años no le proporcionan ningún contrato.[87]

Mal asunto el enfrentarse al poderoso clan de los Agentes artísticos. Hacía unos años ya había aparecido otro ventrílocuo que se presentaba como Juan Julián o como Gran Julián y que seguía actuando por plazas de toda España, produciéndose en algunas ocasiones malentendidos entre los contratantes o con el público que creía estar frente al señor Juliano.

Pese a todo, y debido a su bien ganada fama, prosigue con sus actuaciones por toda España, probablemente empeñado en una larga batalla en las que llevará las de perder. En una nota de prensa que recoge

82 *La Correspondencia de España*, 16/08/1911, p. 5.
83 *La Correspondencia de España*, 05/10/1911, p. 6.
84 *El Noroeste*, 19/10/1911, p. 3.
85 *El País*, 24/12/1912, p. 3.
86 El Globo, 22/05/1913, p. 2.
87 *Eco Artístico*, 135, 15/08/1913, p. 60.

su actuación en el Salón Poliorama, el corresponsal en Barcelona, afirma que es un «artista injustamente postergado» pero que obtiene ante el público «un franco éxito».[88] Pero tres años después, en la misma revista, se publican unas notas demoledoras contra él, utilizando curiosamente un lenguaje de género correctísimo en nuestros días:

> ... el comunicar a nuestros estimadísimos lectores y admiradísimas lectoras un descubrimiento hecho en aquel pueblo, visitado en rápido vuelo y breve aterrizaje: ¡*el señor Juliano*!, el ventrílocuo Juliano, exhibe sus muñecos en un deplorable corral, especie de pajar y gallinero. El «tío Roque», resguardado bajo el cobertizo, nos mira angustiado, cual si quisiera pedirnos protección contra su mala suerte. ¡Pobre muñeco! Espera que el beneficio[89] que aquella noche se celebra dé a su amo el dinero suficiente para trasladarse..., por carretera, al pueblo inmediato. Infelices autómatas; al vernos, sus ojos se arrasan en lágrimas de escurridiza pintura, que la humedad hace resbalar por sus acartonadas mejillas. ¡Acaso también recuerdan su «cine» de la Encomienda, cuando el «tío Roque» presumía y el «Chiquilín» era el encanto de chiquillos desarrapados, mujeres famélicas y hombres de aguardentosa voz e imponente catadura!
>
> *Juliano*, con altiva mirada, recibe nuestra visita, que debe serle molesta e inoportuna. Un ventanuco sirve de taquilla. Está cerrada... Acaso no se abra, no obstante anunciarse el beneficio del «rey de los ventrilocuos».
>
> ¡Pobre *señor Juliano*! Estrechamos su mano, y nos remontamos, pensando en que «no somos naide» y que hay quien «en la nada» cree «ser algo». ¡Miserias humanas![90]

Juliano, *El Arte del Teatro,* 1906.

Lo dicho, demoledor. El cronista del *Eco Artístico* no demuestra demasiada piedad. Juliano va a comenzar en los barrios populares y va a acabar allí, y se lo echa en cara. Quizá no supiera evolucionar, quizá se acomodó a sus propias maneras y no se dio cuenta de que había que renovar continuamente el espectáculo. Quizá no supo que los chistes y chascarrillos pasan de moda. Otros ventrílocuos subían en la escala social y presentaban espectáculos con lujo y desenvoltura social no solo en las salas de cine sino en algunos de los mejores teatros. Probablemente debido a todo esto Juliano parte para América, para intentar reconstruirse. Quizá allí no hubiera llegado la largo mano de los Agentes artísticos. En una de las más sonadas revistas bonaerenses se puede ver una foto de su gabinete de muñecos que actúan en el Teatro Casino. Aparecen los cinco muñecos de siempre más otro que puede ser uno llamado *Cepa* que hacía el papel de borrachín. [91]

Juliano, *La Nación,* 1926.

