FANTOCHE

ARTE DE LOS TÍTERES

UNIMA Federación España

AÑO XIX · Nº 18

LA GOTERA
DE LAZOTEA

BREAD
AND PUPPET

AGUA Y ORO

EL RETABLO
DE MAESE PEDRO
DE MANUEL DE FALLA

ALICIA LÁZARO
Y LAS SEGUIDILLAS
NUEVAS DE PURCHINELA

LA MÚSICA
DE DON CRISTÓBAL

OLVIDO DADÁ

CONSIDERACIONES
SOBRE EL TEATRO
DE TÍTERES

ETERNA
VIDA EFÍMERA

FANTOCHE

AÑO 2024 - NÚMERO 18

Per Poc, 2022
Foto: Ugo Ponte.

5 DÉJAME
Jesús Caballero

6 LA GOTERA DE LAZOTEA
Ramón del Valle

22 BREAD AND PUPPET
Y LA IMPERFECCIÓN DE LO SUBLIME
Esther Fernández

32 AGUA Y ORO
SILENCIO Y VOZ DE
Joanna Hruby

46 EL RETABLO DE MAESE PEDRO
DE MANUEL DE FALLA
CIEN AÑOS Y MÁS
Alfredo Aracil

Cía. La Gotera de Lazotea, *Garbancito en la barriga del buey.*

56 ALICIA LÁZARO Y LAS SEGUIDILLAS NUEVAS DE PURCHINELA
Ana Zamora

59 LA MÚSICA DE DON CRISTÓBAL
Alicia Lázaro

65 OLVIDO DADÁ MUJERES Y TÍTERES
Eulalia Domingo

80 CONSIDERACIONES SOBRE EL TEATRO DE TÍTERES
Esteban Villarrocha

92 ETERNA VIDA EFÍMERA
David M. Atozqui

95 TÍTERES DE LO MARAVILLOSO
FRANCISCO J. Cornejo

COORDINADOR:
Joaquín Hernández

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

COLABORADORES:
Alfredo Aracil
Esther Fernández
Joanna Hruby
Alicia Lázaro
David M. Atozqui
Esteban Villarrocha
Elena Zaengerlein
Ana Zamora

TRADUCCIÓN:
Romanie Sanchez
Karen Killeen

REDACCIÓN:
fantoche@unima.es

EDITA:
UNIMA. Federación España

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

DISEÑO:
Jesús Caballero

PORTADA: George Lange

Impreso es España
Edición 700 ejemplares

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

De las mujeres olvidadas al Bread and Puppet, del nacimiento de don Cristóbal a un Falla cada vez más vigente.

Fue en 2006 cuando Fantoche, la revista editada por UNIMA FEDERACIÓN ESPAÑA, abrió al público lector su número cero. Los títeres también se leen. Los títeres cuentan sus andanzas por el devenir de los siglos. Los títeres explican sus relaciones con otras artes: la música, la danza, la escultura, el dibujo, la escenografía. Los títeres y las marionetas inciden en la pedagogía, en la robótica, en las ciencias sociales, en el carnaval, en la propaganda ideológica y en la lucha contra ideologías opresoras. Los Títeres curan heridas de guerra, encauzan delirios psicológicos y advierten de los peligros de la sequía y del egoísmo individual y social que amenazan el hoy y el mañana.

Hemos cumplido la mayoría de edad, dieciocho años, analizando estos asuntos. Quizá no hemos sabido llegar a todos y todas, pero bastantes de nuestros artículos han sido recordados en conferencias y simposios, citados en libros y revistas españolas, francesas, alemanas, inglesas, estadounidenses, italianas, brasileñas, mexicanas, y otras que no hemos podido registrar. A través de esta revista, UNIMA FEDERACION ESPAÑA extiende por nuestro planeta marionetístico el trabajo de nuestros artistas e investigadores, al mismo tiempo que aloja en sus páginas a personas de fuera de nuestras fronteras. *Fantoche* se ha convertido en nuestro mejor embajador. Las cartas credenciales que presenta este número están envueltas, como siempre, en el lujoso papel que sabe imprimir nuestro diseñador y maquetador, Jesús Caballero.

Ramón del Valle ha viajado hasta Jerez para hurgar en la maquinaria íntima de una de las compañías señeras de nuestro suelo ibérico: La Gotera de Lazotea, fundada en 1981. Han sabido compaginar una manera de vivir y una modélica forma de hacer teatro de títeres engarzada entre lo popular y la reflexión social y cultural. Con más de cuarenta años de patearse toda la península se han embarcado en la nave de una nueva sala teatral. Son incansables.

Esteban Villarrocha lanza un torrente de reflexiones sobre la comunicación, el público y el papel del doble en la cabeza y el alma del titiritero

Eulalia Domingo se sumerge en el epicentro de aquel movimiento que surgió en el Cabaret Voltaire de Zurich y, pese a morir pronto, inundó el mundo del arte de vanguardias: Dadá. Pero realiza un enfoque especial: recuperar la labor creativa de tres mujeres, Emmy Hennings, Sophie Taeuber-Arp y Hannah Höch, en sus relaciones con las marionetas. Sus nombres han sido parcialmente olvidados porque no firmaron manifiestos, ni fueron habituales en artículos y entrevistas. Esas funciones las acometieron los hombres, ellas se limitaron a hacer y no tanto a aparecer. Pero su trabajo permanece y se recupera. El título de Eulalia es genial: Olvido Dadá.

Alfredo Aracil, Premio Nacional de Música 2015, investigador y gestor cultural, realiza un meticuloso recorrido por lo que ha supuesto la celebración del centenario del estreno en París, en 1923, de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla. No es habitual que desde el mundo de la música alguien sea capaz de descubrir la estricta sintonía que el maestro gaditano supo conjugar entre música y títeres. Los títeres fueron un instrumento más en la composición de su obra, algo que queda reflejado en su partitura. Describe Aracil la imponente repercusión mundial del Retablo, tanto en vida del maestro como después. Enumera una larga lista de importantes titiriteros que, desde todos los continentes, junto a prestigiosos escenógrafos y directores musicales, han intervenido en las representaciones del *Retablo*. Todo este inmenso trabajo ha quedado recogido en el libro Cuántas trompetas que suenan... que, editado por el Archivo Manuel de Falla, se ha encargado de coordinar.

Don Cristóbal permanece vivo entre nosotros, pese a que no hayamos podido encontrar su partida de nacimiento. El hispanista inglés John E. Varey fechaba , en su espléndida *Historia de los títeres en España*, 1957, su primera mención en 1770, dentro de un sainete de Ramón de la Cruz. Ana Zamora, directora de Nao d'amores y Premio Nacional de Teatro 2023, nos descubre cómo su amiga y estrecha colaboradora, Alicia Lázaro, tristemente fallecida en 2022, descubrió en Madrid la partitura de una seguidilla, de Luis Missón, donde aparece la figura de don Cristóbal, compartiendo escena con una tonadillera, ocho años antes. Publicamos la transcripción de la seguidilla que Alicia Lázaro realizó, donde uno puede casi escuchar la voz, distorsionada por la lengüeta, del viejo y pícaro protagonista de los títeres españoles.

Este número realiza un humilde homenaje, en dos partes, al Bread and Puppet de Peter y Elka Schumann, que ha tenido y tiene una honda repercusión en algunas compañías españolas que defienden que Pan y Teatro caminan juntos. Esther Fernández, profesora de literatura en la Rice University de Houston, habitual colaboradora de la revista, asiste a uno de sus talleres en 2022 y nos recuerda su forma de vida y su actitud creativa. La británica Joanna Hruby convivió hace años con ellos y aplica parte de aquellas enseñanzas en su trabajo marionetístico en la isla de Ibiza, seca y agotada de tanta presión turística. Joanna nos presta un bello y sencillo texto, *Agua y Oro*, que recita una vieja campesina ibicenca a su oído.

David Atozqui, dramaturgo y poeta, productor teatral, que participó en el libro *Dramaturgia contemporánea para títeres y teatro de objetos*, nos presenta su texto *Eterna vida efímera*, con el lenguaje musical y obsesivo de su admirado Thomas Bernhard.

En la separata de "Libros para la Escena", Adolfo Ayuso publica un texto que guardaba en el cajón de las obras extraviadas, *Ogro*, que sucede en un delirante quirófano donde los cirujanos intentan recuperar parte de la memoria que oculta en su vientre un ser gigantesco.

Un número que sopla las velas de la mayoría de edad de Fantoche.

DÉJAME

¡Para ya!, no sigas...
por favor,
me gusta como soy.
¿Por qué te empeñas
en cambiarme?

Texto y foto: Jesús Caballero

LA GOTERA DE LAZOTEA

Cuatro décadas de vidas compartidas

Ramón del Valle Vela
ramonvallevela@gmail.com

Lo que mejor define a la compañía jerezana La Gotera Lazotea es su carácter genuino, inimitable. Eva Serna, Juan Manuel Benito y Diego Sánchez, los tres componentes de La Gotera, son mucho más que socios y compañeros; forman una familia que desde hace bastantes años han vivido bajo el mismo techo, junto con otros miembros de ese clan familiar elegido, en una casa señorial situada en el centro histórico de Jerez que fue adquirida en 1987 para destinarla al hogar compartido que ellos deseaban. Allí nacieron sus hijos y los han visto crecer como si fueran hermanos. Es su hogar una imponente casa de tres plantas con fachada de piedra y amplios ventanales, techos altos, recios muros, patio central con lucernario y aljibe, y un luminoso jardín arbolado -el Jardín de Berta- donde se realizan representaciones de títeres y teatro de adultos durante los meses de estío. Los tres titiriteros, han sabido vivir con radical coherencia entre sus ideales y sus anhelos, de tal modo que ahora están destinando sus ahorros; el dinero ganado para su jubilación, a construir un teatro de nueva planta. Un legado cultural muy generoso que quedará para siempre en la ciudad andaluza de Jerez de la Frontera.

Diego Sánchez , Eva Serna y Juan Manuel Benito; los tres componentes de La Gotera.

PREGUNTA. Os avalan 43 años de trayectoria y 27 espectáculos producidos. Contadme cuándo empezó La Gotera y por qué os cautivaron los títeres.

DIEGO. Por el año 1980, estábamos en una cooperativa culinaria donde nos reuníamos a la hora de comer en un local que teníamos alquilado. Por aquel tiempo, Juan Manuel estaba de maestro. Para dar continuidad al teatro, al juego y a los títeres que hacía en la escuela, a través de un seminario para maestros y maestras coordinado por una persona muy involucrada con los títeres que era Carlos Aladro; Juanma tuvo la idea que para ocupar nuestro tiempo de ocio hiciéramos títeres. Y ahí empezó todo. Después de tirar muchos títeres a la basura y de probar con muchas historias, en el año 81 sale nuestro primer espectáculo que era *Las aventuras de Milhombres* [Saturnino Calleja]. Al principio éramos creo que 16 personas.

JUANMA. Después llegamos a ser hasta 25 personas. En el año el 87 compramos la casa donde ahora vivimos. Nuestra edad y las circunstancias personales ya habían cambiado. Hasta ese momento participábamos mucho del teatro de calle, también títere en retablo, pero se nos demandaba sobre todo títeres. Yo, desde mi posición de maestro, tenía el tiempo libre limitado a los fines de semana, lo mismo Diego que trabajaba en una bodega y Eva de cartera en Correos. Ahí tuvimos que decidir si continuábamos de la misma manera; restringiendo las salidas, u optábamos por hacer una compañía de una forma profesional para que fuera nuestro medio de vida. Fuimos cuatro los que nos decidimos en un primer momento, el cuarto era un estudiante que cuando terminó la carrera se fue y entonces nos quedamos los tres.

P. ¿Cómo surgió el nombre de "La Gotera de Lazotea"? ¿Se buscó sobre todo la originalidad?

JUANMA. Sí, se buscó la originalidad, pero también una relación directa con nuestra situación de aquel momento. Para esa especie de cooperativa donde íbamos a comer, donde contratamos a una señora que nos hacía la comida, habíamos alquilado un piso para estar allí en la sobremesa. Cada uno nos dedicábamos a nuestro trabajo y para ocupar nuestro tiempo libre nos juntábamos los sábados. Ir de sábado en sábado era un gota a gota, era una gotera. El sitio donde co-

A cuentagotas.

míamos era pequeño, sólo pudimos instalar allí una habitación aparte de taller. Cuando queríamos ensayar, el único lugar disponible era la azotea. Y los sábados, después de trabajar en el taller, nos íbamos a la azotea. Allí montábamos el retablo o lo que tuviéramos que hacer. Entonces éramos una gotera en la azotea. De ahí viene el nombre.

P. Siempre se ha dicho que tres patas forman un plano perfecto ¿Formáis los tres ese plano perfecto y equilibrado?

EVA. Yo creo que sí, que con el tiempo hemos ido buscando cada uno su espacio, su lugar dentro de la compañía. Antes hacíamos todos de todo pero nos hemos ido especializando. Diego cogió más la oficina, lleva toda la gestión, la distribución, la representación de La Gotera, y Juanma y yo llevamos más la producción y decidimos quién propone una historia. Y quien la propone la dirige y tiene entonces la última palabra. Diego no ha abandonado el taller definitivamente, participa como nosotros también participamos en la oficina, pero como los trabajos están más definidos hay más orden, más estabilidad. Antes estaba todo en una nebulosa hasta que te vas dando cuenta que es bueno que cada uno se especialice y que se respeten los espacios.

JUANMA. En el montaje de la obra *La canción de la Tortuga* todos podíamos tener la última palabra. La obra dramatúrgicamente estaba bien planteada y en manufactura también porque eran títeres de hilo, tallados en madera, que nos diseñó Luis Grajales, un artista plástico de Jerez muy reconocido que también trabajó con Carlos Aladro para un montaje de Maese Pedro en el 83 u 84. Contamos también con Eugenio [Navarro] de La Fanfarra para que pusiera un cierto orden en lo que fue más bien una dirección colectiva. Ése fue el fallo. El propio Yang Feng fue quien

El gato con botas.

El gato con botas.

Garbancito en la barriga del buey.

nos dijo que la obra estaba bien pero que tenía fallos y nos dio un consejo: el que propone la idea la dirige, todos pueden tener voz pero la última palabra es de quien propone porque es el que tiene el concepto claro en su cabeza y es el que puede decir si algo encaja o no en la historia. Y así lo hemos hecho desde entonces y creo que nos ha ido bien. Aquella historia se podría retomar pero el método de trabajo no.

P. ¿Sois responsables de todo el proceso creativo de vuestros espectáculos: texto, música, construcción, manipulación, dirección… o buscáis colaboraciones externas?

DIEGO. En los últimos montajes que se han realizado siempre hemos buscado ayuda externa, por ejemplo: en la obra *Trapito viajero* que ha dirigido Eva, el diseño lo hizo María Moreno que es una artista plástica. Hemos contado con gente que aporta otra visión. Nosotros le decimos, más o menos, lo que queremos y ellos aportan su diseño y también sus ideas para el espectáculo.

EVA. En la música, tenemos la suerte de que Juanma es buen compositor. Siempre llevamos música en directo y él, adaptando canciones populares o haciendo los temas musicales de la historia, es bueno porque conoce los espectáculos. Pero también hemos contado con otros músicos, sobre todo pianistas.
La construcción la hacemos siempre nosotros, llevamos mucho tiempo haciéndolo.
Los diseños es lo más complicado para darle una unidad a la historia. Luego, una vez que están hechos ya sabemos cómo llevarlos a cabo; si es de guante o de mesa…
En dirección nunca hemos tenido ayuda externa salvo esa mirada de Eugenio. Alguna vez sí que hemos contado con gente que nos han echado un vistazo una vez montada la obra, como Julia Ruiz [La Sal Teatro] o El Chonchón.

JUANMA. A la hora de levantar una obra, al ser tantos, todos queríamos hacer de todo y todos podíamos hacer de todo, había mano de obra suficiente…
Desde entonces quedó una seña de identidad que todavía permanece a la hora de componer para la calle. Pensábamos que en la calle es necesaria la música, la vistosidad de los títeres, una historia que sea apta para un público variado, atractiva para los niños y para los adultos. Atractiva también desde el punto de vista musical, que tiene que tener un ritmo que te haga moverte. La música está presente en la concepción de la obra, no piensas la historia y luego a ver dónde metes la música, sino que la música es un personaje más.

P. ¿La dramaturgia también es vuestra?

EVA. Sí. Partimos normalmente de historias ya conocidas o cuentos populares o la escribimos nosotros. Juanma intentó hacer un guión de la nueva obra; *Las vacaciones de*

El gato con botas.

Invierno de Juanaca el de la vaca y terminó siendo una novela. Ahora está haciendo el trabajo inverso; pasando la novela a la dramaturgia.

P. A la hora de decidir qué montaje hacéis ¿os dejáis de llevar por las efemérides, por lo que ese año toca conmemorar, trabajando con la mira de vender?

JUANMA. No, nunca pensamos de quién puede ser el aniversario. Sólo una vez hemos trabajado eso. Y ha sido en la conmemoración del centenario de Gianni Rodari pero no ha partido de nosotros, ha sido una coproducción con una compañía de Ecuador que ellos nos propusieron. Yo como maestro tengo una consideración muy alta acerca de Gianni Rodari. Entonces, nos pareció muy oportuno porque la mayoría de los maestros más jóvenes no conocen a Rodari, ni todo ese movimiento de renovación pedagógica que él significa. Luego vino la pandemia y el montaje ha quedado ahí como uno más dentro de nuestro repertorio. Es el único montaje que responde a eso.

EVA. A nosotros nos cuesta mucho trabajo hacer una producción, cuando nos damos cuenta han pasado 3 años o 4 años y no podemos decir: como éste es el año de Picasso, pues vamos a hacer una obra de Picasso. Cuando queramos estrenarla ya habrá pasado el aniversario. Nosotros no tenemos la habilidad que tienen otras compañías de producir y producir. Vamos lentos, le damos muchas vueltas a las cosas y tenemos que compaginar muchas actividades porque ser titiritero o titiritera, no es solamente hacer funciones. Durante muchos años, nuestra función principal ha sido la promoción del títere. Aquí nadie conocía los títeres, entonces nuestro trabajo ha sido también organizar circuitos, festivales y llamar a los programadores de los pueblos y convencerlos para que programen títeres en sus fiestas. Ahora hay muchas compañías que solamente se dedican a hacer sus obras; actúan y ya está. Pero

los viejos, digamos, hemos tenido que hacer una labor pedagógica tremenda y crear esos circuitos y esas redes que antes no existían.

JUANMA. Nuestro proceso es muy lento porque tardamos mucho tiempo en decantar una idea hasta que llega a un poso firme, y a partir de ahí establecemos una dramaturgia para ponerla en pie. Por ejemplo: *La mata de albahaca* antes de convertirse en la obra que hoy en día es, había sido una obra de títeres anterior y luego hubo otra propuesta intermedia. Y en todo ese proceso hasta convertirse en la obra de 2007 han pasado 10 años. Es cierto que entre medias hemos ido haciendo otras cosas. Como ejemplo sirva un trabajo que está en ese limbo sobre *La Gitanilla* de Cervantes y con Cervantes (para aumentar su tiempo de caducidad y que sea más duradero).

P. Vosotros además de escribir vuestras propias historias adaptáis cuentos populares. ¿Creéis que los cuentos siempre deben acabar bien?

DIEGO. Yo pienso que no, que no tienen por qué acabar bien todos los cuentos. Hombre, quizás también por agrado al público siempre se trata de darle un final más o menos feliz, pero no tiene por qué acabar bien.

EVA. Yo creo que hay que darle una salida al conflicto. Si tú le planteas a un niño un problema y él se siente identificado con eso, tú tienes que darle una salida, no lo puedes dejar abandonado. Yo creo que los cuentos populares, en ese sentido, están muy bien hechos. Si no se modifican, claro.

P. A eso me refería ¿no creéis que hoy en día se tiende a dulcificar y pervertir un poco el verdadero significado del cuento popular que tiene una finalidad aleccionadora al calor del hogar?

JUANMA. Yo parto de la base de que los cuentos populares han llegado a nuestros días porque son válidos y se han caído por el camino los que han dejado de serlo. Y son válidos porque son demandados por los

Juanaca el de la vaca.

La mata de albahaca.

padres y las madres que ven que son útiles. En la mayoría de los cuentos populares los finales son felices. Y esto tiene una función sicológica muy importante. Yo sí pienso que los cuentos deben de acabar bien, y la salida del conflicto, como dice Eva, tiene que ser una resolución positiva que dé esperanza desde el punto de vista del niño. Sicológicamente hay también una respuesta para eso: la realidad no es lo que pasa; la realidad es la suma de lo que pasa más lo que yo creo sobre ella. Ésa es mi realidad. La realidad, por tanto, es una creación mía. Nosotros creamos nuestra propia realidad. Esto viene de la teoría de la situación transicional. El niño pequeño, que todavía no reconoce lo que es el otro, cree que todo es uno mismo. Y está viendo y sintiendo algo que no sabe si es él o no es él. Pero él, mientras tanto, va creando. Entonces, si yo ofrezco algo cerrado al niño le estoy negando la posibilidad de la creación. Las religiones saben muy bien dónde tienen que trazar las líneas. Y te dicen: ustedes no tienen que crear, tienen que creer. Y entonces cambiamos lo que es la creación por la fe. Y con eso ya te han creado una realidad que tiene unas consecuencias sociales muy importantes, como ocurre hoy en día; que siendo España un país laico tenemos todavía la religión metida en las aulas.

Creo que la configuración de la realidad es muy temprana y tiene que ver mucho con la fabulación del mundo. Los cuentos populares crean al niño o niña una distancia entre su mundo y el mundo que lo rodea, de manera que ellos ven el trasfondo pero no se ven metidos de lleno en esa situación.

EVA. Claro, y el niño desde esa distancia aprende que ante una situación de peligro hay una solución. De esa manera le estamos dando herramientas para la esperanza, para decir: yo me puedo enfrentar en la vida a todos los lobos que vengan. No es un pensamiento consciente, está claro, pero en el desarrollo de su personalidad eso le ayuda a vencer los miedos .

P. Pero los finales no felices ¿no les enseñan o le señalan a los niños el camino para gestionar las frustraciones? No todo acaba siempre bien y eso es una enseñanza de vida.

DIEGO. Sí, pero es cierto lo que decía Eva: hay que darles siempre una salida. Esa salida no tiene que ser siempre buena, puede no gustar o tratarse de un final abierto donde puedan montarse el final como ellos quieran.

EVA. Nosotros utilizamos el humor. El humor es la mejor vía para aligerar una situación que puede ser tremenda, pero que si te lo tomas con humor se vuelve más relajada, tanto para los que actúan como para los espectadores. Es como un bálsamo que te ayuda a plasmar situaciones muy extremas.

P. Hay ahora una tendencia de montar "verdaderas historias de…." de tal modo que se despoja al lobo -pongo por caso- de su con-

dición arquetípica de lobo para convertirlo en un personaje bueno. Si convenimos que los niños y niñas comprenden perfectamente el lenguaje simbólico y los códigos de los cuentos ¿es necesario este revisionismo?

