



FANTOCHE

A R T E D E L O S T Í T E R E S

UNIMA Federación España

AÑO XVIII · Nº 17

DESEOS

Joaquín Hernández

SISE FABRA

Adolfo Ayuso

STEVEN RITZ-BARR

Esther Fernández

LA MÁQUINA TEXTIL DE MADAME COUDRAY

Eulalia Domingo

EL TRABAJO DE JUAN VILLA

Nani de Julián

Joaquín Hernández

LOS ESCRITORES REPUBLICANOS

Adolfo Ayuso

EL SOLDADO Y LA CARACOLA

Tomás Pombero

FANTOCHE

AÑO 2023 - NÚMERO 17



Fotograma de la película
La leyenda de Juana de Arco
de Steve Ritz- Barr
www.classicsinminiature.com

- 7 DESEOS
Joaquín Hernández
- 8 SISE FABRA, LO QUE VIO, LO QUE SE FUE
Adolfo Ayuso
- 10 STEVEN RITZ-BARR, TITIRITERO Y CINEASTA
Esther Fernández
- 26 TERRITORIO HÍBRIDO ENTRE MEDICINA Y TÍTERES:
LA MÁQUINA TEXTIL DE MADAME COUDRAY
Eulalia Domingo

COORDINADOR:
Joaquín Hernández

CONSEJO DE REDACCIÓN:
Adolfo Ayuso
Jesús Caballero
Francisco J. Cornejo
Eulalia Domingo
Joaquín Hernández
L. Fernando de Julián
Ramón del Valle

TRADUCCIÓN:
Esther Fernández

COLABORADORES:
Tomás Pombero
Miguel A. Herrero
Esther Fernández
Steven Ritz-Barr

REDACCIÓN:
fantoche@unima.es

EDITA:
UNIMA. Federación Española

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

DISEÑO:
Jesús Caballero

PORTADA:
Steven Ritz-Barr

Impreso en España
Edición 700 ejemplares



Juan Villa ante una de sus obras, fotografía Nani de Julián

- 36 **ROBADO A LOS DIOSES
EL TRABAJO DE JUAN VILLA**
Nani de Julián
Joaquín Hernández
- 50 **OBRAS PARA TÍTERES
DE LOS ESCRITORES REPUBLICANOS**
Adolfo Ayuso
- 72 **EL SOLDADO Y LA CARACOLA**
Tomás Pombero

Más información: www.unima.es
fantoche@unima.es

Suscripciones y números atrasados:
Secretaría Técnica de UNIMA
C/ Sagasta, 12 - 28004 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

Nosotros también estamos involucrados

Crear un mundo en plena emergencia ambiental

No es obvio hablar de cambio climático y transición ecológica. Son argumentos que, a pesar de los efectos cotidianos a los ojos de todos, surgen en el debate público casi solo como urgencia relacionada con la cuestión del suministro de gas y petróleo rusos. Por otra parte, el debate sobre la emergencia climática ha sido suplantado durante dos años por la pandemia y ahora por la guerra en Ucrania. Es normal que el tema ambiental se deslice en el fondo, es algo que no nos involucra tan dramáticamente, no nos obliga como el virus a confinamientos, a cierres laborales de meses, a enfermedades y lutos o a las destrucciones y muertes que las imágenes de la guerra nos proponen cada día con su portador de miedo y angustia.

Pero nosotros, en UNIMA Italia, nos sentimos fuertemente "involucrados" y no solo como personas por el estilo de vida que llevamos sino también como artistas y/o operadores de la industria cultural. Por este motivo, como Asociación, iniciamos hace un año el proyecto "Nosotros también estamos involucrados", una campaña de sensibilización sobre el tema de la emergencia climática y

formación en procesos de transición ecológica, que tuvo un momento importante en la Mesa Redonda de mayo, en el marco del Festival IMMAGINA de Roma, a la que asistieron expertos de diversos sectores con el denominador común de tratar la sostenibilidad ambiental y social. Estamos planificando otras acciones para los próximos meses, cada vez más políticas, porque hemos decidido ir más allá del "Básicamente somos un sector poco contaminante" como suele escucharse repetir en nuestro entorno para justificar la inacción.

Hemos decidido ir más allá de un enfoque superficialmente ecológico del problema, también porque no es solo una cuestión de contaminación sino de un modelo de sociedad ya no sostenible.

Decidimos preguntarnos sobre: ¿Cuánto contribuimos al cambio climático con nuestro trabajo de teatro? ¿Cómo afecta nuestro sector al calentamiento global? ¿Cuáles son los aspectos sobre los que podemos y debemos reflexionar para modificarlos en una dirección más atenta y respetuosa con el medio ambiente? Y, sobre todo, la cuestión

fundamental: ¿qué podemos hacer nosotros, creadores y/o operadores del teatro de figuras ante la emergencia ambiental? Ciertamente debemos usar el poder del teatro en su totalidad y de todas las actividades culturales compuesto por artistas, trabajadores y operadores, para informar y motivar al público a tomar parte activa en las conversaciones sobre la emergencia climática y a dar respuestas adecuadas a la misma. Como titiriteros, creadores de imaginarios, nuestra contribución al cambio de paradigma cultural en la relación con el medio ambiente y la naturaleza es muy importante, en particular para quienes hacen teatro dirigido a las generaciones jóvenes. Es también necesario que el teatro sienta como una responsabilidad propia llevar a escena todas aquellas temáticas filosóficas y sociales relacionadas con el gran tema de la emergencia climática. Pero la acción del Teatro no puede reducirse solo a esto. Hacer “solo” esto significa esconderse detrás de una cómoda pátina “ambientalista” para evitar las verdaderas cuestiones estructurales relacionadas con cómo y en qué medida nuestras prácticas profesionales habituales contribuyen al cambio climático. Cada área de existencia de un espectáculo, queramos reconocerlo o no, tiene una huella ecológica, que ahora debemos tener en cuenta.

A continuación, destacamos algunos de estos ámbitos que nos afectan directamente, acompañándolos de puntos críticos de reflexión.

El primer ámbito es el de la producción de la obra teatral. Para un sector como el nuestro, fundado en la puesta en escena de figuras animadas, la fase de construcción de los objetos teatrales es crucial, se suma a la parte del montaje escenográfico y tiene obviamente una significativa relevancia, pues requiere un gasto considerable en materiales, herramientas y tiempo y es costoso en términos de recursos consumidos. Entonces, ¿qué materiales empleamos en la construcción de marionetas, títeres, sombras para nuestros espectáculos? ¿Cómo afectan estos

procesos de construcción al medio ambiente y también a la salud de los fabricantes? Con frecuencia utilizamos materiales de alto impacto y toxicidad (espuma, polímeros, fibra de vidrio, resinas). ¿Podemos hacer que estos procesos de construcción sean más ecológicos? ¿Debemos repensar el uso de estos materiales?

Además, ¿podemos imaginar reciclar todo o parte de los materiales y productos de estos procesos creativos? ¿No sólo de los residuos del proceso de fabricación sino también de los productos terminados, en una óptica de reutilización de los objetos artísticos una vez concluido el uso para el cual fueron concebidos?

Este primer punto, a pesar de sus criticidades, es quizás el más fácil de analizar y para el que parecen más fáciles de definir y poner en obra buenas prácticas.

Un segundo ámbito es el de la distribución. Se trata de la circuitería de los espectáculos producidos, en el territorio nacional pero no solo, ya que la calidad de los espectáculos de muchas de las compañías italianas de teatro de figuras permite su circuitería europea y incluso mundial.

Este es un tema realmente central, porque es el que más y más impacta directamente en el medio ambiente.

Limitando la reflexión, aunque solo sea a nivel nacional, la mayor parte, si no la totalidad, de los desplazamientos de las compañías en el territorio, se realiza por carretera, utilizando medios comerciales, furgonetas más o menos grandes y más o menos “nuevas y ecológicas” que utilizan combustible diésel.

La situación distributiva actual del mercado teatral se basa en la compra por parte de los organizadores –de festivales, temporadas teatrales, provincias, bibliotecas, fundaciones, etc.– de una única función.

En concreto, es normal partir de un lugar de Italia para ir al otro extremo de la península para una sola función. Turín-Palermo o Bari-Pordenone y regreso para una réplica sola. El discurso de las réplicas múltiples en el mismo teatro es un recuerdo lejano y también la

posibilidad de los circuitos, de las giras con diferentes réplicas en localidades cercanas parece pertenecer a épocas remotas.

Es evidente que este modelo organizacional tiene un profundo y fuerte impacto en nuestro ecosistema; cuando una empresa gasta 500/600 euros de gasóleo en un mes para hacer 3/4 funciones, es fácil calcular el impacto de CO2 en el medio ambiente de cada réplica. Y este modelo afecta a todos los ámbitos del espectáculo en vivo. Los Centros Dramáticos Nacionales y los teatros de Ópera no están exentos de ello, sus recorridos de un par de representaciones tienen un impacto como temporadas enteras en otros sectores del teatro.

Es un tema sobre el que debemos cuestionarnos fuertemente, porque este modelo ya mostraba toda su fragilidad antes de la pandemia y más aún hoy; con la crisis de suministro y precio de los combustibles fósiles en parte, pero no sólo, ligada a la guerra, la situación se está volviendo insostenible.

Esto no solo nos cuestiona a los operadores de teatro, sino también y sobre todo al modelo organizativo, de distribución y de financiación pública en el que se basa el teatro italiano. Si no tenemos el coraje de repensar este modelo de raíz, corremos el riesgo de hacer academia.

Un tercer ámbito, no menos importante, muy ligado al de la distribución, es el de la búsqueda espasmódica de la novedad, el debut, la primera selección.

Los organizadores ahora prefieren el espectáculo recién producido y un espectáculo de dos, tres años “ya ha sido visto, ya es viejo”. Ahora hay festivales que solo acogen estrenos en su programa.

Resultado: hiper-producción de espectáculos con fecha de vencimiento prácticamente programada, como para los yogures. En una encuesta sobre nuestro sector realizada en Francia, resultó una media de réplicas en la vida de un espectáculo de ocho o nueve representaciones. Estamos copiando el modelo de los productos tecnológicos, programados para dejar de funcionar después de

un tiempo establecido para que podamos reemplazarlos.

Producimos más espectáculos de los que el mercado puede absorber y que ya sabemos que tendrán corta duración. De modo que como los espectáculos necesitan para crecer y madurar de hacer repeticiones, de enfrentarse al público, cuando una obra empieza a ser buena, madura, para el mercado ya es vieja y ya no tiene interés. Y así terminamos bajando la calidad general de la propuesta artística.

Y, otro aspecto que no hay que descuidar, este mecanismo no atrae ni permite a las compañías desarrollar un repertorio estable, manteniendo vivos aquellos espectáculos que podrían imponerse en el tiempo por su calidad como “clásicos”. Favorecemos el consumo inmediato a expensas del bien de calidad duradera, empobreciendo recursos que podrían ser preciosos para operadores, público, pero sobre todo para los jóvenes que se inician en la profesión.

Además de estos aspectos, hay muchos otros en los que podemos empezar a actuar. Ámbitos que remiten a una idea de transición ecológica amplia, que incluye aspectos importantes como el valor de la diversidad, el respeto de todas las formas de inclusión y el derecho a la igualdad de género.

Debemos promover una idea de sostenibilidad ambiental que afirme prácticas basadas en una visión ecológica y no solo económica de la sociedad; construidas sobre la idea de cooperación y no solo de competencia, La Comisión de Asuntos Económicos y Monetarios y de Política Industrial ha adoptado una serie de medidas que se basan en el principio solidario del apoyo mutuo y no sólo en el principio selectivo de la ley del más fuerte. En conclusión. Estamos retrasados en abordar los problemas provocados por la crisis climática y todavía no se ha iniciado un debate a la altura del desafío que nos espera. Todos los sectores del teatro deben asumir responsabilidades y preguntarse qué pueden hacer para contribuir a los procesos de transición ecológica, fomentar el debate y permitir la

colaboración dentro de las artes escénicas y crear un cambio sostenible duradero no solo a nivel ambiental sino también a nivel económico y social. En otros países, un número cada vez mayor de artistas está utilizando su trabajo para abordar cuestiones relacionadas con el cambio climático. Esto es lo que queremos hacer y decir en UNIMA Italia con

el proyecto Nosotros también estamos involucrados: ha llegado el momento de actuar. Por eso queremos lanzar una propuesta, siguiendo el modelo de lo que está pasando en otros países: crear una coordinación entre asociaciones y organismos que se ocupan del teatro y trabajar juntos en un cambio que ya no se puede posponer.

El Consejo de Redacción de Fantoche ha considerado oportuno ceder el espacio dedicado al artículo Editorial a la necesaria reflexión-propuesta elaborada por UNIMA Italia sobre cambio climático y transición ecológica.

DESEOS



Te vas de mi cama al amanecer sin hacer ruido
por no mentirme diciendo un te quiero.
Y yo seguiré esperando a sentirte atrapado entre mis muslos.
Porque sé que volverás.

Texto: Joaquín Hernández

Foto: David Castro. "Contraluz en el Museo Taller de Titeres".

SISE FABRA

lo que vio, lo que se fue

Adolfo Ayuso
ayusoroy@gmail.com

En los últimos tiempos nos han dejado tres titiriteras que admiraba por diferentes razones: Empar Claramunt, Beatriz Godoy y Sise Fabra. Con esta última adquirí un compromiso que no he querido que su muerte pudiera dejar en el cajón de los olvidos.

Sise siempre sonreía, besaba con labios de cariño y no con la desidia de la educación. En tiempos convulsos en UNIMA Federación España, Sise siempre sonreía a todos. Preparó en el viejo boletín de UNIMA, *Titereando*, secciones con ideas útiles para los titiriteros y reivindicó en varias entrevistas a mujeres titiriteras. Colaboró en el número 3 de *Fantoche* con una entrevista a Matilde del Amo, la eterna compañera de Francisco Peralta. A Sise le gustaban

Serrat, Labordeta, Mercedes Sosa y Gabriel García Márquez; se emocionaba con *Esplendor en la hierba*, la película de Elia Kazan; adoraba a su perra Luna, a sus anteriores perros y a todos los perros del mundo; le molestaba que las naranjas valencianas se quedaran en el suelo, sin recoger; era feminista, ¡juntas, como siempre!, recordaba cada ocho de marzo. Su último comentario en Facebook fue el 5 de febrero del 2022, apenas a un mes de su partida, y decía: ¡No a las macrogranjas!

En su página de Facebook fue publicando una serie de fotos de sus sorprendente visiones. Aparecían rostros de títeres en cualquier rincón de su casa, especialmente



en la cocina y en el baño, pero también cuando cogía un bolso para salir a dar una vuelta. Los fotografiaba y los colgaba en su muro. En el verano de 1979 apareció en un pequeño festival que Gonzalo Cañas organizó en Oropesa del Mar y se enamoró de un argentino llamado Alberto Cebreiro. Desde entonces empezó a ver títeres por todos los lados. Le pedí que escribiera un breve artículo para *Fantoche* sobre esa maravillosa "pareidolia" que la afectaba. Al principio se rió, luego dijo que igual. Pero no pudo ser, se fue con su sonrisa. Una vez que vinieron a comer a casa Alberto y ella, nos regalaron un pollito de madera, de esos que se pegan en el frigo, del que pendían hojas para apuntar las cosas que no se deben olvidar. Este compromiso no se podía dejar atrás.

STEVEN RITZ BARR

PUPPETEER AND FILMMAKER
TITIRITERO Y CINEASTA

Esther Fernandez
ef14@rice.edu

www.classicsinminiature.com

General background

Steven Ritz-Barr is a professional puppeteer and filmmaker who has worked internationally in film, television, and theater for over four decades.

He received a B.A. in Education and Theatre Arts from Whitworth University in Spokane, Washington, and later studied mime at the Paris school of theatre, l'École Jacques Lecoq. While in France, he was introduced to TV and film puppetry through a workshop offered by Jim Henson, American puppeteer and creator of *The Muppets*. It was this course that inspired him to transpose the difficult art of puppetry to the flat screen, leading him to work on the French political satire show *Guignol de l'Info*, and with Jean-Pierre Jeunet on several commercial projects.

Upon moving back to the United States, Ritz-Barr worked on several prominent television series and films such as *The Muppets 3-D* (1990), *Batman Returns* (1992), *Muppets Tonight* (1996), *Men in Black* (1997), and *Team America: World Police* (2004). In 2007, he founded Classics in Miniature, Inc., a film production company that creates live-action puppet films based on classic literary works. Some of the feature films include: *Faust* (2008), *Quixote* (2010), and *The Legend of Joan of Arc* (2019). *The Legend of Joan of Arc* has received several commendations, including winning the UNIMA Citation of Excellence at the National Puppetry Festival.



Steven Ritz-Barr holding the string puppets of Don Quixote and Rosinante (Photo: Facebook @Steven Ritz-Barr)

Ritz-Barr's approach to storytelling through puppetry allows him to communicate through a universal language, one that allows him to explore a wide variety of themes in his works and reach a global audience. Furthermore, he advocates for the role of traditional puppetry in modern media.

Ritz-Barr and his wife, Dr. Beate Ritz, have two sons together, Julian and Leo. He currently resides in Los Angeles, California, and frequently visits universities and administers workshops around the world to teach puppetry.

TRADUCCIÓN AL CASTELLANO EN COLOR MARRÓN

Steven Ritz-Barr es un titiritero y cineasta profesional que ha trabajado internacionalmente en cine, televisión y teatro durante más de cuatro décadas.

Se tituló en Educación y Artes Teatrales de la Universidad Whitworth en Spokane, Washington, y luego estudió mimo en una escuela de teatro en París, l'École Jacques Lecoq. En Francia, se introdujo a las marionetas de la televisión y cine a través de un taller ofrecido por Jim Henson, titiritero estadounidense y creador de *Los Muppets*. Este taller fue lo que le inspiró a transportar la esencia del complicado arte de las marionetas a una pantalla de dos dimensiones. Lo llevó a trabajar en la sátira política francesa *Guignol de l'Info* y

con Jean-Pierre Jeunet en varios proyectos comerciales.

Al regresar a los Estados Unidos, trabajó en varias series de televisión y películas notables como *Los Muppets 3-D* (1990), *Batman vuelve* (1992), *Muppets esta noche* (1996), *Hombres de negro* (1997), y *Equipo América: Policía mundial* (2004). Fundó Classics in Miniature, Inc. en 2007, una productora de cine que crea películas con marionetas basadas en obras literarias clásicas. Algunos de los largometrajes incluyen: *Fausto* (2008), *Quixote* (2010), and *La leyenda de la Juana de Arco* (2019). *La leyenda de la Juana de Arco* ha recibido varios galardones, tal como la Citación de excelencia de UNIMA en el Festival nacional de títeres.

Su enfoque de la narración a través del uso de títeres le permite comunicarse por un lenguaje universal. Eso le permite explorar una gran variedad de temas en sus obras y llegar a un público global. Además, Ritz-Barr aboga por el papel de los títeres tradicionales en los medios de comunicación modernos.

Ritz-Barr y su mujer, Dra. Beate Ritz, tienen dos hijos, Julián y Leo. Actualmente reside en Los Ángeles, California, y con frecuencia visita universidades y administra talleres en todo el mundo para enseñar el arte de titiritero.

Esther Fernández (EF): Steven, tell us how you got into the world of puppetry? What is it that pushed you to become part of this fascinating but at the same time risky world for an artist?

