



COMUNICACIONES SOBRE TEATRO DE TITERES

MIS ULTIMAS EXPERIENCIAS SOBRE EL TEATRO DE TITERES

Por **JULIO MARTINEZ VELASCO**. Sevilla

En tiempos no muy lejanos, en que los cortijos de Andalucía la Baja, incrustadas en la soledad horizontal de las marismas, apenas si tenían más comunicación que el caballo con las distantes aldeas, unas gangarillas, a lo más garnachas o simplemente pipirijainas, recorrían los polvorientos caminos con un titirimundi a cuestas, del que desplegaban el retablo titiritero. Y la comunicación social se producía del verbo del histrión inculto, pero plenamente humano, al campesino analfabeto, aislado, prisionero de la tierra y sin más mundo que el que vislumbraba en los trescientos sesenta grados del horizonte. Hoy, por el contrario, desde el autobús mastodóntico, que enlaza las capitales provincianas con los núcleos de población agrícola, hasta algún jadeante Ford de 1940 que sigue uniendo, renqueante, los pueblos con sus aldeas, prácticamente toda Andalucía ha caído bajo las redes de los autobuses de línea, que trenzan el paño de encaje de la comunicación a través de los hilos grises de las carreteras.

Esta comunicación humana masiva, de tipo personal, y la otra comunicación ideal, mucho más multitudinaria, que empezó hace tres cuartos de siglo con el cine, se incrementó en los años 30 con la radio y adquirió su desarrollo con la televisión, ha llegado a los más apartados rincones de la sierra o la marisma y con una descarga eléctrica, pues eléctricos son sus medios, ha asesinado a traición al último titiritero, quien una mañana apareció muerto de inanición al margen de una vereda embarrada de moñigas de caballerías.

Aquel faraute arlequinesco, tostado de soles y aguardientes y mugriento de leguas, que montaba el tabladillo de sus polichinelas en la plaza de la aldea y ofrecía un espectáculo ingenuo y picaresco a un tiempo, pero siempre lozano y fragante, como improvisado, dirigido a las mayorías campesinas, ha desaparecido de Sierra Morena y de la marisma de la Baja Andalucía. No añoremos el

COMUNICACIONES SOBRE TEATRO DE TITERES

pasado ni lloremos su extinción: fue un precio exigido por el progreso. Igual que alguna ermita románica leonesa, de macizas piedras y torre achaparrada, habrá sido sumergida por las aguas de un nuevo embalse, en cuyo fondo hoy podrán oírse los compases de *La catedral sumergida*, de Debussy, adivinada como un milagro por algún monje de la Baja Edad Media.

Pero el arte de aquel histrión enguantado de cristobitas poseía un primitivismo auténtico, bandera de un arte sin mixtificación, que no debe desaparecer en este siglo de las artes mixtificadas. Los cachiporrazos del Guignol francés, del Arlequín napolitano, del Hanswurst alemán, del Kasperek austriaco, del Punch inglés, del Viduchak indio, del Pickelhering holandés, del Polichinela italiano, del Bululú gallego, del Currito madrileño o del Don Cristóbal de la marisma y de la Sierra Morena deben ser recogidos de su ambiente popular y traídos a las minorías intelectuales para su aprovechamiento. Porque creemos firmemente que su expresión artística es actualísima. De la misma forma que estimamos que la arquitectura de vanguardia es guiñolesca. Nos parece adivinar que tras la selva de cemento de Brasilia, o por encima del edificio de las Naciones Unidas, o entre los mástiles de una ciudad olímpica van a surgir de súbito rostros de Solana o Picasso enarbolando un garrote en persecución del asesino de su honor. Y en literatura, desde el humor casi español de Ionesco, hasta la angustia vital de Kafka, el tremendismo de Cela, o el aburrimiento genital de la Sagan, ¿no hay como una vibración trágica del cristobita?