JUANMA. En el mundo infantil está muy clara la dualidad, más clara que en nosotros que sí entendemos los grises. Lo que les hace daño es malo y lo que les da placer es bueno. El padre no es bueno por ser su padre, es bueno porque le da de comer, le arropa, le cuida. Pero su padre es malo cuando le pega, cuando le riñe… El padre puede ser las dos cosas, la madre también. El niño necesita diferenciar y los cuentos lo hacen muy bien porque disocian los diferente roles que se encuentran enfrente y los identifica. El niño disocia lo malo y lo bueno y ante lo malo hay que darle herramientas para que pueda enfrentarse y decirle: igual que pasan en el cuento también te puede pasar a ti y con inteligencia con paciencia, con lo que sea, tú te puedes enfrentar a situaciones como ésa y puedes librarte de algo así. A los niños no hay que endulzarles las cosas que son verdad, hay que contárselas como son, pero también tienes que cargarlas de esperanza porque la realidad es muy dura. Nosotros también necesitamos esa esperanza, pensar que esto tiene arreglo si luchamos para cambiarlo. En definitiva: nosotros, cuando planteamos una obra, estamos planteando nuestra visión de la vida.

P. ¿Creéis que la pedagogía ha invadido el mundo del teatro para niños, que comete el intrusismo de señalar a la gente del teatro por dónde caminar y qué contenidos deben tener sus obras para la infancia?

JUANMA. Yo no sé en qué momento de la historia ocurre que los títeres, o cualquier espectáculo que no sea de títeres, tienen que cumplir una función pedagógica. Creo que frente al adoctrinamiento exacerbado que hubo en la escuela cuando éramos pequeños, que aleccionaba a los niños a ser buenos cristianos y todo lo demás; hubo luego -como pasa siempre- una balanza opuesta

La gallina Churra. Foto: Gerardo Sanz.

Garbancito en la barriga del buey
Foto: Sergio Rubio.

para nivelar, para llevarse el peso al otro lado. Puede ser que al principio, los movimientos de renovación pedagógica, en la exigencia legítima de que aquello fuera apartado de la docencia, promovieran obras que no llevaran al menos esa carga ¿Y cómo hacer que los espectáculos no lleven esa carga?: cargándolos de lo contrario, de otro tipo de moralina, contrarrestando todo aquello que muchas veces son más vivencias propias que realidades.
Yo creo que hay una zona donde nos movemos muchos titiriteros. Vamos a llamarlo forma artística en cuanto que arte significa hacer algo que tenga la belleza como objetivo y que además sea, desde el punto de vista personal, placentero. Entonces, si ésa es la esencia de lo que hacemos; hacer que el niño o la niña o las personas que ven el espectáculo pasen un momento divertido, que se emocionen y descubran cosas que para nosotros también han sido un descubrimiento emocionante; entonces hay un grupo de gente que estamos en ese otro estado dejando aparte todas las consideraciones pedagógicas. Que luego ya vendrá después el pedagogo de turno que sabrá o no sabrá extraer de ahí lo que más le convenga para aplicarlo pedagógicamente a su clase.

EVA. Yo creo que al sector que trabaja para la infancia se le ocurrió que nuestro trabajo tenía que ser pedagógico, también por una cuestión de mercado, de ver cuál es nuestra fuente de ingresos. En las campañas escolares, tuvimos que pensar de qué manera hacíamos ver a los maestros que tenían que sacar a los niños de la escuela para llevarlos al teatro. Y entonces fue el mismo sector el que dijo que nuestro trabajo es pedagógico. De hecho, en las campañas escolares de Abecedaria, lo primero que tenías que hacer era tu ficha pedagógica. Yo creo que tiene la culpa quien lo pide, pero también la teníamos nosotros del sector porque hemos tragado por ahí para poder acceder a las escuelas.

JUANMA. Quiero recalcar que cualquier maestro o maestra sabe extraer de la realidad lo que necesita para hacer su pedagogía y que los niños y niñas tomen conciencia de esas realidades, bien escribiendo, bien dibujándolas, bien haciendo el ejercicio que se les propone. Ése es un trabajo del maestro. Tanto si van a la calle haciéndoles notar a los chiquillos cosas que pasan todos los días, como si van a ver una obra de títeres. Deben estar atentos y saber qué es lo que están viendo los niños, para luego extraer de ahí lo que más les interese desde el punto de vista de la lengua, de la plástica, de la música, etc.
A mí, como maestro, la ficha pedagógica no me interesa ¿Mis alumnos en qué momento se encuentran? No sirve la misma ficha para un niño de quinto que de tercero y ni siquiera para todos los terceros.

P. ¿Sois partidarios de que la escuela venga al teatro o que sea el teatro el que vaya a la escuela?

JUANMA. Las dos opciones son válidas, siempre que el niño o la niña sepan que van al teatro, un espacio especial donde va a haber una representación y donde hay una serie de normas, una especie de decálogo que hay que cumplir, tanto si están en el patio del colegio, como si están en un salón que antes ha sido el comedor o como si van al propio teatro. Tienen que entender que donde se celebre una función de teatro es un espacio festivo; un espacio que se ha transformado en otro diferente al habitual.

DIEGO. Una cosa que habría que remarcar son las condiciones de exhibición de los espectáculos. No todos los espacios están preparados para que asistan los niños y puedan ver la obra en las mejores condiciones, sobre todo de visibilidad.

P. Sois organizadores de un festival de títeres en otoño y de una programación estable en verano, "El Jardín de Berta", que se realiza en el maravilloso patio ajardinado de vuestra casa compartida ¿Cómo empezó todo?

JUANMA. Cuando, hace ya 14 años, los meses de verano empezamos a trabajar en el jardín como espacio escénico, pensamos primero que nos sirviera a nosotros para luego ver si también servía para los demás. Entonces, el primer año fuimos nosotros los únicos que hacíamos las funciones un día a la semana. Vimos que aquello funcionaba y el año siguiente ya empezamos a invitar a otras compañías. Ahora, se ha ampliado a dos días a la semana, martes y miércoles. La mitad de la programación la hacemos nosotros y la otra mitad las compañías invitadas. Hasta hace tres años nos hemos valido de la taquilla exclusivamente, desde hace un par de años obtenemos pequeñas ayudas. Muy pequeñas en comparación con el volumen de producciones que se exhiben, pero esto nos está permitiendo ofrecer a las compañías que vienen un mínimo caché. Procuramos, además, que puedan tener actuaciones en otros sitios cercanos. Abrimos un espacio para público familiar porque tenemos un jardín precioso y queríamos que también otras personas pudieran disfrutar de él de una forma determinada. Desde hace tres años, los jueves por la tarde, también hacemos una programación de teatro para adultos.

Trapito viajero.

La Gotera también organiza el Festival Internacional de Títeres de Jerez que el pasado mes de octubre ha cumplido 27 ediciones. La muestra se suspendió en 2011 por cambio de signo político de la corporación municipal y se recuperó en 2017 gracias al impulso de Ganemos Jerez, un partido municipalista que empezó a gobernar en coalición. Antes, una partida de la delegación de cultura iba destinada a financiar una escuela de tauromaquia, cuando ganó la alcaldía la coalición, decidieron que ese dinero se destinaría a recuperar el festival de títeres y otros dos eventos culturales que también habían sido suspendidos por falta de partida presupuestaria. Actualmente, todas las representaciones del festival se programan en calle porque no hay espacios de interior de mediano aforo y los pocos que hay están infradotados o no es fácil conseguirlos por trabas burocráticas.

Cuentos en bicicleta.

P. ¿Cómo veis el panorama del teatro de títeres en general?

DIEGO. En cuestión de contratación está bajando bastante. No por cómo nos va a nosotros sino cómo le va también a otras compañías con las que hablamos. Salvo algunos teatros, no existe una planificación, se está perdiendo la programación a largo plazo. Todo es a corto plazo, a veces incluso se nos ha llamado para la semana que viene o para dentro de dos semanas. Yo creo que influye mucho la cuestión económica, que cada vez hay menos dinero para la programación no ya de títeres, sino también para programación infantil y familiar, incluso para adulto. Pero también depende de que el partido que esté en ese momento en el poder le dedique más o menos tiempo y esfuerzo económico a la cultura.

P. Y en el plano artístico ¿cómo veis el panorama?

JUANMA. Está la cuestión del relevo generacional. Nosotros dos ya somos bastante mayores, Eva no tanto. A la profesión de titiritero como tal, todos hemos accedido atraídos por una realidad que se vivió en su momento, donde empezamos a hablar del títere desde punto de vista de lo subversivo o de una forma de expresión nueva. O sea; estaba unido, al menos desde mi punto de vista, a un movimiento regenerativo cultural, social, donde grandes directores de teatro hacían funciones, aunque fueran para actores, de obras de títeres bien de Lorca o de Alfred Jarry [*Ubú Rey*] o de Valle Inclán, unido también a la forma como se escribía para títeres, a trabajos de de Tadeusz Kantor, a la teoría de la Supermarioneta de Gordon Craig… Todo eso iba tejiendo una maraña de renovación cultural, entonces ser titiritero tenía una consideración social dentro del mundo artístico. También es verdad que la gente que nos acercábamos a los títeres veníamos, muchos de nosotros, del mundo del teatro, de magisterio o similar, de las Bellas Artes, incluso de la danza. Llegamos al títere buscando una forma de expresión diferente, nueva.
Hoy en día el títere no es un Arte lo bastante conocido como para que se acerque la gente a él. La mayoría de los que estudian en las Escuelas de Arte Dramático, no entran con la idea de ser titiritero, sino lo que ven, lo que se conoce: trabajar en una serie, en un musical… No hay una enseñanza de los títeres. Se está trabajando en ello. Se sabe que hay un proyecto de ley general de las enseñanzas artísticas, donde al parecer entrará el títere como disciplina artística. Se está hablando de qué materias son propias del títere para poder ser impartidas en enseñanzas regladas e identificando los diferentes oficios que pueden ser aplicados a los títeres. Pero mientras, la opción de que encontremos un relevo viene porque los titiriteros hagamos talleres o que contratemos a personas que no vienen a este mundo de *motu propio* sino porque es un trabajo. Pero muchos se irán y entonces tenemos un problema.

P. ¿Entonces tú crees que esos actores llegan buscando una salida profesional más que partiendo de un interés por los títeres?

JUANMA. Habrá algunos que sí partan de ese interés por el títere, pero una gran ma-

Trapito viajero.

yoría no vienen por eso, porque piensan que el mundo del títere no les ofrece la posibilidad de cumplir con los objetivos que ellos se habían planteado en sus estudios de trabajar en una serie, en un musical… Pero, por otro lado, la utilización del títere en producciones de danza, de teatro de actores y en el cine mismo, es cada vez mayor aunque acabe siendo un hecho sin relevancia porque el títere no tiene ningún protagonismo, sólo aparece ahí sin más y no hay un titiritero detrás manipulando.
El mundo del títere ha estado unido siempre a un movimiento cultural, si ese movimiento no se da no hay acercamiento al títere… ¿Y qué tipo de gente se acerca? Gente que tiene un pensamiento de tipo libertario, que no van buscando la rentabilidad inmediata -que luego sí se encuentra- o un contrato de trabajo que le permita tener las tardes libres y los sábados y domingos también. Tienen otra forma de ver su tiempo en el mundo. No hacen diferencia entre su tiempo de ocio, de trabajo o de vida.

P. Está claro que el oficio de titiritero se hace por pasión o no se hace. Pero aparte de los títeres ¿tenéis otra pasión confesable?

JUANMA. No. El mundo del títere como tiene tantas facetas, al menos para mí, no me da para mucho más.

DIEGO. Conforme voy cumpliendo años, a mí me gusta viajar de otra manera, no haciendo miles de kilómetros con la furgoneta sino en plan más tranquilo. Estar más tiempo en los sitios y tener la oportunidad de ver cosas. La verdad es que los títeres nos han permitido estar en muchos lugares y países diferentes. Pero en general, llegas a un sitio, haces la función y te vuelves. Se nos ha dado el caso de decir: en este teatro no hemos estado. Y después, al entrar al teatro, darnos cuenta que sí he-

El molinillo mágico.

mos estado pero la vez anterior no vimos la fachada porque entramos por detrás; por la puerta de carga y descarga. Descargamos, hicimos el bolo y salimos pitando.

P. Supongo que conforme vais cumpliendo años, hacer tantos kilómetros se hace cada vez más pesado ¿Cómo lleváis ese nomadismo titiritero?

JUANMA. Colocados en una balanza, por un lado el viaje, la carga, la descarga, etc. Por otro lado, tiene más peso la hora de la función, la satisfacción que da subirte a un escenario y disfrutar encima de él. Pero es verdad lo que dice Diego, nos gustaría convertir cada salida en algo más que un ir y venir. Pero viviendo en Jerez una salida nuestra se convierte en un camino bastante largo.

P. Juanma, háblame de la novela que has escrito: *Las vacaciones de invierno de Juanaca el de la vaca*. Según ha comentado Eva, en principio pretendía ser un texto dramatúrgico sobre Juanaca.

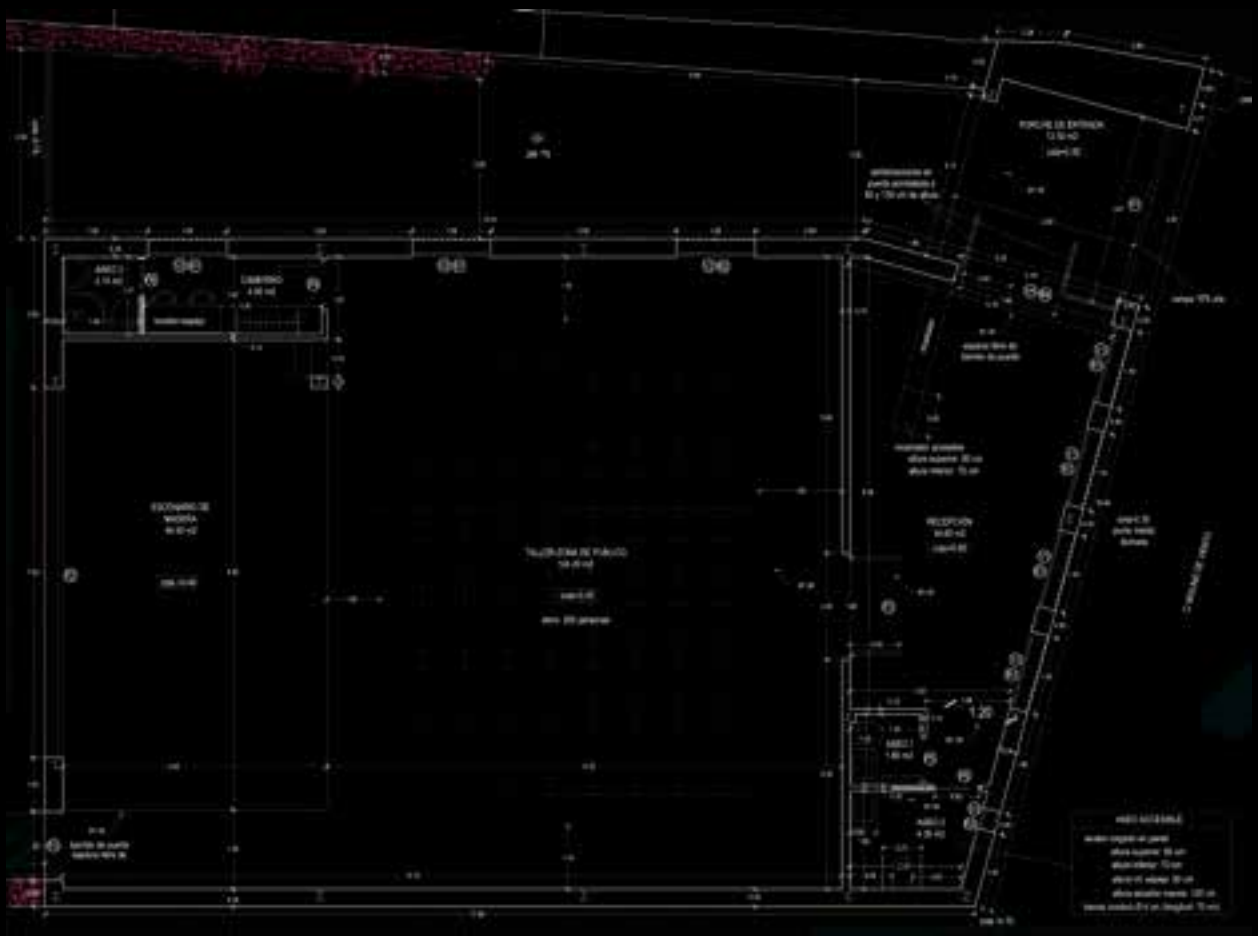
JUANMA. Sí. Juanaca es un personaje del que ya hemos hecho dos obras sobre él, la primera en el año 92 [*Juanaca el de la vaca*]. Es un personaje extraído de un cuento popular andaluz: *Juan el de la vaca*. A la hora de transformarlo para una obra de títeres, tuvo que soportar diversos cambios. Con el mismo personaje, luego hicimos otra historia utilizando la obra *El pícaro burlado* de Villafañe. Le dimos una vuelta de tuerca y la complementamos con otra historia paralela. Y luego sobre la carta a los Reyes Magos hicimos una historia divertida, pero quedaba un poco plana. Después, en la pandemia, mientras estuve ingresado en el hospital recuperándome del COVID, empecé a escribir otra obra dramática. Pero al principio lo hice en forma de cuento; fui escribiendo y escribiendo y al final salió lo que ahora mismo es una novela, que se llama *Las vacaciones de invierno de Juanaca el de la Vaca* y que se transformará en obra de títeres. Pasé el manuscrito de la novela a amigos y gente conocida y les pareció divertida. Luego, como yo había reingresado como maestro, la llevé a un compañero para leerla en su clase de quinto de primaria con sus alumnos. Fue muy gratificante para los niños y para mí porque al final me pidieron que fuera yo a leer los últimos capítulos. Y eso hizo que, a la larga, pues me animara a autoeditarla. Ahora estoy trabajando con ella en los colegios de Jerez que han comprado lotes del libro para la clase o para la biblioteca. Y yo me ofrezco también a hacer una especie de taller de animación a la lectura en los colegios que lo han solicitado. De esta novela saldrá la próxima obra de títeres que vamos a hacer: *Juanaca el de la vaca y la fábrica abandonada* y en la que ya estamos trabajando en la construcción de títeres y en la escenografía.

Concluimos la charla cuando la penumbra del atardecer se apodera de todos los rincones de la nave taller de La Gotera. Viene escuchándose, desde hace rato, el insistente zapateado de un bailaor de flamenco que se afana ensayando en el piso de arriba. Sobre las estanterías, al fondo de la amplia nave, se apilan ordenadamente todos y cada uno de los montajes titiriteros de su dilatada trayectoria. De las maletas, pugnan por salir los títeres protagonistas de sus historias para hacer alabanza de sus hacedores y darnos testimonio del amor y del respeto con el que siempre fueron creados y manipulados.

Larga vida a la Gotera de Lazotea.

La mata de albahaca.

LA GOTERA DE LA ZOTEA ENCUENTRA SU ESPACIO



La idea de construir un teatro, ronda en la cabeza de los miembros de la Gotera desde hace más de dos décadas. En Jerez, la programación teatral viene siendo residual y el enorme teatro municipal se dedica fundamentalmente a la lírica y la música.
Y en lo referente al teatro para la infancia, solamente se realiza una programación escolar. Jerez carece, además, de espacios de aforo mediano donde poder disfrutar de una programación estable de Artes Escénicas que incluya también el títere. Para suplir todas esas carencias, los tres miembros de La Gotera, junto a Nati Montaño de la librería Luna Nueva, están construyendo un teatro de nueva planta donde poder ofrecer a la ciudad de Jerez una programación cultural estable hasta ahora inexistente. Han adquirido un solar en la calle Molino de Viento del barrio de San Miguel, mediante subasta pública, en un procedimiento de venta forzosa incoado por el Ayuntamiento de Jerez. Se trata de una herramienta jurídica prevista en la Ley de Ordenación Urbanística de Andalucía, para garantizar el cumplimiento de los deberes urbanísticos de edificación y rehabilitación y evitar también la especulación inmobiliaria. De esta forma, La Gotera ha adquirido este solar de 450 m^2 por un precio seis veces más barato al del mercado especulativo.
Actualmente el teatro (que aún no tiene nombre) se está construyendo. El presupuesto de ejecución de la obra se ajustará, exclusivamente, al dinero que tenían ahorrado los cuatro propietarios sin más hipotecas. Será un teatro con aforo para 180 personas (ampliable hasta 300) y un escenario que podrá abrirse también hacia un patio exterior para actuaciones de verano. Estará dotado de grada retráctil (cuando el presupuesto lo permita) y sillas plegables para poder dejar una sala diáfana y versátil. Una vez inaugurado, pretenden hacer una programación teatral estable que les permita entrar en determinados circuitos y poder optar a las subvenciones públicas destinadas a salas teatrales. Pero también, para conseguir la sostenibilidad económica del espacio, se abrirá a todo tipo de eventos culturales y sociales siempre que sean coherentes con la línea de actuación marcada por el grupo.
Pero el principal objetivo de la Gotera al hacer esta sala, es crear escuela buscando el relevo generacional y la continuidad de su obra. ***"Nuestro interés es muy egoísta en el sentido de la perdurabilidad de la compañía. Ninguno de nuestros hijos va a seguir, por eso nos preguntamos: ¿cuando nosotros muramos o dejemos de hacerlo, esto se va a quedar aquí? Entonces, si a nosotros nos ha servido como medio de vida y lo hemos pasado bien ¿quién de la gente que se pueda acercar a nosotros podrá hacerse progresivamente cargo de lo que dejamos y seguir además su camino?… Tiene que ser alguien que lo tome como suyo... El teatro será nuestro trabajo de fin de grado"***
No cabe mayor generosidad que dejarles a las personas que tomen el relevo de la compañía y a la ciudad de Jerez, un flamante teatro y el enorme legado artístico que La Gotera de Lazotea ha sabido acrecentar durante su larga y fructífera trayectoria.

BREAD + PUPPET

y la imperfección de lo sublime

Esther Fernández (Rice University)
estherfernandez075@gmail.com

"Te damos un lugar de pan junto con el espectáculo de títeres porque nuestro pan y nuestro teatro van de la mano. Durante mucho tiempo, las artes han estado separadas del estómago. El teatro era entretenimiento. El entretenimiento estaba destinado a la piel."[1]

The Puppet Christ (*El Cristo títere*), programa de mano

A finales de noviembre del 2022 me comentan que la legendaria compañía norteamericana de títeres Bread and Puppet (B&P) viene con una gira a Houston para montar su más reciente edición del circo anual, esta vez titulado *The Apocalypse Defiance Circus* (*El circo del desafío apocalíptico*).[2] Muy en la línea con la temática de sus circos anteriores, el espectáculo denuncia

1 "We give you a piece of bread along with the puppet show because our bread and theatre belong together. For a long time, the arts have been separated from the stomach. Theatre was entertainment. Entertainment was meant for the skin." Todas las traducciones al español son mías.