This is always a difficult question to answer because so long has passed since I made a conscious decision to try to "be" a puppeteer, but I will try to answer it.

Esther Fernández (EF): Steven, cuéntenos ¿cómo llegaste al mundo de los títeres? ¿Qué es lo que te empujó a formar parte de este fascinante pero a la vez arriesgado mundo para un artista?

Esta pregunta es difícil de responder, porque ha pasado mucho tiempo desde que tomé la



Steven Ritz-Barr on the set of Joan of Arc (Photo: joanofarcpuppetfilm.com)

decisión de “dedicarme a ser” titiritero pero, de todas formas, intentaré contestar.

When I was 20, I earned a two year certificate at a Christian seminary to study the Bible, and later I got a degree in Education and Theatre Arts (acting) from Whitworth University in Spokane Washington. While in Spokane, I met Larry Hunt, who led me into the study of mime and theatre as a serious and fun art form. And instead of teaching children in an elementary classroom in Washington, I decided to go to Paris for one year to study mime. Most vestiges of Christianity had ceased to drive my life in any conscious manner after I went to France at 22 years of age in 1978. I eventually stayed in France for 11 years.

Cuando tenía 20 años, ingresé en un seminario durante dos años para estudiar la Biblia, tras los que obtuve una certificación. Años más tarde, me gradué en la Universidad Whitworth en Spokane, Washington, como titulado en Educación y Artes Teatrales (actuación). Mientras estudiaba en Spokane, conocí a Larry Hunt, quien me introdujo al estudio del mimo y del teatro como una fórmula artística formal y entretenida. De esta manera, cambié de planes y, en 1978, en vez de enseñar educación primaria en Washington, decidí viajar a París durante un año, para estudiar mimo. Tras mudarme a Francia a los 22 años de edad, los últimos vestigios del cristianismo, en el que se había basado mi educación preuniversitaria, se evaporaron rápidamente. Al final, mi estancia en Francia se prolongó durante 11 años.

At 24 years old, having completed a few years in a Paris mime school, l'École Jacques LeCoq, I realized there were few jobs for a “mime” and since I wanted to remain in France with no legal status (I am USA citizen), my choices were few. I saw puppets as a way to connect with people, so I began to transpose my two years of movement analysis and performance training into that of puppet arts. Somewhere around 1982 in Paris, the government had just passed to socialist Mitterrand, and they were granting asylum to illegal immigrants who had job offers. Through a puppeteer-friend, Julie Dourdy of Brakabrik Théâtre, I hustled and got an offer from La Ville de Paris (14em) to teach puppet classes for children for 10 hours per week.

A los 24 años, después de haber completado varios cursos en una escuela del mimo de París, l'École Jacques LeCoq, me empecé a dar cuenta de que existía una oferta de empleo extremadamente limitada para convertirme en “mimo profesional.” Yo soy ciudadano estadounidense, pero quería permanecer en Francia, por lo que mis opciones eran limitadas. No obstante, fui capaz de comprender el arte del titiritero como una forma de conec-

tar con el público y la sociedad, así que decidí invertir otros dos años de formación en análisis de movimiento y actuación en la escuela del mimo de París, en el arte de los títeres. Tuve suerte, pues en París en 1982, el gobierno se decantó por la izquierda, y el presidente socialista Mitterrand concedió asilo a los inmigrantes ilegales que tuvieran ofertas de empleo. Con la ayuda de una amiga titiritera, Julie Dourdy, que trabajaba en el Brakabrik Théâtre, obtuve una oferta de trabajo en La Ville de Paris (14em), como maestro infantil de marionetas, durante 10 horas a la semana.

Even though I knew very little about puppets, I got the job and stayed teaching at ADAC, Rue Didot, for 4 years. It allowed me to stay in France where one can properly learn an art form without the need to monetize it right away. I performed solo hand-puppet shows in the style of *Punch and Judy*. I worked with some great puppeteers either in a small gig or in a workshop for Jean Loup Temporal, Philip Genty, Alain Recoïn, and some others. I anchored a 60 venue tour for Bruce Schwartz (U.S. puppeteer), and spent a few months in Indonesia studying Wayang forms.

Aunque en aquel momento sabía muy poco de marionetas, conseguí el puesto de trabajo y me quedé dando clases en el ADAC, Rue Didot, durante cuatro años. De esta forma, pude quedarme en Francia, donde uno puede formarse artísticamente sin la presión de obtener beneficio económico en el menor tiempo posible. Durante este período, realicé diversos espectáculos de marionetas de mano en solitario al estilo de *Punch y Judy*, y trabajé con grandes titiriteros como Jean Loup Temporal, Philip Genty y Alain Recoïn, entre otros. También formé parte de una gira alrededor de 60 localidades, trabajando para el titiritero americano Bruce Schwartz, y pasé varios meses en Indonesia estudiando las formas de Wayang.

But it was a permanent hustle. Every job didn't last long until, at 28 years old, I got a

two year contract with Alex Witzman-Anaya, a choreographer in Paris from Mexico City. We authored a visual puppet-figured show that toured France for two years in large venues entitled *Contes Futurs*.

Pero aquel ritmo de vida era demasiado irregular. Los trabajos siempre eran breves y temporales hasta que, a los 28 años, conseguí un contrato bianual con Alex Witzman-Anaya, un coreógrafo de París procedente de la Ciudad de México. Ambos creamos un espectáculo visual de marionetas que recorrió Francia durante dos años en grandes salas titulado *Contes Futurs*.

This show was my first taste that maybe one could earn a living doing puppetry art. But barely. I realized in order to “live” a more consistent life, I needed a better venue for puppets. There was a three week course in Charleville-Mezieres by Jim Henson, and I was asked to interpret for Henson, therefore I took that course for free. I had not been interested in TV or film puppetry at all, in fact I disliked it immensely, until that course. It changed my directions due to his sincere, healthy and profound manner of being. Under his guidance I learned all the good things about the challenges of puppets and camera, but none of the challenging problems that I learned later.

Este espectáculo me demostró que existía la posibilidad de ganarse la vida mediante el arte titiritero, pero sería una vida frugal, estirándose para poder llegar a fin de mes. Para llevar un estilo de vida más estable, me di cuenta de que necesitaba un escenario más adecuado para los espectáculos de marionetas. Casualmente, Jim Henson ofrecía un curso de 3 semanas en Charleville-Mezieres, donde me pidieron que interpretara para él, por lo que pude hacer dicho curso de forma gratuita. Hasta la fecha, las marionetas de la televisión siempre me habían disgustado enormemente, pero el curso de Henson cambió mi perspectiva por completo. Bajo su



Voice-over recording session for Joan of Arc (Photo: joanofarcpuppetfilm.com)

tutela, aprendí cómo sacar el mejor partido de la escenografía compuesta por las marionetas en plató, así como todos aspectos positivos de poner un espectáculo de títeres ante las cámaras. Los desafíos y problemas llegaron más tarde.

The main things I learned:

One can work until every detail you choose to accentuate is as perfect as it can be. There are re-takes, and re-takes so the performance is in small increments, not long pieces like live theatre. I liked the microscopic detail of the camera. The next advantage is that the finished product can be shown and seen by people when I am sleeping. The end-product is available 24/7 and can be seen all over the world and I don't have to go there. So, an audience for the onscreen puppetry can be much larger than for live performance. Also, there were new challenges that propelled my work into film/tv; namely, story editing, ca-

mera placement, lighting issues, not to mention the skills I still do not master at all—film editing, fund-raising and distribution. (I leave marketing and public relations out of this because one needs to do that in any creative endeavor—it's called finding an audience). Much of the same concepts are in theatre or any performance art. But learning to transpose the already difficult art of puppetry to a flat screen became a serious interest of mine.

Principalmente, aprendí lo siguiente:

Uno puede trabajar y pulir detalles hasta casi alcanzar la perfección. Hay tantas repeticiones, que la representación se sucede en pasitos diminutos, no en intervalos largos, como ocurre en el teatro en vivo. Me gustaba el detallismo que proporciona la imagen vista desde la cámara. La siguiente ventaja es que el producto final está disponible para el público durante las 24 horas del día, los 7 días de la semana, y se puede visualizar en cual-

quier parte del mundo sin necesidad de que yo esté presente. Esta ventaja incrementa el público de la marioneta en pantalla de forma exponencial, en comparación con el de la actuación en directo. Además, en ese momento, existían ciertos retos apasionantes que impulsaron mi interés en la industria del cine/televisión, por ejemplo, el montaje de la historia, la colocación de la cámara, los problemas de iluminación, etc. Por no hablar de las habilidades que a día de hoy no controlo en absoluto, como el montaje de la película, la recaudación de fondos y la distribución del producto (dejando aparte el marketing y las relaciones públicas, que son necesarias porque uno necesita tener audiencia en cualquier proyecto artístico). Muchos de estos conceptos se encuentran de forma homóloga tanto en el teatro como en cualquier tipo de arte escénico, pero aprender a transportar la esencia del complicado arte de las marionetas, a una pantalla de dos dimensiones, se me planteó como un reto apasionante.

Meanwhile, I hustled and landed jobs in Paris, in spite of my American accent, mainly because puppets don't have to talk. In film/tv the production often re-dubs the voices in order to use a more famous actor's voice (to help sell the show or just for vocal clarity). I worked on the first two seasons of *Guignol de l'Info* in France (political satire show that lasted 28 years), and with Jean-Pierre Jeunet on a commercial. For the first time I experienced hope that I could grow and make a decent income and have what I call a decent life as a puppet artist.

En esta época, a pesar de mi acento americano, conseguí diversos trabajos en París, principalmente porque las marionetas no tienen voz. En el cine y la televisión, la producción suele doblar las voces, y utiliza la de un actor famoso (para promocionar el programa, o simplemente para obtener mayor claridad vocal). *Guignol de l'Info* fue un programa francés de humor relacionado con la política que tuvo 28 temporadas, y yo trabajé en el rodaje de las dos primeras. También he tra-

bajado con Jean-Pierre Jeunet en un anuncio publicitario, donde, por primera vez, sentí que podía crecer tanto económica como artísticamente, para obtener unos ingresos decentes y vivir decentemente como artista titiritero.

EF: How has your career as a puppeteer developed since then and what have been some of the influences that have impacted you the most in your development as a puppet artist?

After my early days of puppeteering on stage and onscreen in France in 1989, I moved to Los Angeles because I knew Jim Henson's Production Co. was moving there from NY and I would have a shot at auditioning for his group and getting my foot in the door in the Los Angeles world. I hustled and got a job on *Muppet 3-D* in 1990, and with it, got my SAG union performer card. Sadly, after that job and a final screening, Jim Henson died in May 1990. Four days after his death my first son was born on my 34th birthday, the day my partner and I moved into a home we purchased together in Topanga Canyon, CA. I was working on a lousy television sit-com called *What a Dummy* on an eight month job at the time. After that, I continued to hustle and got puppeteer jobs, mainly on children's television. I also re-configured my old solo show *Punch Revisited* (from France) * into an American friendly version (void of puppet violence) and called it *The Gift*. I went on to perform this show over 1,000 times in a ten year period in private venues, homes, small theaters, and outdoors for children's parties.

EF: ¿Cómo se ha desarrollado tu carrera como titiritero desde entonces y cuáles han sido algunas de las influencias que más te han impactado en tu desarrollo como titiritero?

Aunque debuté como titiritero en el escenario y en la gran pantalla en Francia, en 1989 decidí trasladarme a Los Ángeles, porque sabía de antemano que la Production Co. de Jim Henson iba a trasladarse desde Nueva

York a California, por lo que tendría la oportunidad de realizar las pruebas de acceso a su grupo. Quería abrirme paso en el mundo de Los Ángeles, por lo que tras mucho esfuerzo, en 1990 pasé las pruebas de acceso y pude acceder a un puesto de trabajo con la compañía *Muppet 3-D*, que me proporcionó acceso y membresía del grupo SAG como artista acreditado. Por desgracia, en mayo de 1990, al finalizar la última proyección del proyecto con *Muppet 3-D*, Jim Henson falleció, y cuatro días después, en mi trigésimocuarto cumpleaños, nació mi primer hijo. Poco después mi pareja y yo nos mudamos a Topanga Canyon, en California. Por aquel entonces, yo estaba trabajando en una comedia de televisión de pésimo gusto, llamada, *What a Dummy*, con la que tenía un contrato de ocho meses. Al finalizar este empleo, continué buscando, y obtuve varios puestos de titiritero, principalmente en programas de televisión infantil. En esta época, reconfiguré mi antiguo espectáculo francés, de marionetas en solitario *Punch Revisited*, para convertirlo en una versión compatible con el público americano (evitando cualquier tipo de violencia por parte de las marionetas). Decidí bautizar esta nueva versión como *The Gift*. Durante 10 años, he representado este espectáculo miles de veces en locales privados, casas particulares, tramoyas y fiestas infantiles.

I loved the idea of entering some household whom I did not know, setting up a puppet booth in about 20 minutes, complete with sound system and lighting, then performing for the guests at the party—mostly kids—then breaking down and disappearing. It was a worthy endeavor, although the venues were not what I had originally intended when I became a Puppeteer in France, where performances are often conducted in theaters and school that are equipped for performance. I continued to work on commercials, some films; namely, *Batman Returns**, *Men in Black*, *Team America*, *Aliens 4*, and a few TV series for Disney Channel (*Muppets Tonight* and *Pair of Kings*).

La idea de entrar en un hogar totalmente desconocido con mi cabina de marionetas portátil y, en 20 minutos, tener un sistema de sonido e iluminación listo para actuar para los invitados de la fiesta (que eran mayoritariamente niños pequeños), para después desmontarlo todo, y desaparecer, me parecía muy atractiva. Todo esto supuso un gran esfuerzo por mi parte, porque cuando me convertí en titiritero en Francia, di por sentado que actuaría en teatros y escuelas equipados para el espectáculo. Sin embargo, mi pequeña tramoya portátil se terminó desplegando en los lugares más inverosímiles. Por otra parte, yo seguí trabajando en anuncios publicitarios, películas como *Batman Returns**, *Men in Black*, *Team America* y *Aliens 4* y series de televisión para Disney Channel como *Muppets Tonight* y *Par de Reyes*.

Then in 2008, I helped create a short PSA (Public service announcement) against drunk driving that was brought to me by a film student, Hoku Uchiyama. This remarkable young man led me into the next dozen years of creating my own puppet films. Because we had such a fun time working together in 2007, we produced *Faust* and I created Classics in Miniature, Inc., with the ambitious goal of producing a dozen films.

En 2008, Hoku Uchiyama, un estudiante de cine, me ayudó a conectar con los servicios públicos para producir un corto PSA, un anuncio contra la conducción bajo los efectos del alcohol. Durante los siguientes 12 años, este estudiante brillante me guió en la creación de mis propias películas de marionetas. Como lo pasamos tan bien trabajando juntos, en 2007 produjimos *Fausto*, y yo creé Classics in Miniature, Inc., con el ambicioso objetivo de producir 12 películas.

EF: What role has puppet theater played in American artists of your generation?

I don't have a lot of good things to say about American puppetry. There is a puppet cultu-

re in the northeast of the country, I call it the "intellectual" grouping, around the University of Connecticut and Bread and Puppet Theatre (Peter Schuman is from the former East Germany). There is the Henson culture of television puppetry, and also a Hollywood school of creature effects puppetry.

EF: ¿Qué papel ha jugado el teatro de títeres en los artistas americanos de tu generación?

No tengo una opinión positiva sobre el arte titiritero estadounidense. Existe cierta cultura de marionetas hacia el noreste del país, en la Universidad de Connecticut y en el Bread and Puppet Theatre (Peter Schuman es de la antigua Alemania del Este), que yo denomino "la agrupación intelectual." Existe la cultura Henson de marionetas para televisión, y también existe una escuela de marionetas con efectos de criaturas en Hollywood.

(I will have a follow up question to this one in the conclusion but now I want to talk about Classics in Miniature)

Classics in Miniature

EF: How did the idea for Classics in Miniature start? (I am asking you this because the first time I was introduced to your work I thought the idea of packing such universal literary in these miniaturized formats—the combination of puppets and short film—was genius).

The idea began because I had seen many european puppet theaters who have existed for centuries. These puppet theaters always had a large repertoire of content to perform for their local constituents. These contained some of the most popular epic stories of the West (as in Western civilization). My model was the Toone Theatre in Brussels where I have visited over a dozen times. Their performances were parody, and the goal was irreverent humor without going over a certain moral line. They were to bring some aware-

ness to the public about culture in general. I wanted to do the same thing, although with filmed performances. And I did not choose to do parody. I choose mostly tragedy, but where the nature of puppets made the content more prone to humorous moments and, therefore, more likely to be funnier amongst the tragedy. I realized that my favorite stories were from different countries in Europe, so why not make a story from each large cultural grouping as a sort of study into the base emotional identities of each country grouping. I did not make this a hard rule, just one where I may stay connected and bring a balanced repertoire to the company.

EF: ¿Cómo surgió la idea de Classics in Miniature? (Le pregunto esto porque la primera vez que me presentaron su trabajo pensé que la idea de adaptar una literatura tan universal a estos formatos miniaturizados, la combinación de títeres y cortometraje, era genial)

Tuve esta idea porque había notado que existen muchos teatros de marionetas europeos que han perdurado durante siglos. Estos teatros de marionetas siempre han tenido un amplio repertorio de contenidos para representar ante un público local, entre los que se incluían algunas de las epopeyas más populares de la civilización occidental. Utilicé como modelo el teatro Toone de Bruselas, que he visitado en más de una docena de ocasiones. En este tipo de teatro se representaban parodias con el objetivo de crear humor sin sobrepasar los límites morales, formando así al público en temas de cultura general. Yo quería hacer lo mismo, pero filmando las actuaciones en vídeo. Decidí no hacer parodia, al contrario, prefería la tragedia, pero el humor aparece más propenso en la propia naturaleza grotesca de las marionetas, por lo que era más probable que el público prefiriera la comedia ante la tragedia. Me di cuenta de que mis historias favoritas provenían de diferentes países europeos, así que decidí contar una historia de cada gran grupo cultural, realizando así una especie de

estudio sobre la idiosincrasia de cada país. Esta iniciativa no siguió un formato estricto, sino que la utilicé de forma equilibrada para unirla con la compañía de la mejor manera.

My original concept for Classics in Miniature involved *Faust*, *Don Quixote*, Voltaire's *Candide*, Ariosto's *Orlando Furioso*, Melville's *Moby Dick*, Tolstoy's *War and Peace*, and a few more (*Icarus*, *Dracula*, etc.). I determined which one to do based on how I felt at the time. I later realized all of my list contained only male protagonists. So, I decided to do *Joan of Arc* or *Cleopatra*. I ended up doing *Joan of Arc*. I also have produced *Lorelei*, an eight minute short of a lesser-known German work by Heinrich Heine, about godly (or goddess) seduction, sexual longing, distraction, and death. I just liked the story as for me it was a story of accepting the challenges of getting old (and that was not the intent of Heine).