Tengamos presente que el títere que nos ocupa peina canas de cuatro siglos. «Mi bisabuelo tuvo títeres en Sevilla, los más bien vestidos que jamás entraron en aquel pueblo», se lee en *La pícara Justina*. Y el bisabuelo del autor de *La pícara Justina* hubo de vivir en el siglo XV y aprender de los titiriteros italianos que arribaban a Sevilla en tiempos de don Pedro el Cruel. Tras el descubrimiento del Nuevo Mundo, de Sevilla y de los puertos del golfo de Cádiz llegaron a América los primeros cristobitas andaluces. En 1524, entre los acompañantes de Hernán Cortés iba un titiritero que los manipulaba con rara perfección. En toda la América hispana la tradición guiñolesca parte del Don Cristóbal de las marismas béticas, con evidente predominio sobre los títeres franceses e italianos que se introdujeron a partir del siglo XVIII. A finales del XVII Leonardo Godemar dirigía en Perú un teatro de títeres y un siglo después la ciudad de Méjico llegó a tener cinco teatros permanentes de esta especialidad.

Aquel tinglado farandulero, de tan honda raigambre andaluza y cuya proyección hispanoamericana hemos esbozado, fue remoto precursor de nuestra actual expresión artística. Porque se engendró en un ambiente triste y angustioso —el campesino, huero entonces de leyes sociales— y vivía de la limosna recogida al pasar el sombrero ante el auditorio, como hoy viven de limosnas de divisas tantos países tristes y angustiados, como aquellos campesinos que no conocían los autobuses.



COMUNICACIONES SOBRE TEATRO DE TITERES

Si el teatro habla directamente al espíritu, las marionetas penetran incisivas en el corazón. Aquella pipirijaina con su titirimundi –farautes morenos de marismas y tristes de noches de grillos– que estremecía a todos los ingenuos espectadores sin distinción de sexo ni edad, haciendo olvidar a las mujeres de rezar la novena a San Tiburcio y evitaba que siguieran «cortando trajes» a todas sus vecinas; distrayendo a los hombres, que por un momento dejaban de pensar en pobres y ricos y en mirar a las mozas cuando fregaban el suelo enlosado; entusiasmado a las muchachas, que dejaban durante una hora de pensar en salir por la puerta del corral cuando llegara la noche en busca de una cita con labios de tabaco picado y aguardiente de Cazalla; y a los galanes, que se olvidaban del toque de retreta y de los limones que palpitan; a las niñas de grandes lazos en el pelo, que no pensaban en que el diábolo de su amiga saltaba más alto que el suyo y en que su muñeca rubia ya no maullaba cuando se le apretaba la barriguita; y a los niños, los niños que escuchaban inmóviles a los cristobitas, con los ojos fijos y las bocas abiertas, exactamente igual que escuchaban al charlatán que vendía ungüentos y bobinas de hilo de color rosa arropía, que olvidaban el ocho de la tabla de multiplicar y se guardaban en el bolsillo los tirachinas con sus balines de papel mascado. Aquellos títeres, que no alcanzaban la categoría de farándula, que no excedían de gangarilla, o se quedaban en garnacha, pregonada a redoble de tambor y trompetazo desafinado por las aldeas, tienen hoy en su ingenua espontaneidad un vigor artístico que encaja en el ideario estético contemporáneo en sus dos vertientes; la satírica, para adultos, y la desmitificadora de brujas, genios, hadas, gnomos y cocos, para niños.

Ha sido felizmente vencida en todo el mundo la etapa del teatro realista, donde para atender a la minuciosa tramoya se necesitaban sacamuertos y matemuertos y en cuyos salones de gala las señoras se vestían de pechos abajo, los caballeros se dormían con los prismáticos en los ojos para disimular y los acomodadores de librea recontaban una y otra vez en sus bolsillos sus propinas limosneras entre los cortinajes de terciopelo de las puertas de acceso. Vamos en todo hacia un teatro amplio, libre de prejuicios burgueses, representado al aire libre, de igual forma que actuaban aquellos moharraches, con botarga y sin coturno, con las caras pintarrajeadas como las carátulas de los pueblos intactos, que entre una bojiganga de cartón esgrimían la cachiporra y armaban la marimorena. Caminamos inconscientemente hacia la esencia del guiñol, hacia aquel teatrillo de expresión tan idealista como estilizada dentro de su origen eminentemente popular. Depuremos aquéllos. No podemos retroceder al arlequín de litografía descolorida, histrión de pucheros y ochavos, pero sí debemos aprovechar la savia vigorosa de aquel teatro primitivo y tamizar sus formas expresivas, actualizándolo. Que la exhumación de Don Cristóbal y su garrote no tenga un tono elegiaco, sino positivo y útil para la época que nos ha tocado vivir.