La aventura americana duró unos seis años y aunque no he podido encontrar noticias no debió de ser demasiado afortunada según se señala cuando va a reaparecer en el Teatro Salón Olimpia de la plaza de Lavapiés de Madrid, donde es presentado como el primer ventrílocuo español y se recuerda, por si alguien lo había ya olvidado, que es el que da voz al famoso *Tío Roque*:

> Para la temporada de «varietés» que se inaugura mañana, sábado, 23 de junio, en este favorecido salón, ha conseguido la nueva Empresa, tras grandes sacrificios económicos, contratar al gran artista Juliano, rey de la ventriloquía, que, después de siete años de penosa odisea por América, regresa a su patria, pletórico de ingenio y de aquella tan inmensa gracia personal que tan célebre le ha hecho.[92]

La penosa odisea puede referirse a que según cuentan[93] pudo sufrir un naufragio en el Amazonas y permanecer desaparecido y dado por muerto durante un año con una tribu de *jívaros* que lo cuidaron y atendieron de unas fiebres. Algo que será difícil de atestiguar hoy en día.

Tras su reaparición en Madrid en 1923, no he hallado datos suyos hasta casi dos años después. Actúa en un rosario de bares y cafés (Bar Niza, Bar La Palma, Bar Astro, Bar Triana) donde se paga solo la consumición, pudiendo afirmar que su carrera artística se extingue. Aún aparecerá en una foto con sus muñecos en una fiesta celebrada en un asilo de niños madrileños para celebrar el santo de la Reina madre.[94]

La siguiente noticia es ya la de su muerte:

> En Tetúan de las Victorias, donde residía en modesto apartamiento de la vida escénica, ha fallecido ayer el notable ventrílocuo Julio Salcedo Marín, más popular por su seudónimo de «Juliano». Descanse en paz el celebrado artista.[95]

FRANCESC ROCA

No puedo olvidar de nombrar a Francesc Roca que entre sus múltiples actividades en el mundo del espectáculo (magia, marionetas, museos

88 *Eco Artístico*, 155, 05/03/1914, p. 40.
89 El "beneficio" de un artista consistía en que la recaudación de una función era íntegra para él. En muchas contratos se observaba esta modalidad del "beneficio".
90 *Eco Artístico*, 260, 05/02/1917, p. 9.

91 *Caras y Caretas*, 968, 21/04/1917, p. 8.
92 *La Voz*, 22/06/1923, p. 2.
93 Según declaraciones de un bisnieto ya reseñadas anteriormente en el blog de Isabel María Camiña León.
94 *La Nación*, 26/07/1926, p. 2.
95 *Heraldo de Madrid*, 10/02/1932, p. 5.

Francisco Roca con su gabinete de muñecos, cartel publicitario.

de figuras de cera, etc) desarrolló también la ventriloquía, no estando seguro si esta modalidad la pudo comenzar antes de 1900. Apenas aparecen datos suyos en la cartelera, quizá debido a que la ejerció mayormente en su propia barraca. Poco podría añadir a lo ya dicho en el excelente artículo de Enric H. March, publicado en un número anterior de esta revista, al que tengo que remitir.[96]

VICENTE LLOVET

También se le encuentra en la prensa como Llobet. Es junto a Eugenio Balder uno de los ventrílocuos españoles que más tiempo han resistido en los escenarios. La primera actuación que he recogido es en enero de 1904 actuando en el teatro Romea de Madrid donde se da cuenta de que su «Cristobilla gracioso y ridículo» utiliza una especie de frase o consigna repetida que es «!que me voy!». [97] Seguro que ya era su *Microbio Chico*, el más famoso de una larga serie de muñecos autómatas que hablaban, cantaban y bailaban. Unos meses después lo encontramos en el Salón de Varietés del Teatro Principal de Barcelona, intermediando sus actuaciones con la proyección de películas.[98] La última que he podido recoger, que seguro no fue la última es en 1945, en San Vicente de Sarrià, con la todopoderosa organización de espectáculos infantiles GIB.