Los Clásicos en Miniatura incluían a *Fausto*, *Don Quixote*, *Cándido* de Voltaire, *Orlando Furioso* de Ariosto, *Moby Dick* de Melville, *Guerra y Paz* de Tolstói y algunos más (*Ícaro*, *Drácula*, etc.). Determinaba qué historia representar en función de cómo me sentía en aquel momento. Más tarde me di cuenta de que en toda mi lista sólo había protagonistas masculinos, así que decidí representar a *Juana de Arco* o *Cleopatra*. Finalmente decidí representar a *Juana de Arco*. También he producido *Lorelei*, un corto de ocho minutos de una obra alemana de Heinrich Heine menos conocida, que trata sobre la seducción de un dios (o una diosa), el anhelo sexual, la distracción y la muerte. La historia me atrajo, ya que simboliza la aceptación del reto que supone envejecer (lo cual no era la intención de Heine).

EF: What led you to choose the works of *Faust*, *Don Quixote*, and *The Legend of Joan of Arc* for your Classics in Miniature films?

For *Faust*, it was my wife's favorite classic tale. The theme was a longing for power, and a complex existential dark deal was one I could

understand; with *Don Quixote*, I wanted a kind of absurd humorous tale. It is much more than that, but it also is that. I perceived it as the quintessential Spanish tale, although there are others. And it held my interest throughout the two year development of it. *Joan of Arc* was my excursion into the power of divine obsession. As I had had a brief period of intense belief in a supernatural god, God, I wanted to explore a story about someone who translated her faith into action for the greater good of "her" people, not just for herself. And she had visions. I wanted to explore how personal visions could guide someone's actions. I must admit I was not aware of all what I wanted before my nine year period of development with the film.

EF: ¿Qué te llevó a elegir las obras de Fausto, Don Quijote y La leyenda de Juana de Arco para tus clásicos en miniatura?

En el caso de *Fausto*, éste era el cuento clásico favorito de mi mujer. El tema del anhelo de poder (y una compleja y oscura crisis existencial) era muy interesante; con *Quijote*, buscaba un cuento de humor absurdo. Sé que la historia engloba mucho más, pero también es eso mismo. *Quijote* me parece la mejor historia española, aunque hay otros muy buenos, por lo que invertí dos años desarrollando la función. *Juana de Arco* fue mi iniciación al poder y la obsesión divina. Yo mismo tuve un breve período de intensa fe en un creador sobrenatural, Dios, por lo que quería explorar la historia de una mujer que convirtió su fe abstracta en acciones directas y altruistas por "su" pueblo, no de forma individual y egoísta. Ella tuvo visiones, y yo quise explorar cómo dichas visiones pueden guiar las acciones de una persona. Debo admitir que no era consciente de la magnitud de lo que quería hasta que pasaron nueve años de desarrollo de la película.

EF: What was your initial intent by creating this superb fusion of the great works of world literature with the art of puppetry?

My intent was to learn about these subjects myself. I had not studied these stories ever in my life, as I had a very baseline public education from California. So, as I read the books, I was becoming aware of these ideas, specifically, for the first time. Again, I repeat, these ideas held my interest all the way to completion, most projects don't get finished, but the ones that I completed did get finished.

EF: ¿Cuál fue tu intención inicial al crear esta soberbia fusión de las grandes obras de la literatura mundial con el arte de los títeres?

Mi intención era aprender sobre estos temas de forma autodidacta. Nunca en mi vida había tenido acceso a estas historias, porque mi educación en una escuela pública de California había sido muy elemental. A medida que leía estos libros, fui tomando conciencia de las ideas que estos contenían, y quizá fuera por su novedad en mi vida, pero estas ideas me interesaron, desde que leí por primera vez las historias, hasta la finalización del proyecto. La mayor parte de las iniciativas no se terminan, pero los proyectos que yo creé, sí que lo hicieron.

EF: Following in the same line of my previous question, what do you think puppets can contribute to literature and universal classics?

This is a good question, and one that is best answered by you, I think. Since I am biased because my four decades of work has included puppetry all the time, my view, my vision, always contains a sort of puppet-vision that is at the same time self-serving; it tries to include what a member of the public would see too, even though the public knows little about puppets and sees it as an art form for children. I picked string puppets because my puppet-maker, Eugene Seregin, was open to making puppets for these projects. All these things came together.

EF: Siguiendo en la misma línea de mi pregunta anterior, ¿qué crees que pueden aportar los títeres a la literatura y los clásicos universales?

Es una buena pregunta, pero creo que es mejor que la respondas tú misma. Mi opinión no es imparcial, porque tras cuatro décadas de trabajo con títeres, mi punto de vista concibe a los títeres de forma casi egoísta, profundamente relacionada con lo que las marionetas han significado para mí, tanto personal como laboralmente. Al mismo tiempo, trato de integrar el punto de vista de un miembro del público que sabe poco acerca de los títeres y los considera como una simple fórmula de arte infantil. Yo elegí trabajar con marionetas de hilo porque mi titiritero, Eugene Seregin, estaba dispuesto a hacer marionetas para estos proyectos. Todas estas cosas se juntaron.

EF: Anyone who sees the making-of the movie *Quixote* realizes the complexity involved the close collaboration between the artistic and production team. It seemed to me that you were all part of a choreographed dance. Could you tell us about the process of close collaboration in these films?

Yes, I can. As a puppet artist, I was taught to do most all tasks myself. That means I had to write, plan, manage, and organize. I am most skillful as a mover of puppets so I knew I would do this, and in a perfect world I would hire other people to do the tasks I do not do well or those I cannot do because of time. The general rule is you either have more time than money or the other way around. And you have to gauge this rule to complete a production. My definition of a successful creation is one where all the moving parts (or people) commit to the work all the way, within their time constraints, and after the often very difficult production until post-production everyone is proud of the work and we all remain close friends.

EF: Cualquiera que vea la realización de la película de Quixote se da cuenta de la complejidad que implica la colaboración entre el equipo artístico y el equipo de producción. Parecía que todos ustedes estaban perfectamente sincronizados ¿Podría hablarnos sobre el proceso de colaboración en sus películas?

Claro que puedo. Como artista de marionetas, aprendí a hacer la mayoría de las tareas de forma autodidacta, lo que significa que tenía que escribir, planificar, gestionar y organizarlo todo yo mismo. Mi mayor habilidad es la de darle vida a las marionetas, por lo que en un mundo ideal contrataría a personas que se encargaran de hacer el resto de tareas que no hago correctamente, o que no tengo tiempo para desempeñar. Por regla general, o bien tienes más tiempo que dinero o viceversa. Hay que considerar cuidadosamente esta noción para poder completar una producción con éxito. Cuando uno lleva a cabo un proyecto en el que todas las partes móviles (las personas) se comprometen con el trabajo hasta el final, desde la producción inicial hasta la postproducción, es todo un éxito, pues todos estamos orgullosos de nuestro trabajo y todos seguimos siendo amigos.

I am comfortable with people I have already worked with because we have already gone through an emotional learning curve. Eugene needs lots of time to make his puppets— always a few more weeks after his given deadline; Kindred (art director) lives 90 minutes away from my studio so she needs time to get to and from the production location (my home); and I need to accommodate my cinematographer so he/she can work other jobs while still taking the time to complete my job. Furthermore, it takes much more time to shoot a puppet film, than to shoot a live-action human film. That may be because I do most of the tasks and I need to experiment and fail while doing the preparation as to avoid the mistakes during the filming when everyone is being paid. There is

a direct correlation between being efficient with tasks and people when you are footing the bill.

Me siento particularmente cómodo con personas con las que ya he trabajado de antemano, porque eso significa que ambos hemos superado una curva de aprendizaje emocional. Por ejemplo, sé que Eugene necesita mucho tiempo para hacer sus marionetas, siempre tarda unas semanas más tras la fecha límite que se le ha dado; Kindred (la directora artística) vive a 90 minutos de mi estudio, así que necesita tiempo para ir y volver del lugar de producción (que es mi casa); también sé que tengo que acomodar al director de fotografía para que pueda trabajar en otras cosas mientras se toma el tiempo para completar mi trabajo. Y rodar una película de marionetas cuesta mucho más tiempo que rodar una película de acción real con humanos. Eso se debe en parte a que yo me encargo de la mayor parte de las tareas, por lo que hay muchos experimentos fallidos durante la preparación, para así evitar los mismos errores durante el rodaje, cuando todo el mundo está cobrando por horas. Cuando uno es el que paga, descubre que hay una relación directa entre ser eficiente con las tareas, el personal y la factura final.

My first film with Hoku Uchyama was indeed a dance between me and him. I often operated two puppets and he held the camera directing and following the action that was defined by a small space in which to film. As the other films got bigger in scope, that dance did become more a group affair, but the feeling of a *pas de deux* was never recreated like it was with *Faust*. It lends itself to more improvisation with less preparation. The trick is to know when you are experimenting and when you are executing the pre-prescribed vision.

Mi primera película, con Hoku Uchyama, fue un baile entre los dos. A menudo, yo controlaba dos marionetas, mientras que él

sostenía la cámara, dirigiendo y siguiendo la acción, que estaba definida en un pequeño espacio para filmar. A medida que las siguientes películas iban creciendo, nuestro baile de dos se convirtió en una coreografía grupal, pero la sensación de estar bailando un paso de dos nunca fue tan evidente como en *Fausto*. Cuanta menos preparación pre-rodaje, hay más posibilidades para improvisar. El truco consiste en saber cuándo se está experimentando y cuándo se está ejecutando la visión preestablecida.

EF: Eugene Seregin's puppets are some of the most expressive puppets I have ever seen. I can see the technique of the great Russian puppet makers. Particularly, their gaze is extremely profound and sincere. How is the process of collaborating with Seregin in a film? It seems to me that he must have a profound understanding of the soul of these protagonists to achieve such brilliant results.

I am so happy I found this man. Yes, he has an ability to make these historic people look like puppets, yet not lose something very human. It is in this regard, but also in how the puppet moves. I usually do not give him exact details of what I want so he can create the entire piece—the look, the costumes, the gait, and how it talks or blinks. We have known each other for 20 years now, so we have an intuitive sense of this connection. He knows whatever he does may get altered by me on the set while filming so I can get an action I need (like a hand turning or clapping) and I have to re-route to string controls on the spot. He gets angry when I do this, but he has accepted why and we have no real lasting problems, even though I am sometimes altering his perfect object.

EF: Los títeres de Eugene Seregin son algunos de los títeres más expresivos que he visto. Puedo ver la técnica de los grandes marionetistas rusos. Particularmente, su mirada es extremadamente profunda y sincera. ¿Cómo es el proceso de colaborar con Seregin en



Steven Ritz-Barr on the set of Lorelei (Photo: Steven Ritz-Barr)

una película? Me parece que debe tener un conocimiento profundo del alma de estos protagonistas para lograr resultados tan brillantes.

Me siento muy afortunado de haber encontrado a este hombre, porque tiene un talento innato para recrear personajes históricos en marionetas sin que su humanidad se pierda en las figuras. Parte de la tarea de conservar el aura humana recae sobre el aspecto externo, pero también en el propio movimiento de las figuras. Normalmente no le doy detalles específicos sobre lo que tengo en mente a la hora de construir toda la pieza, porque nos conocemos desde hace 20 años. Ambos compartimos cierta conexión que me permite confiar plenamente en su intención a la hora de configurar el aspecto, vestuario, modo de andar y cómo habla o parpadea la figura. Él sabe que durante el rodaje yo pue-

do alterar todo lo que ocurre en plató, para conseguir grabar una acción concreta (como una mano que gira o aplaude), por lo que a veces tengo que redirigir los controles de cuerda de forma improvisada. Aunque a él le molesta que haga estas cosas, con el tiempo ha aceptado que el motivo del cambio normalmente es de fuerza mayor, por lo que no supone un problema real entre nosotros, aunque a veces sea yo el culpable de haber tenido que alterar su danza perfecta.

EF: With *Classics in Miniature* you do a kind of double-remediation and adaptation, since you not only adapt a work of literature to the language of puppetry but you also adapt it to the filmic medium. How can film enrich puppetry, and how did you discover this artistic path?

Another great question. I only had a scope of education with live theatre, although alternative theater. My transition to a filmed medium came because I was hired by Institut de la Marionnette a Charleville-Meziers to interpret a workshop given by Jim Henson, so, I could be in that workshop as participant at the same time. It was three long weeks of overview, fabrication and production with *Muppet*-style characters. The two main technical differences with a filmed puppet are the puppet focus and the usage of a monitor to determine that focus. For example, a shot may only include a part of the puppet, the head, in CU (close up) and XCU (extreme close up). The puppeteer must position the off-camera regard in the exact place where that off-camera puppet is located. This needs a good cinematographer to help with this, and other people on the set (art people) who understand the sequence that is filmed (but it is always understood that I make the final call, based on what the others have said).

EF: Con *Clásicos en Miniatura* haces una especie de doble remediación y adaptación, ya que no solo adaptas una obra literaria al lenguaje de los títeres sino que también la adap-

tas al medio filmico. ¿Cómo puede el cine enriquecer a los títeres y cómo descubriste este camino artístico?

Otra buena pregunta. Yo tuve una formación relacionada con el teatro en vivo y en directo, con vistas hacia el teatro alternativo. Mi transición hacia un medio cinematográfico se produjo porque el Institut de la Marionnette a Charleville-Meziers me contrató para interpretar en un curso de Jim Henson, por lo que pude disfrutar del curso como participante mientras no estaba trabajando. El curso consistió en tres semanas de visión general, fabricación y producción con marionetas *Muppet*. Las dos diferencias principales a nivel técnico entre escenarios tradicionales y escenarios cinematográficos son el enfoque de la marioneta y la utilización de un monitor para determinar dicho enfoque. Por ejemplo, una toma sólo incluye una parte de la marioneta, como puede ser la cabeza en CU (close up) y XCU (close up extremo). En esta toma, el titiritero debe posicionar la mirada fuera de cámara, en el lugar exacto donde se encuentra esa marioneta fuera de cámara. Para lograr esto, hace falta contar con la ayuda de un buen director de fotografía y de otras personas en plató (gente de arte) que entienden la secuencia de lo que se está filmando (aunque se da por sentado que la decisión final la tomo yo mismo, considerando lo que han dicho los demás).

And with the monitor, it is the only way to see what the camera will see, which is also what the spectator will see. Monitors reverse the vision, as in a mirrored image, although some have a switch to control this flip. It is essential that a puppet operator use the monitor for many reasons. Sometimes a direct view is helpful; in which case, the operator will look at the puppet directly to thread a needle or fire an arrow which requires extreme control.

Also, the nature of the outline of shots is not like the theatre. It can contain much more details because the camera is capable of com-

municating extreme detail and the only way the theater can do this is to create another puppet, like huge mouth or eyes.

Y con el monitor es la única manera de ver lo que verá el espectador en pantalla. Los monitores invierten la visión, como en una imagen reflejada en un espejo (aunque algunos monitores tienen un interruptor que regula esta inversión). Es esencial que el operador de marionetas sea versátil con el monitor, porque por ejemplo, a veces la visión directa es útil, para tomas como enhebrar una aguja o disparar una flecha, en cuyo caso el operador mirará directamente a la marioneta, lo que requiere un trabajo tremendamente minucioso.

Por otra parte, el contenido de las tomas no es como el del teatro, ya que puede contener muchos más detalles que la cámara es capaz de captar y transmitir al público. En el teatro, este detallismo se pierde, y la única manera de transmitir ciertos detalles es mediante la creación de otra marioneta, como una boca y ojos enormes.

Over the years I got used to seeing puppets through a lens, which means I see it from inside the puppet as an operator, and I see it from the view of how the camera will see it. Although I still intuitively see it from within. I usually work with a close partner, who knows film making medium better than I, to produce the films. That is key to my longer works.

Con el paso de los años, me he ido acostumbrando a ver a los títeres a través de una lente, lo que significa que veo lo que está ocurriendo de forma simultánea: tanto desde dentro del títere como operador, como desde el punto de vista de la cámara. De forma intuitiva, sigo viéndolo las escenas desde dentro, por lo que normalmente trabajo con un compañero que conoce el medio cinematográfico mejor que yo, para producir las películas. Esta decisión resultó ser clave para realizar trabajos más largos con éxito.

EF: Making puppets and less than hour-long versions of these classics is a daring undertaking in many ways. I'm thinking here in an artistic, literary, and economic sense. What have been the biggest obstacles you've encountered? And the personal fears?

I didn't know if I could pull it off. I still don't know. I just wanted to immerse myself in the subjects that interested me. As I researched each project, I became obsessed about one thing or another and I had to complete the work. I had never studied these works of literature. *Faust*, my first film, was a collaboration with Hoku Uchiyama—a real filmmaker who was fascinated with puppets and my way of work. We basically played to complete the film. A dance between camera and puppet. The puppets were ones I purchased (cheap ones) from my travels to Prague (but *Mephisto* was made by Eugene Seregin, after a Prague model). They had no moving mouths. My written script was thrown away when I realized a VO soundtrack would not cut it. So, we threw out the words to pursue the possibility of our Creative silent film. He shot and the puppets moved. My old friend, composer John Greaves, put together a stunning soundtrack to the visuals from music clips he had in his arsenal from making his own music. It was a simple film, but it became something I could sell to Goethe and German departments in various U.S. universities. The money we made from that went into the development of *Quixote*.

As to my fears, I always think few people will get what I am doing and I have to get over this thought to continue. And there is the fear that my work is shit. But that is a fear many people have.

EF: Hacer títeres y versiones de menos de una hora de duración de estos clásicos es una empresa audaz en muchos sentidos. Estoy pensando aquí en un sentido artístico, literario y económico. ¿Cuáles han sido los mayores obstáculos con los que te has encontrado? ¿Y los miedos personales?

No sabía si alguna vez lo conseguiría. Todavía no sé si lo he conseguido. A mi me apasiona sumergirme en los temas que me interesan. Conforme investigaba y trabajaba en cada proyecto, me obsesionaba con una u otra cosa, y necesitaba completar el trabajo. Yo nunca había estudiado las obras literarias que represento. *Fausto*, mi primera película, fue una colaboración con Hoku Uchiyama, un cineasta a quien le fascinaban tanto las marionetas como mi forma de trabajar. Básicamente, convertimos la película en un juego entre los dos, creando una especie de danza entre la cámara y la marioneta. Las marionetas eran una ganga que compré durante mis viajes a Praga, (aunque Mephisto fue hecho por Eugene Seregin, siguiendo un modelo de los de Praga). Las marionetas no tenían bocas móviles, por lo que la totalidad de mi primer guión tuvo que ser desechado al darme cuenta de que una banda sonora en VO no serviría de nada. De esta manera, tuvimos que desechar las palabras, para explorar la posibilidad de rodar una película muda. Al final, el proyecto pudo completarse, y mi viejo amigo, el compositor John Greaves, creó una impresionante banda sonora para acompañar los efectos visuales, a partir de clips musicales que tenía almacenados tras producir su propia música. La nuestra fue una película sencilla, pero tenía la suficiente calidad para resultar atractiva para los departamentos de Goethe y Alemán de varias universidades estadounidenses. El dinero que ganamos con la venta del proyecto fue destinado para la producción de *Quijote*.

En cuanto a mis miedos, siempre pienso que poca gente podría comprender lo que estoy pasando con cada trabajo, por lo que tengo que superar mis pensamientos negativos y seguir adelante. El miedo a que mi trabajo sea una mierda también es algo muy real, pero eso es algo que comparte mucha gente.

EF: Do you have other projects for Classics in Miniature in the near future?

No. I got tired and burned out with the last film. *Joan of Arc* took me nine years to com-

plete and cost me lots of money. I was happy to complete the project, but it took a toll on my desire to continue down that puppet film path. And I am not so young anymore and have many more things to do in my life before I am too old and bitter to achieve them. But all is not lost. As the Covid-centric era winds down and my center of production moves to a big old schoolhouse in central Germany, I may be filming some more things in the future.