Intentemos, pues, a nivel científico, a estamento docente, acorde con la inquietud que nos invade ante la contemplación de la coyuntura sociocultural, la rehabilitación del retablo de cristobitas; una vieja pero novísima forma de



COMUNICACIONES SOBRE TEATRO DE TÍTERES

expresión teatral, alcanzable si tomamos en serio sus factores humanos. La temática idónea tiene toda la amplitud de la problemática actual.

Así lo han entendido en Cuba, hasta crear en marzo de 1963 el Teatro Nacional de Guiñol, que se confiesa públicamente como bisnieto del Don Cristóbal andaluz. Ellos arrancan de un párrafo del *Popol Vuh*, libro sagrado de los mayas quiche de Guatemala, que dice: «El primer hombre fue un títere. Y al instante fueron hechos muñecos labrados de madera. Se parecían al hombre, hablaban como el hombre. Y tuvieron hijos los muñecos de palo. Pero no tenían alma ni entendimiento. No tenían sangre ni sustancia. Estos fueron los primeros hombres que en gran número existieron sobre la faz de la tierra.» Recogen que la palabra títere fue escrita por primera vez en América, hace cuatrocientos cincuenta y un años, por un español, Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, y reconocen que el Don Cristóbal andaluz fue asimilado como propio hasta la independencia de Cuba. Entonces sufrió un bache que duró treinta años, hasta que fue resucitando, y en los años 40 eran relativamente numerosos los retablos de cristobitas. Así, hasta la creación del Teatro Nacional de Guiñol, según Oscar Hurtado «la más fascinante aventura de ese universo de la imaginación que es el teatro». Orlando Rey Aragón afirma que «el guiñol de Cuba es la individualidad creadora sirviendo a un propósito común: que los títeres sean arte auténtico y de raíz popular». Y en otra ocasión afirma: «El niño que siempre queda en nosotros vive con los muñecos un presente fugaz pero refrescante.» Dos años antes, desde 1961, Carucha Camejo, Pepe Camejo y Pepe Carril crearon el Guiñol de Oriente y los guiñoles de Camagüey, Las Villas, Pinar del Río y Matanzas, donde dieron cursillos a los provincianos para que mantuvieran sus retablos cuando ellos volvieran a La Habana. Como reconocimiento a su labor, el Gobierno les apoya con la creación del Teatro Nacional de Guiñol, que los tres pasan a dirigir, inaugurándolo con una representación de *Las cebollas mágicas*, de la autora brasileña María Clara Machado. Ante el éxito obtenido, algunos escritores se aproximan al género: Modesto Centeno, Dora Alonso y Abelardo Estorino escriben versiones para títeres de *El mago de Oz* y *La dama de las camelias*; músicos como Antonio Balboa, María Álvarez Ríos, Roberto Varela, Juan Carlos Márquez, Olga de Blanck, Gisela Hernández y María Valdés componen música para obras de guiñol; y pintores como Armando Morales y Ernesto Briel descubren las posibilidades plástico-fantásticas impresionantes que tiene un escenario de cristobitas y realizan numerosos decorados. De entonces acá, concretamente hasta mayo de 1967, pusieron en escena las siguientes obras para niños: *Pedro y el lobo*, de Sergio Prokofieff; *La margarita blanca*, de Carucha Camejo; *Pelusín del monte*, de Dora Alonso; *El flautista prodigioso*, de Carucha Camejo; *La caja de juguetes*, de Debussy-Ellé; *La calle de los fantasmas*, de Javier Villafañe; *La Cenicienta*, de Carucha Camejo; *El pequeño príncipe*, de Saint-Exupéry; *El soldadito de guardia*, de Javier Villafañe; *Tintín Pirulero*, de Dora Alonso; *Pinocho*, de Pepe Carril; *El gato con botas*, de Silvia Barrios, y *La*



COMUNICACIONES SOBRE TEATRO DE TITERES

cucarachita Martina, de Abelardo Estorino. La programación para adultos se inició con estos títulos: *El cartero del rey*, de Tagore; *El maleficio de la mariposa*, de García Lorca; *La loca de Chaillot*, de Giradoux; *La viuda triste*, de Brene; *El amor de don Perlimpin con Belisa en su jardín*, de García Lorca; *Luna llena de marzo*, de Yeats; *Ubú rey*, de Jarry; *Asamblea de mujeres*, de Aristófanes; *Checherekú*, de Cabrera y Carril; *El rey de la torre del reloj grande*, de Yeats; *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla; *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán, y *La corte de Faraón*, letra de Perrín y Palacios y música del maestro Lleó.