Vicente Llovet nació en Mataró, según afirman sus propios vecinos,[99] aunque su dirección radicó durante muchos años en Torrevieja (Alicante).[100] Trabajó siempre de forma continua y con el apoyo de todos los públicos. Se puede seguir la mayor parte de sus itinerarios por toda

96 "Francesc Roca. Magia entre títeres, autómatas y figuras de cera", *Fantoche. Arte de los títeres*, (UNIMA), 8, 2014, pp. 20-35.
97 *Heraldo de Madrid*, 15/01/1904, p. 3.
98 *La Dinastía*, 18/06/1904, p. 3.
99 *Eco Artístico*, 05/10/1914, p. 16.
100 *Eco Artístico*, 15/01/1911, p. 50.

Vicente Llovet y Microbio Chico, postal publicitaria.

España, y por Portugal (en el Salao Foz de Lisboa batió un record de permanencia durante tres meses consecutivos[101]) y América en la revista *Eco Artístico* de Madrid que recogió entre 1909 y 1923 el devenir de las varietés por toda la península. Tal profusión de actuaciones se debieron, además de a su gracejo, a la variedad de sus números y a la gran cantidad de muñecos que presentó, aunque siempre fue su *Microbio Chico* el preferido de todo el público. con permiso de su *Charlot* o de *el Chato de la Barceloneta*, popularísimo en Barcelona. En una foto de un cartel de 1912 para una actuación en Montijo (Badajoz) he podido contar hasta trece muñecos, cuando lo normal era el llevar cinco o seis.

Durante la Guerra Civil le podemos encontrar en Cataluña (Manresa o Girona, donde ya era calificado como el decano de los ventrílocuos[102]). Luego durante la inmediata posguerra estuvo entre las variedades que ofrecía el Circo de Puerto Rico donde además de actuar como ventrílocuo ejercía las funciones de regidor o director de pista.

En 1953 lo recordaba Sebastián Gasch en un artículo dedicado a la ventriloquía y señalaba que había muerto a principios de 1951 después de medio siglo de profesión.

> Llovet elevó lo sordido y lo acartonado hasta lo sublime y con frecuencia bordeó la poesía. En la bella época de las varietés alternó en los programas con la Goya, Paquita Escribano, Pilar Alonso, Ramper, Amalia Molina. En los últimos años de su vida, entre bastidores, antes de salir a escena, Llovet dialogaba tiernamente con sus muñecos y les suplicaba con suavidad que se portaran bien ante el público. ¿Chocheaba por la vejez? No. Llovet quería a sus muñecos como se ama a un hijo.[103]

101 *Eco Artístico*, 15/12/1913, p. 42.
102 *L'Autonomista*, 14/03/1938, p. 1.
103 Sebastián Gasch, "El arte de la ventriloquía", *Destino*, 830, 04/07/1953, p, 26.

Resumen y continuación

Hemos podido comprobar el gran cambio que se produce en la ventriloquía como espectáculo, que pasa de las experiencias con el simple manejo de las voces (fingir voces lejanas o situadas en lugares elevados o subterráneos, encerradas en cuartos o baúles, bien solas o en diálogos de varios personajes que no están presentes, fingir voces de animales o de instrumentos musicales o de aparatos mecánicos) a la utilización de los muñecos mecánicos o autómatas para establecer diálogos generalmente cómicos o realizar con ellos diversos actos como pasear, bailar, etc. Este cambio se hace ostensible sobre 1880, encontrando ventrílocuos que, como el Caballero Felip siguieron interpretando ambos modelos de ventriloquía, al menos en sus comienzos

El primer ventrílocuo español es Francisco de Borja Tapia, militar liberal, hábil compositor, guitarrista y cantante de género español. Lo encontramos activo sobre 1840, pero quizá empezara antes.

Los primeros ventrílocuos son todos extranjeros pero bien pronto surgen nacionales. El ventrílocuo que más impacto tuvo en el cambio a los gabinetes de muñecos fue O`Kill que apareció por vez primera en España en 1885 y que sirvió de modelo para muchos de los ventrílocuos españoles.