EF: ¿Tienes otros proyectos para Classics in Miniature en un futuro próximo?

No. La última película me dejó muy cansado y quemado. *Juana de Arco* me llevó nueve años y me costó mucho dinero. Me alegré de finalizar el proyecto, pero ello me costó el deseo de continuar en el camino de las películas de marionetas. Al fin y al cabo, ya no soy tan joven como antes, y tengo muchas otras ideas y proyectos por hacer antes de estar demasiado viejo y amargado como para llevarlos a cabo. No obstante, no todo está perdido. Mientras que la era de Covid termina, mi centro de producción se está trasladando a una escuela en el centro de Alemania, donde es posible que grave cosas nuevas en el futuro.

Conclusions

EF: How do you see the future of puppet theater in the United States? I ask you this because it is an art form that tends to be relegated to the margins but nevertheless clings to the depths of each country's culture through its relationship to the popular. Puppets seem to me to be here to stay, but it is a difficult path for many artists to follow through.

I don't see much future in puppetry anywhere. But with the advent of new media, they do exist, and things are adapted to new forms. Puppets can work well for humor with TikTok and Instagram.

But the era of puppets for me will end when I end. This is a self-centric concept, but for

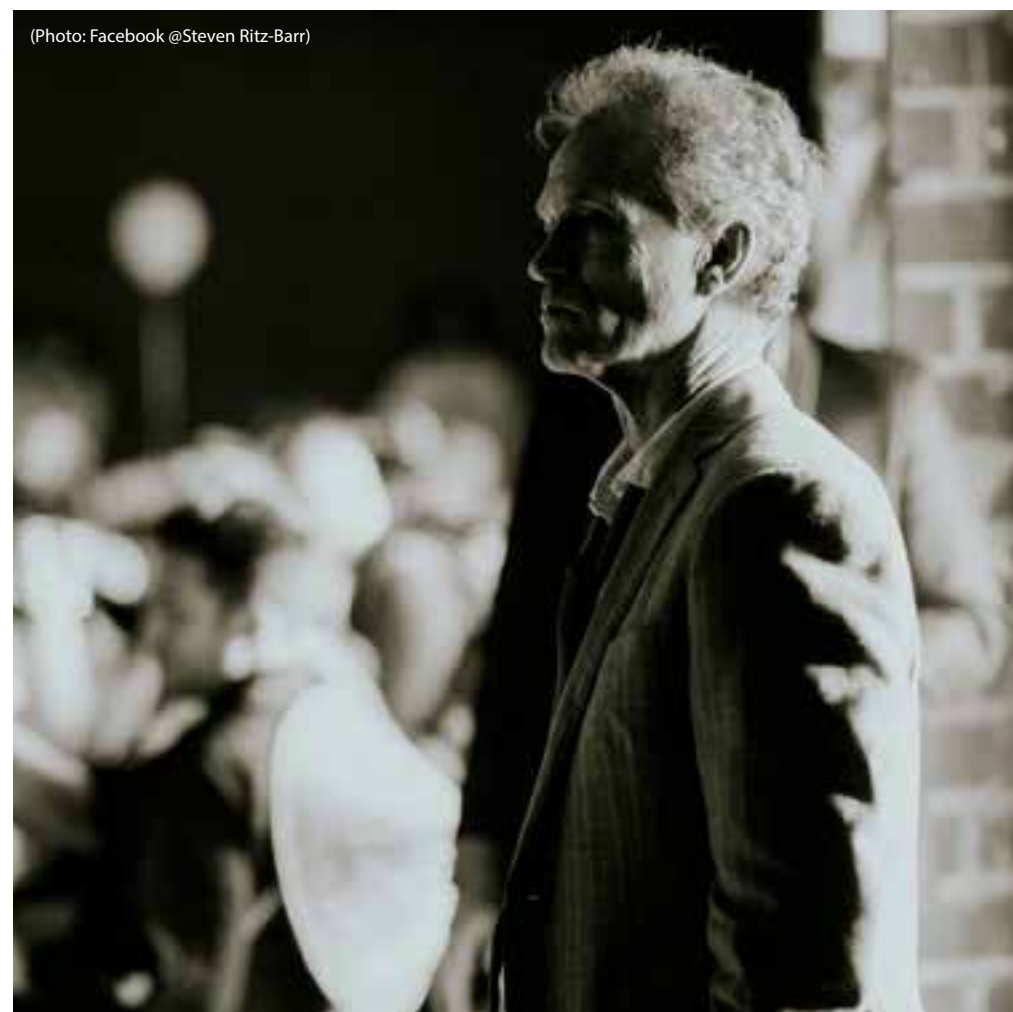
me the scope of puppetry was within myself and I have a tough time talking about it in a general sense. It has always been here and it will always be here as long as humans are on this Earth.

Conclusiones

EF: ¿Cómo ves el futuro del teatro de títeres en Estados Unidos? Te pregunto esto porque es un arte que tiende a ser relegado a los márgenes pero que, sin embargo, se aferra a lo más profundo de la cultura de cada país a través de su relación con lo popular. Me parece que los títeres llegaron para quedarse, pero es un camino difícil de seguir para muchos artistas.

No veo demasiado futuro para las marionetas en ningún sitio. No obstante, con la llegada de los nuevos medios de comunicación, las marionetas persisten, adaptándose a nuevos modelos innovativos. Los títeres pueden funcionar bien para el humor en TikTok e Instagram.

Pero mi propia era de los títeres terminará cuando yo muera. Sé que éste es un concepto individualista, pero el mundo de los títeres habita dentro de mí mismo, por lo que me cuesta hablar de él en un sentido general. Pero sé que las marionetas siempre han estado presentes y perdurarán mientras haya humanos en esta Tierra.



(Photo: Facebook @Steven Ritz-Barr)

TERRITORIO HÍBRIDO ENTRE MEDICINA Y TÍTERES:

La máquina textil de Madame Coudray

Eulalia Domingo
eulaliadomingo@elefectogalatea.es

[...] sobre el cuerpo, se encuentra la huella de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores [...].

[Foucault, 1987:15]

Siempre me ha interesado la memoria, tal vez porque así podía agarrar mis casi olvidos y bordarlos en un tapiz vital que nunca acaba.

Pues gracias a esa memoria tejedora recordé un hallazgo que me había descubierto mi buena amiga Zofia Anna Sobczynska. Era parte de mi investigación sobre los objetos, el cuerpo, la ternura y la narración de vida. Esas imágenes que me enseñó mi amiga artista, estaban en un museo de medicina, Musée Flaubert en Rouen Francia.

Entonces busqué, devoré toda la información sobre "La máquina du Coudray". Apareció ante mí, un territorio híbrido que me entusiasma: pensamiento, historia, vida, teatro de pequeñas criaturas. Y lo propuse al consejo de redacción de la revista Fantoche cuando me uní a esta tarea que me vincula de nuevo con el mundo de las titiriteras y titiriteros.

¿Cómo era posible que mostrar o instruir para dar a luz pudiera ser tan teatral? ¿Cómo no se había ganado una medalla al mérito del teatro de títeres Madame du Coudray? ¿Cómo no había visto antes estos objetos textiles para enseñar anatomía y proporcionar un buen parto, en algún manual de la historia de los títeres, en alguna vitrina del International Institute De La Marionnette de Charleville-Mézières, Francia? Apenas unos 350 Km separan al Institute del Musée Flaubert y pueden realizar una labor de difusión conjunta sobre este territorio pedagógico de la ginecología y evocar infinitos tratamientos escénicos en la creación del teatro de títeres y de objetos.

Tendremos que acudir a las imágenes para entender las preguntas y las metáforas... todo empezaba de nuevo para mí... Pues a la tarea. Este es un retrato de Angelique Margueritte Le Bousier du Coudray, puede considerarse la primera matrona que elabora un contenido educativo sobre el arte del parto para entrenar a las mujeres que ayudan a dar a la luz.

Ella nace en 1714 en Clement-Ferrand y trabaja como partera en París, luego regresa a su comarca y empieza a dar cursos y a mostrar los errores que se podían evitar con esta máquina textil que permite ejercitarse en la buena llegada de las criaturas a esas tierras campesinas.

Pues esto es también una revolución, en 1759 combina la práctica y la teoría para proporcionar una capacitación de dos meses a sus estudiantes de prácticas obstétricas. Esta mujer, escribe un manual y diseña esta famosa "Máquina" de demostración.

Estas imágenes forman parte de la Máquina de Madame du Coudray, un modelo anatómico de tela, piel y esponja que incluía un feto del que se valía para instruir a las mujeres que ayudaban en las tareas del parto.

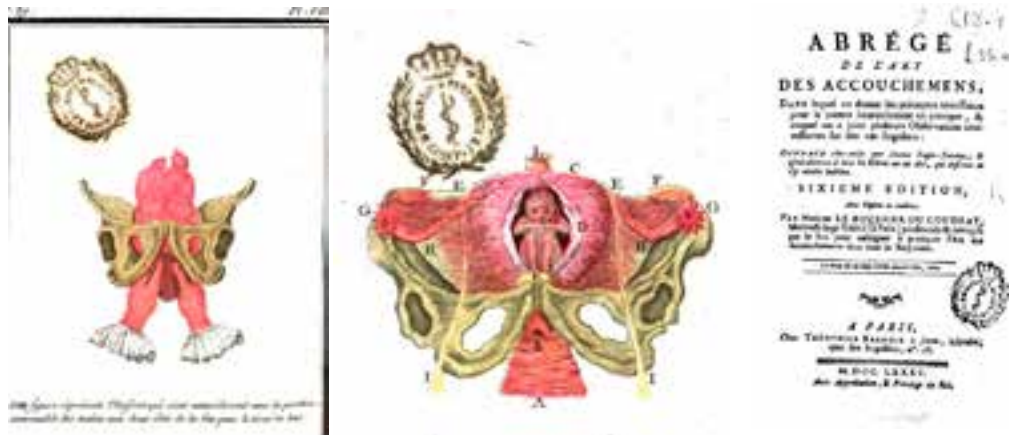
Deseaba que sus lecciones fueran palpables porque eran ofrecidas a mujeres que apenas habían tenido contacto con la lectura y la escritura.

El rey Luis XV le autoriza a dar cursos y la dota de una patente real para hacerlo por todo el reino de Francia, una tarea que le llevó 25 años y que continuaría hasta 1783 con un nuevo rey Luis XVI. Las es-



Madame Coudray





Estas son algunas de las ilustraciones que se incluyen en su libro

Estas ilustraciones nos traen los números y estos son muy interesantes para tratarse del siglo XVIII, unas 5000 mujeres fueron formadas por ella y como cirujanas también continuaron su labor educativa. El parto es un lugar y un momento sumamente interesante para la creación, imprescindible para ser mujer u hombre, la instructora Coudray lo define de la siguiente manera: *"Mientras esperamos el momento de dar a luz a la mujer, debemos consolarla lo más afectuosamente posible: su estado doloroso se compromete con ello; pero debe hacerse con un aire de alegría que no le inspire ningún miedo al peligro..."*



Consiguió disminuir la mortalidad infantil y de las madres, mostrar la importancia de la higiene en el parto, mejorar constantemente sus herramientas de enseñanza, añadiendo detalles a su maniquí, intentando contar con las medidas a escala humana y los elementos que podían encontrarse en un parto difícil. Se conserva solo esta copia de la "máquina" de Madame du Coudray en el Museo Flaubert de Historia de la Medicina de Rouen en Francia. Fue depositada en 1778. Al parecer, se hicieron cientos de réplicas de la máquina, aunque solo se conserva esta del museo de la medicina. Incluye un maniquí de la parte inferior del cuerpo de una mujer, un muñeco a tamaño natural de un recién nacido y diversos accesorios: un feto de siete meses, gemelos, la placenta. La idea de crear "la máquina" le vino cuando se preguntó cómo aquellas mujeres de las zonas rurales que no habían tenido acceso a la educación la iban a entender. Con algo que pudiesen tocar, decidió. En una carta, du Coudray, explica cómo ideó su instrumento: *«Tomé la táctica de hacer mis lecciones palpables, con una máquina que hice para este propósito, y que representaba la pelvis de una mujer, el útero, su apertura, sus ligamentos, el conducto llamado vagina, la vejiga y el recto. He añadido el modelo de un niño de tamaño natural, cuyas articulaciones hice lo suficientemente flexibles como para poder ponerlo en diferentes posturas; una placenta con sus membranas y una simulación de las aguas que contienen, el cordón umbilical con sus dos*



arterias y la vena, dejando uno medio marchito y el otro inflado que imitase el cable de un niño muerto y el de un niño vivo, en el que se siente el latido de los vasos que lo componen. He añadido la cabeza de un niño separado del tronco, en la que los huesos del cráneo cedieron.»

¿Cómo está hecho?



Se trata de objetos de confección artesanal hechos de lienzo y piel, color rosa con relleno de algodón. Todo está pensado a tamaño natural y el cuerpo de la mujer está colocado en un marco de hierro en posición ginecológica. Se abre en su parte superior para posicionar la muñeca en el útero y poder hacer otra demostración o prueba de alumbramiento. Lleva orificios donde se desliza todo un conjunto de cuerdas

y correas para poder simular la ampliación vaginal y la dilatación del perineo para poder mostrar los momentos o duración de un parto.

Una radiografía hecha a la pieza que se conserva en el museo, reveló que debajo de las telas, la seda y las cintas se esconde una estructura ósea humana: La pelvis de una mujer joven.

Esta parte del maniquí lleva 21 pequeñas etiquetas escritas y cosidas que permiten a los estudiantes identificar los órganos reproductivos: el útero, los ovarios, las trompas de Falopio y relacionarlos en su localización con la vejiga y el intestino. Incluso en algunas de las reseñas encontradas sobre estos objetos se dice: "Al sostener la obra como una marioneta, el estudiante podía practicar el tacto cervical"

El recién nacido:

Este elemento o muñeco es flexible, sobre todo la cabeza, para poder ponerlo en todo tipo de posiciones y explicar diferentes

presentaciones que pueden producirse en un parto. Las partes duras, sensibles a la palpación, son el cráneo con la presencia de la fontanela, la columna vertebral con el número exacto de vertebrae, el pecho, los codos, las rodillas e incluso los talones.

Los pies y las manos están bien individualizados, es importante que la partera que trabaja a ciegas en el siglo XVIII, identifique las extremidades derecha e izquierda durante la extracción del niño.

La cabeza con el volumen de la nariz tiene un papel primordial para respirar de manera autónoma, las orejas están cosidas y el cabello dibujado en tinta, este pequeño ser tiene la boca abierta.

¿Por qué? –se puede preguntar un profesional de las artes del títere– porque es vital introducir el dedo de la matrona a una profundidad de 5 cm, y tocar la lengua. Este detalle es importante porque permite insertar dos dedos en la boca para facilitar el paso de la cabeza durante una presentación determinada del niño. Así el estudiante podría repetir en la máquina lo que se llama la maniobra de Mauriceau, de la que no tenía ni idea, pero si queréis más información la tenéis en esta referencia del artículo.



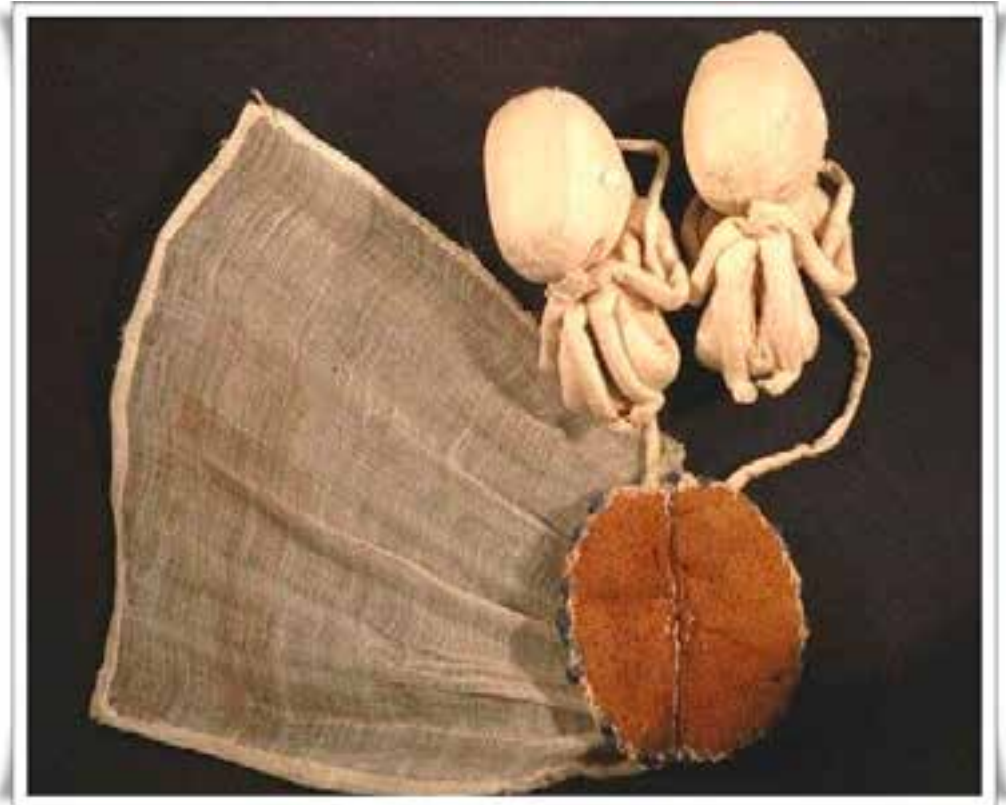
Autor: Esther López del Cerro. Servicio de Obstetricia y Ginecología Complejo Hospitalario Universitario de Albacete https://www.chospab.es/area_medica/obstetriciaginecologia/docencia/seminarios/2013-2014/sesion20140116_1.pdf



Accesorios de “La máquina”

En este recurso palpable, hay accesorios que también podrían ser los protagonistas de una impactante obra de títeres que inician una travesía o resuelven una nueva técnica de vitalidad técnica para los manipuladores de objetos llamada. El Cordón umbilical.

La matriz es de forma redondeada, con un diámetro de 24 cm. Con etiquetas en pergamino escritas con pluma de ganso, está hecha de tela tapizada de algodón, abierta en su altura. El interior está todo forrado con una piel de color carne, por la abertura se puede ver la placenta. El lado fetal de la placenta está bordado con hilos rojos y azules que representan arterias y venas que irradian fuerza vital a través del cordón umbilical, se trata de un cordón de unos 50 cm. conectado al ombligo del feto. El feto es un muñeco relleno de algodón hecho de tafetán de seda color rosa muy claro. La cabeza está inclinada hacia delante. El cabello y los ojos están pintados con tinta y la nariz tiene forma. Las orejas están hechas de piezas cosidas de cuero. Las piernas están dobladas y sujetas por los brazos cruzados. Los dedos de las manos y los pies están individualizados. Estos detalles, como ya hemos dicho, son importantes ya que la partera tiene que trabajar a ciegas y reconocer por el tacto de que extremidades se trata. El tamaño del feto se puede estimar en 36 cm, que corresponde a un tamaño habitual y real.