Actualmente, la versión más radical del teatro (de protesta) norteamericano hace uso de los títeres como forma de expresión. Nos referimos al Bread and Puppet Theatre (Teatro de Pan y Marionetas) que junto con la San Francisco Mime Troupe, la City Street Theatre, que dirigen Marketta Kimbell y Richard Levy, y el Teatro Campesino, de Luis Valdez, entre otros, integran el llamado Teatro Radical de los Estados Unidos. El Bread and Puppet Theatre, que dirige Peter Schumann, actúa bajo un cobertizo de Coney Island, en Nueva York, donde ofrecen sus espectáculos de marionetas en sesiones prácticamente continuas. Afirma José Monleón en el número 135 de la revista «Primer Acto» que «los niños también han interesado especialmente al Bread and Puppet Theatre, en cuyos talleres suelen aprender la construcción y el manejo de las marionetas».

Fundado en 1961, en 1963 ya daba representaciones de marionetas en Nueva York, en la calle Delancey y desde 1966 trabaja con los niños en obras experimentales, de tipo pacifista. Las siguientes palabras de Peter Schumann expresan su pensamiento sobre los títeres hoy: «Queremos que comprendáis que el teatro no es aún una forma establecida, que no es el lugar mercantil en el que pensáis, el lugar donde pagamos y se nos da a cambio alguna cosa. El teatro es algo diferente. Como el pan, es una necesidad. El teatro de marionetas es el teatro de todos los medios, de todas las posibilidades. Las marionetas y los títeres trabajarán en la calle. Son más ruidosos que la circulación de los coches. No presentan ninguna tesis, pero gritan y bailan y se golpean en la cabeza, y muestran la vida en sus trazos más claros. El teatro de marionetas tiene más del teatro de acción que del teatro de diálogo. Y la acción es reducida a los gestos particularizados y coreográficos más simples. Nuestros marionetistas también son músicos, bailarines, actores y técnicos.»

El Bread and Puppet Theatre jamás pide dinero a los espectadores; sus espectáculos son siempre gratuitos. Y utilizan los títeres porque el teatro radical, de denuncia social, de Schumann, hecho en las calles de los barrios humildes, ha de ser muy elemental para poder ser comprendido por un público inculto. Dice Schumann: «Uno no ha conseguido sus objetivos hasta que le he entendido una niña de cinco años. Si ella entiende, los adultos también entenderán. El espectáculo ha de ser ingenuo y fantásticamente concentrado.» Y Monleón explica: «Schumann, escultor y músico, ha inventado prácticamente un lenguaje



COMUNICACIONES SOBRE TEATRO DE TITERES

en el que participan marionetas de los más diversos tamaños —algunas son gigantescas, a la medida de Nueva York, máscaras de una estremecedora expresividad—, para él la máscara es mucho más precisa y profunda que el rostro.»

Pero volvamos a cruzar el Atlántico, regresemos de ese Nuevo Mundo en el que tantas reliquias del Don Cristóbal permanecen llenas de vitalidad y entremos en nuestros lares. La sucinta exposición de las realidades europeas, especialmente las experiencias fecundísimas que se realizan en los países del Este y aun volviendo a América, las nada despreciables que se desarrollan en la zona del estuario del Plata, sería abusar de vuestra atención y rebasaría los límites de una comunicación en la que lo que se pretende es la información de nuestras experiencias personales. Vayan éstas sin más prolegómenos.

En los ya «camp» años 40, este modesto comunicante cursaba el Bachillerato. Era exactamente el último curso de vigencia del plan cíclico de 1934 para Bachillerato. Al llegar a la Universidad, quien os habla tuvo los primeros contactos con el *Romancero gitano*. Conocido y admirado el autor, buscó otras obras, hasta dar con el *Retablillo de don Cristóbal*, que produjo en el lector un impacto tal, que dio en construir sus propios títeres, en dar unas representaciones en su domicilio a los amigos y, seguidamente, a escribir sus propias obras para su retablo doméstico. Al cabo de un par de años encontró, perdidos, arrinconados en los tenderetes de un mercadillo de cachivaches, semejante al Rastro madrileño, que en Sevilla se llama, desde tiempo inmemorial, el Jueves de la Feria, una colección de títeres andaluces de 1920, que acababa de malvender un histrión hambriento. Adquirió todos los que su exiguo bolsillo de estudiante lo permitió y desde entonces se dedicó afanosamente al estudio de esa faceta, de la subliteratura de cordel, que es el teatro popular de títeres. Una vez casado, sus hijos se criaron entre títeres, lo cual le obligó a trabajar sobre la vertiente infantil del espectáculo titiritero. Más de un cuarto de siglo de experiencia. Y como en los últimos veinticinco años el concepto del teatro ha girado ciento ochenta grados, la forma guiñolesca también se ha visto afectada por la revolución producida en la escena grande. Este es, también, un tema imposible de desarrollar en unos minutos, y hemos de renunciar a ello, pese a su evidente interés. Como igualmente sería exhaustiva la relación de experiencias sobre las que ya pesan años de antigüedad, me referiré sólo a las de los últimos meses. El 2 de noviembre pasado pronuncié una conferencia en Sevilla, en la que pretendía la desmitificación del personaje de Don Juan Tenorio, decadente mito sevillano y universal. Para dar amenidad a la disertación (el sufrido público de las conferencias suele estar hastiado de plumbeas y pedantes peroratas) hablé durante quince minutos del mito donjuanesco para dar paso a una representación de cristobitas de tres cuartos de hora de duración, en la que ponía al desnudo la debilidad del personajesco, con lo cual daba cima al intento de desmitificación. Manipulando los títeres mi hija Esperanza, de once años, y yo,

COMUNICACIONES SOBRE TEATRO DE TITERES

usando los mismos títeres auténticos de Sierra Morena y de las marismas de la Baja Andalucía, y dejando el montaje a cargo del prestigioso grupo Canícula, de teatro de cámara de Sevilla, lograremos entre todos, en equipo, una representación que tuvo tal éxito, que hubo que repetir la conferencia-espectáculo hasta veinte veces en diversos centros culturales, clubs recreativos y teatro-clubs de la región, interviniendo en el I Festival de Teatro Contemporáneo celebrado en Huelva. Paralelamente a las solicitudes de representación de esta obra, que se titulaba *La primera aventura de Don Juan*, surgieron numerosas peticiones de la actuación de este guiñol con obras dedicadas a los niños, ya que la que nos ocupa no es apta para menores, como puede deducirse de su temática, bordeada de erotismo, como corresponde a las características del *Burlador de Sevilla*. Con extraordinaria celeridad se montó otra obra titulada *El Pijota, el Veleta y el bollo con manteca*, lejanamente inspirada en un paso del también sevillano Lope de Rueda, en el que se pretendía ofrecer al público infantil una obra jocosa y aleccionadora, acorde con la mentalidad infantil actual, con deliberada omisión de elementos fantásticos tópicos, como brujas, hadas, genios y animales parlantes y antropoformes. Y sin moraleja expresa; llevando al niño al recto concepto ético mediante la acción de la obra, sin sermones. Por la misma fecha, conocimiento de la convocatoria del II Premio Barahona de Soto para teatro infantil, que organiza el colegio nacional del mismo nombre, de Lucena (Córdoba). Adapté a la escena grande una de mis obras para títeres y obtuve el primer premio. Debido al fallecimiento de mi padre, hube de interrumpir las representaciones temporalmente. Hasta aquí, los hechos escuetos: las experiencias propiamente dichas se producen fuera del retablo, fuera de escena, en la intimidad, cuando se extraen conclusiones y se descubren las nuevas facetas que el arte posee.

Pretendo, principalmente, la resurrección de los cristobitas andaluces, como deben revitalizarse los Curritos madrileños, los Bululús gallegos o los Putxinel·lis catalanes, plenamente identificado con las palabras de Juan Guerrero Zamora en la página 209 de su libro *Historia del teatro contemporáneo*: «Sucede frecuentemente que los historiadores del teatro subestimen a las marionetas como una manifestación escénica si no bastarda, sí por lo menos antidramática. Y lo que nadie ha visto todavía, es que no sólo son imprescindibles en el panorama del teatro, sino también en la historia de las dramáticas literariamente consideradas, como lo prueba la inspiración que de ellas han recibido los autores neoconvencionales. Esta relación entre vanguardias y marionetas está aún informada y su formulación exige inmediatas demostraciones. La razón fundamental por la que el teatro de marionetas se hizo deseable a las vanguardias fue su no conformismo y al mismo tiempo su emanación mágica. De estos caracteres da cuenta sobrada la historia.» Si las vanguardias de todos los tiempos, incluidos los actuales, como hemos demostrado en el caso de Bread and Puppet Theatre utilizan los títeres como idónea forma de expresión es, sin lugar a dudas, por el enorme poder de comunicación que poseen, porque son

COMUNICACIONES SOBRE TEATRO DE TITERES

especialmente aptos para introducir ideas en la mente del espectador, de forma mucho más directa, mucho más incisiva, que los actores de carne y hueso. Y si esto es incuestionable, hemos de aceptar que son vehículos de indudable aptitud para la formación ética y estética de niños y jóvenes. Alicia Baum Wüpper, una joven profesora alemana, que ejerce su profesión en un colegio femenino de Sevilla, practica el genuino guiñol docente con utilización de los títeres característicos del retablo alemán y afirma que «el teatro de títeres es un medio de instrucción formidable. Desarrolla la sensibilidad de los pequeños, aprenden una gran diversidad de cosas necesarias, reciben lecciones de valores humanos e intensifica el contacto social». Ella dialoga con sus alumnos a través del títere que calza, así asegura que «conociendo la psicología de los chicos, sus problemillas típicas de la edad, ciertas barreras afectivas, puede realizarse una interesante misión educativa, llegar a los niños de una forma muy directa y persuasiva, con más eficacia, incluso, que sus propios padres, especialmente en ciertas situaciones de rebeldías, caprichos o inapetencias, tan propias de la infancia».

Recordemos las palabras de Henri Delpoux en su obra *Marottes et marionettes*: «Estamos tratando de un idioma universal que atraviesa las fronteras, y sabed que las distintas formas de pensamiento se expresan muy bien a través del teatro de títeres: “El títere es al teatro lo que el dibujo animado es al cine”.»

Salgamos de aquí convencidos de la eficacia del guiñol como medio de comunicación social y de sus enormes e inexploradas posibilidades. El estudio de la situación actual del guiñol en el mundo es sumamente importante a la hora de emprender la tarea de hacerlo realidad en nuestro ambiente. Considerad al guiñol como algo vivo, vivo y joven, y, por ende, pletórico de vitalidad. Esto os lo confirmará Tancred de Nisan en su libro *Le guignol lyonnais* cita las siguientes palabras de Pierre Rousset, célebre creador de parodias de óperas, pronunciadas en 1895: «A través de las tablas que me separaban del público notaba cómo unas vibraciones salían de mí para ir hacia los espectadores. En los pasajes emocionantes, cuando Guiñol hacía llorar, yo tenía estremecimientos en los dedos. Todo el mundo me decía: “¡Vuestro Guiñol vive, vive...!”» Cómo adivinaron la vitalidad de los títeres los grandes escritores que no desdeñaron escribir para el guiñol, como George Sand, Flaubert, Goethe, Daumier, Nodier, Kleist, Anatole France, Alfred Jarry, Valle-Inclán, García Lorca y otros.

Permitidme que termine con unas palabras más, de un reportaje sobre el teatro de títeres que publiqué en el diario «ABC»: «Niños y niñas, probad a mover un títere. Jóvenes, eliminad prejuicios y volved al sano primitivismo del fante como elemento artístico. Señora, caballero, sueño, viva, juegue, evádase de la rutina, de la prisa y de la angustia, relájese y desdóblese; cálcese un títere y arme la marimorena, descárguese de preocupaciones como principio saludable y ría sin límites, a descorteses carcajadas.»