La ventriloquía tuvo mucho auge en Cataluña, especialmente en Barcelona, ya antes de 1900. Será en la primera década del siglo XX cuando surgen una pléyade de excelentes ventrílocuos que generalmente trabajan en salones donde también se proyectan películas o en teatros con amplios programas de varietés. Estos programas incluían canzonetistas, bailarinas, cómicos o excéntricos, números circenses de fuerza o equilibrios, números de magia, de marionetas u otros. Un buen porcentaje de ventrílocuos, relacionados desde antiguo con el mundo de la magia, realizan otros juegos de ilusionismo o mágicos, pero también hay un buen número que realizan números musicales.

Los ventrilocuos españoles se presentaban en escena con sus muñecos sentados en sillones formando una especie de salón o gabinete. El ventrílocuo pasaba de uno a otro estableciendo diálogos con ellos o entre ellos, haciéndoles cantar conocidos cuplés o sentando a alguno en sus rodillas, generalmente muñecos que representaban a niños. Los primeros muñecos fueron casi todos de tamaño natural. La composición más habitual era la presencia en escena de 4 a 6 muñecos, entre los que solía haber un niño, un cazurro o castizo personaje de barrio, un señorito y una señorita de buena sociedad, un criado negro. Fue muy extendido, por la gracia que causaba, el muñeco borrachín.

Es muy importante la búsqueda de material gráfico, difícil de encontrar y muchas veces en regular estado de conservación, pues resulta muy esclarecedor para conocer las presentaciones escénicas, el sistema de manipulación y el rostro de sus muñecos.

Eugenio Balder con su muñeco *Luisito.*

Todos los ventrílocuos llevaban un lucido bigote que, según la tradición, servía para ocultar mejor el leve movimiento de los labios. El primer ventrílocuo español que se lo rasuró, para sorpresa de sus colegas y del público, fue el madrileño Eugenio Balder, que lo hizo sobre 1910.

He escrito sobre algunos de los principales ventrílocuos españoles del siglo XIX y de la primera década del XX. Hasta el momento no había casi nada de ellos, solo en algunos pequeños manuales de práctica de la ventriloquía se mencionaban sus nombres, pero nada más. No obstante ello ha servido para buscar su rastro en las hemerotecas digitales. Nos falta por mencionar a otros que tuvieron quizá una menor presencia y de los tres o cuatro grandes del periodo entre 1900 y 1936: Francisco Sanz, Eugenio Balder y los hermanos Felipe y Wences Moreno. Ellos elevaron la ventriloquía a la categoría de arte de masas, permaneciendo los tres últimos durante muchos años en la escena de los circos, los teatros y las grandes salas de espectáculos, adentrándose algunos en el cine y la televisión. Sobre ellos, especialmente sobre Francisco Sanz, hay ya una bibliografía más abundante. También hablaré del periodo del franquismo donde veremos entre otros, la presencia de otras como Tina Garay, Rosy Barón o Mari Carmen García Villaseñor. Asistiremos al largo periodo de decadencia de este arte que va a ir concentrándose cada vez más en los espectáculos infantiles. Daremos por fin alguna pincelada sobre el trabajo de los dos más famosos de los años 70 y 80, la ya mencionada Mari Carmen y José Luis Moreno, sobrino y discípulo de los hermanos Moreno, de los que adopta su apellido artístico. O sea, que seguiré dando la lata.

Ilustración: Jorge González

PULCINELLA Y FEDERICO

Bruno Leone

a partir de poemas de Federico García Lorca
(texto en color)

(Entra el titiritero vestido de blanco; delante lleva puesta una caja como los vendedores de puros. Toca la caja como si fuera un tambor anunciando "La escena del teniente coronel de la Guardia Civil" de El poema del Cante Jondo *de Federico García Lorca. Abre la caja y recita el texto animando los personajes que hay dentro la caja: el Teniente Coronel es una tetera de latón; el Sargento, una cafetera napolitana de latón; Romeo y Julieta, que bailan, son dos puros, el Gitano es un títere de Pulchinella).*

Escena del teniente coronel de la Guardia Civil
(*Cuarto de banderas.*)

TENIENTE CORONEL: Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil.
SARGENTO: Sí.
TENIENTE CORONEL: Y no hay quien me desmienta.
SARGENTO: No.
TENIENTE CORONEL: Tengo tres estrellas y veinte cruces.
SARGENTO: Sí.
TENIENTE CORONEL: Me ha saludado el cardenal arzobispo de Toledo con sus veinticuatro borlas moradas.