Como en la época de Madame Du Coudray no se hacían cesáreas, el nacimiento de gemelos suponía un gran riesgo. Estos fetos se presentan con menos detalles, no están individualizados los dedos de las manos y los pies. Se proponía más para entender como estaban colocados en el útero en un embarazo de unos 5 meses, midiendo 25 cm. Están conectados por un cordón umbilical a una sola placenta con un diámetro de 10 cm. Y separados por una membrana de velo de algodón. Cada feto tiene una circulación individualizada y al lado materno de la placenta (que consiste en dos medias esponjas).

Lo que sí sabemos, gracias a su biógrafa Nina Gelbart, es que Madame du Coudray no era humilde, algo que la autora justifica teniendo en cuenta su grandeza. No solo se refería a sí misma con «términos grandiosos» y se creía destinada a salvar a la humanidad, sino que daba por hecho que sus muñecos pasarían a la posteridad y serían cruciales para entender la obstetricia durante siglos. Es fácil deducir que fue una mujer positiva e inconformista: luchó contra el conformismo de las mujeres que se habían acostumbrado a ver morir a sus hijos. También se entiende que su protección monárquica viniera influenciada por alguna razón política, más que por cuestiones de igualdad democrática para compartir el conocimiento. Esto podría entenderse desde los datos de la mortalidad infantil tan altos que preocupaba al rey Luis XV. Este monarca desesperado por la Guerra de los Siete Años, no podía seguir imaginando lo reducido que podría llegar a ser su ejército. ¿Cómo multiplicar sus soldados potenciales? Pues ya sabéis la respuesta: consiguiendo tener más súbditos. Para ello, el rey envió a Madame de Coudray a recorrer Francia explicando cómo parir y cómo ayudar a hacerlo de la forma más higiénica y más segura, tanto para el niño o niña como para la madre. En el siglo XVIII, la población francesa pasó de veinte a veintisiete millones.

Claro que el gobierno había tomado otras medidas y mejorado el sistema sanitario en general. No se trató solo de una máquina milagrosa inventada por una mujer de la que los historiadores no hablan. Pero esta matrona que instruyó directamente a unas diez mil mujeres, desde luego tuvo algo que ver en un aumento demográfico, cuyo punto de inflexión coincide con la época en la que ella llevaba años recorriendo el país. Tras más de veinte años de trabajo, dos tercios de las matronas de Francia habían sido alumnas de Du Coudray.

Siempre será más fácil investigar la memoria que el olvido. De la primera tenemos rastros, del segundo, sólo una ausencia tajante. Aunque la memoria sea nada más que una huella, nos ofrece algo a qué cogernos, un lugar posible para la interpretación y la creación. El olvido, en cambio, no deja nada. Y si leemos a Derrida: “*sólo hay memoria donde hay un trazo, una escritura*”.

Pues seamos híbridos y cuando en el teatro de títeres trabajamos con el cuerpo, también creemos nuestra propia memoria, ¿cómo se recuerda y se olvida en el cuerpo y con el cuerpo?, ¿qué tipo de memoria y olvido permite el cuerpo? El humano, dice Nietzsche en 1887, es un animal al que se le enseñó a prometer, y por tanto, a recordar.



De esta manera el cuerpo es una forma de memoria, donde se escriben sin palabras la única obra de teatro que sabemos representar como intérpretes, autores y directores. Y si mi apuras hasta espectadores.

Para terminar, dejarme recoger algunas palabras de la neurociencia y convertirnos todos en investigadores híbridos para el mejor estado de las artes escénicas:

Nuestras conexiones neuronales están concebidas para aprender, real y objetivamente, a través de las coordenadas de tiempo-lugar-persona.

"Puede que Beckett escribiera sobre un mundo sin dios y lleno de incertidumbre y crueldad humana, pero fue muy inteligente al prescindir de la experiencia de la vida en la estructura tiempo-lugar- persona en cuyo seno habitamos. Al excluir esas coordenadas que nos son familiares, Beckett nos hace sentir lo que supone vivir lejos de la orientación de la memoria. Uno no puede construir un pasado sin construir primero un presente. Si el hipocampo construye un presente es porque unifica los estímulos sensoriales desde el cortex y los convierte en un relato presente"

Veronica O'keane pag. 66.

El Bazar de la memoria

Cómo construimos los recuerdos y como los recuerdos nos construyen.

El Antidoto



Miguel Angel Herrero
de Teatro de Marionetas

- He llevado mi técnica a la máxima perfección. No mueve los labios ni el muñeco.
- Pero entonces ya no tiene sentido la obra.
- ¿Se dan cuenta? Cómo si nada.

ROBADO A LOS DIOSES

EL TRABAJO DE
JUAN VILLA

*Texto y Fotografías:
Nani de Julián
fdejuliang@gmail.com
Joaquín Hernández
tragaluz@tragaluz.info*

En el número quince de *Fantoche* dedicábamos un artículo a los Electroduendes, los míticos personajes del programa ochentero *La bola de cristal*, a propósito de la restauración de los muñecos originales de Alejandro Millán a manos del escultor de figuras Juan Villa bajo un encargo del MITA (Museo Internacional de Títeres de Albaida). Desde entonces, Joaquín y yo hemos tenido a Villa y su ingente trabajo en el punto de mira, para volver a tierras vallisoletanas armados con cámaras fotográficas, procesadores de texto y, sobre todo, una cantidad industrial de curiosidad por ver los tres proyectos donde el escultor ha puesto su firma.

Volvemos al mapa y a señalar de nuevo un punto medio al que dirigimos entre Madrid y Gijón, a pocos kilómetros de Valladolid, concretamente la localidad de Valoria la Buena, ubicada en la comarca de la Campiña del Pisuerga, un rincón de tierra poblado por menos de setecientos vecinos que han visto cómo les brotaba del suelo una galaxia entera plagada de naves espaciales, robots y un abanico infinito de personajes provenientes de los más lejanos rincones del universo: Puerto Espacial. Esa es nuestra primera parada.



Aparcamos nuestros coches al tiempo, perfectamente coordinados sin habernos hablado durante nuestros respectivos trayectos, porque el poder de la fuerza lo ha querido así, suponemos. Bajamos de los vehículos y en cuanto pisamos suelo la música que se escucha en todo el recinto nos indica que hemos llegado a un lugar que, aunque hace pocos meses que se ha inaugurado, va a convertirse en destino de peregrinaje de hordas de fanáticos dispuestos a disfrutar con esta exposición fan no oficial que revisa y reproduce con cariño y detalle todo el universo de la mítica saga de películas de fantasía espacial que acompaña nuestras vidas desde los años setenta. Nos recibe el propio Juan Villa, y tras las oportunas presentaciones y celebraciones por poder conocernos en persona y abrazarnos (en el mundo postpandemia esto es motivo de celebración), nos invita





a movernos libremente por los diferentes espacios que combinan el exterior, como son el mercado y la aldea Ewok, con los espacios de interior como el palacio y la cantina. La música, el diseño de luces y la fiel reproducción de todos los elementos y personajes filmicos hacen las delicias de todos los visitantes, sean fans o no.

Tomamos de nuevo el coche, esta vez sólo uno para reducir emisiones, y nos dirigimos a nuestra segunda parada: el Castillo Encantado de Trigueros del Valle. Vamos por una carretera recta infinita flanqueada por campos de labranza de cereal y viñedos que se descubren a cada cambio de rasante. En apenas nueve minutos llegamos a nuestro destino: un castillo del S. XX, reabierto como atracción turística a principios de 2019, que alberga gran parte de los escenarios, decorados y figuras que Juan Villa ha realizado para cine y televisión. El espacio se divide en cinco zonas, además del patio y el paso de adarve, sembradas por un sinfín de objetos y personajes que el imaginario colectivo sitúa no sólo en el contexto medieval, sino que lo amplía a lo oculto y lo periférico. Es así como encontramos una primera sala, bajo las murallas del castillo, dedicada a la mazmorra del dragón y todo lo relativo a este animal fantástico. Le sigue un segundo espacio, el salón de la criptozoología, poblado de hadas, duendes y seres extraños. Continuamos y nos dirigimos al gabinete de curiosidades, un espacio nutrido con numerosas curiosidades que han pasado por el famoso programa televisivo Cuarto Milenio. Emborrachados de oscurantismo, nos dejamos llevar hasta el laboratorio, una sala donde duendes y goblins realizan todo tipo de experimentos y acumulan los más extraños objetos. Finalizamos con la subida a la torre encantada del homenaje, donde debemos encontrar un pasadizo en la biblioteca que nos de paso a la habitación de los muñecos malditos.

Apenados como niños que desean quedarse a jugar, nos vemos arrastrados a la cita con Juan Villa para visitar el taller donde diseña y crea junto a su equipo todas estas figuras, objetos y decorados: el taller Prometeo.







Volviendo por la infinita carretera recta que nos ha traído hasta aquí, hablamos del mito clásico. En la versión más extendida Prometeo urde un engaño contra Zeus al sacrificar un buey y dividirlo en dos partes, una aparentemente muy apetitosa pero compuesta de huesos recubiertos de grasa y otra en la que esconde la piel, vísceras y carne. Zeus, por supuesto, eligió la apetitosa y descubrió el engaño. Furioso, castigó a la humanidad prohibiéndoles el fuego. Prometeo, benefactor de la humanidad, lo robó y se lo devolvió a los pueblos en una cañaheja para que pudiesen calentarse. Sin embargo, en la versión de Platón, lo que robó Prometeo fueron las artes de Hefesto y Atenea, y por tanto el fuego con el que trabajarlas, para darle a los pueblos la ocupación con la que ganarse la vida. Esta segunda opción se nos presenta preciosa y mucho más ligada al trabajo de Juan Villa. Comemos juntos. Charlamos. Repasamos los mundos profesionales de las artes escénicas y por extensión el de todas las artes. Amagamos con solucionar temas como la despoblación rural, el frenético ritmo de vida, la crisis económica y humana... Y agotados, buscamos refugio en el azúcar de un postre.





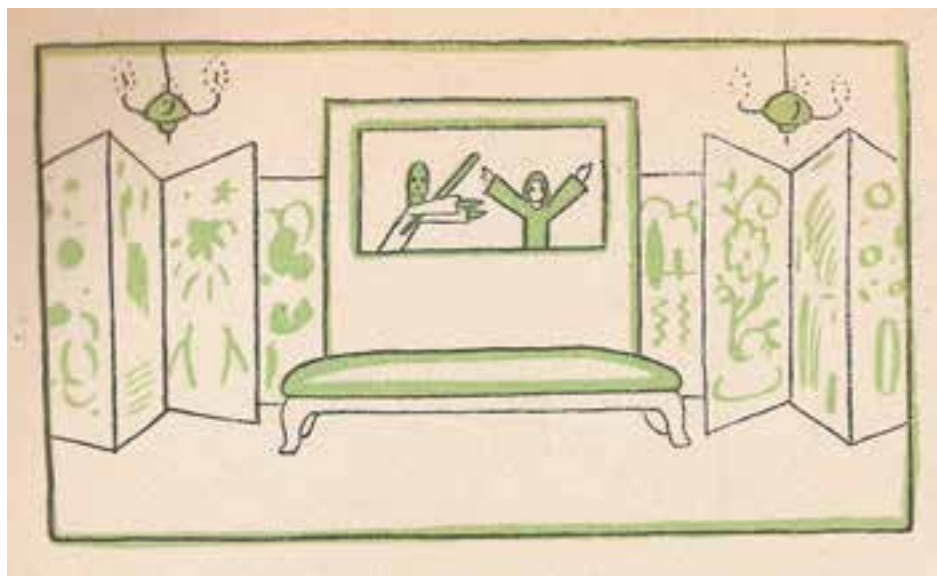
Nos dirigimos a su taller, Prometeo escultura, una nave situada en Cubillas de Santa Marta, donde los procesos artesanales, las impresiones 3D y los fresados automatizados se encuentran para elaborar todo tipo de figuras, moldes, atrezzo, réplicas... Seguimos al conejo blanco y nos deslizamos para llegar a una madriguera repleta de materiales, piezas, moldes, diseños y figuras almacenadas que esperan su momento. Juan repasa su trayectoria desde que en 1998 creara su taller y pone especial énfasis en el momento en el que empieza a realizar encargos para el programa televisivo Cuarto Milenio: "fue un ritmo de trabajo trepidante en el que teníamos que tener las piezas acabadas de un día para otro. Pero también un aprendizaje de disciplina de trabajo y una explosión de creatividad para realizar todo lo que se escondía en los rincones de mi imaginación". Es esa imaginación la que le ha llevado hasta aquí varias décadas después. La que le ha llevado a convertirse en la referencia de la escultura de figuras para cine, teatro, televisión, exposiciones... Nos cuenta sus referentes y su formación, tantas veces ligada al mundo de los títeres y las marionetas, y pone un acento emocional especial en el punto de partida: "yo era ese niño que en el colegio, mientras todos jugaban al balón, imaginaba personajes y los dibujaba en un papel". Una vez más, la infancia es el punto del que partimos. En los ojos de Villa hay un brillo especial, deben ser la imaginación y la perseverancia infantiles, que se resisten a desprenderse.

OBRAS PARA TÍTERES

DE LOS ESCRITORES REPUBLICANOS

Adolfo Ayuso
ayusoroy@gmail.com

En toda Europa resurge con los albores del siglo XX el interés por las marionetas, bien en su expresión original o bien *marionetizando* al actor hasta convertirlo en esa *supramarioneta* que teorizó Gordon Craig. En 1918 Otto Morach diseñó unas fantásticas marionetas para representar *La boîte à joujoux* de Claude Debussy y, la también suiza, Sophie Taeuber otras tan excepcionales como las anteriores para *El rey ciervo*, de Carlo Gozzi.



Boceto de Luis Bagaría para *Fantochines*, 1923

El Arte se apoderaba del teatro y utilizaba a la marioneta como laboratorio de experimentación. En España, primero el catalán Adrià Gual y luego el madrileño Cipriano Rivas Cherif, advirtieron su potencia dramática. Valle-Inclán proclamaba que su nuevo teatro no era apto para actores y que exigía el esperpento de los muñecos. Músicos —como Falla, Óscar Esplá o Conrado del Campo— las integraron en sus partituras, trazando hilos que sincronizaban movimientos y acordes. En 1921 el folklorista Aurelio Capmany convocó a los escritores catalanes para que produjeran obras para marionetas que se estrenaron en la Sala Reig de Barcelona. En 1923 García Lorca esgrimió en sus manos un don Cristóbal con rasgos cubistas que talló Hermenegildo Lanz para la fiesta de Reyes Magos en Granada, Falla presentó en París su *Retablo de maese Pedro* y Tomás Borrás y Conrado del Campo estrenaron en Madrid, *Fantochines*. El año siguiente la prensa madrileña calificó de acontecimiento teatral de la temporada al Teatro dei Piccoli con las musicales marionetas del italiano Vittorio Podrecca.

No solo en el campo artístico estaban presentes las marionetas, también lo hicieron en el pedagógico. Hijas de la Institución Libre de Enseñanza y de las nuevas corrientes pedagógicas, varias escuelas adoptaron el guiñol como herramienta didáctica en Barcelona, Madrid y otras ciudades. Con el creciente enfrentamiento ideológico entre españoles, los títeres fueron por fin utilizados como instrumentos de concienciación política y arma de agitación en los últimos años de la República y, sobre todo, durante la Guerra Civil.

Del espacio teatral al teatro de la guerra un buen número de escritores pusieron en pie obras para teatro de títeres, tanto para adultos como para niños y niñas. Algunos muy conocidos, como García Lorca o Alberti, otros mucho más desconocidos, que son en los que me voy a centrar en este artículo: Rafael Dieste, César Arconada, Salvador Bartolozzi, Magda Donato, Concha Méndez, Elena Fortún, José Ricardo Morales o Eduardo Blanco Amor. Todos ellos escritores y escritoras de prestigio y calidad contrastada que solo el largo silencio del franquismo ha mantenido alejados del conocimiento general. Cada uno de ellos requeriría un largo artículo, voy a limitarme a un breve comentario biográfico, las sinopsis de las obras que escribieron para marionetas, mencionando en el texto sus ediciones.

RAFAEL DIESTE

Rafael Dieste (Rianxo-La Coruña, 1899 - Santiago de Compostela, 1981) publicó tanto en lengua gallega como castellana. Cultivó todos los géneros literarios: relato, teatro, poesía y ensayo. Cronológicamente encuadrado en la generación del 27, comenzó ejerciendo de periodista en Galicia, donde publicó dos libros en gallego, uno de relatos y otro de teatro. En 1930 publicó en castellano la tragedia *Viaje y fin de don Frontán* donde aparece inserta una obra de títeres completa. El teatrillo de guiñol reproduce metateatralmente el eje



Rafael Dieste, 1939

central de la tragedia, estableciendo un paralelismo entre los personajes actores y los títeres, como hizo Valle-Inclán en *Los Cuernos de don Friolera*.

Quizá debido a su eco, el Patronato de las Misiones Pedagógicas, organización creada por el gobierno republicano para intentar elevar el nivel cultural y pedagógico en la España rural, le encarga en 1933 la creación y dirección de un Retablo de Guiñol, para el que Dieste escribirá una serie de obras. Aparecen varias de ellas en el libro *Quebranto de doña Luparia y otras farsas* (J.M. Yagües, editor, 1934). Con dicho retablo recorrió una parte importante de España con una compañía en la que también figuraban el poeta Luis Cernuda, los pintores Ramón Gaya, Miguel Prieto y Urbano Lugrís, o el cineasta experimentalista José Val del Omar.

En 1935 la Junta de Ampliación de Estudios lo beca para ponerse en contacto con la realidad teatral europea. Fruto de ese viaje serán la obra *Revelación y rebelión del teatro* (1935) y el ensayo *La vieja piel del mundo* (1936). La primera, subtitulada *Misterio polémico (sobre Gordon Craig) en una jornada*, utiliza los personajes del *Diálogo* de Craig —Playgoer y Stage-Director— para polemizar y homenajear al autor de *On the art of the theatre*, hablando de la *supramarioneta*, pero también de Shakespeare, de Stanislavski, Meyerhold y otros. El segundo es un tratado filosófico sobre el origen de la tragedia.

Al estallido de la Guerra Civil, Dieste participa en la Alianza de Intelectuales Antifascistas y se le nombra director del Teatro Español de Madrid. Pondrá en escena dos obras del llamado Teatro de Urgencia: *Al amanecer* y *Nuevo Retablo de las maravillas*, de nítida inspiración cervantina. También escribirá nuevas obras para guiñol: *El moro leal* y otras dos que se han perdido. Funda, con otros dos escritores, la más importante e independiente revista cultural española en aquellos tiempos de batalla: *Hora de España*. Empezará camino del exilio,



Viaje y fin de don Frontán, 1930

radicando al fin en Argentina y luego en Reino Unido y México. En 1961 regresa definitivamente a España, percibe como el franquismo ha sepultado su obra y vive silenciosamente en la casa familiar de Rianxo. En 1974 publica en Alianza Editorial, *Historia e invenciones de Félix Muriel*, un libro de relatos que parece una novela, que ya había aparecido en Buenos Aires (1943). Buena parte del panorama crítico español queda deslumbrado por una prosa de una elegancia clásica y de un extraño vínculo entre realidad y magia que, de alguna forma, es anterior al boom del realismo mágico que vino de la mano del colombiano Gabriel García Márquez. A partir de entonces se comienza a recuperar su obra. El profesor Manuel Aznar recupera el teatro de Rafael Dieste, en dos volúmenes (Laia B, 1981), donde encontramos la mayoría de sus obras para títeres.

En **Curiosa muerte burlada**, Esteban es amo de una pujante casa rural que cuenta con Silvestre como criado y con Oliva, que ejerce labores de criada y de manceba. Oliva ama a Esteban tanto y le atiende tan bien que el amo piensa en casarse con ella. Pero tiene dudas de si el amor de Oliva es solo por sus posesiones y le cuenta a Silvestre la estratagema que va a seguir para comprobarlo. Fingirá que ha perdido toda su hacienda y luego fingirá su muerte. Le pide a Silvestre que entonces, con Esteban de falso cuerpo presente, le declare su amor para comprobar la fidelidad de Oliva.

El tema de la obra tiene ciertos tintes a *El viejo y la niña*, del ilustrado Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), donde los celos de un marido añoso obligan a ejercer vigilancia sobre la muchacha. Pero mucho más cercano se encuentra a su idolatrado Cervantes con *El curioso impertinente*, novela intercalada, entre los capítulos XXXIII y XXXV de la primera parte del Quijote. Allí, el acaudalado Anselmo expresa a su amigo del alma, Lotario, la duda de que su fiel esposa, Camila, sea “tan buena y tan perfecta como yo pienso”. Decide someterla a una prueba que “manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro”. En razón de su amistad le pide a su amigo Lotario que la corteje, le entregue alabanzas, versos y joyas, por ver cómo responde su mujer. Esta breve novela acabará, claro, en tragedia.

Una de las preocupaciones literarias y culturales de la República fue la recuperación del inmenso monumento literario del viejo Romancero español, recopilado, entre otros, por Ramón Menéndez Pidal y su esposa, María Goyri. Manuel Bartolomé Cossío, presidente del Patronato de Misiones Pedagógicas, sugirió a Rafael Dieste la dramatización de algunos de ellos para su representación con el Guiñol de Misiones, demostrando interés por **La doncella guerrera**. Dieste fue fiel a la versión recogida por Menéndez Pidal, pero para la escenificación de los pasajes narrativos introdujo algunos personajes de su invención.

Un Conde, ya anciano, no puede responder a la petición del Rey de Aragón en la guerra contra el francés. Además solo tiene hijas, por lo que queda muy angustiado. La menor de ellas se ofrece para ir a combatir disfrazada de hombre. La segunda escena transcurre en el palacio del Rey, la Doncella se presenta como don Martín. El Rey lo ve muy joven e inexperto pero admira su valor. En la escena tercera el Príncipe cuenta a la Reina que se ha enamorado del fingido don Martín: “Herido vengo, mi madre/ de amores, me muero yo/ los ojos de don Martín/ son de mujer, de hombre, no”. Preocupada la Reina por la angustiada confusión de su hijo, le recomienda la realización de varias pruebas para determinar si don Martín es hombre o mujer. Pero la doncella guerrera no cae en las trampas, aunque en la última de ellas, bañarse desnudos los caballeros en el río, la haga apartarse de ellos, lo que aumenta las dudas tanto en el Príncipe como en su madre. La doncella guerrera, agobiada por el Príncipe, decide solicitar del Rey el abandonar la guerra, aduciendo que su padre se encuentra

muy enfermo. El Rey agradece sus servicios y la deja partir. Gozosa vuelve a su tierra, pero tras ella ha cabalgado el Príncipe que allí la encuentra ya como mujer.

Según las crónicas fue una de los que mayor éxito tuvieron entre el repertorio del Guiñol de Misiones Pedagógicas, entre 1934-1936. En 2007 la presentó Os Monicreques de Kukas en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, dentro de las actividades relacionadas con una magna exposición sobre Misiones Pedagógicas. Al año siguiente presentó una versión en gallego.

El falso faquir es una comedia que usa diálogos y rutinas del guiñol popular. Un Empresario que tiene una agencia de contratación de artistas recibe a Tonino, un tonto muy tonto, que le presenta a su amigo, Frontifalso. Este tiene la habilidad de girar 180° la cabeza y separarla del tronco. El entusiasmado Empresario se ofrece a contratarlos y se enzarzan

sobre el valor de sus honorarios. En medio de la discusión aparece un Guardia que busca al que ha robado la cabeza al capitán de navío Juan de Escoriaza. El Empresario teme perder su negocio con Frontifalso y le da mil pesetas al Guardia por olvidarse del asunto. Tras la marcha del Guardia aparece la gentil cancionista y bailarina Rosita del Mingo que, despechada por no quererla contratar, le cuenta el engaño del que ha sido víctima por parte de los cómicos y el guardia. Cuando el profesor Manuel Aznar Soler recogía su teatro completo, Dieste le ofreció una continuación de esta pieza, que tituló **El empresario pierde la cabeza**. En 1982, la cooperativa teatral Denok, de Vitoria, puso en escena ambas piezas, dentro de un espectáculo que tituló *Garambainas*. En 1983, el Teatro Circo La Plaza, de Sevilla, estrenó *El falso faquir*, si bien lo hizo con actores y una gran marioneta que supongo representaría a Frontifalso con sus juegos de cabeza.

Con el hermoso título de **La amazona y los excéntricos**, reelaborada luego “con una mayor complejidad y riqueza escénicas” como **El circo**



Madrid, 1934

embruado en la recopilación de Aznar Soler de 1981, escribe Dieste una deliciosa “farsa lúdica que se desarrolla en un ambiente circense”. Cándido y Flor son dos payasos que compiten por el amor de Casilda, la amazona. Diálogos cortísimos y juego escénico guiñolesco. Casilda no se decide por ninguno de los dos y, harta de sus peleas, les pone una prueba de amor: pondrá ante ellos dos cofres, en uno estará encerrada ella y en el otro estará Ruck, el león más feroz del circo. Tendrán que decidir quién abre primero uno de los dos cofres, con el consiguiente riesgo que supone abrir primero el del león. Es cierto que la versión posterior es más literaria pero, sin duda, tiene una mayor frescura *La amazona y los excéntricos* que representaron las Misiones Pedagógicas y que apareció publicada en 1934 dentro de *Quebranto de doña Luparia y otras farsas*.

Dieste también reescribió profundamente su primitiva versión de **El gato de Siloc**, que queda desconocida, al publicarse en 1981 como **Simbiosis**. La acción tiene lugar a principios del siglo XX en una villa española que esconde el podrido entramado social del engaño, el fraude y la corrupción de la justicia. Siloc, desempeñando el papel del tradicional ávaro y usurero de las comedias clásicas, se niega a ofrecer ayuda a Antipas, viejo conocido cada día más pobre. Para quitárselo de encima le dice que le echará una mano si le toca un décimo de lotería que acaba de comprar a Gerineldo con un duro falso. La suerte, nunca se sabe si benéfica o fatídica, hace que el décimo resulte premiado. Antipas reclama a Siloc su promesa y al no hacerle caso, lo apalea con el bastón y huye. Gerineldo, que es un sano mozo, encuentra a Siloc en el suelo y cuando le está atendiendo aparece el guardia que lo detiene y lo lleva ante el juez. Todo acusa a Gerineldo de muy malas maneras, pero el joven tiene una idea que suelta en la sala como una bomba: Siloc, cuyo cuerpo está también presente en el juzgado, debe llevar todavía en su abrigo el billete premiado. Se desata entonces un maremagnum de juegos peligrosos, que se acentuará aún más cuando Siloc, que todos creen muerto, resucita sorprendentemente. Me encantaría poder leer la versión original que representaba el guiñol de Misiones, pues tal como la trasformó Dieste, en su nueva versión de *Simbiosis*, parece más apropiada para el teatro con actores.

Farsa infantil de la fiera risueña, también figuró en el repertorio de Misiones y tanto el título como su contenido trae reflejos valleinclanescos de *La farsa infantil de la cabeza del dragón*. Un monstruo acecha la paz sempiterna de un pueblo. A la fiera la atacarán los amigos Celso y Tito con la ayuda de su querida amiga Celinda, que lo adormece con su canto de sirena. El guardia municipal y el pastor Braulio encuentran el cuerpo de la fiera y deciden pasar por los que han dado muerte al dragón para cobrar la recompensa. Al final, como en las historias de títeres, la verdad prevalecerá y se celebrará una gran fiesta.

Como ya he mencionado, con la Guerra Civil la Alianza de Intelectuales Antifascistas hace una llamada a los escritores para la redacción

de cortas obras de teatro que sirvan como concienciación y llamada de toque ante los terribles hechos que se van sucediendo: lo que fue llamado “Teatro Urgencia” o “Teatro de Circunstancias”. Dieste responde con varias obras, algunas de ellas dedicadas a los títeres, de las que dos se han perdido, una de ellas *El toro antifascista* dedicada a los fusilamientos masivos, dirigidos por el coronel Yagüe, en la plaza de toros de Badajoz. Manuel Aznar recogió la única conservada por haber sido publicada en 1937 en la revista gallega *Nova Galiza* (10, 20-09-1937, p. 4). Según contó el propio Dieste, **El Moro leal** no llegó a representarse por su inoportunidad. Una parte importante de las tropas franquistas estaba compuesta por unidades de los llamados “regulares”, soldados marroquíes que formaban parte del Ejército del Sur que había cruzado desde Marruecos a España. En la obra, Dieste defiende una cierta honradez entre las cabilas de marroquíes que intentaban enrolar los militares sublevados, frente a una visión más ácida de otras farsas que los presentaban como salvajes mercenarios. Según Dieste: “llegaron a la zona republicana noticias de las atrocidades cometidas por los moros en la zona franquista, y mi pieza pareció entonces demasiado delicada”.

Un sargento de las tropas sublevadas de Franco está encargado de alistar marroquíes para la guerra en España. Trata de engañar al Moro con la promesa de dinero y mujeres a cambio de liquidar comunistas en España. El sargento emplea todo tipo de halagos y coacciones, pero cuando el soldado moro duda, le amenaza: “Si tú no vienes te quemaremos tu jaima, te comeremos niño y mujer y después te cortaremos pescuezo y otra cosa”. El sargento lleva a su presencia a un Banquero judío que le muestra billetes antiguos que han perdido todo su valor, pero le hace creer que son auténticos marcos alemanes de curso legal. Invita al Moro que extienda la noticia por todo el campamento: si se va a España habrá dinero y mujeres para todos. Pero de repente surge la voz de Alah, que solo escucha el Moro, que le avisa de la verdad: “¡No vayas, hijo! Moro estar noble mientras no estar vendido.” Ante esta intervención divina el moro apalea con su cachiporra al Sargento y al Banquero. El Moro leal recibirá como premio el que su añosa mujer se transforme en una hurí joven y hermosa. En la recopilación de Manuel Aznar de su obra teatral, Dieste solo hace un cambio de personaje: al “Judío” lo renombra como “Banquero”, obviamente por la deriva que tomará inmediatamente el nazismo en su exterminio.

CÉSAR M. ARCONADA

Si ha habido un escritor sepultado por el franquismo, encofrado en el silencio más absoluto, este ha sido César Muñoz Arconada (Astudillo-Palencia, 1898 - Moscú, 1964). La decisión de exiliarse en la URSS, de la que nunca quiso volver, condenó al ostracismo una trayectoria que, enmarcada en la generación del 27 —junto a proscritos como Benjamin Jarnés o Francisco Ayala— contempla títulos



César Muñoz Arconada

como *En torno a Debussy* (1926) o *Vida de Greta Garbo* (1929), una peculiar visión de la actriz —antes de sus más sonoros éxitos con Lubitsch, Mamoulian o Cuckor—, considerada entonces como enigmática musa del erotismo más mudo, que fue inmediatamente traducida al italiano y al alemán. Fuera de su labor de crítica musical y cinematográfica, publicó el poemario *Urbe* y, en 1930, una novela que llamaría poderosamente la atención, *La Turbina*. Fue redactor jefe de *Gaceta Literaria* (1927-1932), la revista que fundó Ernesto Giménez Caballero, luego destacado falangista, por la que pasó la flor y nata de la generación del 27. Tras ingresar en el PCE su labor literaria se aproxima al realismo socialista, publica dos novelas, donde describe el feudalismo que todavía existía en el mundo rural, obteniendo el Premio Nacional de Literatura en 1938 con *Río Tajo*, una novela que solo verá la luz en Rusia en 1970. En la URSS fue director de la edición

española de *Literatura Soviética*, desde donde difundió la cultura literaria española, sobre todo del siglo de Oro.

En 1936 publicó en Ediciones Izquierda un librito, del que se pueden contar con una mano los ejemplares que subsisten, titulado *Tres farsas para títeres*, que reunía tres breves piezas que voy a comentar. En su prólogo explica que son “tres caricaturas de la España adentro y rural concebidas para ser representadas por muñecos”, aunque aclara que también pueden ser representadas por actores. En las tres piezas retrata la falsedad y la codicia de la llamada “gente de bien”. Teatro militante y de “urgencia” escrito probablemente en los primeros compases de la guerra o poco antes.

El teniente cazadotes, farsa en un acto, con cuatro personajes, cuenta los amoríos de una jovencita por un teniente engreído y chulapón que solo busca encontrar una señorita acaudalada para convertirla en su esposa. El padre, que regenta un pequeño negocio, urde una estratagema para que su hija pueda lograr el interés del militar: de acuerdo con un periodista hace imprimir en el periódico

local la noticia de que se ha hallado un filón de oro en un huerto de su propiedad. El teniente pasa de despreciar a la joven Teresa a declararle su pasión. Descubierta el fraude, el teniente liquida a sablazos al padre y al periodista y va a hacer lo mismo con Teresa, pero la ve tan ingenua y tan enamorada que opta por unir sus vidas. A este rocambolesco final, un tanto forzado, se añaden unos largos monólogos que la hacen muy difícil de interpretar por títeres de guante.

Dios y la beata, en dos cuadros y con cinco personajes, más otros que hacen de vecinos del pueblo, resulta mucho más graciosa y efectiva, con diálogos más ágiles aunque sigan siendo excesivamente largos en algunos momentos. En el primer cuadro, en la plaza de un pueblo, la Beata, armada con una gran cruz, invoca a gritos a todos los vecinos afirmando que Dios se le ha aparecido. Los vecinos la increpan con dureza, pero el Cura tiene sus dudas y decide acudir a casa de la Beata para comprobar la certeza de sus visiones. Sucede el segundo cuadro en la gran cocina de la casa de la Beata. Allí encuentran al Sacristán, vestido como un fantasma, oculto tras una máscara que pretende similar el divino rostro. Confunde en un principio al Cura, pero, cargado con un gran saco de chorizos y algunos jamones que pretendía birlar a la Beata, es descubierto por el pícaro monaguillo y por los vecinos que han seguido en jolgorio procesional al Cura y a la Beata. La Beata agarra un palo y pretende deslomar al Sacristán, pero los vecinos la encorren a palos a ella y al Cura. Acaba la obra con el Sacristán repartiendo chorizos y jamones entre todos.

Gran baile en La Concordia, es la pieza más cruda y militante, feroz ejemplo de la situación social en España. Pieza en un solo acto, con múltiples personajes, que transcurre en el salón del casino La Concordia, en un pueblo español sin determinar. Allí, apoltronados en cómodos sillones en un lateral de la escena, disertan los cuatro prebostes del lugar y un comandante fanfarrón sobre los levantamientos campesinos que se van sucediendo por todo el país. Mientras ellos hablan, las parejas de señoritos y señoritas bailan atentos solo a sus deseos juveniles. El fondo de la escena es un gran ventanal que da a la plaza del pueblo, por donde los campesinos van asomándose y comienzan a imprecicar a los asistentes al baile. Las parejas siguen bailando sin aperibirse de la tormenta que se avecina. Como persisten los insultos, los señores comienzan a asustarse, por lo que el comandante solicita que se dé aviso a los Guardias de Asalto. Vuelve el recadero con la noticia de que han partido hacia la capital: están solos. En ese momento una piedra rompe el ventanal y los campesinos invaden el casino. Los campesinos y obreros forman un tribunal popular que juzga y liquida a señores y comandante que inútilmente han intentado esconderse en la chimenea y bajo los sillones del salón. Los jóvenes permanecen aterrorizados en una esquina del salón, temerosos de lo que les pueda suceder. Las mujeres del pueblo agarran a las señoritas, les levantan las faldas de organdí y azotan sus culos. La pieza finaliza con baile de obreros y canto de la Internacional.



Ediciones Izquierda, 1936

SALVADOR BARTOLOZZI Y MAGDA DONATO



Bartolozzi con muñecos del Teatro Pinocho, 1929

Magda Donato, actriz en México



En la temporada 1929-1930, en el teatro de la Comedia, se estrenan con marionetas, *Rataplán-rataplán o Una Hazaña de Pinocho*; *Pipo, Pipa y el dragón*; y *En la Isla embrujada*. En la temporada 1930-1931, se trasladan al teatro Español, sede de la compañía de Margarita Xirgú, estrenando *Pipo, Pipa y el gato Trespelos*; y *Pipo y Pipa, Pinocho y Pulgarcito en la isla misteriosa*, en cuyo libreto intervino también el asesor literario de la Xirgú, Rivas Cherif. El Teatro Pinocho estrenó con marionetas obras de otros autores, como Elena Fortún o Enrique Castillo, colaborador de Bartolozzi en el semanario *Pinocho*, e intentó preparar, con la connivencia de Rivas Cherif, obras para adultos, solicitadas a autores como Valle-Inclán, García Lorca o Alberti, así como producir obras de Jarry y Apollinaire.

Salvador Bartolozzi (Madrid, 1882 - Ciudad de México, 1950), de padre italiano, triunfó como dibujante, historietista y escenógrafo. Tras cinco años en París entró a trabajar en la afamada editorial Calleja donde llegaría a ser director artístico. Son innumerables sus portadas e ilustraciones interiores para revistas de máxima tirada, como *Blanco y Negro*, *La Esfera* o *Nuevo Mundo*. Se le considera pieza fundamental de la renovación de la literatura infantil, obviando el carácter paternalista y aleccionador de los escritores que venían del XIX, planteando un juego lleno de humor y aventuras con un lenguaje nuevo, asequible

y cercano a la mentalidad infantil. No es ajeno a todo ello su amistad con Ramón Gómez de la Serna, participando como miembro fundador en la célebre tertulia del Café Pombo. Con Calleja publicaría su famoso *Pinocho*, personaje que se convirtió en ídolo infantil en sus series de cuentos *Aventuras de Pinocho* y luego con la fundación del semanario *Pinocho*. Con la editorial de la revista *Estampa* publicará su serie de *Aventuras de Pipo y Pipa*, tan famosas como las anteriores. Su labor como excepcional escenógrafo se demostró en obras tan importantes como *El señor de Pigmalión* (1928), de Jacinto Grau, *La zapatera prodigiosa* (1930), de García Lorca, o *Farsa y licencia de la reina castiza* (1931), de Valle Inclán. En 1929 fundará el Teatro Pinocho, que revolucionaba el guiñol tradicional y que a partir de 1933 seguiría como teatro de actores. Con la guerra, Bartolozzi y Magda Donato, huyen a París y luego, tras la invasión nazi,

parten a México, donde morirá en 1950. Resulta fundamental la consulta en línea de la tesis doctoral sobre Salvador Bartolozzi del excelente dibujante e ilustrador David Vela (ver también su capítulo *El Teatro Pinocho de Salvador Bartolozzi, 1929-1933*, en AAVV, *Títeres*, Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz - Ministerio de Cultura, Madrid, 2004).

Magda Donato (Carmen Eva Nelken, Madrid, 1898 - Ciudad de México, 1966), nació en el seno de una acomodada familia de origen judeo-alemán. Cambió su nombre pretendiendo diferenciarse de su hermana, Margarita Nelken, destacada escritora, feminista y diputada durante toda la República. Desde muy joven comenzó a escribir en periódicos, primero en temas de moda femenina y luego derivando hacia temas feministas y sociales, como los llamados "reportajes vividos", publicados en el periódico *Ahora*, dirigido desde 1931 por Manuel Chaves Nogales, donde se introducía durante días o semanas, como una más, en cárceles de mujeres, manicomios o albergues de mendigas. Fue colaboradora estrecha de Cipriano Rivas Cherif en sus diferentes grupos de teatro independiente y experimental, traductora y dramaturga. Amiga, amante y estrecha colaboradora de Salvador Bartolozzi desde 1914, compartió su exilio en



La Farsa, 1935

México, firmando allí con su nombre varias obras infantiles donde recuperaba a Pinocho, Pipo y Pipa y otros personajes, algunas de ellas llevadas al cine y al teatro, ilustradas por Bartolozzi. Destacó en México sobre todo por su trabajo como actriz.

La estrecha colaboración entre ambos hace difícil determinar el papel de cada uno en la confección de los guiones de los cuentos y, sobre todo, de las obras de teatro. Resulta indudable la autoría exclusiva de Bartolozzi en los principios de su carrera, pero es seguro que conforme avanzan los años el papel de Magda Donato se hace cada vez más importante. El hecho de que firmen juntos *Pipo, Pipa y el lobo Tragolotodo* (La Farsa, 1935), que ya se representó con actores, parece cuanto menos indicativo. Las mencionadas obras que se presentaron con títeres en el Teatro Pinocho no fueron publicadas, ni se conocen los libretos que tuvieron que utilizar los manipuladores, hasta nueve o diez, que trabajaban en la compañía. Obviamente siguen muy de cerca los cuentos publicados en el semanario *Pinocho* y en las series de *Pinocho*, *Chapete* y *Pipo y Pipa*, pero habrá que esperar a que alguien los descubra.

CONCHA MÉNDEZ



Concha Méndez (Madrid, 1898 - Ciudad de México, 1986) fue escritora e impresora que debe adscribirse a la llamada generación del 27. Una generación que ha olvidado a las mujeres que también la escribieron. Por eso muchos solo recuerdan que fue novia de Luis Buñuel, esposa de Manuel Altolaguirre y amiga íntima del poeta Luis Cernuda, que murió en su domicilio de México DF en 1963.

Conocida principalmente por su poesía fue también autora de obras de teatro. Nació en una acomodada familia lo que le permitió una esmerada educación en un colegio francés de Madrid. Dedicó su primera juventud al deporte, gimnasia y natación, publicando sus primeros libros de poemas: *Inquietudes* (1926) y *Surtidor* (1928). En 1929 abandona el hogar paterno y emprende viajes a Londres, Mon-

tevideo y Buenos Aires, donde colaboró con sus poemas, gracias al ensayista Guillermo de Torre, en el diario *La Nación* y tomó contacto con Alfonsina Storni. Publica los poemas de *Canciones de Mar y Tierra* (1930).

En 1931, al proclamarse la República, regresó a España, tomando enseguida contacto con grupos de escritoras y artistas que luchan por la libertad de la mujer y con el grupo del 27. García Lorca le presentará al poeta Manuel Altolaguirre, con el que se casa en 1932. Juntos abren la pequeña imprenta La Verónica, en la que se editarán libros y revistas fundamentales del periodo de vanguardias en España como *Héroe*, *Poesía* o *Caballo Verde para la Poesía*, dirigida por Pablo Neruda. En este periodo se interesa por el teatro y el guión de cine, publicando las obras teatrales *El personaje pretendido* (1931), *El ángel cartero* (1931) y *El carbón y la rosa* (1935), las dos últimas dirigidas a los niños. Con su marido vivirá dos años en Londres y regresará a España en 1935, cerca ya del comienzo de la Guerra Civil. Proseguirá con su labor poética, llena ya de presencia vanguardista: *Vida a vida* (1932), *Niño y sombra* (1936) y *Lluvias enlazadas* (1939), colaborando con la revista cultural más importante de la España republicana en guerra, *Hora de España*.

Partió al exilio al poco de comenzar la guerra para proteger a su hija, Paloma, pero regresaron en 1939 para buscar a su marido y partir los tres hacia Francia cuando ya había triunfado la sublevación franquista. En París los acoge Paul Eluard, que les facilitará el posterior viaje hacia Cuba, donde establecerán una nueva imprenta y publicarán la colección poética *El ciervo herido*, y posteriormente a México, donde la pareja se separa. Realizará tres visitas puntuales a España pero ya nunca residirá en su país.

Las Barandillas del cielo, subtitulada por la autora como “comedia para guiñol”, es una muy breve obra infantil que se puede inscribir dentro del mencionado Teatro de Urgencia. Con un lenguaje culto utiliza el metro popular del romance y el romancillo, mezclando poesía, fantasía y acción militante. Escrita en Londres, fue rescatada entre sus manuscritos depositados en la Residencia de Estudiantes de Madrid,

La acción es muy sencilla, un niño escapa en globo de la guerra que sacude a España y va llegando a las nubes y luego al cielo. Su intención es contar fuera de la tierra lo que ocurre en su país y animarles a que ayuden para que triunfe la democracia amenazada en todo el continente europeo. Entablará conversación con las estrellas, que conocen la difícil situación, y luego con un ángel y un lucero, incluso con un demonio alegre y simpático que, junto a los anteriores, llamarán a todos los astros del cielo, a los ejércitos de ángeles guerrilleros y a las legiones de diablos, para defender al mundo contra el mal que asola España. Concha Méndez realizó en ese manuscrito un sencillo dibujo que plantea la situación escenográfica: el globo que transporta al niño flota sobre fondo azul celeste, estrellas de plata, la esférica tierra queda abajo centrada en España; arriba se ve un

grupo de nubes con una barandilla también de plata. No deja de ser significativo, dentro de la filosofía cultural republicana, que ángeles y demonios se unan para defender la causa de la República. Fue publicada dentro de *El Pez engañado, Ha corrido una estrella, Las Barandillas del cielo*, edición de Margherita Bernard, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2006.

ELENA FORTÚN



Encarnación Aragonese Urquijo (Madrid, 1886 – 1952), conocida literariamente como Elena Fortún, puede considerarse como una de las fundadoras de la nueva literatura infantil española en el fértil periodo de vanguardias que encontrará su máxima expresión en el periodo republicano. Su nombre va unido al de Salvador Bartolozzi, Antonio Robles y Magda Donato, que crean nuevos personajes y nuevas historias que rompen con el afán didáctico y moralizador de los escritores de finales del XIX, buscando que se acerquen más a la realidad y al lenguaje de los niños y niñas del siglo XX o plantean aventuras y viajes exóticos donde prime la imaginación y la diversión de sus lectores. Elena Fortún, casó a los diecinueve años con un militar y escritor, Eusebio de Gorbea, que no alcanzaría el éxito que tendría su mujer. Elena Fortún, de educación conservadora y católica, dedicó todo su tiempo al cuidado de sus hijos y marido. Aunque los primeros contactos con el mundo intelectual fueron a partir de 1919, a través de María Lejárraga y de la que sería su amiga íntima, Matilde

Ras, sería más adelante, ya con cuarenta años, al regresar de Tenerife (donde había empezado a publicar en la prensa local) a Madrid en 1924, cuando se integra en un grupo de mujeres, liberales o socialistas, que se agrupan en centros y asociaciones de carácter feminista, como el Lyceum Club. Creará el personaje de Celia, la niña que es espejo de ella misma y de su visión de la creciente emancipación femenina de la época, comenzando a publicar en 1928 sus aventuras en la revista *Blanco y Negro*, agrupadas luego por la editorial Aguilar en *Celia, lo que dice*, 1929. Celia es un personaje que puede considerarse en la línea de otros personajes infantiles que rompen el estrecho y aburrido mundo adulto, como el Guillermo Brown de la sufragista británica Richmal Crompton (publicado en libro en 1922), la Pippi Calzaslargas de la sueca Astrid Lindgren (1945), o Daniel el

Travieso del dibujante estadounidense Hank Ketcham (1951). Celia se adelanta a la mayoría de ellos, se expresa como una niña, tiene ideas propias y despliega una gran inventiva y arrojo para correr aventuras.

La editorial Aguilar ha ido publicando toda su obra (1928-1987), incluida su *Celia en la revolución* (1987), que narra las aventuras durante la guerra civil en Madrid, donde expresa la ansiedad y el miedo de la autora, y que, obviamente, no se había podido publicar durante el franquismo. Recientemente la prestigiosa editorial Renacimiento ha recuperado su obra completa, salvo *El Bazar de todas las cosas* (1935), libro de manualidades en las que Fortún enseña a niños y niñas a confeccionar y construir casas de muñecas, juguetes, disfraces y marionetas, elementos necesarios para la representación de sus obras teatrales.

Tras la Guerra Civil (1936-1939), debe exilarse en Buenos Aires. Allí seguirá publicando artículos en prensa y editando libros de Celia y de otros personajes que se hicieron famosos (Matonkiki, Cuchifritín, Mago Pirulo, Roenueces). Mantuvo relación epistolar con Jorge Luis Borges, que extenderá hasta el fin de su vida. En 1948 regresa a España, vivirá en Madrid y luego en Barcelona, donde seguirá con sus publicaciones. Morirá de un cáncer de pulmón en 1952.

Luna, Lunera o Cigüeñitos en la torre, título original, fue estrenada en Madrid, el 16 de febrero de 1930 (*La Época*, Madrid, 17-02-1930, p.1) en el Teatro de la Comedia por la ilustre compañía de guiñol Teatro Pinocho, del pintor y escenógrafo Salvador Bartolozzi.

Teatro para Niños, del que forma parte *Luna, lunera*, fue publicado en 1935 (*El Sol*, Madrid. 28/12/1935 p.2), pero no ha sido encontrado ni un solo ejemplar, por lo que solo contamos con la edición de la editorial Aguilar de 1942, cuando tras el final de la Guerra Civil ella ya había partido al exilio, hecho nada habitual en la censura establecida por el régimen franquista, lo que da cuenta de la gran recepción que tenía la obra de Fortún. Recoge doce breves piezas de teatro infantil, algunas de ellas con guiños a la comedia del arte y a los títeres de cachiporra, siendo la primera, *Las narices del mago Pirulo*, "comedia



Edición de Aguilar, 1942

de muñecos en un acto”, y la última de ellas, *Luna, lunera*, que presenta como “Comedia en un acto y cuatro cuadros. Escrita para muñecos de guiñol y que puede ser representada por niños y actores”. Ha tenido otras dos ediciones más modernas: Susaeta, 1998, y Renacimiento, 2018, con un interesante prólogo de Purificación Mascarell y las ilustraciones originales de la edición de 1942, realizadas por Dubón. El gran número de personajes, diecinueve, fue vista por Juan Cervera, autor de *Historia crítica del teatro infantil español* (Editora Nacional, 1982, p. 165) como un inconveniente para su puesta en escena. Sin duda desconocía la magnificencia de la puesta en escena del Teatro Pinocho, que podía llegar a tener nueve o diez manipuladores. Los críticos e historiadores alaban sus diálogos ágiles y divertidos, la inclusión de breves poemas y canciones en una historia que, basada en los viejos cuentos de brujas y reyes, encuentra una nueva visión dramática y un interesante vuelco moral y social. Comienza la obra en un salón del palacio con el Búho y la Luna manteniendo atada a la Bruja en un grueso poste de madera. Le acusan de todo el aluvión de maldades que ha cometido y le anuncian que por ello va a morir. Aparece un Chambelán que anuncia que tal ejecución puede ser detenida y sustituida por veinte garrotazos si encuentra tres cosas que se han perdido en palacio: las gafas del cegato Rey Tiburcio, la trompetilla del sordo Preceptor y la peluca de la calva Dama Juana. La Reina Bonita encuentra a la Bruja atada en el poste, que le pide su manto, su corona y que la desate. Disfrazada de Reina Bonita, la Bruja intenta engañar al Rey Tiburcio y a todos los habitantes de palacio, menos mal que la Luna —personaje que interpreta un actor con una gran cabeza de luna— posee una larga lengua que utiliza como puente para salvar a los personajes en peligro y como camino para encerrar en su cabeza a la Bruja y a todos los malvados que la secundan.

JOSÉ RICARDO MORALES

José Ricardo Morales (Málaga, 1915 – Santiago de Chile, 2016), estudió Filosofía y Letras en Valencia, ingresando en 1935 en la FUE (Federación Universitaria Española, sindicato universitario de carácter progresista), donde llegó a dirigir el Departamento de Cultura. Se formó en el campo teatral dentro de la compañía El Búho que dirigiera, entre otros, Max Aub. Durante ese periodo de experimentación dramática llegó a escribir dos obras para títeres: *Burlilla de don Berrendo*, *doña Caracolines y su amante*, y *No hay que perder la cabeza*, cuyo texto se perdió. Ambas fueron representadas por miembros de El Búho durante la Guerra Civil. Morales se alistó en las tropas republicanas y combatió durante toda la contienda. Se refugió en 1939, en Francia, donde es detenido y trasladado al campo de concentración de Saint-Cyprien. Emprende camino a Chile desde puerto francés en el viejo carguero Winnipeg, donde embarcan más de dos mil exiliados

españoles en una operación que, auspiciada por el gobierno chileno, dirige el poeta Pablo Neruda. En 1942 obtiene en Chile el título de Profesor de Historia y Arte, emprendiendo una larga carrera docente en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura que le llevará a la cátedra de esa disciplina.

Paralelamente prosigue con su carrera literaria y dramática. En 1941 contribuye, con Pedro de la Barra y otros, a la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, dirigiendo *Ligazón*, de Valle-Inclán, y montando bajo dirección de Barra, *La Guardia Cuidadosa*, de Cervantes, obras que había representado con El Búho en España. Este grupo experimental se considera la base sobre la que se asienta el nuevo teatro chileno. La influencia del teatro valenciano El Búho fue muy importante a través de Morales,



que fue su asesor literario y, por ello, uno de los más influyentes en su repertorio. En 1943 dirige la colección literaria *La fuente escondida*, que publica, con prólogos de Morales, la obra de importantes poetas españoles del renacimiento y el barroco injustamente olvidados por la crítica (José de Valdivieso, Francisco de Figueroa o Jacinto Polo de Medina, entre otros). En el mismo año entrega a Margarita Xirgú su obra *El embustero en su enredo* que la representa por buena parte de la América Latina. Posteriormente la Xirgú intervendrá en dos adaptaciones de Morales: *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina (1948), y *La Celestina* (1949).

Entre 1944 y 1947 escribe tres obras (*De puertas adentro*, *Pequeñas causas* y *A ojos cerrados*) que luego publicará reunidas en *La vida imposible* (Chile, 1955). Muchos críticos consideran a estas obras— así como *El juego de la verdad* (escrita en 1952) y *Oficio de Tinieblas* (1966)— como antecedentes de algunas obras de Ionesco, Albee o Beckett, es decir de lo que se conocerá como Teatro del absurdo, calificativo que no le gustaba a Morales, más partidario de un maridaje entre teatro y filosofía.

Su obra ha sido ampliamente reconocida en Chile (se nacionalizó chileno en 1962), donde forma parte desde 1974 de la Academia Chilena de la Lengua, así como en buena parte de Europa, pero todavía no lo ha sido en España, pese a los esfuerzos de estudiosos como José Monleón que recogió algunos textos, entre ellos la *Burlilla de Don Berrendo* (El mirlo blanco, Taurus, 1969) o más recientemente Manuel Aznar Soler al editar su Teatro Completo (Institución de Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2009).

Burlilla de don Berrendo es un juguete cómico-burlesco en un acto, para un actor y títeres, escrito y representado “en un soplo y en breve respiro entre jornadas de la guerra española”. Don Cristóbal, con clara

influencia lorquiana, ejerce de presentador y conductor de la breve farsilla. Evidente ejercicio metateatral donde se plantea la acción del titiritero como factotum de los personajes muñecos, que le plantan cara reivindicando su propia esencia y libertad, así como reivindicando el papel del autor por encima de él.

Doña Caracolines, esposa de don Berrendo, coquetea más de lo debido con Infiernillo, un mozo de botica que la corteja con los versos más cursis del mundo. Unos sonoros golpes en la puerta presagian lo peor: don Berrendo, circunspecto viajante de joyería, acaba de regresar antes de lo previsto. Jaleado por Don Cristóbal, don Berrendo debe lavar su honor. Pero cuando avanza cachiporra en mano hacia los amantes una extraña fuerza le retiene. Detenida la acción, aparece el Titiritero recordándoles que sus gestos y sus voces no son suyas sino manejo de él. "Mientes, nuestras pasiones son nuestras", le grita don Cristóbal. Comienza una interesante discusión donde los muñecos reivindican su ser y, si acaso, proclaman la superior voluntad del autor a la manipulación del Titiritero. Tras el florido debate la función se reanuda como si nada hubiera pasado. Don Berrendo, recupera su facultad de moverse, y arremete con furia contra Infiernillo, machacándolo con su estaca hasta la muerte. Acusa a su mujer, Doña Caracolines, de adúltera y va a emprenderla con ella pero aparecen dos guardias que lo detienen. Don Cristóbal diserta sobre los perjuicios que producen los vértigos amorosos de las mujeres. Pero doña Caracolines, repuesta ya de la muerte de su amante, coquetea ahora alrededor de Don Cristóbal. Lo incita al beso. Don Cristóbal resiste: "¡Estás haciendo fracasar una obra para familias decentes!" Pide que el telón cierre la obra pero doña Caracolines arrecia el acoso con mimos y carantoñas. "¿Todavía vives al dictado? ¿No comprendes que hemos rebasado la farsa?". Abraza a Don Cristóbal que cede ante los besos.

EDUARDO BLANCO AMOR

Eduardo Blanco-Amor (Orense, 1897 – Vigo, 1979), escritor y periodista, residente en Buenos Aires durante décadas, publicó su obra en gallego y castellano, cultivando la poesía, la novela y el teatro. Se trasladó a Buenos Aires en 1919, desarrollando entre la abundante emigración una intensa labor en defensa de la cultura gallega. En 1927 entra en la redacción del periódico *La Nación*, donde se relaciona con importantes escritores argentinos como Lugones, Borges o Sábato. Ejerciendo de corresponsal de *La Nación* realiza dos largas estancias en España: la primera en 1929-1931, en Galicia, donde toma contacto con Castelao y con los integrantes del grupo Nós, que rescatan y promocionan la calidad literaria de la lengua gallega; y la segunda, entre 1933-1935, en Madrid, donde intima con toda la vanguardia del 27 y especialmente con García Lorca, con el que va a mantener una amistad no exenta de tensiones, participando en la edición de los *Seis poemas galegos* de Lorca (1935). Conoce la labor teatral del director Rivas Cherif, la de La Barraca de García Lorca y Eduardo Ugarte, y la

de Misiones Pedagógicas de Alejandro Casson y su compatriota gallego Rafael Dies-te. Vuelve a Argentina donde, al estallar la guerra civil española en 1936, realizará una importante actividad en defensa de la República española.

En 1941 dirige El Tinglado, Teatro de Cámara Español, integrado por los actores de la compañía que dirigía Margarita Xirgú, que había decidido disolverla al marchar a Chile. En 1957 fundó en Buenos Aires el Teatro Popular Galego, de clara inspiración en La Barraca lorquiana. Tras alguna visita esporádica a España, se establece definitivamente en 1965. Si bien su obra es oscurecida por la censura franquista no deja de tener influencia cultural, al traducirse al castellano sus novelas *A esmorga* (*La parranda*, 1973), sus cuentos de *Os biosbardos* (*Las musarañas*, 1975) y publicar en edición bilingüe sus *Farsas para títeres* (Edición do Castro, 1973) y *Proceso en Jacobusland* (*Pipirijaina*, Textos, 15, julio-agosto, 1980).

En 1953 publicó en Buenos Aires *Farsas* (Ed. López Negri), con tres obras: *Amor y crímenes de Juan el Pantera*, *Ángélica en el umbral del cielo* y *La Verdad vestida* (estas dos últimas son mucho más filosóficas y han recibido en ocasiones el tratamiento de autos), aprovechando, tal como indica en su prólogo, "una ventolera de teatro de títeres y otras formas parateatrales que sopló sobre Buenos Aires (las de R. Wernique, J. Villafañe, Mané Bernardo, El Guirigay de Andrés Mejuto y Elena Cortesina, entre los españoles, etc.), me sobrevino el pronto de meterme a titerero". Una segunda edición se publica en México en 1962, añadiendo a las anteriores otras tres: *Romance de Micomicón* y *Adhelala*, *Muerte fingida y veraz muerte de Estoraque el Indiano* (que es una sorprendente continuación de *Juan Pantera*) y *El Refajo de Celestina* (deliciosa farsa trasladando a un pueblo español de su tiempo el tema de los clásicos requiebros celestinescos). En 1973 se editan en Galicia estas seis mismas obras en versión bilingüe. En el prólogo cita Blanco Amor haber escrito unas dieciocho obras para títeres, algunas de ellas durante la guerra civil, que se perdieron o quizá no considerara oportuno el publicarlas por su inactualidad. Describo la sinopsis de **Amor y crímenes de Juan el Pantera**, por considerarla una excelente y feroz obra para cachiporra que, aun siendo escrita en Buenos Aires en 1940-1941 (por lo tanto escapando del periodo republicano, 1931-1939), mantiene un interesante tono que pudo ser similar al utilizado en esas obras escritas durante la contienda española.



Contemplación Jiménez es una coqueta mujer de unos treinta años que lleva a todo el pueblo de cabeza con sus escotes y zalamerías. Es la amante de Juan el Pantera, feroz y patilludo, sin otro oficio que el de pendenciero y forajido oficio, pero también la pretenden y se deja pretender a cambio de bienes por el hipócrita Sacristán y el viejo y acaudalado Estoraque el Indiano. A cambio de nada ella se pierde por Pastorino, un chaval imberbe que es el único que la suele rechazar. Contemplación, al fin, envuelve al joven en sus deseos y le hace subir a su casa. Siguiéndolos, suben también a su casa el Sacristán y el Indiano. Aparece Juan el Pantera que entra a golpes de estaca en el hogar de su amante, mata a los otros tres, y por fin a mata también a Contemplación, arrojándola por el balcón, como había hecho con los otros tres, a la plaza del pueblo. La obra finiquita con el Pantera llorando abrazado al cuerpo de su amante y matándose a bastonazos él mismo como culmen lorquiano de una tragedia clásica.



Ilustración de Luis Seoane para *Juan el Pantera*, 1973

EL SOLDADO Y LA CARACOLA

Tomás Pombero

PERSONAJES

NIÑO 1
NIÑO 2
NIÑA
GRUPO DE NIÑOS
SOLDADO
GENERAL

ESCENA 1

Un campo de batalla. Reina el silencio. Parece que ya no queda nadie después de una interminable y cruenta batalla. Se ve que hay cadáveres y material de guerra abandonado. Unos sacos nos hacen ver que hay dos trincheras de los dos bandos que han luchado a tenor de las diferencias entre las dos banderas. Aparecen unos niños y una niña jugando en ese escenario.

NIÑO 1
(Colocándose un casco y dirigiéndose al grupo) ¡Atención, estamos aquí para luchar contra el enemigo que nos invade! A todo aquel que pase de esta línea (dibujando en el suelo) lo acribillaremos.

NIÑO 2
¿Y si es un perro? ¿Cómo sabremos si es amigo o enemigo?

NIÑO 1
El perro siempre es amigo del hombre.

NIÑA
¿Y si es una gallina?

NIÑO 1
Pues si es una gallina, la matamos y nos la comemos.

NIÑO 2
¿Pero no es mejor dejarla viva y que ponga huevos?

NIÑA
Eso, así tendríamos para comer más veces.

NIÑO 1
No, matamos a la gallina y nos la comemos. He dicho.

NIÑA
Pero si pone huevos, nacerán pollitos que se convertirán en gallinas y tendremos para comer todos los domingos.

NIÑO 1
¿Y por qué solo para los domingos?

NIÑA
Porque una gallina tarda una semana en crecer.

NIÑO 1
¡He dicho que no! Soldados, fusilen a estos dos insubordinados.

Los demás niños colocan al NIÑO 2 y a la NIÑA en posición para fusilarlos con unas armas de madera. De pronto pasa una rata por el escenario y todos gritan ¡Comida! Persiguen a la rata y abandonan el escenario.

ESCENA 2

De una de las trincheras se escucha una voz.

GENERAL
¿Quiénes están ahí? Respondan. ¿Son amigos o enemigos? ¿No me escuchan?

SOLDADO
¿Quiénes están ahí? Respondan. ¿Son amigos o enemigos? ¿No me escuchan?

GENERAL
O hay eco o los efectos de la metralleta me hacen escuchar mi propia voz.

SOLDADO
Oiga, hay alguien ahí, con esta noche tan cerrada no veo nada.

GENERAL
Cómo que noche cerrada, sí hoy luce un espléndido sol.

SOLDADO
(Mira su mano y se da cuenta que no la ve y grita) ¡Noooo! Estoy ciego. ¡Quién me mandó venir a esta guerra! Y encima que ganamos, se olvidaron de mí. Pero que más me da si ganamos o perdimos si ya no podré ver el sol, ni la luna, ni el mar. (Comienza a disparar a todos sitios)

GENERAL
(Con cara de circunstancia) Esto... ¿ha dicho el mar? (Con temor y a público) Entonces este es del otro bando (Se va a levantar para preparar su huida pero cae al suelo. Vuelve a intentarlo y cae de nuevo. Comienza a tocarse con temor y de pronto descubre que le faltan las piernas por debajo de las rodillas. Grita) ¡Noooo! Ya no podré montar a caballo, ya no podré jugar al golf, ya no podré dar patadas en el culo a los reclutas... (Toma su arma y comienza a disparar a diestro y siniestro)

SOLDADO

(Siente como una bala le rebota en el casco) ¿Pero qué hace? Ten cuidado que unos centímetros más abajo y me mata.

El GENERAL se percata que el SOLDADO al estar ciego no se ha dado cuenta que son enemigos.

GENERAL

Por esta vez soldado pase que me haya tuteado, pero le advierto que soy su general.

SOLDADO

(Cuadrándose y saludando) Soldado X, se presenta.

GENERAL

Muy bien, muy bien descanse. Soldado, en mi lucha feroz contra el enemigo he perdido mis piernas y le digo que será todo un honor como soldado que me lleve montado sobre sus espaldas. Mis ojos le guiarán hacia la Madre Patria. Ese honor le será premiado con la Medalla al mérito patrio. Diríjase hacia mi inconfundible voz. ¡Viva la patria y nuestra bandera, viva la patria y nuestra bandera, viva la patria y nuestra bandera....

El SOLDADO comienza a caminar dirigiéndose hacia el GENERAL. En el camino va tropezándose con los cadáveres que están esparcidos por el suelo. Cuando llega al GENERAL, este hace varios intentos para montarse hasta que lo consigue. Ambos emprenden el camino. Comienza a anochecer.

ESCENA 3

Aparecen los NIÑOS y LA NIÑA en escena y toman las banderas todas raídas de las trincheras. Uno de los niños con la bandera se la pone al NIÑO 1 como capa y con un casco que está casi destrozado se lo coloca como corona.

NIÑO 1

Ahora yo voy a ser vuestro rey y ustedes mis súbditos.

NIÑA

¿Y eso por qué?

NIÑO 1

Porque yo tengo esto (Muestra una caracola)

Todos lo miran con entusiasmo. La NIÑA coge la otra bandera y se la pone cruzada.

NIÑA

Pues ahora yo soy una guerrera y digo que todos tenemos derechos a tener caracolas.

NIÑO 1

Pero eso era antes de esta guerra, ahora yo solo tengo derechos y los que me sigan también los tendrán, pero solo los domingos a las 12 del mediodía.

NIÑA

¿Y por qué solo los domingos a las 12 del mediodía?

NIÑO 1

Porque a esa hora tendrán derecho a matar al pollito que ya será gallina y podré comer yo y quienes me sigan.

Todos los niños gritan al unísono ¡Viva nuestro rey y la gallina de los domingos! Cuando lo cogen en hombros para proclamarlo rey, se le cae al NIÑO 1 la caracola. LA NIÑA, la toma con sus manos, la esconde en un hueco de la trinchera y sale corriendo tras del grupo.

ESCENA 4

Aparecen en el mismo escenario el GENERAL y el SOLDADO. Al SOLDADO se le notan síntomas de agotamiento. El GENERAL mira a su alrededor y se da cuenta que es el mismo sitio de donde partieron.

SOLDADO

Mi general ¿Hemos llegado ya a casa?

GENERAL

Creo que estamos cerca. (Inspecciona con la mirada los alrededores y comienza a hacer una descripción ficticia del lugar) Umm, por estos pinares en los que estamos, creo que debe ser la zona de bosques que hay ochenta kilómetros antes de llegar a las dunas. Sí, eso es.

SOLDADO

¿Pinares? (comienza a olfatear el entorno, pero siente que no le llega olor a pinos) Mi general, es extraño pero yo no huelo a pinos. (Sigue olfateando)

GENERAL

(Con enfado) ¿Cómo, acaso duda de mi palabra? Yo que me he convertido en su guía, yo que lo he dado todo por gente como usted, yo que lo he dado todo por nuestra patria y por nuestra bandera... ¿Así me lo agradece?

SOLDADO

(Cabizbajo con cara de aceptar la regañina) Mi general, yo no dudo de usted, yo es que... verá solo comentaba que no me llegaba la fragancia a pino.

GENERAL

(Con lástima) ¡Cuánto lo siento soldado, ahora sé que es lo que pasa! El enemigo en sus más retorcidos planes ha querido torturarlo no solo con la pérdida de su visión, sino que además urdió un plan para que todos ustedes perdieran el olfato. Seguro que esas bombas que lanzaban tenían algún componente químico que anulaba ese sentido. (Haciendo como que llora)

SOLDADO

Mi General, cuánto sentimiento en sus palabras. Yo ahora que me doy cuenta siento una picazón en el cuerpo y eso debe de ser de los pinos.

GENERAL

Ya le he dicho, ya le he dicho. Bueno, ahora tengo que descansar que este regreso a la patria me está agotando.

El SOLDADO lo descabalgua de su espalda. El GENERAL se recuesta sobre los sacos.

GENERAL

Soldado, vigile por si hay alimañas que acudan al olor de mis heridas.

SOLDADO

(Cuadrándose) Sí, mi General.

El GENERAL siente algo duro que le molesta donde tiene apoyada la cabeza. Tantea para ver qué es y descubre la caracola.

GENERAL
¿Una caracola?

SOLDADO
(Girándose) ¿Cómo ha dicho, mi general?

GENERAL
(Disimulando) ¡Olas, olas, soldado, que me ha llegado sonido de olas! Cabálguese de nuevo que estamos cerca.

*El SOLDADO entra en una catarsis emocional y monta de nuevo al GENERAL.
El GENERAL sin que se dé cuenta el SOLDADO, le coloca la caracola cerca de la oreja.*

SOLDADO
Mi general, es verdad, las siento. El enemigo me habrá arrebatado la vista y el olfato pero no el oído. Estamos cerca de casa.

GENERAL
¡Hacia adelante! ¡A nuestra patria!

Desaparecen de la escena.

ESCENA 5

Aparece la NIÑA en la escena. Busca la caracola donde la escondió, pero no está. El NIÑO 1 aparece también buscándola. Ambos se miran desafiantes.

NIÑO 1
¿Qué estás buscando?

NIÑA
Pollitos.

NIÑO 1
¿Y cómo va a haber pollitos en las trincheras?

NIÑA
Pues de la misma forma que hay soldados. Vinieron porque los mandó el gallo para luchar contra los zorros.

NIÑO 1
(Amedrentando a LA NIÑA) Qué tonta eres, aunque tus pollitos se escondiesen en lo más hondo de las trincheras, mi zorro siempre ganaría porque tiene grandes colmillos en su boca y tus pollitos solo tienen un piquito.

NIÑA
(Con saña y con gestos narrándolo) Pero mis pollitos esperarían a que se durmiese tu zorro y con sus piquitos le picarían en los ojos y lo dejarían ciego y ya no podría perseguirlos. Y el zorro saldría corriendo todo dolorido por el bosque y allí caería atrapado en una trampa de los cazadores y el zorro atrapado y todo dolido comenzaría a chillar y entonces los cazadores vendrían con sus escopetas y le dispararían hasta destriparlo y después todos los cachitos de zorro que estaban pegados en las rocas y en los árboles, se los repartirían para la cena.

El NIÑO 1 se queda pensativo para ver qué respuesta le da, pero también se da cuenta de la crueldad de la NIÑA y eso comienza a asustarle. El NIÑO 1 comienza a recular sin perder de vista a la NIÑA y sale corriendo llorando.

NIÑA
(Haciendo un gesto de victoria) He ganado, um.

Comienza a recoger piedras que va encontrando a su alrededor. Aparece NIÑO 2.

NIÑO 2
¿Qué haces?

NIÑA
Recojo piedras para hacer un monumento a mis guerreros pollitos.

NIÑO 2
¿Qué pollitos guerreros?

NIÑA
Mis pollitos guerreros, los que esperaron a que se durmiese el zorro y con sus piquitos le picaron los ojos y lo dejaron ciego y el zorro ya no pudo perseguirlos. Y entonces salió corriendo todo dolorido por el bosque y cayó en una trampa de los cazadores y todo dolido comenzó a chillar y entonces los cazadores vinieron con sus escopetas y le dispararon hasta destriparlo y después todos los cachitos de zorro que estaban pegados en las rocas y en los árboles, se los repartieron para la cena.

NIÑO 2
¡Hala! Pues sí que son guerreros tus pollitos. Son unos héroes. ¿Puedo ayudarte?

NIÑA
Pues claro. Trae todas las piedras que encuentres y palos también.

El NIÑO va trayendo piedras y palos. Aparecen más niños. El NIÑO 2 se dirige a ellos.

NIÑO 2
Venid, estamos construyendo un monumento a los pollitos guerreros que esperaron a que se durmiese el zorro y con sus picos le picaron los ojos hasta dejarlo ciego y ya no pudo perseguirlos. Y entonces salió corriendo todo dolorido por el bosque y cayó en una trampa de los cazadores y todo dolido comenzó a chillar y entonces los cazadores vinieron con sus escopetas y le dispararon hasta destriparlo y después todos los cachitos de zorro que estaban pegados en las rocas y en los árboles y flotando por el río, se los repartieron para la cena.

Todos entusiasmados con la historia de los pollitos guerreros comienzan a traer piedras y palos. Entre todos construyen un inestable monumento a los pollitos guerreros. Felices por su obra bailan alrededor ondeando las raídas banderas. Van desapareciendo de la escena.

ESCENA 6

Aparecen de nuevo en el mismo lugar el GENERAL y el SOLDADO, que ya extenuado cae al suelo y con él el GENERAL.

GENERAL
¡Soldado, levántese o le hago un consejo de guerra!

SOLDADO

Mi general es que llevamos días caminando y siempre escucho las mismas olas, pero nunca llegamos.

GENERAL echa un vistazo y se da cuenta que están en el mismo lugar de siempre, pero observa que algo ha cambiado. Ve el "monumento" que han construido los niños. Se queda pensativo. Se va a dirigir al SOLDADO, pero ve que está dormido.

GENERAL

Soldado, despierte.

SOLDADO

¿Qué sucede mi general?

GENERAL

(Echándole aire con un trozo de madera y espolvoreándole tierra por la cara a la misma vez) Pues yo, sacando fuerzas de donde no las tenía, lo he llevado arrastrando cientos de kilómetros hasta llegar... Escuche (Le coloca disimuladamente la caracola en la oreja)

SOLDADO

(Emocionado) Sí, es el mar, mi mar, siento la brisa, incluso la arena de la playa en mi cara.

(Comienza a llorar emocionado).

GENERAL

Bueno, ya le dije que lo traería de vuelta a la patria.

SOLDADO

Sí, mi general discúlpeme por haber dudado por momentos en su palabra. Usted me ha demostrado que es un hombre de honor. Si usted tuviese pies se los besaría.

GENERAL

Buenos, soldado por esta vez no le haré un consejo de guerra.

SOLDADO

(Cuadrándose) Gracias mi general. Dígame, en qué parte estamos, hay mucho silencio.

GENERAL

(Con temor a ser descubierto comienza a describir el espacio) Estamos en la plaza principal, pero está algo cambiada.

SOLDADO

¿Está muy dañada por los bombardeos?

GENERAL

Sí, algo, pero también se percibe en el ambiente la feroz defensa de los nuestros.

SOLDADO

(Emocionado) ¿Y qué más?

GENERAL

(Mirando con extrañeza e intentando averiguar qué es el "monumento") Soldado, no se lo va a creer.

SOLDADO

Cuente, mi general, cuente.

GENERAL

Han erigido un monumento en el centro de la plaza.

SOLDADO

¿Y cómo es?

GENERAL

Magnífico, tiene un porte. Es de una magnitud y qué esplendor. Espere que hay una placa.

SOLDADO

(Impaciente) Lea, lea.

GENERAL

Al General Y que a pesar de la pérdida de sus piernas consiguió traer de vuelta a la patria al Soldado X, no sin antes haber pasado penurias y calamidades. Hambre no sintió porque para él su mayor alimento era ver la felicidad del Soldado X en el avance del camino.

SOLDADO

Es usted un héroe mi General. Me siento orgulloso de haberle servido.

(Se dirige hacia él corriendo emocionado y que con tanto ímpetu termina chocando contra el monumento. La inestabilidad de este hace que comience a caer encima de ellos y termina sepultándolos)

ESCENA 7

Han pasado horas, ya es de noche. Se escucha a los niños de fondo.

El GENERAL yace entre los escombros. El SOLDADO moribundo escucha la algarabía. Una lágrima cae por su mejilla.

SOLDADO

Mi general los niños vienen a recibirnos, los niños... los niños... los niños... (Expira y muere)

La NIÑA entra en escena, ve que el monumento a los pollitos guerreros ha caído. Da vueltas alrededor. En el montón de escombros encuentra la mano del GENERAL que sujeta la caracola. La NIÑA la ve y la coge. Se la pone en el oído y escucha.

NIÑA

Oigo pollitos.

Los demás niños la llaman a jugar y se va corriendo con ellos.

OSCURO