2 El estreno de esta nueva edición del circo tuvo lugar el 28 de agosto del 2022 en la actual sede de la compañía, en la localidad de Glover, en el estado de Vermont.

Bread and Puppet presenta *The Apocalypse Defiance Circus* en el Orange Show (Houston, Texas), noviembre de 2022.
Foto: Gustavo Raskosky, Rice University.

el rampante capitalismo y la ceguera colectiva por no reconocer la revuelta de nuestra Madre Naturaleza en contra de la civilización inhumana que hemos creado. Nada más enterarme de la noticia me apunto para participar en el taller-espectáculo que organizan junto con otros voluntarios de la comunidad.[3] El hecho de trabajar con B&P tan solo un par de días y 'partir el pan' con ellos me ha llevado a comprender mejor el 'mundo' que Peter Schumann ha construido a partir de sus icónicas marionetas que han marcado el arte de los títeres y del teatro comprometido ya no solo en los Estados Unidos sino también a nivel global.

Se ha mencionado en muchas ocasiones que la historia de B&P no se puede entender sin su fundador. Marc Estrin, por ejemplo, llega a afirmar que: "Sin Peter Schumann *no se habría dado* Bread and Puppet" (25, énfasis mío).[4] Si bien es cierto que, desde sus inicios, Schumann se ha encargado de hacerlo todo (actuar, escribir, esculpir, dirigir), a la sombra de este consumado artista, su esposa Elka ha sido el cerebro logístico del colectivo y el otro gran espíritu del grupo.

3 Esta práctica de recurrir a voluntarios en el lugar donde actúan es la manera en la que esta compañía normalmente funciona para montar espectáculos de gran formato. El evento referido en el que participé tuvo lugar en el Orange Show, un reconocido espacio dedicado al arte alternativo en la ciudad de Houston dirigido por Pete Gershon. Para más información sobre esta experiencia, véase la siguiente noticia publicada en el boletín de Rice University: https://news.rice.edu/news/2022/puppetry-workshop-brings-owls-performers-together-larger-life-performance

4 "Without Peter Schumann there could be no Bread and Puppet."

Entre los dos encontraron la forma de crear un arte sostenible, socialmente activo en las comunidades en las que actuaron y espiritualmente terapéutico para los voluntarios que se han ido uniendo por el camino y ayudando tras los bastidores de un viejo autobús amarillo de colegio que ha cruzado los Estados Unidos en varias ocasiones repletos de títeres.

Bread and Puppet preparando a los voluntarios para representar T*he Apocalypse Defiance Circus*.
The Orange Show (Houston, Texas), noviembre de 2022.
Foto: Gustavo Raskosky, Rice University.

Los principios de un arte en bruto

Las producciones de B&P no son en nada ostentosas, lo único espectacular son las propias marionetas, las cuales tienden incluso a no ser retocadas por el uso. Los desperfectos y desgarros que las otorga el tiempo es precisamente lo que las marca con una belleza vital (Estrin 25). El actor no existe en las producciones de B&P porque no hay lugar para su ego. El principio de la modestia es lo que mueve la energía de estos espectáculos en los que el nombre de su director ni siquiera suele aparecer y los aplausos finales van dirigidos a la comunidad que los acoge y a los voluntarios que les han ayudado. El dinero y la fama

comercial tampoco han estado nunca en la agenda de los Schumann. Su objetivo ha sido el demostrar que se puede hacer un teatro con lo básico, recurriendo a la creatividad, a la artesanía manual y a los materiales que la sociedad descarta (Estrin 22). La ayuda de voluntarios, el sistema de donaciones que tienen en marcha y el trabajo duro de los integrantes del grupo con más experiencia han sido los principios fundacionales de la 'economía artística' de este grupo.

Un representante de B&P explicando los distintos números circenses. *The Apocalypse Defiance Circus*. The Orange Show (Houston, Texas), noviembre de 2022. Foto: Gustavo Raskosky, Rice University.

El proceso creativo sigue unas pautas que, aunque aparentemente simples, necesitan de una gran destreza creativa e intuición poética (Roose-Evan 129). La trama de la historia en la que se apoya un determinado montaje no tiene por qué seguir una progresión lógica o lineal, pero sí demostrar que puede conectar tanto con un niño como con un adulto. Muchas veces Schumann recurre a fuentes tradicionales como la Biblia, el folklore o los cuentos de hadas, ya que su universalidad le asegura la identificación de todos los públicos con la historia que quiere contar. Se trata de un teatro que expone, pero que no pretende ofrecer soluciones, ni tampoco se le puede tachar de ser propagandístico. Sus personajes son tipos abstractos como el "hombre" o la "madre" pero carente de profundidad psicológica o motivaciones propias.

El espacio es una parte vital y orgánica de todos los espectáculos de B&P y esto lo consiguen integrando de manera improvisada todo lo que el lugar de la representación les ofrece, intentando siempre no descartar nada. Dentro de estas coordenadas narrativas y performativas, Schumann usa la máscara, las marionetas y la música para crear un espectáculo total que absorbe al espectador hasta el punto de comulgar con la comunidad que le rodea al compartir el pan que B&P reparte entre los asistentes al final de todas sus representaciones.

Títeres de la vida

Bread and Puppet, *The Apocalypse Defiance Circus*. Orange Show (Houston, Texas), noviembre de 2022. Foto: Gustavo Raskosky, Rice University.

Alcanzar estos objetivos ha sido un camino repleto de sacrificios que Schumann y su extensa familia de seguidores han ido superando sobre la marcha. Los Schumann fundan B&P en 1963 en Nueva York sobre las teorías del padre de Elka, Scott Nearing (1883–1983), un reconocido economista radical americano, partidario de una vida simple que él mismo experimentó cuando se instaló en una granja en Vermont con su familia y compaginó desde allí su vida rural y autosuficiente con su actividad política e intelectual.

Peter Schumann, por su parte, es de origen alemán, nace en la región de Silesia en 1934 y desde muy joven demuestra un gran interés por la escultura, disciplina desde la cual se acercará al hecho teatral.[5] Después de estudiar en el Instituto de Arte de Hannover en 1954, empieza a experimentar con la danza partiendo de coreografías muy básicas y ya, desde entonces, contando con la ayuda de voluntarios no profesionales en sus proyectos. Esta dinámica colaborativa, abierta a quienes quieren compartir la experiencia artística, se ha mantenido hasta la fecha como una de las marcas que rige el trabajo de B&P.

A raíz de su matrimonio con Elka, Schumann deja Múnich definitivamente para afincarse en Nueva York en donde colabora con el coreógrafo de danza moderna Merce Cunningham hasta que a Elka le ofrecen un puesto como sustituta en una escuela en Vermont. Schumann se ofrece como voluntario para enseñar a los jóvenes alumnos clases de teatro a través del arte de los títeres. La primera producción que lleva a cabo con los estudiantes de la escuela es *Christmas Story* (*Historia de Navidad*) (1963), la cual llegó a formar parte del repertorio de B&P hasta 1974 y llegó a representarse en el Living Theatre, en Nueva York. A esta primera obra le sigue *The Story of the World (La historia del mundo)*(1963), compuesta por una serie de viñetas sobre la creación, el amor, la muerte, el fuego, la guerra o la paz, ilustradas con marionetas que giró por varias universidades del Este de Europa.[6] Llegado este momento en su carrera, Schumann necesitaba hacerse con un público nacional, por lo que en el verano de 1963 sale en un pequeño tour por algunos estados de la costa Este de los Estados Unidos. Hasta este momento, Schumann lo hacía todo en la compañía y no fue hasta este viaje que conoció a quién se convertiría en su primer socio, aparte de su esposa, Bob Ernsthal.

Una vez que Elka termina con su contrato, la pareja vuelve a Nueva York y se instala en un ático-taller en Delancey Street donde conocen al pintor Bruno Eckardt y al músico Charles Adams. El núcleo artístico de la compañía está formado y es durante el otoño de 1963 que se bautizan oficialmente cuando, en unas de sus funciones Schumann decide hacer pan de masa fermentada (*sourdough bread)* siguiendo la receta original de su madre y repartirlo entre los asistentes. Pero, no será hasta ver una representación de marionetas tradicionales sicilianas en el festival de Hurleyville (Nueva York) en 1963 que Schumann se inspira para construir sus primeros títeres de gran tamaño (aproximadamente de tres

5 Para los datos biográficos detallados que expongo en esta parte del artículo me he basado en la tesis de Robert Graig Hamilton que se basó, a su vez, en varios archivos de la compañía recopilados Elka.

6 Muchas de las producciones iniciales de B&P se originan de fuentes religiosas, pero su objetivo es ser un teatro más humano que teológico que sigue los instintos pacifistas de su fundador.

metros de alto) que se convertirán en otra de las marcas artísticas de la compañía.[7] La primera producción que recurre a este tipo de títere es *The Puppet Christ* (*El Cristo marioneta*)—más tarde titulada como *The Crucifixion* (*La crucifixión*), estrenada el 23 de Mayo de 1964 en la iglesia Spencer Memorial de Nueva York. Esta temática religiosa, introspectiva, alejada de los problemas más inmediatos de la sociedad, pasa a ocupar un segundo plano cuando Schumann decide que sus títeres tienen también que servir para exponer las injusticias sociales y los abusos políticos del aquí y el ahora. A esta categoría de montajes de corte social pertenecen *The Rat Movie* (*La película de la rata*) sobre la pobreza en Nueva York, la presencia de marionetas gigantescas en las manifestaciones contra la guerra de Vietnam o *Fire* (*Fuego*) de 1966, un espectáculo también centrado en el conflicto de Vietnam.

A partir de 1966, la compañía entra en un periodo de intenso trabajo al sumirse en la concepción de nuevos espectáculos y representaciones. Schumann y su equipo se instalan en un taller en el sudeste del Bronx donde producen *Bach Cantata* (*La cantata de Bach*) y *Wounds* (*Heridas*), entre otros montajes. En 1967, el taller vuelve a Manhattan gracias a la ayuda de una beca estatal que les financia el alquiler y los salarios de los miembros principales del grupo. Durante esta nueva etapa crean un servicio de publicaciones de la compañía a partir de panfletos sobre noticias políticas y algunos sobre temas infantiles.

Las giras por Europa y por los Estados Unidos siguen llevándose a cabo con una buena recepción por parte del público y de la crítica. La producción de *Johnny Comes Marching Home* (*Johnny vuelve a casa marchando*) es de esta etapa. También uno de los espectáculos más ambiciosos de Schumman basado en la *Biblia*, *The Cry of the People for Meat* (*El grito de la gente por la carne*) se estrena en 1969 en Nueva York y gira a continuación por Europa y por algunas universidades estadounidenses.

A la vuelta de este tour y después de asentarse en Brooklyn por un breve periodo en el que conciben, *The Difficult Life of Uncle Fasto* (*La difícil vida del tío Fasto*), personaje que tipifica el villano capitalista en la mayor parte de las producciones de B&P, el grupo se muda a Coney Island en 1970 e inicia un programa de actividades, en su mayoría gratuitas, para servir las necesidades de la comunidad local sin acceso a las artes, incluidos los más jóvenes. Una vez más, B&P se compromete con su público más cercano y, en esta ocasión, desarrolla varios montajes, en su mayoría, para el público infantil: *The Grey Lady from Manhattan* (*La señora gris de Manhattan*), *The Bread and the Dragon Circus* (*El pan y el circo del dragón*), *Mississippi*, *Marriage and the Revenge of The Statue of Liberty* (*Matrimonio y venganza de la Estatua de la Libertad*), *Elisa Lou* y *Rinnaldini, the Beatiful* (*Rinnaldini, el guapo*). Ya por esta época, algunos miembros de B&P habían fundado sus pro-

7 Las marionetas de Schumann se hacen a base materiales donados o encontrados en la basura. Este reciclaje marcará la estética y la ética de la compañía que viene a demostrar cómo la expresión artística más pura puede hallarse en lo más básico.

pias compañías y las obras de Schumann se montaban por distintos lugares de los Estados Unidos (Maine, California, Washington D.C) y de Europa (Francia, Copenhague).

Después de esta comprometida estancia en Coney Island, B&P se traslada a Vermont invitados por Goddard College como artistas residentes. Alojados en una granja (Kate Farm) que esta universidad pone a su disposición, pasan un periodo en el que regresan a los ideales originales: la vuelta a la naturaleza, la autosuficiencia y la producción artística en estrecho diálogo con su entorno. Cabe apuntar que esto ocurre durante una época en la que el estado de Vermont se define ideológicamente por una economía basada en la industria, la agricultura y el arte local.[8]

Es precisamente en este contexto y entorno natural que la idea de montar un circo al aire libre empieza a considerarse como una posibilidad. Aunque el emblemático *The Domestic Resurection Circus* (*El circo de la resurrección doméstica*) no se desarrolla plenamente hasta 1974, la idea surge en 1970 y varias tentativas previas irán abriendo el camino hacia lo que será el espectáculo definitivo de mediados de los setenta. Entre las obras que B&P crea en esta residencia en Kate Farm están: *Eating and Drinking in the Year of our Lord* (*Comer y beber en el año de nuestro señor*), *Birdcatcher in Hell (El cazador de pájaros en el infierno), That Simple Light May* (*Esa simple luz puede*), *The Stations (Las estaciones)* o un espectáculo infantil basado en las fábulas de Esopo.

A principios de los setenta, Schumann hace un balance de su trayectoria y se muestra un tanto desencantado por no haber logrado los objetivos que se propuso al aceptar la residencia en Goddard. Su idea de haber montado para entonces una versión definitiva del circo seguía en el aire y la compañía había crecido al punto de sentir que había perdido las riendas y que sus propósitos fundacionales se habían quedado por el camino.

Decide poner fin a su estancia en Kate Farm, pero, como colofón a esta etapa, se propone producir el mayor espectáculo hasta la fecha que B&P había escenificado. Es aquí cuando surge el *Domestic Resurrection Circus* en su versión más completa, la cual pasará a convertirse en el sello artístico de este colectivo con el paso de los años. En mayo de 1974, Schumann y sus acólitos comienzan los preparativos de lo que será un macro espectáculo de títeres de varios días de duración en un ambiente de feria al aire libre. El evento, que se ha comparado a un misterio medieval, se desarrolló en Kate Farm y tuvo a 72 miembros participantes y a 2000 espectadores.[9]

---

8 El libro, *Going Up the Country: When the Hippies, Dreamers, Freaks, and Radicals Moved to Vermont* de Yvonne Daley es un excelente recuento de la actividad económica y contra-cultural que surgió en el estado de Vermont en los años 60 y los 70 y las consecuencias que acarreo en los distintos sectores de la sociedad.

9 Para un estudio detallado sobre este circo, véase el artículo de John Bell, "The End of 'Our Domestic Resurrection Circus': Bread and Puppet Theater and Counterculture Performance in the 1990s", *The Drama Review*, 1999, pp. 62-80.

Bread and Puppet, T*he Apocalypse Defiance Circus*. The Orange Show (Houston, Texas), noviembre de 2022. Foto: Gustavo Raskosky, Rice University.

Esta última estancia en Vermont dejó una fuerte huella espiritual en los Schumann al hacer de este estado su hogar hasta la fecha. La compañía ahora está afincada en Glover y el circo es una de las actividades centrales que preparan anualmente con voluntarios que trabajan con ellos cada verano.

Esta trayectoria muy abreviada de B&P ayuda, no obstante, a entender de dónde vienen los principios que han regido a la compañía y a sus títeres, los cuales siempre han sido tan básicos y, a la vez, tan saciantes para el espíritu como el pan lo es para el estómago, como tantas veces ha reiterado su fundador: "Theater is an art of living" ("el teatro es un arte de vivir").

B&P pasó por Madrid y Barcelona en mayo y junio de 1977 en uno de sus tours europeos con uno de sus circos, *The White Horse Circus* (*El circo del caballo blanco*) basado en el bicentenario de los Estados Unidos. En esta ocasión uno de los grandes maestros titiriteros españoles, Pepe Otal, pudo conocer personalmente a Schumann. Si bien este artículo no da para estudiar la influencia que Schumann pudo haber tenido sobre Otal, después de varias conversaciones con Adolfo Ayuso Roy, queda claro que existen diversos puntos de encuentro que se podrían explorar en un futuro artículo. Al referirse a estas visitas a nuestro país, John Bell recuerda como "nuestros viajes a Madrid y Barcelona en su día fueron muy influyentes para nuestra compañía de Bread and Puppet, especialmente conocer a Els Comediants y Els Joglars, pero también aprendiendo sobre la cultura catalana de los títeres en general."

Peter Schumann creó un modo de hacer teatro de títeres y de crear espectáculo que se separa de otros colectivos con objetivos ideológicos similares, como por ejemplo el Teatro Campesino. Schumann se distancia formal y técnicamente el arte del Teatro (con mayúsculas) al rechazar la perfección, ya que su interés no es trabajar con profesionales de la escena, sino aprovechar de lo que se dispone en el momento. Al igual que las marionetas de B&P se reparan lo mínimo necesario para que sigan siendo funcionales, pero respetando la pátina de los años con sus arrugas y accidentes, sus espectáculos dejan también al descubierto todo aquello que conlleva el arte de la improvisación controlada. Desde la humanidad, generosidad y tolerancia, los títeres de B&P alcanzan, sin quererla, una presencia sublime o, como diríamos en inglés, una dimensión 'larger than life'.

Bread and Puppet, T*he Apocalypse Defiance Circus*. The Orange Show (Houston, Texas), noviembre de 2022. Foto: Gustavo Raskosky, Rice University.

Obras Citadas

James Roose-Evans, *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*, London: Routledge, 1984.

John Bell, "The End of 'Our Domestic Resurrection Circus': Bread and Puppet Theater and Counterculture Performance in the 1990s", *The Drama Review*, 43.3 (1999), pp. 62-80.

Marc Estrin, "The Sustainable Energy of the Bread & Puppet Theater: Lessons Outside the Box", *The Radical Teacher*, 89 (2010), pp. 20-30.

Robert Craig Hamilton, *The Bread and Puppet Theatre of Peter Schumann*: *History and Analysis*, Tesis doctoral, Urbana, Indiana University, 1978.

Yvonne Daley, *Going Up the Country: When the Hippies, Dreamers, Freaks, and Radicals Moved to Vermont*, Middleton: Wesleyan University Press, 2018.

AGUA & ORO

Silencio y voz de las marionetas en Ibiza

Joanna Hruby
hrubyjoanna@gmail.com

Traducción del inglés:
Romanie Sanchez y Karen Killeen

Del mes que pasé como becaria en el Bread and Puppet Theater, en su granja de Glover, Vermont (EE.UU.), destaca el recuerdo de un momento en particular. Iba caminando por el campo para recoger algo durante un ensayo para el espectáculo semanal de circo al aire libre, cuando a lo lejos, de frente, me encontré con la *Madre Tierra* –la figura más grande y quizá más conocida de Bread and Puppet– que me miraba fijamente. Un enorme rostro femenino esculpido de aproximadamente 6 metros de altura entre dos manos gigantes, también esculpidas, siendo operado por unas diez personas agrupadas a su alrededor, manejando cuerdas y llevando su peso sobre gruesas varas de bambú. El campo estaba teñido del color dorado del atardecer, no se oía más que el canto de los pájaros y el parloteo lejano. El ser que tenía delante parecía la viva encarnación del espíritu de esa tierra.

Los aprendices de Bread and Puppet en la casa de Peter y Elka Schumann, en Vermont, 2009.
Foto: Joanna Hruby.

En aquel momento no tenía ni idea de que mi aprendizaje de cuatro semanas en Bread and Puppet resultaría ser una de las experiencias fundamentales más decisivas en la formación de mi trayectoria artística. Quince años después, no sólo sigo utilizando la misma técnica de cartón piedra que me enseñaron aquel verano en la granja, sino que ahora me doy cuenta de que mi inmersión en las prácticas, rutinas y vida cotidiana de esta comunidad artística, visionaria y antisistema me enfrentó a un enigma o pregunta que ha estado en el centro de mi trabajo desde entonces. *Como artista, ¿debo dedicarme a la belleza o debo protestar contra todo lo que destruye la belleza? ¿Y cuál debería de ser el rol del lenguaje verbal en el mundo del títere, teniendo en cuenta que su modo de comunicación trasciende totalmente la palabra?* Como una más, entre los cerca de 40 becarios que trabajaban en los diversos proyectos escénicos de la compañía, no tardé en familiarizarme con el "tono" del trabajo del director Peter Schumann: números protagonizados por marionetas y máscaras enormes que solían incluir extensos sermones políticos recitados con rapidez, furia y severidad. Pronto me encontré con un conflicto. Por un lado, estaba el contenido y las palabras que acompañaban a estas representaciones y, por otro, el puro impacto visual y emocional que ofrecían esos seres

Theatre of the Ancients,
Ibiza, 2022.
Foto: Valentin Loir.

en la puesta en escena. Este conflicto me acompañó durante todo el tiempo que pasé con Bread and Puppet; a veces me sentía desconectada mientras presenciaba interminables ensayos de números de circo con tintes políticos, y me retrodecía durante las airadas procesiones de protesta que atravesaban pueblos adormecidos de la zona. Aun así, entrelazados, existían momentos de una belleza inolvidable. Casi a diario, cantábamos música coral polifónica georgiana, esas armonías misteriosas y melancólicas aún resuenan en mí hasta hoy, que cuando acompañaban una actuación en directo, ni un solo espectador permanecía impasible. Ninguna velada en la granja estaba completa sin la presencia de un banjo, violín, clarinete y canciones folclóricas. Trabajábamos, esculpíamos, cantábamos y comíamos; el teatro, el arte y la vida se fundían en una experiencia comunitaria compartida que me acompañaría para siempre.

Mirando atrás, veo que regresé de mis prácticas en Bread and Puppet con una clara determinación: extraer todas las facetas de la belleza que había presenciado, la pura fuerza visual que había experimentado en esos seres gigantes hechos a mano, moviéndose por los campos, para formar la base de mi propio trabajo futuro. Creía fervientemente en el poder de la marioneta, más allá de las palabras.

Theatre of the Ancients, Ibiza, 2020.
Foto: Enrique Villalonga.

Quería aprovechar un lenguaje que trascendiera el verbal, y creía que así sería capaz de educar, impactar y conmover a un público de una manera mucho más poderosa de lo que jamás podrían haberlo hecho las palabras.

Varios años después de mi estancia en Vermont, trasladé mi vida y trabajo creativo desde mi tierra natal inglesa a Ibiza, una isla cuyos paisajes naturales y aires de espíritu libre habían dejado huella en mí desde la infancia. Aquí pensé que podría reunir todas las influencias que me habían formado, ofreciendo mi arte como obsequio a una isla que, bajo una máscara desfigurada de turismo de masas y globalización, ocultaba una asombrosa cultura antigua, historia y folclore. Me puse manos a la obra y me encontré esculpiendo mi propio conjunto de marionetas gigantes y máscaras, seres que para mí representaban el alma oculta, malinterpretada y olvidada de los paisajes de Ibiza. *Tanit*, la diosa de la fertilidad traída a la isla por los antiguos fenicios; el perro *Podenco*, descendiente de *Anubis*, el Dios Egipcio del inframundo; las *Cabras salvajes* de Es Vedrà, el mítico islote situado al suroeste de Ibiza. Lo que tuve claro desde el principio es que se trataban de marionetas que nunca iban a hablar. Por aquel entonces, había leído un libro sobre *Orghast*, de Peter Brook, una representación épica al aire libre que tuvo lugar en Persépolis (Irán), en 1971, que se desenvolvió íntegramente en un lenguaje inventado y mítico que Brook

había desarrollado con el poeta Ted Hughes. De alguna forma, quería seguir con este experimento, quería demostrar que existe un medio de comunicación más directo y potente que el de las palabras.

Cabra salvaje de Es Vedrá, 2019.
Foto: Juan Barte

Mi tribu de gigantes marionetas empezó inevitablemente a atraer la atención de la industria más destacada y conocida de Ibiza: la del hedonismo. Las discotecas de Ibiza, que surgieron de las rústicas casas de campo donde se reunían los hippies en los años 60 y 70, en muchos sentidos podrían haber sido el espacio de actuación ideal para mis seres mitológicos. Se podría ver como que los clubes nocturnos ocupaban un ámbito que iba más allá del teatro convencional, un ámbito que podía inventar sus propias reglas. En este tipo de espacio teatral, las palabras y el texto se dejan de lado para dar paso a un viaje sonoro inmersivo, acompañado de iluminación y espectáculos visuales. No cabe duda de que algunas de estas noches de ocio nocturno estaban siendo desarrolladas por equipos de artistas muy creativos y originales, pero poco a poco empezó a surgir en mí una sensación de malestar. Me di cuenta de que mis seres de cartón piedra –como personajes sin voz y en muchos sentidos pasivos– se estaban convirtiendo en símbolos de la mismísima faceta de la cultura ibicenca contra la que se suponía que representaban un antídoto. Me di cuenta de que estas deidades etéreas, sin voz ni propósito propio, estarían siendo manipuladas por fuerzas con intereses comerciales y políticos, muy lejos de mis propósitos. Así que tuve que cortar todos los lazos con la industria de las discotecas de Ibiza y encontrar un terreno de actuación que alimentara mis creaciones en vez de convertirlas en una mercancía.

Durante la pandemia del COVID, la todopoderosa industria turística de Ibiza se paralizó por completo y, para muchos lugareños, la isla volvió a cómo había sido hace setenta años. Con los puertos de la

Solstice, 2020.
Foto: Enrique Villalonga.

Festival of the Sun, 2021.
Foto: Enrique Villalonga.

isla más o menos cerrados, las enormes fuerzas multinacionales que normalmente impulsaban la máquina del turismo y el hedonismo soltaron amarras y desaparecieron: aquellos que quedaron en Ibiza se encontraron con tiempo libre, inmersos en la naturaleza. Fue durante este periodo cuando mis colaboradores y yo nos embarcamos en una nueva aventura.

A partir del solsticio de invierno del 2020, llevamos a mi familia de gigantes, máscaras y accesorios artesanales, cada vez más numerosa, a diferentes lugares al aire libre de la isla, y creamos rituales escénicos estacionales, vinculados al folclore local, el mito y la tradición rural. Por fin, empecé a sentir como mis marionetas revelaban su historia, sostenidas y arropadas por los mismísimos paisajes en los que las había inspirado. A lo largo de un año creamos cuatro espectáculos que representaban una relación ritual entre el *Sol* y la *Luna*, con dos actores siendo las fuerzas opuestas del verano y el invierno de una isla dominada y obsesionada por el culto al *Sol*. Compartimos estas obras experimentales junto a un pozo de piedra en el bosque, al lado de la boca de una cueva prehistórica, en los terrenos de una casa payesa de unos 200 años de antigüedad. En general, las personas que nos ofrecieron estos espacios donde actuar fueron propietarios extranjeros de mente abierta, que habían oído hablar de lo que hacíamos y querían apoyar en este acto teatral de restauración mítica.

Uno de estos eventos, en particular, rindió homenaje a la visión global del teatro, tierra y comunidad que había experimentado hacía una década en la granja del Bread and Puppet de Vermont. *Festival of the Sun* fue una especie de festejo de la cosecha que tuvo lugar en una enorme era –la plataforma utilizada tradicionalmente por los campesinos para procesar el trigo recién trillado– en el noroeste de Ibiza, al final de un sofocante día de verano de agosto. Cuando los rayos del sol se suavizaron y se volvieron dorados, unos setenta espectadores se sentaron en torno al borde de la plataforma circular y pre-

Festival of the Sun, 2021.
Foto: Enrique Villalonga.

senciaron una danza de gigantescos seres paganos, acompañados al ritmo constante de un enorme tambor ceremonial. A continuación, el *Dios del Sol* ocupó el centro del escenario, con una hogaza de pan de *xeixa* (el grano de trigo autóctono de Ibiza, casi obsoleto), alzándola triunfalmente sobre su cabeza. A medida que la deidad solar partía el pan, estos pedacitos eran ofrecidos al público junto con unos vasitos de cerveza de *xeixa*, fermentada especialmente para el evento. Cuando a lo lejos, el sol se puso tras las colinas boscosas, salió la *Diosa Luna* y sacrificó ritualmente al *Sol*, finalizando esta representación justo en el momento de la salida de la luna por el lado opuesto del círculo de la era.

Durante un tiempo, estoy segura de que pensé que había encontrado mi verdadero propósito con estos ritos paganos salvajes e indómitos. Pero pronto, una vez más, me aparecieron dudas y preguntas. Estos acontecimientos tenían lugar en terrenos privados, sin las licencias ni los trámites pertinentes, por lo que toda la promoción debía hacerse de boca en boca. Esto, unido al hecho de que el precio de las entradas no era barato- debido a los costes de producción de una ambiciosa actuación al aire libre, celebrado sin financiación, subvenciones, ni apoyo gubernamental- significaba que los espectáculos que supuestamente venían a celebrar lo universal, y forjar comunidad, se habían convertido en eventos de nicho, a los que asistían sobre todo extranjeros de amplios presupuestos. Una vez más, sentí que había llegado el momento de retirarse.

A esto le siguió otro período intermedio de introspección y reflexión. ¿Para quién era realmente mi trabajo y cómo podía llegar a esas personas? ¿Cuál era la base o la estructura que le faltaba a mi trabajo, y cómo podría crearla? Durante este tiempo, me involucré en iniciativas locales, como la organización ecologista Extinction Rebellion Ibiza. Al colaborar en sus desfiles y manifestaciones -como los que había vivido tantos veranos atrás con Bread and Puppet-, algo latente

Extinction Rebellion, carnaval de Ibiza, 2023. Foto: Laura Hirch.

Extinction Rebellion,
carnaval de Ibiza, 2023.
Foto: Laura Hirch.

empezó a despertar en mí. Se trataba de una especie de performance con una visión, misión y propósito firme, que no sólo se comunicaba a través de pancartas, lemas y canciones, sino que a través del contexto cultural. Me di cuenta de que había estado intentando crear mi trabajo desde una especie de vacío etéreo y liminar, cuando lo que necesitaba desesperadamente era la vaina de esa cultura. Y para construir ese recipiente y forjar los fuertes vínculos con la cultura que tanto necesitaba, tuve que volver, de algún modo, al lenguaje verbal contra el que me había rebelado en mi trabajo durante tanto tiempo. Durante la primavera del 2023, construí una marioneta gigante de cartón piedra, de una payesa, como pieza central para la carroza de carnaval de Extinction Rebellion en su campaña en contra los jets privados, (el verano anterior se decía que había aterrizado uno cada trece segundos en el aeropuerto de Ibiza). La payesa, llamada Catalina, tenía una cara enorme de ceño fruncido de más de un metro de largo, y un par de puños gigantes como los de *King Kong*. En el desfile de carnaval, esta campesina enfurecida, de vestimenta tradicional, recorrió las ciudades y pueblos de Ibiza dando puñetazos a jets privados de cartón suspendidos de largas varas de bambú, mientras una docena de activistas vestidos de payeses saltaban a su alrededor al son de la melodía de *The Wall* de Pink Floyd, gritando "No queremos mega ricos / solo saben derrochar. / No queremos jets privados / emisiones sin parar". Catalina, la campesina *King Kong*, ganó varios premios del carnaval y fue portada del *Diario de Ibiza*. No cabía duda de que protestas como ésta estaban contribuyendo a encender un nuevo debate público sobre los efectos nocivos de la globalización, el turismo de masas y la cultura *VIP* en la frágil ecología de la isla.
A pesar de que mis marionetas seguían negándose a hablar, parecía que estaban encontrando su voz –pero quizá el mayor reto estaba aún por llegar. En marzo del 2023 se me brindó la oportunidad de subir al escenario de TEDx Dalt Vila, una conferencia de ideas organizada a nivel local como parte de la iniciativa mundial TED, que sería filmado y posteriormente transmitido a través del canal TED de *Youtube*, visto por millones de personas en todo el mundo. Esta era

la oportunidad que siempre había deseado: poder comunicar la esencia del patrimonio y el folclore de Ibiza a una audiencia global; intentando contribuir a deshacer las capas de desinformación, traumas culturales y daños ecológicos de la mejor forma que yo conocía –a través del poder de la marioneta.

No tuve ninguna duda acerca de qué marioneta llevaría al escenario de TEDx Dalt Vila: sería una versión a tamaño humano, una versión más carne y hueso, de la mujer payesa gigante que había desfilado por las ciudades de Ibiza el mes anterior. Se trataba de una marioneta que, al actuar con ella en mi regazo, la sentía como una abuela querida, sabia y delicada; su mano fuerte pero callosa sobre la mía, sus respiraciones lentas y suaves compartidas con las mías. Esta masa esculpida de cartón, espuma y tela era la encarnación simbólica de todo aquello que yo quería honrar, elogiar y defender. Mi actuación para TEDx quería contar una historia de la verdadera Ibiza, a través de las propias palabras de la payesa, pero *¿cómo iba a compartir su historia si era una marioneta que nunca hablara?*

Water and Gold, TEDx, 2023. Foto: Sofia Gómez Fonzo.

Hace unos años había pasado una semana en la escuela de verano de la UNIMA con el increíble Neville Tranter, un titiritero que se ha aventurado valientemente a encontrar formas originales de aprovechar el corazón y el alma de la marioneta. Nos enseñó a llevar al límite la relación entre marioneta y titiritero, pudiendo pasar con fluidez entre la animación de una marioneta, y la interacción con ella, de una forma que me pareció delirantemente inteligente, fascinante y bastante chamánica. Al final, fue la influencia de Tranter la que me mostró cómo transmitir la historia de mi muda y anciana campesina ibicenca: era sencillo. Ella me susurraría su historia al oído, frase por frase, y yo la trasmitiría, como su fiel intermediaria, representante y titiritera, al público. Al final, sentí que quizás había encontrado la manera de aprovechar el poder de las palabras para narrar una historia que necesitaba ser contada, preservando al mismo tiempo el eterno misterio de la marioneta, cuyo verdadero lenguaje trasciende lo verbal. Durante nuestros breves siete minutos en el escenario, la payesa habló de pozos secos que antaño habían fluido, de abandonados campos de tierra roja y de la invasión del nuevo oro del turismo..., pero al final fue algo más allá de sus palabras lo que pareció dejar la huella más profunda. Como me dijo después un miembro del público: "su aliento nos dio nueva vida a todos".

Estos días he empezado a describirme como "activista", por primera vez. Es una palabra que nunca me habría planteado utilizar antes, porque la asociaba con un mundo y una forma de ser que no tenían nada que ver conmigo. Pero tal vez, por fin, estoy descubriendo mi camino como "activista": una vía artística que utiliza las palabras y el lenguaje como base, con el fin de aprovechar la belleza que siempre he creído fervientemente que nos salvará, a pesar de todo.

Agua y Oro

Texto:
Joanna Hruby
Traducción del inglés:
Romanie Sanchez y Karen Killeen

Titiritera:
Solía ver señoras como Usted en los campos de Ibiza todo el tiempo. ¿Por qué desaparecieron? Por favor, dígame algo. Dígame lo que sea.

Payesa:
Conocíamos estos campos como la palma de nuestras manos...

Durante el verano y el invierno, otoño y primavera, bajo el sol abrasador y la luna fría, estábamos atados a este suelo…

Pasamos los días mirando y esperando, escuchando atentos al cambio de estación.

Y las semillas que sembramos en la tierra roja con nuestras propias manos se convirtieron en el pan que nos alimentó…

Y teníamos poco. Pero soñamos con poco más. Nuestra imaginación la guardamos para las canciones, para las historias, para las llamas del fuego a altas horas de la noche.

En aquellos tiempos, no sabíamos nada del oro, pero teníamos agua. Rezábamos a Dios en la misa del domingo, pero encontramos nuestras almas junto a los pozos. Y por eso, en nuestros tiempos, bailamos junto a los pozos para elogiar las aguas que nos dieron la vida.

Pero entonces llegó el oro a estas costas.

Llegó tan silenciosamente que apenas nos dimos cuenta.

Y no tardamos en soltar nuestras azadas y nuestras palas, y en poco tiempo nuestras manos se quedaron lisas y libres de callos…

Muchos abandonaron los campos para seguir el oro….

Y los que se quedaron, allá en los valles de Benimussa, Morna y Buscastell, abrirían sus grifos un día y encontrarían que no salía agua….

El oro era tan fuerte que se apoderó de todo...

Nuestra generación, que alguna vez estaba atada a estos campos, pronto desaparecerá. Y hoy en día, las manos de nuestros hijos son tan suaves y limpias….

Pero, sabes algo, todavía se baila junto a los pozos, en las noches del verano…

Y a medida que pasa el tiempo, se empieza a recordar nuestras historias y las canciones que solíamos cantar.

Algunos están recogiendo las semillas del fondo de nuestros bolsillos y plantándolas de nuevo con sus hijos.

Incluso he oído hablar de algunos manantiales secos que se están llenando de nuevo…

Tal vez lo único que puedo decirte es que, al final, el agua es más fuerte que el oro. Aunque me haya llevado toda una vida darme cuenta. ¿Pero qué sé yo…? Sólo soy una vieja tonta de los campos.

Titiritera:
Señora de los campos, Usted sabe todo lo que hay que saber.

FIN

El retablo de MAESE PEDRO de Manuel de Falla

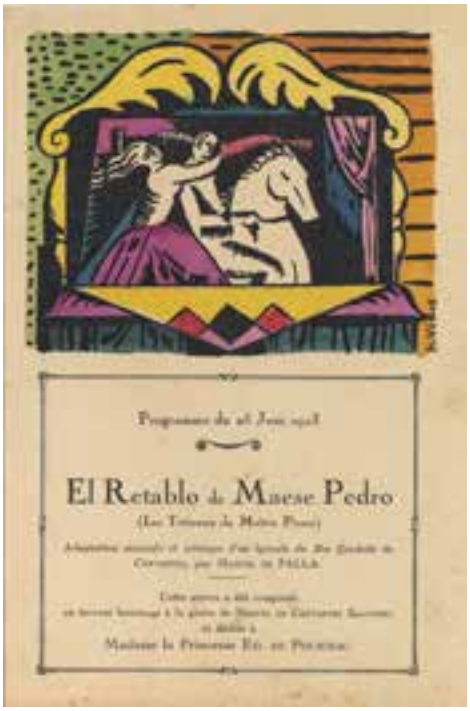
Cien años y más

Alfredo Aracil
mail@alfredoaracil.info

En la caballeriza de una venta Don Quijote asiste a una función de títeres a cargo de maese Pedro. Un muchacho, el Trujamán, va a ir explicando, según se representa, una hazaña entresacada del Cantar de Roldán en la que Don Gayferos acude a rescatar a su esposa Melisendra, hija del emperador Carlo Magno, desde hace años cautiva del Rey Marsilio en Sansueña (hoy Zaragoza). Durante la representación Don Quijote va a confundir (una vez más) ficción y realidad, se olvida de que está viendo simples títeres e irrumpe violentamente en la trama para ayudar a Don Gayferos y Melisendra, y destroza, sembrando el caos, el retablillo ambulante.

El retablo de maese Pedro, la pequeña ópera de Manuel de Falla a partir de las peripecias que Cervantes narra en el capítulo XXVI de la 2ª parte del *Quijote*, cumplió el pasado año el centenario de su estreno. Es una obra crucial en su carrera, en la que llevó a cabo un laborioso proceso de integración de músicas, literatura, pensamiento y dramaturgia, y de depuración –marca de la casa–, de modo que nada falta y nada sobra en esta miniatura de poco más de veinticinco minutos con tres cantantes, veinte instrumentistas y títeres. Para Falla siempre tuvo un valor especial.

Respondía la composición a un encargo de la Princesa Edmond de Polignac, cuyo palacete en París era una pervivencia plena de modernidad de los salones culturales del siglo XIX. Fue punto de encuentro y referencia capital de un distinguido reducto de músicos, pintores y escritores en las primeras décadas del siglo XX. La princesa encargó piezas notables a Satie, Fauré, Stravinsky, Poulenc y entre sus habituales invitados se contaban personajes tan brillantes como Isadora Duncan, Paul Valéry, Cocteau, Monet, Diaghilev o Picasso.



Programa del estreno de *El retablo de maese Pedro,* 1ª página.
París, 25 de junio de 1923.

Títeres

Los títeres constituyen un vértice significativo en esta creación. En esos años se estaba cuestionando el papel tradicional del actor sobre el escenario. Cubrirlo con máscaras o un vestuario antinatural, o incluso sustituirlo por muñecos o títeres empezó a recorrer puestas en escena y dramaturgias muy diversas, desde el expresionismo o el futurismo al surrealismo o la Bauhaus. Es significativo que *El retablo de maese Pedro* no sea una simple función de títeres dentro de la trama general de la obra, porque Falla dio a todo una vuelta más y convirtió en muñecos también a los asistentes a esa función: Don Quijote, maese Pedro, el Trujamán o Sancho Panza son títeres cantando y asistiendo a la función de títeres de las aventuras de Don Gayferos y Melisendra; un reto para la escena y para la música, que circula entre la 'realidad' de los títeres de la venta, la 'ficción' de los del retablillo, las fantasías de Don Quijote y nuestra realidad de espectadores.

Estos títeres de maese Pedro abrieron, por otra parte, la puerta a revivir con una creación nueva una afición que mantenían desde niños tanto Falla como su mecenas, la princesa. Sabemos que Falla fue, de niño en Cádiz, espectador fascinado con los títeres de La Tía Norica, e incluso 'dramaturgo' –niño en Cádiz todavía– con un pequeño teatro construido por él, donde representaba para sus hermanos comedias que él mismo imaginaba. En cuanto a la princesa, Winnaretta Singer, hija del industrial Isaac Singer –millonario con el negocio de sus máquinas de coser–, se trasladó de niña con su familia de América a Inglaterra, donde construyeron una fastuosa mansión familiar con salas de baile, salones para banquetes… y frente a ella un gran edificio circular de ladrillo, llamado la 'Arena', que en invierno se utilizaba para entrenar caballos y el resto del año se convertía en escenario donde organizaban funciones de circo, fiestas y todo tipo de actividades para los pequeños; de ellas, a Winnaretta le gustaban especialmente las funciones de títeres y las pantomimas.

Hernando Viñes: escena del estreno, cuadro III, el suplicio del moro. París, Palacete Polignac, 1923. Archives Hernando Viñes.

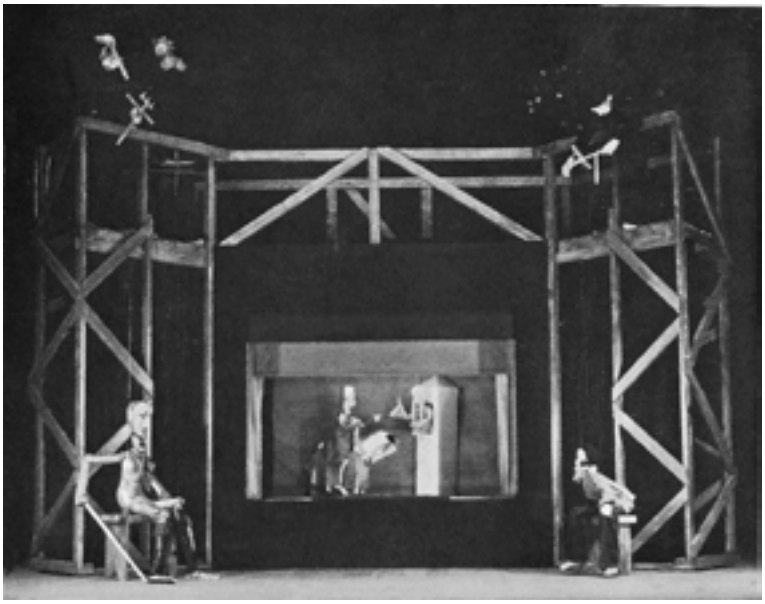
Manuel Ángeles Ortiz: boceto de D. Gayferos para la gira por España en 1925 (equivocadamente, él mismo puso años después 1923), cuadro IV, en los Pirineos. Archivo Lanz.

En París, por otra parte, existía una tradición culta de teatro de títeres, cuyo máximo exponente había sido el 'Petit Théâtre' de Judith Gautier, activo desde 1897 hasta su muerte, en 1917, y bien conocido por los Polignac. Judith, escritora, intelectual polifacética y crítica musical, era hija de Théophile Gautier y gran amiga de Wagner, de quien llegó incluso a representar en su palacete en París versiones adaptadas de *Parsifal* y *La Walkiria*; "Brunhilde con el casco alado, Siegmund con su espada, Sieglinde y el divino tuerto Wotan, Parisfal con su lanza, Amfortas con el Grial, todos reducidos a las proporciones minúsculas de títeres, modelados, pintados, vestidos, equipados por los maravillosos dedos de un hada wagneriana", recordaría años después Henri de Regnier, uno de los habituales en las veladas de la princesa y espectador entre una corte de artistas de alto rango del estreno de *El retablo de maese Pedro*.

"Rebosa el salón del teatro de la princesa", escribía Corpus Barga en una impagable crónica del estreno el 25 de junio de 1923… "Quedan fuera, por las puertas, manojos de colas de frac. La escena es de guiñol. Los muñecos representan a Don Quijote, a Sancho, a maese Pedro, al muchacho que explica el

retablo y a los demás personajes de Cervantes en el 'Quijote', capítulo XXVI. El retablo con sus títeres, Don Gaiferos, Melisendra y los otros, se abre también ahí, en el teatro de los muñecos: es el guiñol del guiñol. Por la oposición de irrealidades entre los títeres y los muñecos, se ve la razón de la sinrazón de Don Quijote. Melisendra es tan de verdad como maese Pedro. Los pintores y escultores [Hermenegildo] Lanz, [Manuel Ángeles] Ortiz, José y Hernando Viñes han montado este profundo guiñol con toda su gracia de chicos. Entre las manos

Hermenegildo Lanz: los títeres de los personajes de la venta, en primer plano, en la gira de 1925; al fondo, el teatrito de maese Pedro con telón de boca de Manuel Ángeles Ortiz. Barcelona, Palau de la Música, 1925. Foto: J.M. Sagarra.Centro de Documentación. Fundación Municipal Joan Abelló. Mollet del Vallés.



Nueva York, Town Hall, 1925: títeres y puesta en escena de Remo Bufano, cuadro V. Reprod. de C.W. Beaumont, *Puppets and the Puppet Stage*, Londres, Studio Publ., 1938.

Zúrich, Kunstgewerbemuseum, 1926: títeres y escena diseñados por Otto Morach y realización de Carl Fischer. Fotografía coloreada. Archivo Manuel de Falla.

ocultas que mueven a todos, la del pianista Ricardo Viñes, héroe de la mano, es la que maneja al héroe del manco. En la orquesta recitan el 'Quijote' las voces de Don Quijote, de maese Pedro y del muchacho que explica el retablo. Ahora sólo les falta a ustedes oír la música para saber lo que es esta obra de Manuel de Falla".

Éxito y repercusión

Así tuvo lugar el estreno y pronto superó en repercusión los éxitos que el compositor había obtenido con cualquier otra obra suya. Esta trabajada y cuidada excentricidad enseguida vivió nuevas representaciones y muy diversas puestas en escena, desde las más fieles a las indicaciones de Falla a las más alejadas de ese planteamiento.

Títeres viendo ante nosotros una función de títeres; esta dramaturgia concebida por Falla se llevó a cabo bajo su dirección y supervisión en el estreno y posteriormente en la gira que, en los primeros meses de 1925, con la recién creada Orquesta Bética de Cámara, llevó la obra por diversas ciudades españolas, con nuevos títeres de Hermengildo Lanz, diseñados unos por él y otros por Manuel Ángeles Ortiz o Hernando Viñes. Antes, en Bristol, en 1924, en la que fue su primera representación abierta al público, se introdujo, por sugerencia de John B. Trend y con el beneplácito del compositor, un cambio al encomendar la interpretación de los personajes "reales" –así llamaba Falla a los de la venta: a los asistentes a la función de maese Pedro– a actores-mimos simulando ser títeres, con máscaras y "gestos exagerados y constantes de marionetas". La fórmula se repetiría dos años después en Ámsterdam, con dirección de escena de Luis Buñuel, que se estrenaba en el oficio; fieles todavía a las indicaciones de Falla, los actores que encarnaban a maese Pedro, el Trujamán y Don Quijote sólo hacían mímica –como títeres– y las voces las ponían los cantantes,

Fabià Puigserver: boceto para la escena del beso del moro a Melisendra (en segundo plano, el rey Marsilio) para Barcelona, Saló del Tinell, 1966. Aguada. Institut del Teatre.

situados fuera de la escena, convertidos en un instrumento más junto a la orquesta.
Pronto la imaginación de algunos directores de escena y dramaturgos –unida con frecuencia a las dificultades y costes de producción que una función exclusivamente con títeres entraña– empezó a ensanchar las posibilidades con nuevas versiones; el desafío a las instrucciones del autor empezó en la Ópera de Colonia, en 1927, donde Hans Strobach presentó con éxito un *Retablo* en el que incluso los 'títeres' del teatrito de maese Pedro –Melisendra, Don Gayferos, Carlomagno, el rey Marsilio– no eran títeres, estaban encarnados por mimos, y los cantantes representaban en escena a sus propios personajes: maese Pedro, el Trujamán y Don Quijote. El planteamiento se ha repetido en no pocas ocasiones, con más o menos caracterización de los actores. También se han visto notables *Retablos* donde los títeres (o los mimos, o bailarines) han sido sustituidos por dibujos, sombras o videoproyecciones; el campo está y sigue abierto.

Francisco Peralta: el rey Marsilio, Madrid 1973. Foto: Diego Conte. Colección de títeres de Francisco Peralta, Segovia.

Las versiones más ortodoxas –títeres viendo una función de títeres– no han faltado nunca a la cita con el público, en producciones muy notables que van desde las tempranas de la compañía de Remo Bufano en Nueva York en 1925 o, al año siguiente, la del Schweizerisches Marionettentheater, con diseños de Otto Morach, en Zúrich, hasta las recientes de Os Monicreques de Kukas en Santiago de Compostela en 2001, o la de la compañía Etcétera, estrenada en Barcelona en 2009 y repetida en numerosos escenarios. Son mayoría sin embargo las soluciones intermedias, con títeres en el teatrito y mimos –y fre-

París, Opéra-Comique, 1990: escenografía y dramaturgia de Miquel Barceló, títeres de Alain Recoing. Foto: Jean-Marie del Moral.

Hsiao Hsi Yuan Puppet Theater: Don Roldán, Pingtung (Taiwan) 1995.

cuentemente también los cantantes, encarnado ante el público sus personajes– en la venta.

Con unas u otras dramaturgias, no han faltado a la cita notables titiriteros de todo el mundo, tradicionales unos e innovadores otros. A los ya mencionados podríamos añadir una larga lista; entre los más destacables: Miguel Prieto (Madrid, 1934), Jan Bussell y Ann Hogarth con sus Hogarth Puppets (en 1938 para la BBC, en la que fue la primera producción audiovisual de la obra), Maria Signorelli (Roma, 1940; escribo en todos los casos sólo el año y lugar de la primera o la más relevante representación), Vittorio Podrecca con su Teatro dei Piccoli (Buenos Aires, 1942), Natalio Rodríguez -*Talio*- (Madrid, 1947, y con nuevas figuras en Londres, 1973), George Latshaw (Cleveland, 1955), Ralph Chessé (San Francisco, 1957), Bernard Paul (Baltimore, 1957), Jaume Anglès Guzmán (Barcelona, 1958), Maese Villarejo (con un sinfín de representaciones, iniciadas en Lisboa en 1958), Yves Joly (Carcassonne, 1958), Vicente Revuelta y Laura Zarabeitia (La Habana, 1960), Maria Perego (Bolonia, 1965), Leo y Dora Velleman (St. Louis, 1965), Harro Siegel (Brunswick, 1966), Penny Jones (Nueva York, 1967), Manuel Meroño (Washington, 1967), Tony Urbano (Laguna Beach, 1967), Francisco Peralta (Madrid, 1973, y con nuevas figuras, ya definitivas, en Granada, 1976), Barry Smith (Manchester, 1975), Vivi Escrivá y Gonzalo Cañas (en la producción de TVE, en 1976), Otello Sarzi (Reggio Emilia, 1980), Carlo Colla (Venecia, 1983), Bob Brown (Washington, 1984), Alain Recoing (Hamburgo, 1980, y con nuevas figuras en París, 1990), Géza Balogh (Budapest 1982), Felix Mirbt (en la primera producción de la Televisión Canadiense, CBC, 1987), Txotxongillo Taldea (San Sebastián, 1989), Hsiao Hsi Yuan (Pingtung, 1995), Bambalina Titelles (Como, 1996), Rik Rikken (Haarlem, 1999), Basil Twist (Nueva York, 2002), Jean-Pierre Lescot (Évreux, 2003), Mimmo Cuticchio (Florencia, 2004), Los Titiriteros de Binéfar (Zaragoza, 2010), Lynne Kent (Melbourne, 2012), Philipp Plessmann (Basilea, 2012), Third Hand (Londres, 2013), John Bell (Harvard Univ., 2015), Alexandra Vuillet (París, 2017), Varun Narain (Nueva Delhi, 2017), Pablo Cueto (México, 2018), Anton Bachleitner (Duisburg, 2020) o Per Poc (Lille, 2022).

El centenario

Con motivo del centenario un sinfín de iniciativas y proyectos convirtieron 2023 en una celebración colectiva; una cartelera gestionada por el Archivo Manuel de Falla (AMF) y alojada en la web del Instituto Cervantes [blogs.cervantes.es/retablo-centenario/cartelera] fue anunciándolo puntualmente y hoy sirve de memoria y testimonio de esta conmemoración coral: grabaciones, conciertos, publicaciones, coloquios, conferencias, congresos, talleres didácticos, programas de ra-

Per Poc, 2022, *Don Quijote*, Auditorium du Nouveau Siécle, 2022.
Foto: Santi Arnal

Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2009: escena final. Escenografía, títeres y luces de Enrique Lanz. Compañía de títeres Etcétera. Fotografía: Enrique Lanz

dio y televisión, exposiciones y, cómo no, representaciones escénicas.
Si recorremos el año mes a mes, proyecto a proyecto, la relación sería demasiado extensa. Entre lo más destacado no pueden faltar los conciertos en Gerona y Madrid en febrero de una de las grandes orquestas del panorama internacional, la Mahler Chamber Orchestra, dirigida por Pablo Heras Casado, a los que se añadió grabación discográfica para Harmonia Mundi –publicada recientemente–, así como el programado por el AMF en Sevilla al mes siguiente, en las fechas en las que se cumplían los cien años de la presentación de la obra en versión de concierto (Sevilla, 23 y 24 de marzo de 1923, antes de desembarcar en París), ahora con Michael Thomas al frente de la Orquesta Bética de Cámara, heredera, también centenaria ya, de la agrupación de músicos reunidos por Manuel de Falla en aquella histórica ocasión; y dado que se conmemoraba un estreno, el programa añadió otro: el de *El retablo de la maravillas*, de Alberto Carretero, encargado para esta celebración.
El apartado de conferencias se abrió con un ciclo de cuatro organizado entre abril y mayo por la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, al que siguieron convocatorias en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza (donde en la ficción del retablo tuvo lugar el rescate de Melisendra) en junio, La Alhóndiga de Segovia en julio, la Residencia de Estudiantes de Madrid o la Universidad de Granada en diciembre, entre otras, así como coloquios y mesas redondas en Sevilla en marzo (coincidiendo con el centenario del estreno musical), Madrid en mayo y Cádiz en noviembre (en el Festival de Música Española), con intervenciones de Elena Torres Clemente, Paolo Pinamonti, Yvan Nommick, Adolfo Ayuso,

Yanisbel Victoria Martínez o Jorge de Persia, entre otros destacados especialistas.
Un congreso internacional, 'Retornos al pasado, caminos de vanguardia', organizado conjuntamente por la Universidad Complutense y la Université Paul-Valery, reunió en dos convocatorias (en mayo en Madrid y en octubre en Montpellier) a numerosos estudiosos del *Retablo* con enfoques muy diversos. Sus actas verán la luz a lo largo de este año. Por otra parte, cuatro exposiciones abrieron sus puertas con los títeres (en 2023 se cumplía también el centenario de la trascendental función de *Títeres de Cachiporra* la tarde de Reyes en casa de los García Lorca) y *El retablo de maese Pedro* como protagonistas: 'Los títeres de Lorca, Lanz y Falla' se inauguró en abril en el Centro Federico García Lorca de Granada; en junio se presentaron 'Trabajos cachiporrísticos' en la Casa Natal de Federico García Lorca en Fuente Vaqueros y 'El pasado presente. El retablo de maese Pedro, 1923-2023' en el Museo Casa de los Tiros de Granada; esta última repitió en Madrid, en la Residencia de Estudiantes, a partir de septiembre, y por último, en noviembre, de nuevo en Granada, 'Un retablo para un centenario', con obras de Carmen González Castro, en el Auditorio Manuel de Falla.
Algunos medios de comunicación se unieron a la conmemoración con iniciativas relevantes. La revista *Scherzo* dedicó su dosier del número de marzo a *El retablo de maese Pedro*, reeditado como separata meses después conjuntamente con el Festival Internacional de Música y Danza de Granada y el Archivo Manuel de Falla. Radio Clásica programó dos espacios especiales con muy interesantes tertulias conducidas por Eva Sandoval los días 18 y 25 de junio (este último coincidiendo con el centenario del estreno) en las que participaron, respectivamente, Yanisbel V. Martínez e Inés Sevilla Llisterri. Medici TV transmitió una de las funciones que abrieron en la Alhambra el Festival Internacional de Música y Danza con la compañía de títeres Etcétera, y Televisión Española emitió en octubre, dentro del espacio 'La aventura del saber', un documental con guion de Helena Pita grabado en Granada durante el Festival.
Y se pudieron ver representadas siete producciones diferentes a lo largo del año, buena muestra de lo que la obra puede dar de sí; un total de trece funciones, iniciadas en marzo en Bilbao, Palacio Euskalduna, con títeres de Per Poc, que repetirían en Soria (Otoño Musical) en septiembre y Cádiz (Festival de Música Española) en noviembre. Con videoproyecciones en lugar de títeres se ofreció en marzo la versión de Kevork Mourad, con Ángel Gil Ordóñez como director musical, en el Kennedy Center de Washington, y en noviembre con imágenes de José Carlos Nievas y dirección de escena de Paco López en el Teatro Campoamor de Oviedo. Con actores mudos fue la versión de Cristian Santos en el Festival Internacional de Ópera de Cámara de Zamora. Por su parte, los títeres de Etcétera, de Enrique Lanz, abrieron en junio la programación del Festival de Música y Danza de Granada en el Palacio de Carlos V, y se pudieron ver también al mes siguiente en el Festival de Segovia, en el Jardín de los Zuloaga, en noviembre en el Palau de les Arts de Valencia y en diciembre en el Auditorio de la Diputación de Alicante (ADDA). Otra compañía veterana, Bambalina-Teatre Practicable, se pudo ver en el Palacio de Festivales de Santander en julio, en el Encuentro de Música y Academia que organiza la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Y en noviembre vino a España la producción del

Cuántas trompetas que suenan… El retablo de maese Pedro, un nuevo Manuel de Falla entra en escena. 1923-2023. Alfredo Aracil (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2023.
Dibujo de portada Hermenegildo Lanz, diseño Manigua.

grupo Opera Taipei con títeres de Dau-Hsiong Tseng, estrenada en Taiwan en chino mandarín en 1995; una versión exótica y familiar al mismo tiempo, que pudo verse en el Teatro Municipal de Utrera y en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Un legado

Como legado de este centenario, el Archivo Manuel de Falla proyectó un libro monográfico de cuya dirección científica y coordinación editorial tuve la fortuna de encargarme. Su título, *Cuántas trompetas que suenan…*, hace referencia a la narración del Trujamán en un momento crítico de *El retablo de maese Pedro*: "¡Cuántas trompetas que suenan, cuántos atabales y atambores que retumban! Témome que los han de alcanzar…", dice refiriéndose a Don Gayferos y Melisendra en fuga, perseguidos por las huestes del Rey Marsilio; Don Quijote pierde entonces la cabeza y "poniéndose de un brinco junto al retablo y desenvainando la espada" interviene a cuchilladas, estocadas y mandobles en la historia que los muñecos de maese Pedro representaban.
En edición bilingüe español-inglés, con numerosas ilustraciones y amplia documentación, el libro nos acerca a las distintas facetas que caracterizan *El retablo de maese Pedro* –sociedad, música, literatura, títeres y artes plásticas y visuales–, cada una de la mano de un importante especialista.
Myriam Chimènes, directora de investigación emérita del Conseil National de Recherches Scientifiques (CNRS) aborda la particular vida musical –cultural, social– del París que vivió Falla y propició la creación del *Retablo*, desde su fructífera relación con el grupo de los Apaches (Viñes, Klingsor, Vuillermoz, Ravel, Delage…) tras su llegada el verano de 1907 a su gradual integración, siempre de la mano de Ricardo Viñes, en los salones culturales de los importantes mecenas de la ciudad: Romaine Brooks, Ida y Cipa Godebski, Marguerite Saint-Marceaux y, finalmente, la princesa Edmond de Polignac, quien le encargaría la composición. Una amplia recopilación de cartas y testimonios permiten reconstruir minuciosamente la historia desde el encargo de la obra hasta su reconocimiento internacional.
Yvan Nommick, catedrático de la Université Paul-Valéry de Montpellier y antiguo director científico del Archivo Manuel de Falla, dedica su capítulo a la música de *El retablo de maese Pedro*, una creación tan deslumbrante que no pocas veces ha hecho olvidar –especialmente a los músicos, claro– la importancia de los demás aspectos de esta ópera de cámara. Se centra Nommick en los neoclasicismos musicales, miradas innovadoras al pasado, desde algunos precedentes en el siglo XIX o la recuperación de la música antigua con planteamientos rigurosos hasta los modernos neoclasicismos de los años veinte, de los que Falla se convirtió a partir de esta obra en ejemplo capital. De Saint-Saëns, Bu-

soni o Reger nos lleva a Stravinsky, Schoenberg o el Grupo de los Seis.
Andrés Soria Olmedo, catedrático de literatura española en la Universidad de Granada, trata sobre la estrecha relación de Falla con la literatura. Repasa la gran cantidad de volúmenes de obras de Cervantes en su biblioteca y de manera singular las numerosas ediciones del *Quijote* además de estudios y reflexiones sobre la novela. No falta una mirada (imprescindible) al Falla pensador comprometido con una idea moral de España de la que considera que el *Quijote* es la más certera expresión. Traza también una minuciosa comparación entre los textos originales de Cervantes y los pequeños ajustes y matices en el libreto elaborado por el compositor, y dedica las últimas páginas al guión que él mismo preparó con unas "escenas preliminares" para una proyectada versión cinematográfica del *Retablo*.
Enrique Lanz y Yanisbel Victoria Martínez, director y adjunta a la dirección de la compañía de títeres Etcétera, firman el capítulo sobre títeres, titiriteros y otros artistas relevantes en los llamados "Retablos históricos". Tras un amplio estudio sobre la función de 'Títeres de cachiporra' preparada por García Lorca, Falla y Hermenegildo Lanz la tarde de Reyes de 1923, sigue el del estreno en París y de las principales producciones posteriores, siempre con un sagaz repaso a las características de los títeres y lo que podemos saber de las respectivas puestas en escena. Mención especial merece su estudio sobre los preparativos y vicisitudes de la gira española de 1925, con Manuel de Falla al frente del mismo equipo de artistas (Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes) que materializó el estreno.
Antonio García Bascón, conservador de museos de la Junta de Andalucía y en su día director del Museo de Bellas Artes de Granada, completa el abanico de miradas sobre *El retablo de maese Pedro* con un capítulo sobre la creación plástica: una mirada experta sobre los artistas que se han enfrentado a esta compleja miniatura y sus personales propuestas, que amplían y multiplican considerablemente la imagen que a priori pudiéramos tener de ella. Tras las iniciales creaciones de Lanz, Ángeles Ortiz y Viñes van desfilando datos, diseños y escenografías de nombres tan relevantes como Otto Morach, Ignacio Zuloaga, Enrico Prampolini, Héctor Basaldúa, Albert Ràfols-Casamada, Gustavo Torner, Miquel Barceló, Antonio Saura, Javier Mariscal o Titina Maselli.
A todo ello se añade una discografía exhaustiva y una selección de referencias bibliográficas ordenadas cronológicamente –que incluye críticas, entrevistas, programas de mano y estudios–, recopiladas por Katia-Sofia Hakim, y un revelador inventario de producciones escénicas –que nos acerca a casi dos centenares de producciones diferentes en estos cien años–, convertido hoy en una base de datos en la web del Archivo Manuel de Falla [manueldefalla.com/es/el-retablo-versiones-escenicas] abierta a la consulta y la colaboración de todo el que pueda ayudar a seguir añadiendo o corregir información. Sin ser exhaustivo, el libro es en parte compendio de lo que hasta ahora se ha dicho y escrito sobre *El retablo de maese Pedro* y en parte fuente de nuevos datos e ideas inéditas, que van a permitir seguir avanzando para conocer y valorar cada vez mejor esta singular historia.

ALICIA LÁZARO

y las seguidillas nuevas de Purchinela

Ana Zamora
Directora de Nao d´amores

Alicia Lázaro, fallecida en septiembre de 2022, fue pionera en el trabajo de investigación, recuperación musical y divulgación de la música de los archivos catedralicios españoles, aunque quizá la parte más mediática de su carrera tiene que ver con su labor en la incorporación de la música antigua al teatro.

Retablillo de don Cristóbal, Nao d'amores, 2021. Fotos: Ángela Bonadies

Al final de los años 80, impulsa importantes proyectos, como *Acis y Galatea*, de Literes, o *Viento es la dicha de Amor*, de Nebra, que hoy son considerados verdaderos hitos en la reivindicación del género de la zarzuela barroca. Desde ese momento, no cesa en su empeño de recuperar las músicas históricas para el teatro español, colaborando con diversos directores entre los que podríamos destacar a Gustavo Tambascio, o instituciones como la Compañía Nacional de Teatro Clásico. En el año 2001, arrancábamos un proyecto conjunto que, bajo el nombre de Nao d´amores, reunía un equipo artístico estable de gente procedente del teatro clásico, los títeres y la música antigua, dispuesta a embarcarse en la puesta en escena del teatro primitivo español. Y ya desde entonces fuimos inseparables. Han sido veinte años de fructífera colaboración y elaboración de lenguajes escénicos que, bebiendo de lo antiguo, siempre pretendieron dialogar, cara a cara, con nuestro presente.

Entre los 15 espectáculos que musicó para Nao d´amores, algunos de ellos protagonizados por muñecos y algunos otros construidos desde un código absolutamente titiritesco, hoy tenemos que referirnos al *Retablillo de don Cristóbal*, de Lorca, que estrenábamos en el año 2021, en homenaje a la memoria de Julio Michel.

Compartir procesos documentales con Alicia Lázaro era un lujo absoluto. Se lo sabía todo y era una fuente inagotable de información y de inspiración infinita. La investigación musical que desarrolló para la obra de Lorca partía de dos vías de trabajo principales: Dos impulsos, dos pulsiones contrastadas, movilizaron la creatividad de los

autores, músicos, escritores y poetas de la Edad de Plata: el aparente conflicto entre "Modernidad" y "Tradición"[1]

A partir de ahí, tirando del hilo más tradicional, analizó los diversos aspectos de la dramaturgia lorquiana que gira en torno al teatro de títeres de raigambre popular, para concluir en que García Lorca bebió consciente o inconscientemente de las anécdotas, el olor, el espíritu de un género dramático musical anterior: la tonadilla escénica del s. XVIII.

Se arremangó y se puso a revisar ese repertorio que ella conocía bien, y que ha conservado historias de barberos, de enfermos, de jovenzuelas picantonas, marineros, madres ambiciosas…, para entender en profundidad los personajes propuestos por Lorca, y darles una personalidad musical específica, coherente con la puesta en escena que estábamos construyendo. La constatación de que el camino iniciado era correcto llegó el día en que Alicia se presentó en mi casa con una partitura histórica, en la que aparecía cantando el mismísimo don Cristóbal Purchinela, acompañado por una tonadillera.

Ante nosotras teníamos la fotocopia de una partitura conservada en el Archivo Histórico Municipal de Madrid (signatura 651-11), que recoge una pieza titulada *Seguidillas nuevas de Purchinela*, con firma del Luis Missón, seguramente concebida para ser utilizada en un intermedio teatral.

Nada más ver la fecha del documento, 1762, le comenté que aquello era anterior a las citas registradas del personaje y que a partir de ese hallazgo, probablemente, se modificaba la cronología de la historia del teatro de títeres en nuestro país. Me contestó: "¡Ah, pues mira qué bien! Pero de cualquier manera, si se conserva este número musical compuesto en estos términos, es porque a esas alturas era ya un personaje conocidísimo para el público teatral de la época… una especie de reclamo comercial". Y siguió cantando, haciendo indistintamente de don Cristóbal y de tonadillera, empeñada en hacerme entender el material que teníamos entre manos, y que terminaríamos utilizando para abrir y cerrar nuestra puesta en escena.

Alicia fue una mujer de una generosidad apabullante, en la vida y en el arte, y hubiera estado encantada de compartir su hallazgo con el medio titiritero, de dar noticia del documento para todo aquel que pueda necesitarlo. No tuvo tiempo; su enfermedad comenzaba ya a manifestarse, y todo se precipitó, quedando tantas cosas pendientes. Con la publicación en *Fantoche* de la partitura original, cerramos una de ellas. Y nos despedimos con las palabras con que ella misma cerraba su texto sobre la música en el dossier informativo de nuestro *Retablillo*:

"Disfruten. Y dígannos sus penas, que a las de Don Cristóbal daremos albergue en este montaje".

---

1 Texto de Alicia Lázaro en el dossier informativo del "Retablillo de don Cristóbal". (www.naodamores.com).

LA MÚSICA de Don Cristóbal

Alicia Lázaro
(Jaca, 1952 - Madrid, 2022)

Abordar la música de un espectáculo con tantas referencias sonoras –las que seguramente están en la mente de cualquier aficionado o teatrero que haya transitado por la obra de García Lorca– es casi tan complicado como enfrentarse a los que carecen en absoluto de ellas. Pero en ambos casos el abordaje es parecido si queremos hacer del mundo sonoro de la obra un experiencia creativa que aporte nuevas visiones a la dramaturgia, de la que la música es también parte.

La primera y principal pregunta que nos hacemos desde el equipo creativo, en cualquier caso, es siempre la misma: ¿qué experiencias, qué datos, qué vivencias, qué contenidos y qué formas contienen, de forma directa o colateral, los personajes, las situaciones, el momento histórico del autor y los antecedentes del género? En definitiva: ¿dónde buscar datos que aporten algo nuevo/viejo al montaje?

Dos impulsos, dos pulsiones contrastadas, aparecen claramente desde el inicio de nuestro trabajo de búsqueda, y ambas movilizaron la creatividad de los autores, músicos, escritores, poetas, de la Edad de Plata: el aparente conflicto entre "Modernidad" y "Tradición".

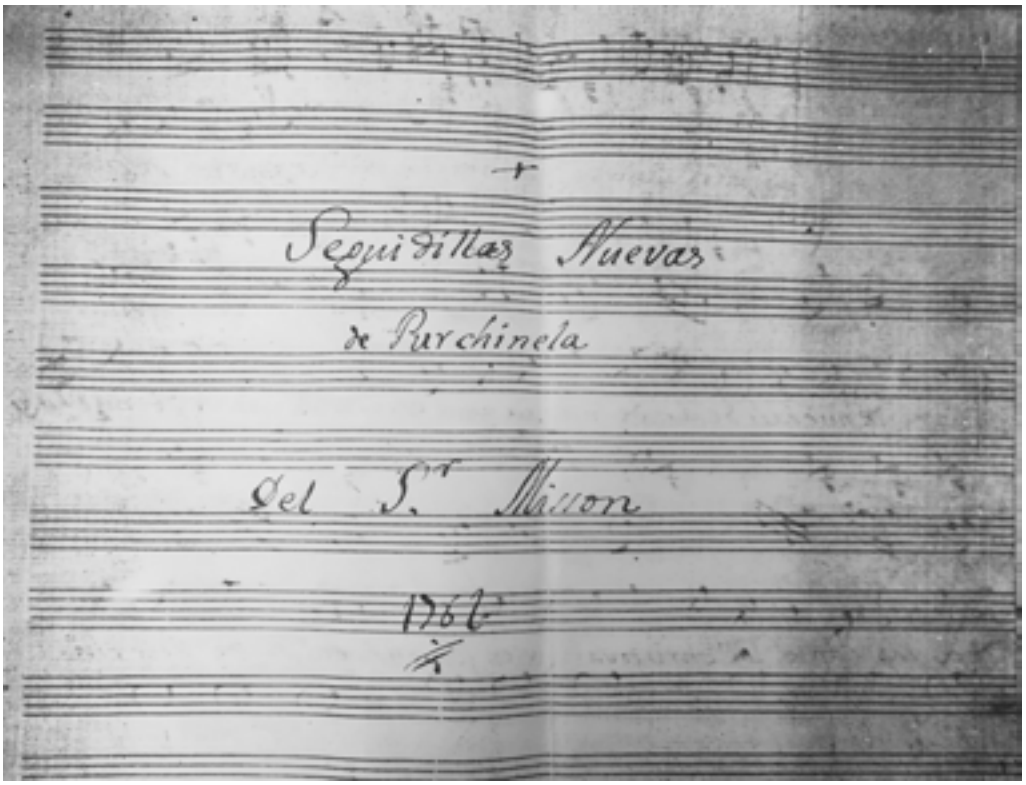
En lo musical, las investigaciones del proto-musicólogo Felipe Pedrell (1841-1922) abarcaron tanto la música tradicional como el gran legado del renacimiento, e inspiraron a autores como Turina, Granados, Albéniz, Falla, en eso que hoy conocemos como "nacionalismo musical". Y por otra parte, la modernidad que en aquellos años venía, evidentemente, de París, sin olvidar la fascinación que el "proto-jazz" de Scott Joplin ejerció sobre muchos de los autores de esta generación.

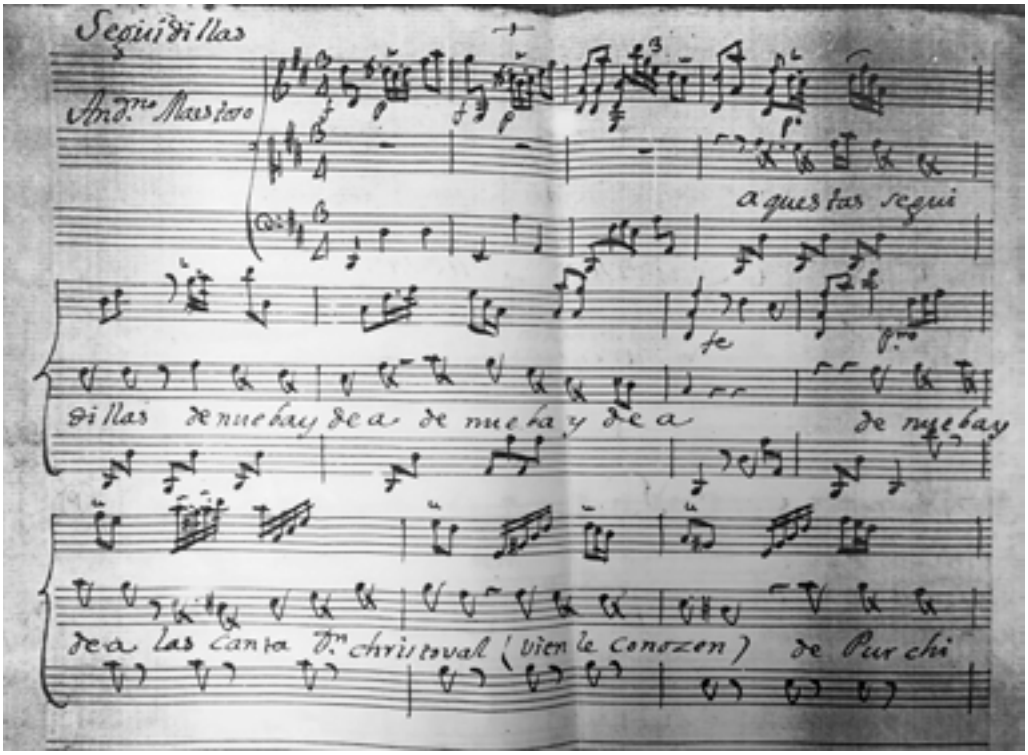
Con estas dos rutas de navegación musical (hacia adelante / hacia atrás) nos hemos embarcado en la búsqueda de referencias. La musicología española ha avanzado ya algo desde Pedrell, y hoy podemos bucear más y mejor en la música del pasado. El hallazgo de una seguidilla de Luis Missón, *Seguidillas nuevas de Purchinela*, fechada en 1762 y destinada sin duda a algún intermedio teatral, nos permite no solo adelantar algún año la presencia de Don Cristóbal en la escena madrileña o escuchar las intervenciones musicales del propio títere, insertadas en la partitura original, sino también sospechar que en ese legado de tonadilla escénica debían aparecer algunos de los otros personajes, caracteres, emblemas, situaciones, como efectivamente ha sido.

Los "matachines", música de saltimbanquis, venidos de aún más atrás, del siglo XVII, el tambor titiritero, o la guitarra de las barberías, completarán el "mundo tradición" . Eric Satie y Scott Joplin nos acompañan en lo que fue modernidad para los autores de aquel momento. Y a Miguel López, profesor, pianista, compositor, debemos alguna aportación moderna al mundo de las canciones tradicionales.

Disfruten. Y dígannos sus penas, que a las de Don Cristóbal daremos albergue en este montaje.

Seguidillas nuevas de don Cristóbal, Luis Misson, 1762.
Archivo Histórico Municipal de Madrid (signatura 651-11)


Seguidillas Nuevas
de Purchinela
del Sr. Mirron
1761


Seguidillas
Andante Mastoso
a questas segui
fe
dillas de nuebay de a de nueba y de a de nuebay
dea las canta Dn christoval (vien le conozen) de Purchi

Seguidillas nuevas de Purchinela

Del Sr. Misson

1762

Archivo Histórico Municipal Madrid (651-11)

TEXTO COMPLETO – Transcripción Alicia Lázaro
(en rojo, textos tachados en original)

CANTO:

Aquestas seguidillas
de nueva idea
las canta Don Christobal (bien le conocen)
de Purchinela.

Dime qué tienes
dime tu pena
dímela, ea.

PAROLA (*) (y canturreo Don Cristóbal sobre acorde fundamental tonadilla)

Ay pobrecito de mí

Ay pobrecito de tí
pues ¿qué tienes?

Ay desventurado

Ay desventurado
¿tienes deudas?

No señora

¿No señora?
¿te han dado
alguna zurra de palos?

Tampoco

¿Tampoco?
¿estás enamorado?

Eso, eso, eso, eso

Eso.
¿y de quién?

De tí

¿De mí? ¿y de veras?

Sí, de veras

Pues ven todos los días (a)
ayudarme a cantar esta seguidilla.
Te querré.

Viva, viva, viva.

CANTO:

Decidme mi monino ¿son buenas?

Vaya

las canta Don Cristóbal de Purchinela.

Adiós, queridos
que mi Purichinela (bien le conocen)
se va conmigo.

Dime qué tienes
dime tu pena
dímela, ea.

PAROLA (Y canturreo D. Cristóbal)

Arrímate a mí

No puedo.

No puedes, pues quién te estorba?

Un perro

¿Un perro?. Pues llámale, y dale un palo

Pobrecito, pobrecito, pobrecito
guaaa---- tla----- tla (*) (notación percusión)

CANTO:
Decidme mi monino ¿son buenas?

Vaya

que mi Purichinela
se va conmigo.

Merezca aplauso
con mi Christobalito (ya le conocen)
que se ha portado.

Dime qué tienes
dime tu pena
dímela, ea.

PAROLA (Y canturreo D. Cristóbal)
Vámonos

Sí señora

¿Sí señora?
¿y vendrás mañana?

Sí vendré

¿Sí vendrás?
Pues cuidado, despidámonos:
Adiós señores

Adiós señores

Hasta mañana

Hasta mañana

Y perdonen ustedes

Y perdonen ustedes

Abur, abur, abur

Abur, abur, abur.

CANTO:
Decidme mi monino ¿son buenas?

Vaya

con mi Christobalito
que se ha portado.

OLVIDO

DADÁ

MUJERES TÍTERES

Eulalia Domingo
eulaliadomingo@elefectogalatea.es

Todo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear. La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos.

Tzistan Tzara *Primer Manifiesto Dadá*

Al acabar la Primera Guerra Mundial, las artistas también habían perdido. Mujeres y hombres gritaban, lo único que tal vez no se oían o valoraban todos los timbres de voz.

Buscaban lugares de encuentro cómodos para favorecer la libertad y la expresión de la incomodidad e incomunicación con la disciplina académica. Un cabaret era perfecto para transgredir y sentirse mejor o al menos poder mostrar la locura de las artistas y los artistas sensibles. Cabaret Voltaire, el lugar del dadaísmo para mostrarse es un lugar para transgredir y hacer el gamberro que ya tiene más de 100 años, lleno de contradicciones, que cierra ojos y oídos a muchas realidades. Tiene la fuerza de ser el primero.

Las y los artistas Dadaistas se expresaban en la misma inmediatez, en el acto de comunicar, como si viniera de la palabra común y acción. Desgañitarse contra la potente fuerza de pintura y escultura y alzar la voz contra la ordenada literatura y poesía. Sus veladas y manifestaciones artísticas son semillas o raíces para el arte conceptual o la perfomance que llegará después y que nos acompañan en la actualidad. Ellas, las mujeres dadaístas convirtieron su voz en el agudo grito de libertad que no puede soportar tanta destrucción. Dadá es un balbuceo, es una palabra que no tiene significado, es un juego e incluso una sublevación ante la manera de poner nombre a todo.

Febrero de 1916

En ese lugar neutral que era Suiza, había que hacer algo que hiciera vibrar. Los artistas eligen de nuevo la metáfora al hablar del artista burgués como un títere al servicio de los poderes establecidos. Quieren proclamar: No se puede pensar de la misma manera, ¡Ya está bien! hasta aquí hemos llegado, el arte debe ser un modo de vivir y destruir lo conocido para sostener el poder.

> *"Antes, los títeres imitaban al teatro de actores, ahora con las vanguardias, los actores imitan a las marionetas"*
> Hélène Beauchamp, Revista Fantoche nº 14 pag, 26.

Primera Feria Internacional Dada, 1920.
Izquierda a derecha: Raoul Hausmann, Hannah Höch (sentada), Dr. Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland y Margarete Her zfelde, Otto Schmalhausen (sentado), George Grosz, John Heartfield.

El Dadaísmo es una provocación abierta al orden establecido, que se burla del artista burgués y de su arte. Defienden la desenfrenada libertad del individuo, la espontaneidad, la contradicción, el caos.
Como ha pasado en otros movimientos y propuestas de vanguardia, los hombres hablan de los hombres y las mujeres trabajan en un se-

gundo plano. Ellas hacen, más que dicen, no se proyectan en artículos, manifiestos y entrevistas.
La fuerza de las mujeres Dadaístas fue necesaria para la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, no son recordadas con la misma intensidad, pero su acción dio sentido a la palabra "Dadá" desde todos los ámbitos. Sin que se apropiaran de su autoría.
El movimiento Dadá lleva incluida su **propia destrucción.** Dos sucesos marcan su final: Una obra de teatro en París (*"Corazón de gas",* de Tzara) que acaba en batalla campal y el cierre del **Cabaret Voltaire.**
No nos hizo mucho favor a los titiriteros, convertir el ser humano en marioneta, aparecía así el manipulador no como un artista enamorado del movimiento y la poesía, sino como la clara evidencia de poder que todo lo puede. Nada más lejos de nuestro espíritu creador y de libertad. La torpeza en la imitación de la vida de los seres humanos provocada por las marionetas se apodera de la metáfora y mujeres y hombres aparecen como una creación que no puede gobernarse a sí misma. Y los manipuladores o titiriteros aparecen como los auténticos estafadores políticos.
Hacemos un recorrido por tres artistas Dadá y la incorporación de los títeres a su quehacer artístico. Lo he llamado Olvido Dadá y bien podría ser también el nombre de un personaje de cabaret, en un teatro de títeres. Una marioneta que no recordase que había sido la primera vedette en trabar palabras para hacer ruido y en colocar el caos como un lugar al que dirigirse.

Emmy Hennings Archivo personal de la autora.

Emmy Hennings:

Soy una persona en confusión

Me hubiera encantado conocer a Emmy con su poderoso corte de pelo corto bailando y cantando en el Cabaret Voltaire. Hay veces que uno se imagina en otro tiempo y lugar saboreando luces, sonidos y palabras.
Una novela gráfica sobre ella "*El ángel Dada*" aparece en septiembre de 2018 utilizando en su portada un juego de transposición, en una de las pocas fotografías que aparece con su característica mirada triste y perdida, sostiene en su mano derecha un títere. Tal vez una títere-mujer de guante, con facciones que parecen bordadas en la cara y algo de tela étnica en el traje. Los autores de esta publicación Fernando González Viñas (Autor), José Lázaro Marcos (Autor, Ilustrador), cambian la forma de títere por el personaje interpretado y creado por su marido para el Cabaret Voltaire.

Esther Peñas habla de ella con esta imagen: (26/03/2021)

Su rostro tiene algo de mimo taciturno ambulante, de dignidad de hereje camino de la hoguera, algo de advocación mariana sufriente y una huella de fatalidad, que en conjunto ofrece la belleza opiácea del desasimiento, de la fragilidad desnuda.

Emmy Hennings, 1910-1913, Archivo personal de la autora.

Conocida como Emmy Hennings, (Flensburgo, Alemania, 1885- Sorengo, Suiza, 1948), fue inscrita en el registro civil como Emma María Cardsen, *"Soy una persona en confusión"*, dijo de sí misma desde su potente sinceridad.

Creció en Flensburg. Allí asistió a la escuela primaria y luego trabajó como empleada doméstica. A la edad de 18 años se casó con un actor en 1903, con quien se unió a un teatro itinerante. Joseph Paul Hennings la abandonó al morir su primer hijo. Ella, como era la costumbre, se quedó con su apellido.

Al poco tiempo conoce al húngaro Wilhelm Vio, de quien se queda embarazada. Hace lo que puede para alimentar a su hija, que fue cuidada por sus abuelos.

En 1904, Emmy Hennings se divorció y trabajó sola como intérprete a través de Alemania. En 1905 ingresó a la compañía de teatro Schmidt-Agte en Elmshorn. De 1906 a 1908 fue miembro de la compañía teatral de Oskar Ludwig Georg Brönner, en Schleswig-Holstein.

En 1909, Hennings apareció en Berlín en el Cabaret Neopatético del Nuevo Club. Durante este tiempo conoció al periodista y escritor Ferdinand Hardekopf, con quien realizó un viaje por Francia en 1910. Poco tiempo después, Emmy Hennings volvió a separarse de él, debido a que la había obligado temporalmente a la prostitución. Después tuvo estancias alternas en Berlín y Munich, donde conoció a su futuro esposo, el poeta Hugo Ball.

En 1914 fue encarcelada durante varios meses en una prisión de Munich por robo y sospecha de deserción. En 1915, poco después de su salida, emigró a Suiza con Hugo Ball. En Zurich, la pareja pone en pie el Cabaret Voltaire, reuniendo la acción y reacción de muchos artistas después de la catástrofe de la Primera Guerra Mundial. Emmy era la única intérprete de cabaret profesional del grupo y tenía que inventar trabajos nuevos todos los días, labor que reconoció la prensa en el Zürcher Post

Una vez que el Cabaret Voltaire fue cerrado, Emmy Hennings y Hugo Ball actuaron en hoteles y pequeños teatros. Emmy fabricaba e interpretaba con marionetas. En 1916 juntos crearon el dúo artístico Arabella, en el cual Hennings bailaba la música que Hugo Ball componía.

Hennings y Ball abandonan el Cabaret, el Dadá. Se refugian en Asconia, en una comunidad suiza precursora del movimiento hippie (aunque mucho más austera y espiritual), la comuna de Monte Veritá, por la que pasaron Rilke, Isadora Duncan, Freud, Otto Gross, Kafka…
Ball y Hennings se casaron el 16 de febrero de 1920. No tuvieron hijos comunes, pero Emmy aportó al matrimonio la hija que tuvo en una relación anterior. Desde esa época se acercaron al catolicismo y tuvieron una fuerte amistad con el escritor alemán Hermann Hesse.
Después, un cáncer de estómago se lleva a Ball, en 1927. Tiene 47 años. Ella se dedica a poner en orden la obra de su marido, se hizo cargo de su patrimonio. Escribió obras autobiográficas, historias, cuentos y leyendas.
Publica algún poema en distintas revistas de vanguardia y edita su primer poemario, *Éter* (que ella había titulado *La última alegría*), que ya recoge algunas de las características de su manera de contar el mundo: la noche, el desamparo, el cuerpo, el sueño, el amor.
En 1919 publica una obra magnífica, de intensa introspección, que arrebató a Hesse. *Cárcel*, en la que cuenta su estancia en ella en un caudaloso discurrir narrativo muy próximo al fluir de la conciencia, capaz de transmitir una sinceridad que conmueve, una inocencia casi obscena. Quien está dentro sabe que fuera ha estallado la guerra, pero dentro solo importa "la indefensión de las mujeres".
Ella está privada de libertad, acusada de haber robado a un cliente. "El mundo yace allí fuera, donde la vida ruge. A los hombres se les permite ir donde quieran. Una vez nosotras también les pertenecimos".
Hennings escribe, se droga, canta canciones danesas, parisinas, baladas chinas. Mezcla las melodías folclóricas con sus poemas y con pasos de baile que ella misma ajusta. Su carisma sofoca, su gracia hipnotiza. Magnetiza. El Cabaret Voltaire (un local en el que apenas cabían treinta personas) recoge sus debilidades y encantos. Hace historia.
Uno de sus poemas:

DESPUÉS DEL CABARET

Me voy a casa pronto por la mañana.
El reloj marca las cinco, ya se hace de día,
pero aún está encendida la luz en el hotel.
El cabaret por fin ha cerrado.
En una esquina niños se acurrucan,
ya van al mercado los obreros,
a la iglesia se va en silencio.
Desde la torre repican las campanas,
y una puta con rizos salvajes
deambula todavía por allí, trasnochada y helada.
Ámame de manera pura por todos mis pecados.
Mira, he estado despierta más de una noche.

Ella le sobrevive hasta 1948, el 10 de agosto (festividad de San Lorenzo, cuando el cielo se llena de perseidas), murió en una clínica de Lugano-Sorengo, Suiza y fue enterrada junto a su esposo Hugo Ball en Gentilino.

Emmy Hennings con una de las marionetas que manipulaba en espectáculos con Hugo Ball.

Sophie Taeuber-Arp:

El asombro en sus manos.

"Su asombrosa aportación consiste en terminar con los enfrentamientos entre las diferentes formas de concebir el arte y entre sus soportes. No olvidemos que con ella no existían las artes menores. Sus tapices, trajes o muebles tenían el mismo tratamiento que sus cuadros o esculturas. ¿Por qué un figurativo no puede ser abstracto?, ¿por qué trabajar con arpillera es menos noble que hacerlo con el lienzo? Ella acaba con esos enfrentamientos y, lo más importante, logra que su punto de vista sea entendido por su entorno. De hecho, ella lo concilia todo: arquitectura, baile, fotografía…"
Sophie Taeuber-Arp. Caminos de vanguardia
Museo Picasso de Málaga
Fechas: del 19 octubre 2009 al 24 enero 2010
Comisaria: Estrella de Diego

Sophie Taeuber-Arp, Cabeza Dadá, 1920. Escultura polícroma. Centro Pompidou, Paris.

Adoptó el modernismo y el dadaísmo, creó disfraces y marionetas para actuaciones Dadá. Colaboró con otros artistas, como su marido Hans Arp para producir espectáculos, coreografías, textos y obras de arte. Sabía trabajar en equipo y me hubiera encantado poder su alumna en la Escuela de Artes y oficios.
En 1918, Sophie Taeuber-Arp recibe el encargo de crear las marionetas y el decorado para la adaptación del clásico italiano de Gozzi *El Rey Ciervo*. Se lo encarga Alferd Alther que creará el primer teatro de marionetas artísticas de Zurich, él era director del Museo de Artes y Oficios y en 1914 realiza una exposición con dos grandes renovadores del teatro moderno Edward Gordon Craig y Adolphe Appia. Intenta crear un teatro de títeres liberado del teatro, donde la abstracción formal sea lo único importante. Reúne colecciones de juguetes antiguos, realiza un teatro de sombras y se acerca a las exposiciones que realizan los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios como grupo Werkbund suizo. Con el propósito de reintegrar el arte a la vida cotidiana.

Sophie Taeuber-Arp, marionetas de *El Rey Ciervo*, 1918. Exposición "Caminos de vanguardia" Museo Picasso de Málaga 2009-2010.

La adaptación del Rey Ciervo muestra la esencia Dadá y las nuevas teorías del psicoanálisis. Se busca la mayor calidad artística y plástica para estas marionetas, siendo las formas geométricas las que construyen las anatomías de las figuras animadas.
Nada real, buscar la abstracción como fuerza escénica que muestra los universales, no perdiendo en los detalles la fuerza de las formas y su colocación en el espacio. Se trata de un concepto coreográfico donde el equilibrio en la síntesis de formas y colores va marcando el ritmo. Escuchemos a Bruno Mikol como define el proceso de creación de la profesora Taeuber de la Revista Puck publicada en español por el Centro de Documentación del Títere de Bilbao en 1991:

> *"S. Taeuber se ciñe a un riguroso orden combinatorio ternario, basado en el único principio de la vertical y la horizontal; dicho principio ordena las relaciones formales, la distribución y elección de los colores al óleo (tres como mucho por personaje) en armonía con los elementos decorativos: latón, plumas, encajes. El proceso de composición está determinado por la intervención técnica del torno de madera, que transforma mecánicamente la materia en elementos geométricos: formas elementales como el cono, el cilindro y la esfera. Cada marioneta se convierte así en un juego de variaciones múltiples, un ensamblaje. La articulación de estos fragmentos anónimos y geométricos no tiene un valor únicamente funcional, sino que organiza la composición en el espacio".*

La entonces joven profesora de textil de la Escuela de Artes Aplicadas de Zúrich responde a la solicitud con una serie de diecisiete marionetas extremadamente simples y llenas de expresión. ¡Que envidia me dan sus alumnos!

1º. Titere "Clarissa"

2º Títere "El rey D. Eramo"

3º Títere "Angela"

adaptación *El rey ciervo.*

El espíritu tragicómico de esta obra se plantea desde el ámbito del psicoanálisis, tan actual en aquel momento. El resultado fue un espectáculo en el que se mezclaron arte y artesanía, literatura y diseño, acercándose así al concepto de obra de arte total.

En el Museo Picasso Málaga con motivo de esta exposición se programa una ponencia de ***Las marionetas para El Rey Ciervo. Sophie Taeuber-Arp y el encuentro de las artes***, la historiadora del arte y filóloga Medea Hoch profundiza en este tema y analiza las claves de esta obra que mereció las alabanzas de crítica y público. Es una pena no contar con el vídeo o la transcripción de la ponencia.

Estamos ante una mujer que fue capaz de romper los moldes sociales de la época, gracias a la posibilidad que tuvo de estudiar en las principales instituciones artísticas del momento. Última de una familia de cinco hermanos, su padre, farmacéutico prusiano, falleció cuando tenía dos años de edad, y su madre sacó adelante a la familia abriendo una pensión.

Después de haber estudiado en Zurich, Sophie Taeuber lo hizo en Munich y Hamburgo, además de recibir clases de danza de Rudolf Laban, cuya base de enseñanza se centraba en que sus alumnos bailaran con total libertad, sin pasos preconcebidos. Una enseñanza basada en la libertad que Sophie llevará con todas sus consecuencias al campo del arte, desarrollando una carrera determinada por la conjunción de estilos y por mostrar una clara personalidad, más allá de su natural reserva y timidez.

Su trabajo con el textil es otra de las claves a la hora de entender sus obras artísticas, y ello se reflejará tanto en la forma de sus cuadros como en los elementos abstractos que le sirven, con muy poco, como un vehículo de transmisión de su visión del mundo.

Se integra en el movimiento dadá en Zurich, y conocerá al que luego será su marido, el también artista Hans Arp, con el que mantiene una gran complicidad artística con el desarrollo de obras conjuntas. A lo largo de su corta vida, truncada por le inhalación de gas procedente de una mala combustión en una estufa, Sophie Taeuber hizo aportaciones determinantes al movimiento Dadá, pero también al Constructivismo, al Surrealismo, a todo ese amplio espectro de vanguardia geométrica desarrollado en el periodo de entreguerras.
Un tanto oscurecida por su propia timidez, por la obra de su marido, y por su condición de mujer, a nada que se analice la obra de Sophie Taeuber o se conozca la opinión que de ella tenían alguno de sus contemporáneos, nos damos cuenta de que nos encontramos ante una de gran artista de aquellos fértiles años 20 y 30, nacidos de una tragedia y que iban camino de otra aún mayor.

Hannah Höch con sus muñecas Dadá en la I Feria Internacional Dadá 1920.

Hannah Höch:

A la búsqueda de la Mujer Nueva

En este caso la artista Hannah Höch coloca unas tijeras en sus manos y crea un mundo nuevo de seres recortados y pegados que clavan sus ojos y sus preguntas en todos los que les observamos.
No fue valorada ni bien tratada por muchos de sus compañeros artistas en sus primeros años de trayectoria. Creó una serie de fantásticas muñecas como reivindicación, ya que a menudo se sentía ninguneada y discriminada por los hombres del colectivo dadaista, que la definían como la mujer que les cuida y les trae cafés. Sus figuras claramente femeninas representan su posicionamiento para hacer visibles a las mujeres.
Las extrañas muñecas de Hannah se alejan por completo del modelo formal, retoma las de su infancia para incorporarlas en un nuevo discurso, ironiza con habilidad su desproporción y con ello consigue mostrarlas como denuncia del icono femenino. Hannah realiza varias obras en diferentes disciplinas artísticas, como collages, pinturas, fotomontajes y, de una manera muy especial, sus muñecas articuladas que fueron expuestas por primera vez en la Feria internacional Dadá de 1920 en Berlín, un evento que reunió a todos los principales exponentes del movimiento.

La muñeca como objeto artístico ha sido estudiada y reinventada por muchas artistas femeninas y considerada como centro de atención para otros artistas hombres. Pero tal vez en este momento y junto a la difusión que iba adquiriendo el movimiento Dadaista provoca una nueva llamada de atención. Hannah Höch busca la presentación de una "mujer nueva", denunciando para ello a una sociedad, a la que calificaba como machista y misógina.

En esta fotografía vemos a la artista con muchos más años, mirando de nuevo el cuerpo textil de una mujer con marcados atributos en sus pechos y una cintura demasiado encorsetada.

Nacida en Alemania, en la ciudad de Gotha en 1889, la mayor de sus hermanas, marchó con veintidós años a Berlín, donde fue una de las primeras estudiantes del género femenino en la Kunstgewerbeschule, o Escuela de ArteIndustrial.

Hannah Höch en su estudio en 1975 con sus marionetas Dadá.

Ayudó como voluntaria en la Cruz Roja durante la Primera Guerra mundial, y después de esa época, comenzó a desarrollar junto con Raoul Hausmann la técnica del fotomontaje y del collage.

En 1922 presenta collage Mis frases caseras, en la Galerie Nierendorf de Berlín. Es una muestra donde reúne motivos cotidianos en una aparente disposición azarosa, una gran colección de objetos testimoniales: Cristo románico, insectos domésticos clasificados como para una enciclopedia, la foto de un niño, un reloj y alusiones escritas al tiempo, con notas manuscritas de las actividades programadas para el día.

La vida de Hannah Höch (Gotha,1889 - Berlín,1978) es como una analogía con la historia de Alemania en el pasado siglo XX. Ya en 1914, el estallido de la Primera Guerra Mundial la sorprendió durante una excursión con otros estudiantes, impidiéndole volver a cruzar el Rin.

En sus años jóvenes conoce a Raoul Hausmann, con quien mantendrá una relación sentimental hasta 1922. Hausmann la introduce en los círculos dadaístas, que la reciben con desdén machista. Su maestría en las técnicas de yuxtaposición de imágenes le hace resaltar obras críticas y con muchos significados, pero Hausmann no le reconoce su valía ni su libertad creadora.

Van Doesburg, Mondrian y Höch en 1924, reunión de artistas.

En esos años conoce también al filósofo Salomo Friedlaender (Mynona), ella trata de ser una mujer independiente, trabaja en la poderosa editorial Ullstein, dibujando diseños de bordados y encajes para publicaciones como Die Dame
(traducción: La señora).
Además de participar de la efervescencia dadaísta se asocia al Novembergruppe, una asociación de artistas revolucionarios en años turbulentos para Alemania, que querían exponer juntos, algunos expresionistas y con la presencia destacada del dramaturgo Bertolt Brecht .
En esta época conoce a Kurt Schwitters, con quien mantendrá una sólida amistad y colaborará en su Merzbau, la estructura arquitectónica orgánica que el artista construía en su casa de Hannover y que fue creciendo con el tiempo.
Se relaciona asimismo con Sophie Taeuber y Hans Arp.En 1924 viaja a París, donde conocerá a Theo y Nelly van Doesburg, además de a Piet Mondrian.
La conexión holandesa la conducirá a la escritora Til Brugman, de quien se enamorará y con quien convivió durante nueve años. En ese tiempo Hannah Höch desarrollará la técnica del foto-montaje, que descubrió junto a Hausmann en 1918, al servicio de una nueva concepción del cuerpo de la mujer y de los valores de género cambiantes en su país. Sin renunciar a la pintura y a la acuarela de carácter geomé-

trico y constructivista, sobresale en la composición con énfasis en el humor, la ironía. Sus figuras humanas se transforman, tienen rasgos europeos que se mezclan con los de culturas africanas o japonesas, como en la serie Aus einem ethnographis-chen Museum (traducción: De un museo etnográfico).

Sigue de cerca los movimientos feministas y las primeras organizaciones homosexuales, eso no le impide criticar la imagen cosmética y frívola que algunos medios transmitían de Die Neue Frau (La nueva mujer). Confecciona también algunas obras de temática andrógina sobre el amor lésbico.

Tras romper con Brugman conoce al pianista amateur Kurt Matthies, con quien se casará. Son años de ascenso imparable del nazismo, de persecución y miseria intelectual para Hannah. Hostigada por los nazis, su nombre aparece citado como ejemplo de artista bolchevique. Los años de guerra son especialmente duros. Tras divorciarse, vive aislada en Heiligensee, su casa del norte de Berlín, y esconde muchas obras artistas del dadaísmo.

Fotografía a color de las muñecas de Hannah Höch.

Al terminar la contienda reanuda los contactos con el mundo del arte exponiendo en modestas muestras de barrio. Sus fotomontajes de estos años transmiten aires de fantasía y deseos de romper con las raíces.

Depositaria de muchas obras dadaístas propias y de otros artistas, es solicitada para exposiciones en torno al Dadá. "Estoy harta del dadaísmo", se lamenta en 1976. Se interesa asimismo por algunos adelantos tecnológicos y sigue recortando artículos e imágenes de revistas y periódicos con los que compone obras de tipo orgánico o abstractas de gran fuerza visual.

A pesar de los problemas en la vista que sufre durante estos años, elabora nuevos fotomontajes sobre la imagen de la mujer desde una óptica ácida y burlona.En los años setenta llega el reconocimiento debido. El Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris y la Nationalgalerie de Berlín le dedican una retrospectiva.

Su vida se apaga en 1978 tras más de sesenta años de actividad artística.

1920 en la I Feria Internacional Dadá.

A modo de cierre del Olvido Dadá

Quiero dar a conocer una iniciativa del museo Es Baluard llamada Mujeres Dadá – Dones Dadá. Se puede consultar en la página web del museo
https://www.esbaluard.org/museo/publicaciones/mujeres-dada-caso-estudio-1/
y también en la página web de Semíramis González de la que recojo esta última reflexión.

Caso de estudio #1 Mujeres Dadá (Dones Dadà) *Museu Es Baluard*
Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma presenta la última fase del «Caso de estudio #1 Mujeres Dadá (Dones Dadà)», en el marco del proyecto «Dones dadà», que se incluye en la línea programática del museo «Géneros y Transgéneros».
Los resultados finales, que se pueden consultar gratuitamente en la web, recogen la investigación de Semíramis González y Susana Blas para revisar la situación en el Estado español. Colectivos como Las Sinsombrero, Lyceum Club Femenino o Las Roesset, casos particulares en la línea de Matilde Calvo Rodero, Victorina Durán, Delhy Tejero o María Laffite, Pérez del Pulgar y Condesa de Campo Alange nos sitúan frente a una genealogía irregular y desconocida. Para su difusión el formato impreso cuenta con la intervención gráfica de Aurora Duque y el diseño de Davinia V. Reina, que se ha basado en tipografías y modelos de mujeres diseñadoras.

La presentación es la tercera parte de la iniciativa que comenzó en 2016 con el Salón Dadá en el Observatori y siguió en 2017 con la exposición del caso de estudio y la publicación textos vinculados. Con «Dones dadà (Mujeres dadá)», Es Baluard se propone dar lugar a una propuesta abierta basada en la interdisciplinaridad de discursos y criterios, con objeto de traer al presente el trabajo desarrollado por ciertas mujeres que han abierto una brecha en las prácticas artísticas y de pensamiento.

Actividades del proyecto Mujeres Dadá (Dones Dadá) en el Museu Es Baluard de Palma de Mallorca. 2017.

Consideraciones sobre el TEATRO de TÍTERES

Esteban Villarrocha Ardisa
evillarrocha@telefonica.net

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo espacio vacío. Un hombre camina a través de ese espacio vacío mientras alguien más lo observa, y eso es todo lo que se necesita para engranar un acto teatral.

La archiconocida y tantas veces citada frase del maestro de maestros Peter Brook me sirve para abrir un debate contrastado sobre el futuro que le espera al teatro de títeres. Unas palabras que quieren despejar las incertidumbres del futuro del arte de los títeres y llenarlo de certezas. Un debate para empezar el camino hacia un futuro posible y plausible siendo conscientes de las grandes transformaciones en que está inmersa la sociedad y el teatro.

Enrique Di Mauro, El Telón (Argentina), *Piratas.*

Peter Brook escribe "el teatro es el campo privilegiado donde, necesariamente, la imaginación, la comunicación y el comportamiento tienen que ser estudiados simultáneamente". Estas palabras del maestro Brook me hacen pensar sobre todo lo que significan las teorías de la comunicación y su utilización en el teatro títeres. Como creadores los titiriteros artistas y artesanos tienen la obligación de analizar los elementos que hacen posible la comunicación, entender el significado y sentido del teatro para poder aplicar este conocimiento a la práctica de los títeres. Ser consciente de qué es lo que trasciende y conmueve hoy al público espectador, sabiendo que el teatro tiene la capacidad del doble juego entre lo irreal y lo imaginario y lo fácil que es pasar de lo real a lo imaginario. Cómo decía Federico García Lorca, no voy al teatro a ver qué pasa sino a ver qué me pasa, y en esa frase está el poder transformador del teatro.

Aunque podemos pensar que las teorías de la comunicación y el teatro son actividades que parecen no tener nada que ver, son complementarias. Una es parte de la otra y viceversa. El teatro tiene como finalidad transmitir y comunicar al público sensaciones, emociones, pasiones e impresiones diversas, el teatro es una de las herramientas insustituible y compleja para hacer posible la comunicación entre espectador público y creador. El teatro es una expresión que se realiza en un espacio público para crear con sus mensajes empatía y expectativas en el receptor, en este caso público espectador. El teatro hace preguntas que buscan respuestas, intenta conmover, buscar la empatía, a veces la colaboración. No cabe duda, la representación teatral comunica y el canal que utiliza sabemos que corresponde neurológicamente a los cinco sentidos: el auditivo, visual, gustativo, táctil y olfativo. La música, el espacio sonoro, los silencios, los decorados, el uso del color, el ruido, la interacción con la audiencia, etc., todo está ahí para alcanzar un valor narrativo. En este proceso comunicativo al artista se le hace imprescindible conocer los códigos, utilizar el canon, conocer la teoría de la comunicación y su funcionamiento técni-

co y práctico, sea éste dramaturgo, intérprete, titiritero, escenógrafo, diseñador o productor; como diría Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*. Es la única manera de empatizar con el espectador y lograr la mediación deseada. El teatro de títeres debe considerar al público receptor y su forma actual de mirar el espectáculo, la mirada como parte del mensaje que quiere trasmitir.

El teatro es una asamblea, donde el encuentro supone una redefinición del importante papel del espectador en relación con el actor, títere y titiritero. Asamblea en la cual la ciudadanía es convocada en un lugar y a una hora para que un grupo de ciudadanos, delegados por otros, representen ante aquellos ficciones que permitan examinar la vida.
El espacio del teatro convencional, escenario y platea, facilita y permite un entorno de comunicación favorable, pero ¿cómo se produce esa comunicación? La misma disposición de los teatros, con la separación convencional entre escenario y platea, demanda un espectador que se desplace hasta allí y luego permanezca silente, invisible en la oscuridad y que no interactúe más allá de la risa o del aplauso. Pero ¿cómo se produce el proceso de recepción de esa comunicación para el desarrollo satisfactorio de la ceremonia teatral? El proceso de recepción es un elemento tan importante como la emisión de mensajes, recuérdese que sin espectador no hay teatro. En la buena y correcta recepción del mensaje está el placer y el disfrute de la representación.
Admito que la buena recepción del mensaje nos revele la necesidad de un proceso activo de comprensión entre emisores y receptores, entre artistas y público, entre creadores y espectadores. Para que la comunicación sea efectiva tiene que haber, en parte, un código compartido, esto es vital para el buen desarrollo de la representación teatral. Vuelvo a Umberto Eco en *El tratado de semiótica general*. El autor italiano elabora una teoría global que abarca todos los sistemas de significación y comunicación. La empatía necesaria entre el intérprete y público, de igual manera que es imprescindible entre el títere y el titiritero, será la que nos permite hacer creíbles y plausibles todas las

Carlos Converso,
El ensayo del titiritero.

Iñaqui Juárez, Arbolé,
Trigedias de amor y cuernos.
Foto: Simón Aranda.

situaciones, pensamientos y emociones que queremos comunicar en el teatro. Esto supone un disfrute pleno.

El entorno de la comunicación en el teatro de títeres está habitado por variados elementos subjetivos, ajenos al hecho teatral, tanto en la parte emisora como en la receptora. En el teatro para títeres todavía es complicado y variado el aspecto subjetivo de la comunicación, porque los títeres entran en el complejo y maravilloso mundo del doble. Títere y titiritero, ambos comunican, se desdoblan, la acción dramática se mueve por parámetros diferentes, esta utilización del títere permite al titiritero desdoblar la realidad y adentrarse en las zonas más profundas de la comunicación para distorsionarla, duplicarla, extenderla. La utilización constante del doble en el teatro de títeres permite una comunicación sensorial peculiar que permite una comunicación y una mejor recepción de las emociones y las pasiones inconfesables, esta es para mi opinión la parte más ácrata del teatro de títeres; el títere objeto tiende a ser insobornable y a veces ingobernable. La posibilidad de desdoblarse facilita las grandes posibilidades de comunicación que por otra parte se ve limitada por la movilidad restringida por el mecanismo de manipulación. Estos son los complejos mecanismos de la técnica de manipulación titiritera.

No cabe duda de que las características físicas de la voz del títere definen su personalidad y contribuyen a contar una historia, a partir de propuestas escénicas propias. Los asistentes, el público receptor del mensaje profundizarán en aspectos relacionados con la comunicación no verbal, la voz para dotar a sus muñecos de autenticidad, credibilidad y empatía, estos son elementos fundamentales para una puesta en escena con muñecos. El títere es el imán, el objeto focalizador de la mirada, el centro de la función. No sólo es el portador de la obra: miramos al títere y vemos en él la encarnación del texto, pero también la condensación de todos los elementos del montaje, desde la iluminación a la puesta en escena.

Javier Aranda, Parias,
El Tiranicida.
Fotos: Javier Macipe.

Las más de las veces la presencia de títere y titiritero permite una comunicación más emotiva y empática que favorece el juego dramático del uno y su doble, el uno y el otro, el títere y el titiritero comunicadores ambos de mensajes complementarios. El doble es un tema recurrente en el teatro de títeres, un tema para analizar, comprender y debatir. En mi opinión favorece y da relevancia al teatro de títeres, el doble desarrolla todo un código de percepción dual de lo comunicado. La dualidad en el teatro de títeres es una de sus fortalezas. Esta dualidad produce un trabajo lleno de emociones diversas. No hay nada más paradójico que el títere con la imagen del titiritero, el manipulador manipulado, como esa sensación de incertidumbre que vivimos cuando el títere elimina al titiritero, "*el tiranicida*".
El actor y el titiritero se desdoblan constantemente. Es la esencia de su oficio encarnar diferentes personajes, diferentes respuestas, activando un mecanismo que permite estar sin identificarse, algo que se hace más evidente en el teatro de títeres. ¿Es consciente el títere de ese desdoblamiento? El teatro y su doble es un debate que nos invita a trascender las fronteras del personaje estableciendo un enlace peculiar con la percepción del espectador. *El teatro y su doble* (*Le théâtre et son double*) es uno de los ensayos más reconocidos del dramaturgo, director de teatro y actor francés Antonin Artaud. Es una perspectiva original, neutra y radial de la percepción, al convertirnos en un observador que, situándose más allá de la identidad del personaje, no está condicionado por los patrones de supervivencia, solo observa sin juzgar. Contemplamos y ese contemplar lo cambia todo. Transitaremos por terrenos desconocidos, llenos de nuevos potenciales, explorando nuestras sombras de una manera creativa y original, a la luz del juego teatral. Veremos caer una a una las máscaras del personaje y aparecer su doble. Accedemos a ese juego de entrar y salir, de ser y no ser, nos observamos despojados de nuestras creencias jui-

cios y valores. No hay espectador afuera, soy yo mismo desdoblado, el observador y lo observado, el títere y el titiritero. Quien se asume desdoblado y se reconoce en el escenario, tiene la llave de acceso a una nueva manera de percibir la realidad y de vincularse consigo mismo y con el contexto.

Los procesos de conocimiento y reconocimiento involucran a los órganos sensoriales de intérpretes y espectadores, y en el caso del teatro de títeres también involucran al títere, aunque este no tenga neuronas. Pero es un proceso neurológico: el doble –con su estética, su movimiento, su dependencia, sus miradas, sus silencios, sus ruidos, etc.– informa, comunica. Todo está en función de la comunicación, la emisión del mensaje y su recepción sensorial, ¿quién comunica?, ¿cómo comunica?, ¿cómo lo percibimos?, ¿qué emociones provoca? ¿qué sentidos activamos?, etc. En el receptor público se pone en marcha la reserva cognitiva compuesta por todas las vivencias, lecturas, experiencias –buenas y malas–, compañías que han educado nuestra capacidad para descodificar mensajes. Todos estos aspectos se ponen en juego a la hora de exponerse y exponer un hecho teatral, sea con títeres o con actores.

Estos elementos de comunicación se convierten en el descifrador de emociones y psicologías que entran a formar parte de ese juego de ida y vuelta que es la comunicación en el teatro. Estos elementos que procesan información en los sistemas nerviosos correspondientes son fundamentales para una buena acogida del hecho teatral. Si afirmamos que el teatro es comunicación, no podemos extrapolar este hecho de todas las teorías que hablan de intercambios de información. Todo comportamiento humano, ya sea con su mera presencia, integrado en un sistema de comunicación, tiene un valor, un mensaje para los demás. Esta es una idea fundamental a tener en cuenta, por lo que significa en el ámbito teatral: comunican tanto los actores como los espectadores, y en el caso del teatro de títeres también los muñecos u objetos. Además, comunican todos los elementos que lle-

Toni Rumbau, *El Titiritero, el Doble y la Sombra.*
Foto: Iñigo Royo.

Toni Rumbau, *El Titiritero, el Doble y la Sombra*.
Foto: Iñigo Royo.

nan el espacio vacío: la escenografía, el vestuario, el espacio sonoro, el texto, los silencios, todo lo necesario para transmitir el mensaje deseado y concebido por el dramaturgo.

Es imposible que un títere con sus acciones, palabras o silencios no transmita mensajes. ¿No lo pretendía, acaso, Harold Pinter con sus famosas pausas y silencios? Así como es imposible que un espectador con su mera presencia, su mirada y participación no modifique la comunicación del títere y del titiritero con el público. Al crear expectativas, creamos comunicación e intentamos modificar los sentimientos del que nos observa y escucha.

Equivocadamente, creemos que es el texto el elemento fundamental de la comunicación en el teatro. Hoy el texto teatral moderno se ha convertido en una forma abierta, profundamente heterogénea, en la que los modos dramático, épico y lírico, e incluso argumentativo –como el manoseado diálogo filosófico que contaminaba constantemente al diálogo dramático–, se ha abierto a otros lenguajes más allá de la palabra. Esto enriquece el mensaje teatral y se abre a nuevas formas de comunicación, donde todo ayuda para trasmitir el mensaje de la representación. Lejos de compartir las ideas de decadencia, de obsolescencia o de la muerte del drama, el texto teatral moderno dibuja contornos, siempre en movimiento, de una forma, la más libre posible, pero que no es la ausencia de forma. Esto cambia por completo la forma de contar, comunicar, emitir y recibir el texto dramático. Nuevas maneras de contar y expresar donde la estética y la movilidad, en el caso de los títeres, adquiere una gran importancia como lenguaje dramático. Decía Max Reinhardt que "el verdadero artista no puede nunca olvidar que esté llamado a encender, a inflamar los espíritus y corazones de los oyentes". Era consciente de ello en el momento más

alto de la ejecución, y necesitaba de esta consciencia para alcanzar el punto máximo. Algunos piensan que la comunicación es el comienzo en el que se encajan todas las actividades humanas, pero sabemos que toda actividad humana cabe en un escenario. La actividad humana siempre implica un acto de comunicación. Una serie de comunicaciones en el escenario o en el retablo pueden entenderse como una secuencia ininterrumpida de emisión de señales. Sin embargo, quienes participan recibiendo esa interacción están descodificando y modificando constantemente el mensaje, la cultura digital nos impondrá otras maneras de comunicar. Tomando en cuenta que el modelo de la comunicación teatral es un modelo donde el espectador entra en comunicación con el intérprete, sea actor o titiritero, desde el instante en que decide ir al teatro y generar unas expectativas.

Pep Aymerich y Marc Alomar, *El lloc? De ser nosaltres.*
Fuente: Titeresante.
Foto: Jordi Play.

El tiempo del ahora, afirmaba Walter Benjamín, es ese instante concreto en el que el pasado colisiona con el presente. Algo me hace pensar que nos encontramos en un momento así. La cultura digital se impone antes de comprender lo que supone este cambio de modelo, que implica un enorme cambio social. Los títeres se encuentran muy afectados por los cambios que nos anuncia y nos trae el siglo XXI: digitalización, inteligencia artificial, inmediatez de la información, cambios en los consumos culturales, etc. En esta apasionante encrucijada se encuentra el teatro, en todas sus expresiones, surcando un siglo que promete ser, sin duda, de los más sacudidos de la historia de la cultura. Un reto para el teatro que siempre ha tratado de interpretar la realidad que nos envuelve para comunicar sus contradicciones, sus emociones y las pasiones que nos rodean. Algo que nos ayuda a transformar y mejorar nuestro oficio.

Es como si estuviéramos subidos al Tiempo, tragados por él, constantemente pendientes del algoritmo imprevisible para poder desde allí anticipar lo inminente. Una nueva percepción de la realidad nos obliga a replantearnos la comunicación y los lenguajes escénicos. El lenguaje teatral, sus formas y códigos, y en el caso de los títeres –entendidos estos en su acepción más amplia de teatro de la imagen, de objetos y del desdoblamiento de las figuras–, establecerá, sin duda, una elasticidad extraordinaria y la abrirá hacia campos de infinitas posibilidades. El mundo de lo virtual, de la inteligencia artificial –que suele pecar de anemia vitalista o de un excesivo distanciamiento de lo real–, se abre camino frente a la irrupción de los objetos o del grito libertario de los actores o de los títeres tradicionales. Una paradoja. El teatro y los títeres son experiencias que no pueden ser teóricas, se basan en lo experiencial y vivencial, así ha sido desde hace milenios y en el futuro seguirá siendo.

Marcel·lí Antúnez Roca, *Pseudo.*
Foto: Carles Rodríguez.

El teatro de títeres siempre ha sabido adaptarse a las nuevas tecnologías con la sana intención de mejorar. No será, en este momento de cambio a una cultura digital, motivo para no avanzar por ese camino sin perder la vitalidad del espectáculo en vivo y en asamblea presencial, y lo que esto implica como comunicación no verbal. El uso de algoritmos y de la inteligencia artificial, la digitalización imparable, está desequilibrando a marchas forzadas la sociedad, sus modos y usos, y por lo tanto afecta al teatro y a los títeres. Se habla mucho de los efectos de la digitalización en la intimidad de las personas y en la manera de percibir la realidad y nos olvidamos de la búsqueda de la felicidad, objetivo primero del teatro y entendida esta, como decía Aristóteles, sobre el estado de serena felicidad que consiste en cultivar el potencial individual, cuidando uno de sí mismo y de la comunidad.

La cultura digital está gobernada por el me gusta (*i like it*), donde se valora más al fanático (*fans*) que al militante comprometido con pensamiento crítico. Soy de los que, como el mexicano Octavio Paz, prefieren de siempre el compromiso a la militancia.

Los finales son siempre momentos clave en la narrativa del teatro. Los hay previsibles, inesperados, ordenados, caóticos, felices, tristes y hasta trágicos. En esta ocasión dejamos el final abierto. Un final sin final, más bien un comienzo, porque en este artículo hacemos preguntas buscando respuestas y quizás estas generan más incógnitas, más preguntas. Concluir supone dejar al lector abierto a participar en un debate de ideas sobre el oficio de titiritero. La construcción del oficio precisa reflexión, debate y un constante aprendizaje. Un debate necesario para convertir el teatro de títeres en la expresión del modo de sentir de nuestra época. Cómo dice Peter Handke: "tengamos un poco de paciencia para narrar y que luego la narración nos haga pacientes." Como en las últimas palabras de Hamlet, "la disposición es todo" (*the readinesss is all*).

ETERNA VIDA EFÍMERA

David Martínez Atozqui

(*Interior de una chabola situada junto a un vertedero. Una mesa vieja de madera, sillas rotas, una ventana sin cristal. Sobre la mesa naipes, botellas y vasos. A su lado, una estufa de carbón.*)

RODINO —(*Mientras construye un castillo de naipes.*) Toda esta basura.
KLÍNEX —Tanta basura.
RODINO —Es insoportable.
KLÍNEX —Insoportable tanta basura.
RODINO —Por qué no se la llevan.
KLÍNEX —Que se lleven la basura insoportable.
RODINO —En Ginebra no habrá basura.
KLÍNEX —Exacto, no hay basura en Ginebra.
RODINO —Cuando llegamos aquí esto era un solar limpio, como Ginebra.
KLÍNEX —Como Ginebra, limpio. (*Se apoya en la mesa, caen los naipes. Rodino resopla mientras coge una botella. Se sirve en un vaso. A partir de este momento y hasta el final de la escena beberá casi continuadamente. Vuelve a montar el castillo de naipes.*)
RODINO —Pero luego quisieron rodearnos, acorralarnos.
KLÍNEX —Acorralados por la basura.
RODINO —Ginebra, se aguanta mejor el hedor.
KLÍNEX —No beba ginebra, se pone malo después.
RODINO —Calla. Bebo ginebra contra toda esta basura. ¿Cuántas barajas trajiste hoy?
KLÍNEX —Es difícil robar barajas hoy.
RODINO —(*Enfadado.*) ¡Enjarje, dendejas y adarajas!
KLÍNEX —Barajas no pude traer hoy.
RODINO —Necesito más barajas, veinte no bastan. La construcción perfecta necesita cincuenta barajas.
KLÍNEX —No soporto este olor.
RODINO —Colocar un naipe sobre otros naipes, según el plano hacen falta más naipes.
KLÍNEX —Tanta basura, la nariz me pica. Me pica la nariz, ¡me pica!
(*Klínex estornuda y hace que el castillo de naipes se derrumbe otra vez.*)

Elena Zaengerlein

RODINO —(*Gritando a Klínex.*) ¡Enjarje, dendejas y adarajas! Todos los años de estudio derribados por esta basura que nos rodea. Pero en Ginebra no hay basura.

KLÍNEX —No hay basura en Ginebra.

(*Rodino comienza de nuevo a construir el castillo de naipes.*)

RODINO —Tienes que robar naipes para mí. En Ginebra no hará falta. Allí tendré mi plano levantado con ladrillos.

KLÍNEX —(*Alegre, haciendo cabriolas.*) ¡Bravo! El plano con ladrillos, no más naipes harán falta.

RODINO —Lejos de esta basura, bebe conmigo ginebra.

KLÍNEX —No puedo beber ginebra. Me tiembla el pulso, caerían los naipes después. (*Su alegre voltereta golpea la mesa y los naipes caen.*)

RODINO —¡Enjarje, dendejas y adarajas! No es difícil, un naipe, luego otro, más después, si no los tiras. En Ginebra olvidaré todos los años entre esta basura.

KLÍNEX —Tanta basura. (*Vuelve a estornudar, los naipes se caen de nuevo.*)

RODINO —Tantos años aguantando estornudos. El Teatro Real, nadie se acuerda. Enjarje, dendejas y adarajas…

KLÍNEX —Nadie se acuerda.

RODINO —Primero naipes, luego ladrillos, lejos de tanta basura. El Teatro Real, me felicitaron.

KLÍNEX —¡Bravo! ¡Felicidades! ¡Tanta basura!

(*Comienzan otra vez a colocar naipes.*)

RODINO —Pero es necesario terminar hoy la construcción de naipes. Hoy sin falta más naipes necesito. En Ginebra no harán falta, pero hay que seguir el plano.

KLÍNEX —Hay que seguir el plano.

RODINO —Mi proyecto expuesto en el Petit Palais, junto al Museo de Historia.

KLÍNEX —¡El Petit Palais, el Museo de Historia!

RODINO —Y ahora los naipes se levantan uno sobre otro igual que los aplausos se sucedían uno sobre otro. Teatro Real.

KLÍNEX —Teatro Real.

RODINO —Enjarje, dendejas y adarajas. Junto al Museo de Historia, en Ginebra, una escultura. Henry Moore, volumen, perfección.

KLÍNEX —Volumen, perfección.

RODINO —Ginebra, falta poco. Henry Moore me espera. Un naipe, luego otro, siguiendo el plano. Es muy sencillo si sigues el plano.

KLÍNEX —Un naipe, luego otro.

RODINO —Si sigues el plano es muy sencillo. Bebe ginebra conmigo. (*Klínex bebe.*) Sumando naipes, volumen perfecto.

KLÍNEX —Henry Moore, Petit Palais.

RODINO —Pero necesito más Barajas, veinte no bastan. La construcción perfecta necesita cincuenta barajas. Debes robar más barajas.

KLÍNEX —Me haces beber y tiembla el pulso para robar barajas.

RODINO —Busca naipes en el vertedero, revuelve la basura.

KLÍNEX —Mi nariz no soporta más la basura. No puedo seguir buscando en la basura.

RODINO —Toda esta basura.

KLÍNEX —Tanta basura. (*Estornuda de nuevo, caen los naipes.*) Es difícil robar barajas hoy. Me oyen cuando estornudo. Estornudo buscando en la basura, me tiembla el pulso cuando bebo. Barajas no pude traer hoy.

RODINO —(*Volviendo a colocar los naipes.*) No pudiste, inepto. Nunca pudiste. Todos estos años, tus mocos, tanta basura. Esto era un solar limpio, pero no te diste prisa en traer barajas. Tiraste cada día mi construcción, todos estos años sin completar el plano, acorralados por la basura que aplaudió el Teatro Real. Me olvidaron, pero pronto Ginebra, ladrillos, mi obra maestra.

(*Silencio. Ambos quedan mirando el castillo mientras siguen bebiendo.*)

RODINO —Enjarje, dendejas y adarajas, ¡no sabes beber! Primero un sorbo, luego otro. El edificio perfecto, primero un sorbo, luego otro.

KLÍNEX —Volumen, perfección.

RODINO —Henry Moore. Debo terminar. Pronto Ginebra.

KLÍNEX —La construcción perfecta. Seguro encuentro naipes ahora.

RODINO —Sal al vertedero, busca más naipes. Si se cruza un vencedor róbale sus naipes. Si te guardas un as debajo de la manga, róbate a ti mismo. Has nacido para robar, no para beber. Las dos son acciones nobles viviendo entre tanta basura.

KLÍNEX —Muy nobles, acciones limpias. Como Ginebra.

RODINO —Sal a buscar naipes.

KLÍNEX —Oscurece. Rodeado de basura, en la oscuridad, difícil encontrar camino de vuelta.

RODINO —Encontrarás camino de vuelta. La vida va y viene.

KLÍNEX —Encontraré naipes, no encontraré camino de vuelta.

RODINO —(*Furioso.*) En Ginebra no hará falta, no naipes allí. Ladrillos, ahora basura, naipes.

(*Klínex vuelve a estornudar, los naipes se derrumban. Rodino agarra una botella y hace el gesto de lanzársela* a Klínex. Éste huye precipitadamente saliendo de la chabola.)

RODINO —Traer naipes. Oscurece. Es tarde.

(*Se sienta junto a la estufa. Coge varios naipes, los rompe en pedazos que arroja al interior de la estufa. Se calienta las manos en ella.*)

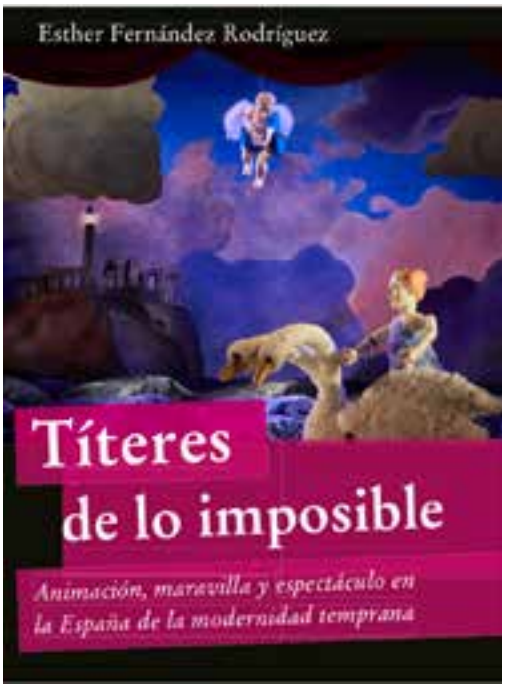
TELÓN

David Martínez Atozqui, actor y titiritero. Realiza sus estudios de Arte Dramático en la Escuela Navarra de Teatro, ampliando posteriormente su formación con diferentes profesionales. Durante quince años trabaja con la compañía Títere Teatro Urgente y desde 2019 se encarga de la labor de producción en el Teatro de Títeres de El Retiro. Ha publicado textos teatrales como "Salvadores de la orden" (Premio VII Certamen Francisco Nieva, Ediciones Antígona 2022) o "El resultado" (Casapaís, Uruguay 2022). En 2023 publica su primer poemario, "Poemas de no juventud" (Editorial Talón de Aquiles).

En la pieza **Eterna vida efímera** subyace un homenaje a Thomas Bernhard (1931-1989), dramaturgo, novelista y poeta. En su escritura teatral se encuentran muchos elementos que permiten abordar la puesta en escena a través de los títeres. Su humor cáustico, la denuncia de los poderes establecidos, la elección de espacios pequeños que funcionan de manera simbólica para situar a sus personajes, su tono provocador, farsesco y su condición de músico, invitan a explorar sus textos mediante el lenguaje de la marioneta.

LAS POSIBILIDADES DE LO IMPOSIBLE

Reseña del libro de: Esther Fernández,
Títeres de lo imposible. *Animación, maravilla y espectáculo en la España de la modernidad temprana.*
Traducción de Susan Paun de García y Salvador García Castañeda.
Kassel, Edition Reichenberger, 2024.



La profesora Esther Fernández Rodríguez (Rice University, Houston, Texas, USA) viene mostrando su interés por el mundo de los títeres, al menos desde 2013, a través de diversas publicaciones académicas y de sus colaboraciones en la revista Fantoche. Arte de los títeres. También ha participado en la creación de Dragoncillo Puppet Troupe, compañía que hasta hoy no ha parado de viajar por universidades y escuelas de los Estados Unidos. Fruto de sus investigaciones y experiencia –también gozó de una Beca de Investigación de UNIMA Federación España– fue la publicación del libro To Embody the Marvelous: The Making of Illusions in Early Modern Spain (Vanderbilt University Press, 2021), por el cual obtuvo los prestigiosos premios en los estudios teatrales: Nancy Staub Publications Award (UNIMA-USA) (2023) y Vern Williamsen Comedia Book Prize (Association for Hispanic Classical Theater) (2023). Hoy tenemos la suerte de tenerlo publicado en español bajo el título Títeres de lo imposible. Animación, maravilla y espectáculo en la España de la modernidad temprana.
Así presenta la autora el objetivo del libro:
[…] me di cuenta, de que lo que verdaderamente me fascinaba de los títeres era justamente lo que ocultaban: es decir, llegar a entender su esencia, las microhistorias de su pasado, su relación con las teorías de la animación y su supervivencia a través de los siglos. Fue entonces cuando me propuse escribir un libro que reuniera una selección de marionetas y de objetos animados que apelara a mi curiosidad: Algunos reales y otros [que] sólo se pueden encontrar en las páginas de la ficción. Mi estudio es, por lo tanto, una epistemología de los objetos analizados que se propone recuperar sus "voces" y reanimar sus movimientos y su significado teórico y artístico a través de la historia.
El capítulo inicial, "Mecánicas metafóricas", presenta los planteamientos teóricos del libro, en torno a las implicaciones de las figuras animadas en el contexto ceremonial y espectacular de su época. En "Materias divinas", realiza un profundo e interesante estudio de los Cristos articulados utilizados en las paraliturgias religiosas desde época medieval y en su potencialidad y vigencia a través del trabajo de la compañía Nao d'amores. "Santidades articuladas" reflexiona sobre las comedias de santos representadas por los títeres de la máquina real. Reconoce la autora que la idea de este libro surgió, precisamente, de ver en 2009 la función de El esclavo del demonio, de la compañía La Máquina Real, dirigida por Jesús Caballero; aquí se trata tanto

de la actualidad de este espectáculo como de la obra del artista conceptual británico Michael Landy. En "Títeres rebeldes", se analiza el episodio cervantino del retablo de Maese Pedro y su trascendencia a través de la dramatización musical de Manuel de Falla. La "Tecnología de lo maravilloso" se detiene en los procesos de fabricación de lo fantástico, abarcando desde el Clavileño quijotesco hasta un Spiderman en 3D. "Umbrales del desengaño" trata de cómo dos comedias de Calderón de la Barca ponen en escena los mecanismos del engaño a los que acabará dejando desnudo el desengaño, ese concepto esencial de la mentalidad de nuestro Siglo de Oro. "Efigies en movimiento" y sus reflexiones sobre la escultura animada, sirven de epílogo a este estudio sobre los intentos y maneras de dotar de alma a lo inerte, o sea, sobre las posibilidades de que acontezca lo imposible.

Este libro de Esther Fernández, que transita con soltura por los caminos de una nunca escrita Historia de la escultura animada hispana, enriquecido por esclarecedoras ilustraciones, supone una aportación importante a los estudios de las artes de las figuras animadas. Sus contenidos y reflexiones son realmente valiosos en la medida en que abren la puerta a un necesario debate, hasta ahora casi inexistente, en el antiquísimo y amplio territorio de la animación de los objetos inanimados.

Francisco J. Cornejo

UNI
MA
FEDERACIÓN
ESPAÑA

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