Sargento: Sí.
Teniente Coronel: Yo soy el teniente. Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil.

(Deja los personajes y coge dos puros, uno tiene una falda.)

(*Romeo y Julieta, celeste, blanco y oro, se abrazan sobre el jardín de tabaco de la caja de puros. El militar acaricia el cañón de un fusil lleno de asombro submarino. Una voz fuera.*)

Luna, luna, luna, luna,
del tiempo de la aceituna.
Cazorla enseña su torre
y Benamejí la oculta.

Luna, luna, luna, luna.
Un gallo canta en la luna.
Señor alcalde, sus niñas
están mirando a la luna.

Teniente Coronel: ¿Qué pasa?
Sargento: ¡Un gitano!

(*La mirada de mulo joven del gitanillo ensombrece y agiganta los ojirris del Teniente Coronel de la Guardia Civil.*)

Teniente Coronel: Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil.
Sargento: Sí.
Teniente Coronel: ¿Tú quién eres?
Gitano: Un gitano.
Teniente Coronel: ¿Y qué es un gitano?
Gitano: Cualquier cosa.
Teniente Coronel: ¿Cómo te llamas?
Gitano: Eso.
Teniente Coronel: ¿Qué dices?
Gitano: Gitano.
Sargento: Me lo encontré y lo he traído.
Teniente Coronel: ¿Dónde estabas?
Gitano: En la puente de los ríos.
Teniente Coronel: Pero ¿de qué ríos?
Gitano: De todos los ríos.
Teniente Coronel: ¿Y qué hacías allí?
Gitano: Una torre de canela.
Teniente Coronel: ¡Sargento!
Sargento: A lo orden, mi teniente coronel de la Guardia Civil.

Gitano: He inventado unas alas para volar, y vuelo. Azufre y rosas en mis labios.
Teniente Coronel: ¡Ay!
Gitano: Aunque no necesito alas, porque vuelo sin ellas. Nubes y anillos en mi sangre.
Teniente Coronel: ¡Ayy!
Gitano: En enero tengo azahar.
Teniente Coronel: (*Retorciéndose.*) ¡Ayyyyy!
Gitano: Y naranjas en la nieve.
Teniente Coronel: ¡Ayyyyy!, pun, pin, pam. (*Cae muerto.*)

(*El alma de tabaco y café con leche del Teniente Coronel de la Guardia Civil sale por la ventana.*)

(*El titiritero fuma un puro, que apaga en la cabeza del Teniente Coronel.*)

Sargento: ¡Socorro!

(*En el patio del cuartel, cuatro guardias civiles apalean al gitanillo.*)
(*El titiritero coge el títere Pulchinella, cierra la caja y con el títere la golpea.*)

Canción del gitano apaleado

Veinticuatro bofetadas.
Veinticinco bofetadas;
después, mi madre, a la noche,
me pondrá en papel de plata.
(*Guarda el títere en un bolsillo.*)
Guardia civil caminera,
dadme unos sorbitos de agua.
Agua con peces y barcos.
Agua, agua, agua, agua.

¡Ay, mandor de los civiles
que estás arriba en tu sala!
¡No habrá pañuelos de seda
para limpiarme la cara!

(5 de julio 1925)

(*Terminada la historia, el titiritero saluda bajando la cabeza, muta el sombrero en una mascara de Pulchinella y, tocando una pequeña guitarra (ukulele), o la caja, canta esta poesía de Federico García Lorca, primero en napolitano y después en español.*)

Core cu sette curtielle
Già è tarde
già è tarde
Yammuncenne pe la strada de lamienti,
Jammuncenne a nisciuna parte.
Fiore e niente
Dint'all'aria
Ay!

Corazón
con siete puñales
¡ya es tarde!
Vete por el camino
de los ayes.
Vete
a ninguna parte,
Flor de Nunca,
por el aire,
por el aire.
¡Ay, corazón
con siete puñales!

(*Pulchinella deja caja y guitarra y recita el monologo siguiente.*)

Un corazón con siete puñales está sobre la cama del poeta en su casa natal.
El destino del poeta era viajar por el aire, por la nada, por el camino de los ¡Ayes! ¡Ay!
Pero él volvió a su casa y ahí le esperaba la muerte.
Una muerte que le prepararon cuatro criminales,
que ni siquiera eran hombres,
que querían matarlo como hombre y como poeta.
Pero los que murieron fueron ellos.
El poeta sigue vivo
para nosotros y para vosotros.
Ahora quiero hablar de Pulchinella; de mí.
Yo no tengo casa;
siempre estoy en la calle,
pero...
cual es la calle más calle del mundo?
"Spaccanapoli"
Una calle que corta mi ciudad
como una saeta atraviesa
un corazón enamorado.
Ésta es mi casa;
ahí, me gusta dormir
como una pulga escondida entre la piel (las nalgas) de una bella mujer...
¡...Ay!
Parténope, ¡que guapa!... Nápoles...
Esta calle comienza con
una entrada en pendiente;
arriba hay una iglesia
"La iglesia de los Siete Dolores"
dentro, detrás del altar,
hay una escalera con doble escalinata
y encima hay unos azulejos de cerámica;
ahí, esta pintado un teatrillo
con unas cortinas abiertas, azules,
y en medio, rojo,
un corazón con siete puñales.
Este corazón esta encima de
la calle donde vivo.
Pero mi destino es andar
por el mundo, por el aire,
por la nada,
por el camino de los ¡Ayes! ¡Ay!
Pero mis "Ayes" son ¡risas!
¡Uéeeeh!
No hay diferencia.
Decía otro poeta andaluz[1]
"El sur es un desierto
que llora mientras canta"
Yo también, como el poeta,
cuando regreso
encuentro la muerte;
la muerte que me dan
hombres sin alma,
que están muertos antes de vivir.
Pero, a mi no me importa,
me matan...
yo renazco.
Me matan... renazco...
...siempre, siempre...
para andar por el aire,
por la nada,
¡Ay!
¡pero, que linda es la nada!
¡Ay!

1 Luis Cernuda: poema "Quisiera estar solo en el sur", en el libro *Un río, un amor* (1929).

(*Toma la guitarra y canta.*)

Corazón con cinco niños.
Adelante, adelante.
Vamos al camino de las risas.
Vamos por todo el mundo.
Flor de todo,
por el aire,
por el mar,
por el cielo,
por la tierra.
¡Uéee!
Corazón con cinco niños.
¡Adelante!

(*Después, el titiritero entra en el teatro de títeres y hace un espectáculo tradicional de títeres introduciendo el personaje de Federico y recitando poesías del Cante Jondo, que dicen los personajes cuando aparecen; el espectáculo termina con el "Conjuro" (poema de Federico en* Poema del cante jondo*), que introduce el parto de Pulchinella.*)

Bruno Leone
(Me ayudó a hacer la versión española de mi texto Paco Paricio, de "Títeres de Binefar", de España.)

[Revisión y edición de la obra: Francisco J. Cornejo.
Ilustraciones: Jorge González Salvador.

La pieza fue representada y estrenada en España por su autor, en el marco de la *XIII Verbena con Títeres en la Huerta de San Vicente* (Granada), el 19 de julio de 2010.]

UNIMA
UNIÓN INTERNACIONAL DE LA MARIONETA FEDERACIÓN ESPAÑA
ORGANIZACIÓN NO GUBERNAMENTAL
Beneficiaria del Estatuto Consultivo de la UNESCO

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
inaem
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA