



Los Titiriteros de Binéfar

¿Cómo hacemos  
teatro de títeres?

## ANTECEDENTES ILUSTRES

En España tenemos ilustres antecesores, ya en el siglo XVII Miguel de Cervantes en el *Quijote* escribe un capítulo sobre títeres. Este es un grabado editado en 1730, el titiritero parece usar títeres con una vara para moverlos desde abajo, como los que se usan actualmente en el Belén de Tirisiti de Alcoi (Alicante).



*El retablo de maese Pedro (II, 26). Gustave Doré*

En el año 1863 Gustave Doré crea esta otra ilustración más conocida sobre la escena de títeres de el *Quijote*. Cervantes, por boca de Don Quijote, da dos estupendos consejos al titiritero, que aún hoy tienen plena vigencia: «**Llaneza, muchacho, que toda afectación es mala**» y «**Seguid vuestra historia en línea recta y no os metáis en contrapuntos que se suelen quebrar de sutiles**».



*Vida y hechos del ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra, edición de 1730 en la Imprenta De Juan S. Martin de la calle Montera de Madrid*

El gran poeta Federico García Lorca se interesó por los títeres, consideraba que los muñecos guardan la esencia del teatro popular. Escribió varias obras para títeres y él mismo representó con polichinelas.



*García Lorca, Federico, Cinco farsas breves, Buenos Aires, Losada, 1953.*

Este interés de las vanguardias por los títeres ayudó mucho a la divulgación y evolución del género.



*García Lorca con Helena Cortesina en el atrilero de los títeres en el Teatro Avenida de Buenos Aires, marzo de 1934. Archivo gráfico de la Fundación Federico García Lorca*

Pablo Picasso, Ramón Casas y Santiago Rusiñol, entre otros artistas de la bohemia barcelonesa, se reunían en la Cova del Drac y 4 Gats para practicar tertulia y ver títeres. El pintor Ramón Casas hizo este cartel.



*En el cartel, Ramón Casas representó a Pere Romeu, propietario del café 4 Gats, como un títere de cachiporra, 1899*

El dramaturgo Rafael Dieste dirigió el *Retablo de Fantoques* para las Misiones Pedagógicas. Estas misiones llevaban teatro y cultura a los lugares más recónditos de España durante la Segunda República.



*Estreno del Retablo de Fantoques en Malpica (A Coruña), 20 de octubre de 1933*



*Salvador Bartolozzi entre sus dos máximas creaciones: Pipo y Pipa*

A causa de la Guerra Civil, poetas dramaturgos y titiriteros tuvieron que exiliarse. Salvador Bartolozzi, ilustrador y titiritero creador del «Teatro Pinocho» marchó a México. Esta ruptura y la propia dictadura significaron un duro contratiempo pues las vanguardias tuvieron que emigrar.



*Titiritero ambulante. Tomado de la Revista Museo Universal, 1860*

Este es posiblemente el titiritero más genuinamente español, «El bululú» utiliza su capa como retablo. Cuando son dos comediantes se usa la palabra «ñaque», uno tañe la música, otro mueve los fantoches.

## PRIMEROS ESPECTÁCULOS (1975-1985)

Cuando yo (Paco Paricio) tenía doce años, Gerardo venía a Binéfar, con su moto y su maleta llena de títeres daba funciones en un salón parroquial, no sé si Gerardo me pidió que le ayudara, o yo me ofrecí a hacerlo. Me fascinó verlo mover los muñecos, hacer las voces, cautivar a la audiencia haciendo danzar los muñecos en el retablo. Así que fui **trujamán** de Gerardo. (Cervantes llama «trujamán» al aprendiz de titiritero). Este reencuentro es de 1985, entonces Gerardo retomó los títeres que había abandonado. Pilar Amorós y yo teníamos nuestra compañía.



Gerardo Duat con Pilar y Paco en 1985

Los Titiriteros de Binéfar hemos bebido de lo tradicional, tanto del folclore oral y cantado como de la iconografía, los muñecos y los juguetes populares. Como se verá a continuación, hemos ido evolucionando pero siempre lo popular ha sustentado nuestro trabajo. Nos gusta pensar que **hacemos teatro popular**.



Títeres tradicionales de Guñol

Esta es una característica fundamental del teatro popular de títeres. **Los personajes son arquetipos**, llevan escrita en el rostro su personalidad: la belleza, la maldad, la burla, la autoridad, la muerte.



La nariz es como banderola que señala el lugar, el lugar al que se dirige, el objeto que reclama su atención.

**La nariz es la intención del títere**, por eso los personajes tradicionales suelen tenerla grande. El público conoce así su intención.

Los personajes protagonistas suelen tener los ojos grandes claros y limpios. Miran al público y el

público percibe esa mirada como una complicidad, una conexión directa que se establece entre audiencia y muñeco. El muñeco no puede pasar varias escenas sin mirar al público. **Los ojos son el alma del muñeco.**



Bartolo y Margarita, titeres de guante de El Gigante Tragabolas

Para dar vida a un títere hay que moverlo, desplazarlo, agitarlo. **El movimiento es la vida del títere**. Suele ser un error del principiante hacer hablar demasiado a los muñecos por eso decimos: **hazlo, no lo digas**.



Títere de guante de El Gigante Tragabolas

Un objeto: una cesta, un trapo, una flor, una estaca, etc., son buenas herramientas para jugar con los títeres en el retablo y evitar la verborrea.



Pilar con Dragoncio, un títere bocón

Los títeres de guante se llaman también «guñoles» o títeres de funda, pues el titiritero se los enfunda como un guante, por eso, al formar parte de su cuerpo, el animador transmite los movimientos de forma instantánea y casi intuitiva. No existe distancia entre muñecos y titiriteros. Cada técnica tiene una relación corporal distinta entre títere y el titiritero, es lo que llamamos **distancia técnica**.



Marionetas de hilo. Ruata y los guardiaciviles en *El Bandido Cucaracha*

Obsérvese la diferencia con estas marionetas de hilo. La energía del titiritero se transmite a través de los hilos, lo cual implica cierta práctica. El titiritero debe aprender a transmitir los movimientos al títere a través del hilo. Hay en este caso más distancia que con el muñeco de guante. Esta distancia no es necesariamente un inconveniente.



El Gigante Tragabolas

Uno de nuestros primeros espectáculos fue *El Gigante Tragabolas*, está construido a partir de un juguete tradicional: el Tragabolas.

En las primeras escenas usábamos unas manos grandes (las del gigante) que perseguían a los muñecos, el público imaginaba al gigante completo. Fue un descubrimiento que hemos usado mucho, lo llamamos **la parte por el todo**.



Marota de *El Francés*

El público teatral acaba de completar lo que nosotros sugerimos. Forma parte de su participación como espectador completar esas insinuaciones. No importa que el títere tenga una sola mano o no tenga piernas, el público lo completa. A veces los niños imaginan bocas que se mueven donde sólo hay un bigote.



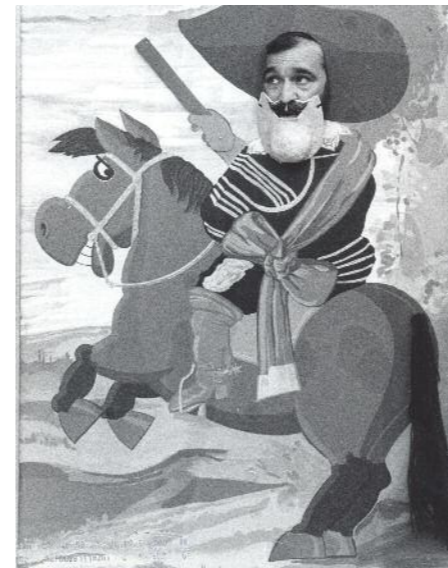
Voy con otra norma: **al principio establecemos los códigos**, el público conoce las reglas de juego que le proponemos, por eso es importante estudiar que tipo de códigos vamos a proponer en nuestros espectáculos.



Cuando alguien quiere iniciarse en el teatro de títeres le sugiero empezar por una simple silueta, sin ninguna articulación, con este títere pueden contar infinidad de historias y realizar múltiples acciones. Estas pertenecen a «El Señor Don Gato», una canción tradicional que convertimos en títeres, es la escena más antigua que mantenemos en repertorio. Federico García Lorca llamaba «títere planista» a este muñeco.



Nos gusta pensar que hacemos **teatro útil**; creo que esa idea arranca de cuando hicimos *El Bandido Cucaracha*. Era una historia que me explicaba mi abuelo, había sido un militante anarco-sindicalista que participó en las Colectividades Libertarias de su pueblo, Albalate de Cinca, durante la Guerra Civil. Hay que contar las historias por **un motivo, un motor, una razón profunda** que las sustenta.



A él le gustaba mucho la historia del bandolero bueno que ayudaba a los pobres. Es el mito del «Bandido bienhechor». **Los mitos son un bagaje que aporta el público al espectáculo**, pertenecen a la memoria colectiva que los comediantes usamos para que el público se interese por lo que le contamos.

Ya en los primeros espectáculos descubrimos **la importancia de la documentación** en la preparación del espectáculo. Establecido el



## EL BANDIDO CUCARACHA (1989)

«motor» de la historia, hay un primer periodo que llamamos de investigación previa, buscamos todo lo relacionado con él, textos, imágenes, objetos, texturas, músicas, puntos de vista enfrentados, etc.



El Capitán Trueno, de Víctor Mora y Ambrós

Aprendimos también la utilidad de **la diferenciación de los personajes**. Posiblemente esto nos vino del cómic. Aquellos tebeos que leíamos de niños en los que los diferentes personajes están estéticamente bien diferenciados.

Cada personaje debe tener un rasgo que lo defina: la barba, la papada, los dientes, etc. así le resulta al público fácil reconocerlo. Es bueno además que ese rasgo tenga que ver con su personalidad.

En *El Bandido Cucaracha* contamos con un diseñador, Miguel Cardil, y unos músicos que se apasionaron con aquella epopeya de arrastrar el remolque por las desvencijadas carreteras de los Monegros y armarlo en la plaza del pueblo para dar la función. Las gentes disfrutaban, creo que por eso hoy seguimos haciendo títeres. Aprendimos la importancia de **tejer una buena historia**, también **la necesidad de colaborar con otros profesionales**: músicos, artistas plásticos, diseñadores, etc.



El carromato se iba desplegando y aparecían los decorados inspirados directamente en la arquitectura popular de los parajes donde vivió el bandido.

Recuerdo la función en el pueblo donde nació el bandolero: Alcubierre; las gentes aplaudieron al ver sus propias casas.

En *El Bandido Cucaracha* queríamos devolver la historia a la gente de las comarcas donde había campado el bandolero. Nos resultaba estimulante ver a los adultos mirando el espectáculo desde lejos, pues pensaban que era sólo para niños, y después acercarse poco a poco, hasta que se emocionaban en la escena final de la muerte del bandolero. **Todo espectáculo tiene algo de conquista, de seducción.**

Tengamos en cuenta estos tres elementos básicos: retablo o teatrillo, decorados y personajes. Cuando uno empieza a hacer teatro de títeres lo hace todo «bien hermoso, bien lucido, bien cargado de color». Es uno de los errores del principiante. Hay que **crear rangos: jerarquizar los elementos.**



Los títeres, diferenciados entre sí pero más presentes que el decorado; los decorados significativos para la historia pero que no compitan con los personajes; el retablo está en tercer lugar.



Estos rangos y prioridades afectan también a la mecánica y articulaciones de los muñecos: escenas cortas y simples con títeres sencillos.



Historias complejas necesitan muñecos más elaborados o con más posibilidades de movimiento. Esta escena está realizada con muñecos grandes de mesa para que pueda verse cómo el bandido le corta la oreja al traidor.



La técnica debe adecuarse a las necesidades dramáticas del personaje. No vale pensar, contra más cosas pueda mover, mejor.

En la preparación del espectáculo dibujamos la situación de cada escena, es lo que llamamos **guión visual** (ver contraportada). Se convirtió en una herramienta muy útil.

En *El Bandido Cucaracha* usamos un retablo- caja de sorpresas, por arriba salen los títeres de guante, en el centro títeres de mesa y por abajo las marionetas. Los laterales se usan para varios efectos.



## DRAGONCIO (1991)

Tras *El Bandido Cucaracha*, que nos obligó a sesudas reflexiones y cierta complejidad técnica, regresamos a los muñecos de guante, volvimos nuestra mirada a los cuentos tradicionales. **Los viejos relatos contienen claves que nos ayudan a vivir.**



*Dragoncio* es el espectáculo más antiguo que mantenemos todavía en repertorio, tal vez porque contiene la esencia del teatro de títeres. Un retablo tradicional con dos titiriteros y un músico que tañe

instrumentos y realiza efectos sonoros, a la vieja usanza. **Deben conocerse las clásicas rutinas tiriteras** antes de enfrascarse en experimentos innovadores.

El espectáculo usa sobre todo títeres de guante, salvo algunos muñecos de varas, como este gallo que estira el cuello al cantar. Es un gag visual efectivo que permite recordar que la técnica ha de estar al servicio de las necesidades expresivas del personaje. **La sorpresa y el humor son dos poderosas herramientas para mantener viva la atención del público.**



El montaje de *Dragoncio* cuenta con un solo decorado: el pueblo. Realizamos las primeras escenas sin mostrarlo, de forma que, cuando por fin aparece, es una sorpresa para el público. **Deben presentarse los recursos paulatinamente.**



El espectáculo acaba con los tres personajes principales (Dragón, Princesa y Caballero) montados en un globo que se va ante la mirada asombrada de los espectadores. No fue el primer desenlace que barajamos. Hay que trabajar, investigar, probar, **no conformarse con la primera ocurrencia que nos viene a la cabeza.**



# ALMOGÁVARES (1993)

Habiendo comprobado que los títeres servían también a los mayores, nos lanzamos con una historia ya directamente para adultos. Partimos de las simples siluetas pero esta vez con un formato inusual: tamaño humano. Establecimos un código: los personajes históricos son siluetas, los anónimos actores de carne y hueso. El código se reveló muy útil para contar la historia. Establecido el código, resultó fácil solucionar algunas escenas. **Hay códigos que el espectador no percibe conscientemente pero que le ayudan a entrar en la historia.**



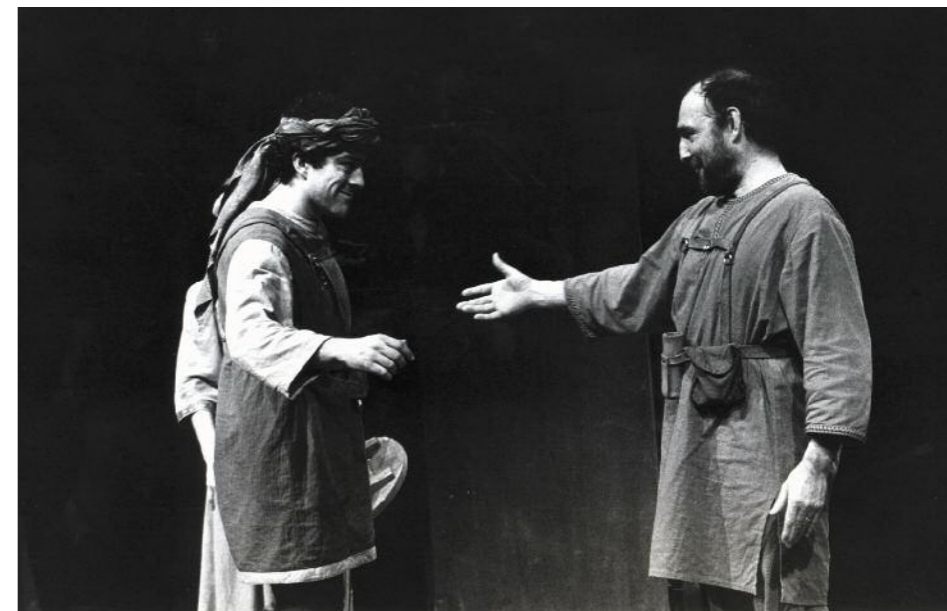
No había retablo, usábamos unas cajas simples (que servían además para el traslado de los títeres) como elementos que íbamos desplazando para crear diferentes espacios. Aprendimos otra cosa: **la mejor solución es la más versátil, la más abierta lo que permite más juego.**



Todo los muñecos están inspirados en retablos y pinturas murales románicos y proto-góticos de los siglos XIV y XV, hay una unidad estética. Hemos tratado que cada espectáculo mantenga una factura específica, de forma que el espectador, al asistir a la función, accede a un universo coherente. **Cada espectáculo debe tener un estilo plástico.**



La historia esta basada en la crónica medieval de Ramón Muntaner escrita en el siglo XIV. Documentando la historia descubrimos esta tabla policromada de Mallorca, cuya imagen nos permitió resolver toda una escena.



**¿Quién es el titiritero?**  
**¿Por qué cuenta esa historia?**  
En *Almogávares* son los propios soldados mercenarios, convertidos después en titiriteros, quienes cuentan la historia que vivieron. En ocasiones contradicen la versión oficial, lo que da lugar a una relectura de los hechos.



Si el titiritero-actor es un personaje, eso propicia **relaciones a cuatro bandas**, entre la propia **historia**, los **personajes** que la cuentan, los **títeres** y el **público**. Aprendimos a cuestionarnos todo: la técnica, la música, la estética, el vestuario, la relación con el público, el significado de los objetos. **Todo al servicio de la historia.**

Aparece una de las claves que más profusamente hemos usado: **el titiritero es también un personaje**. Es el equivalente al punto de vista del autor-narrador en la novela. Descubrimos también que el tipo de manipulación del muñeco: energética, poética, descuidada, distante, etc. dependía de esta relación entre el personaje del titiritero y el títere. **El tipo de manipulación también es significativo**, es otro signo a descodificar por el espectador dentro de ese complejo sistema de signos que es el teatro.

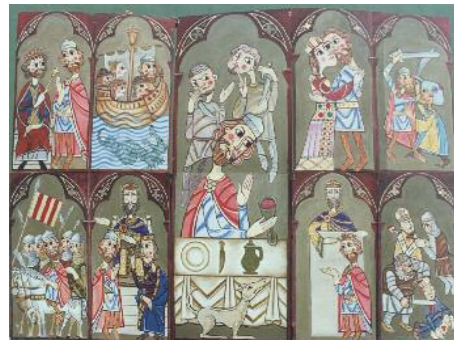


La idea central del espectáculo, el sentido, el motor, debe poder resumirse en una frase.

Se trata de la idea motriz, la conclusión a la que debe llegar el público.

Pero esta idea no tiene porque ser una certeza, tal vez una pregunta o un prejuicio que cuestionamos. Eso, a lo que vamos a ir a parar, hay que poder resumirlo en una frase, para poder manejarlo con rapidez, para cotejarlo, para contrastarlo. ¿El vestuario está al servicio de ese concepto? ¿El material utilizado es coherente con la idea madre?

Debe realizarse un trabajo complejo en la preparación del espectáculo, en la documentación, manejar diversos puntos de vista, pero después el resultado final debe ser simple. **Piensa complejo, pero hazlo simple.** Buscamos, eso que se llama «La difícil simplicidad». Al acabar, cuando Luisón, el almogávar anónimo que nunca pasará a la historia, tira el gran



retablo y grita: «¡a la mierda Roger de Flor!, ¡viva Luisón de Nocito, que soy yo!», reclamando su protagonismo. La contundencia del gesto resume la moraleja del espectáculo: «los que salen en la historia son los poderosos, pero la historia de verdad la escriben y la padecen los ciudadanos anónimos».

Para preparar una historia con títeres hay cuatro preguntas que consideramos fundamentales:

¿Qué hago? (La historia que cuento).

¿Para qué lo hago? (Adónde voy a ir a parar, qué pretendo decir).

¿Cómo lo hago? (la técnica, el vestuario, la música y el estilo artístico, etc.)

¿Para quién lo hago? ¿A qué público me dirijo?



¿Qué hago?

¿Qué historia vamos a contar? ¿qué pasará? Los personajes, el conflicto, el desenlace. **Con una historia es fácil mantener la atención del público.** En *Almogávars* partimos de una crónica medieval. El público siempre trata de reorganizar lo que ve como una historia, hay que irlo llevando pero, no necesariamente de manera lineal. Dar pistas, crear expectativas, provocar interrogantes. **El público participa pensando.**



¿Para qué lo hago?

¿Dónde voy a ir a parar?, ¿qué pretendemos?, ¿a que conclusión debe llegar el público?, ¿qué reflexión queremos provocar? Estaremos de acuerdo que el teatro debe hacer la sociedad más crítica, más solidaria, más tolerante, más abierta, más libre, más humana y más feliz, pero estos buenos propósitos hay que concretarlos, crear una fábula que haga evidente lo que queremos decir.

¿Cómo lo hago? **La puesta en escena**

¿Siempre hay que hacer reír?

¿Habéis observado que tenemos esa tendencia? Es muy gratificante oír reír al público, pero... ¿es lo mejor?, ¿lo más duradero?, ¿lo que permane-



cerá mas agarrado a su corazón? En *Almogávars* tratamos de provocar una reflexión sobre el sinsentido de las guerras.

El cine nos llega con un desparrame total de imágenes, de efectos y de parafernalias, pero las personas que acuden al teatro deben encontrar otra cosa.

Fábulas simples pero realizadas con esmero artesanal, todo lo contrario

del «usar y tirar» de los grandes medios de comunicación. Debe encontrar espectáculos que exigen su participación intelectual, el público de teatro **debe acabar de completar lo que sugerimos.** Al público le gusta «atar cabos», descubrir por si mismo. **No se lo des todo hecho.**



¿Para quién lo hago?

¿Quién es el público?

A veces al ver un espectáculo piensas: «Éste ha creado el espectáculo pensando sólo en sus amigos. Éste cree que los niños son estúpidos, se nota que este trabaja mucho en pubs o en garitos nocturnos». Es inevitable que imaginemos un público cuando creamos un espectáculo, el asunto radica en imaginarlo suficientemente inteligente, sensible.



## LA FÁBULA DE LA RAPOSA (1995)

Posiblemente se trata del espectáculo más celebrado de la compañía, ha viajado mucho. Trabajamos con unos marionetistas ucranianos que construyeron los muñecos. Necesitábamos una distancia con los animales que iban a vivir su propia historia, así que hicimos estos muñecos de varas. Se usaron hilos para los mecanismos: abrir la boca, cerrar los ojos, menear la cola...



Construimos un retablo abierto, los titiriteros están arriba, el público ve cómo se construye la historia, lo que da lugar a una doble lectura del espectáculo. **Todo lo que enriquece un espectáculo, si no contradice la esencia y el discurso, es útil.** Nos pusimos dos limitaciones: un sólo decorado (una fuente junto a un árbol) y que los animales protagonistas no iban a usar



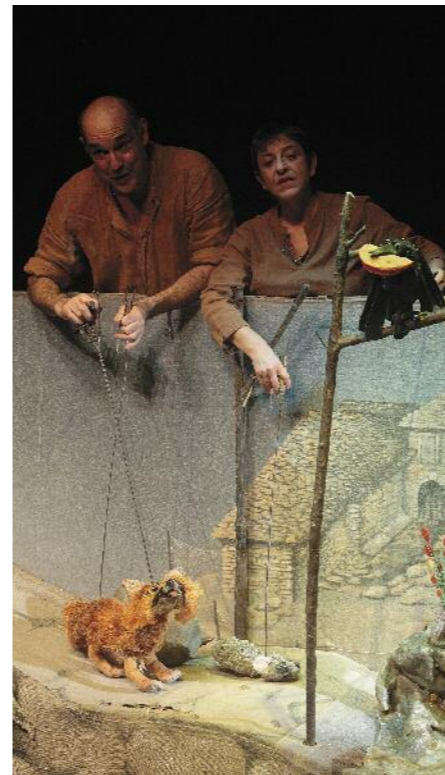
palabras, sólo emitirían sonidos y se comunicarían a través de gestos. Eso nos obligó a realizar un trabajo de búsqueda de movimientos específicos para cada muñeco, es lo que llamamos repertorio gestual.

**El repertorio gestual es el conjunto de gestos significativos que realiza un muñeco según sus características físicas y técnicas que tiene relación**



con su «rol» en la comedia, este repertorio lo dota de personalidad y lo identifica.

El repertorio gestual se descubre en los ensayos y pruebas de construcción, moviendo el muñeco en relación con otros personajes y con la escenografía, es muy difícil que el dramaturgo pueda preverlo. Ahí reside una de las dificultades del teatro de títeres.



Las limitaciones auto-impuestas sirvieron para obligarnos a trabajar en la dirección adecuada para potenciar los aspectos más significativos del espectáculo. **Las limitaciones** (coherentes con la esencia) **ayudan**, se convierten en estupendas aliadas.



Resolvimos algunas escenas del espectáculo con la interpretación de los actores y con ayuda de una máscara jugando el espacio delantero del paisaje. Llegamos a otra conclusión: **lo que puede hacer un actor no debe hacerlo el títere**, bien entendido que para lo grotesco, lo provocador, lo disparatado, lo poético lo metafórico no hay nada como el títere.





## RETABLO DE NAVIDAD (1995)

En los primeros espectáculos usábamos un retablo tradicional que ha ido evolucionando. En el *Retablo de Navidad* construimos un retablo con tres niveles: infierno, tierra y cielo. Los laterales se usan para escenas apartadas de la trama principal.

Los tres niveles del retablo posibilitan relaciones:

- Diablos que suben del infierno a la tierra a dar mal.
- Angelitos que descienden del cielo a la tierra para dar avisos.
- Niños masacrados por Herodes que suben al cielo como angelitos.

**Toda relación es buena.**

Otra posibilidad que permitió la estructura en retablo, con puertas que se abren, fue realizar escenas delante de cada uno de los niveles (con las puertas cerradas) mientras se cambia la decoración del interior. Eso ayuda a **mantener el ritmo vivo** a pesar de la necesidad de realizar cambios de decorado.



Nos apoyamos en una historia muy conocida y usamos la **caricatura del rostro** para definir los personajes:

- Maldad, apego al poder: Herodes
- Engaño: posadera
- Burla: diablos
- Sabiduría madurez: Reyes Magos

Los tres titiriteros del retablo son una «señorona» marquesa, propietaria del retablo y dos pícaros ayudantes, dos «buscavidas» herederos de la picaresca española, pues toda la estética está inspirada en el Barroco.



Siempre hemos conjugado la presencia de actores y títere en el escenario pero... ¿qué es un títere?, ¿qué es el teatro de títeres? El títere es un elemento plástico que juega un papel dramático y es animado por un actor-titiritero que lo dota de voz y/o movimiento. El teatro de títeres es aquel en el que los títeres interpretan los papeles principales, dicho de otra manera: aquel teatro en el que el objeto animado tiene un rol sustancial.



## JUERGA A TAPAR LA CALLE (1992, 1999)

Al principio nos contrataban los títeres para fiestas, carnavales y finales de curso y percibíamos que el público tenía necesidad de moverse. Así que creamos estas «juergas».



Estos elefantes que vuelan sobre el público, a la vez que cantamos «un elefante se balanceaba, sobre la tela de una araña...» provocan gran efecto. Sorprende al público ver volar sobre sus cabezas estos elefantes. También les maravilla comprobar que se materializa lo que imaginan al cantar esa conocida melodía. **Apelamos a algo que el espectador lleva en su interior.**



Francisco de Goya  
El Pelele (1791)

El pelele que el público manta fue uno de los primeros elementos que confeccionamos. La vieja tradición carnalera de mantener peles ya fue ilustrada por Goya en el siglo XVIII. Nos gusta pensar que son también títeres y que el público es el **manipulador colectivo.**



Furtaperas de Graus

Estos muñecos de percha que dan vueltas sobre el público. También están inspirados en un muñeco popular que da vueltas condenado por robar peras: es *el Furtaperas* de Graus (Huesca). En otras ocasiones son monos haciendo cabriolas o brujas volando en el aquelarre.

Hemos usado mucho los cabezudos en estas animaciones y también en los pasacalles. **Consideramos a los cabezudos parientes muy cercanos de los títeres.** Son personajes a los que el titiritero presta parte de su cuerpo y alma mediante el movimiento.



En estos espectáculos de animación, diseñamos un vestuario con un concepto de **vestuario-escenografía.**



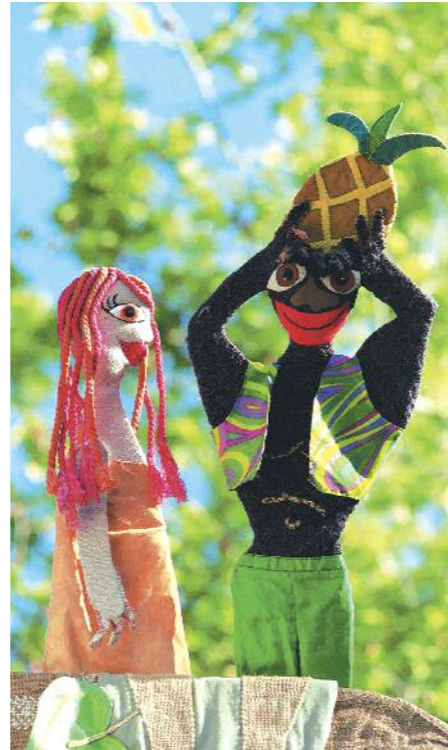


## CÓMICOS DE LA LEGUA (1999)

En España, en los últimos años, están llegando muchos inmigrantes, algunos viven situaciones extremas de marginación. Quisimos hacer un espectáculo sobre tolerancia, un espectáculo antirracista. Volvimos nuestra mirada hacia una etnia marginada: los gitanos.



Los titiriteros son gitanos que cuentan historias de mestizaje. Son tres historias de amor que al final adquirieron un significado único. En la primera historia utilizamos simples siluetas sin articulaciones; la segunda con siluetas más elaboradas; la tercera de títeres corpóreos. Es eficaz ir de lo simple a lo complejo, y no al revés.



Usamos aquí lo que llamamos **retablo abierto**. El teatrillo tradicional pierde los laterales, de forma que los actores-titiriteros entran y salen rápidamente.



Hemos ido viviendo un proceso paulatino de abrir cada vez más el retablo. Nos gusta pensar en el retablo como caja de sorpresas de la que aparecen elementos insospechados, En *Cómicos de la legua* llegamos a lanzar el muñeco sobre el público. Es lo que llamamos: **abrir espacio**.

Puesto que los títeres son un elemento plástico, nuestra trayectoria ha sido una búsqueda permanente de **metáforas visuales**. Este títere-pandereta-luna que usamos en *Cómicos de la legua* ha sido uno de ellos.

## ANIMALES (2002)

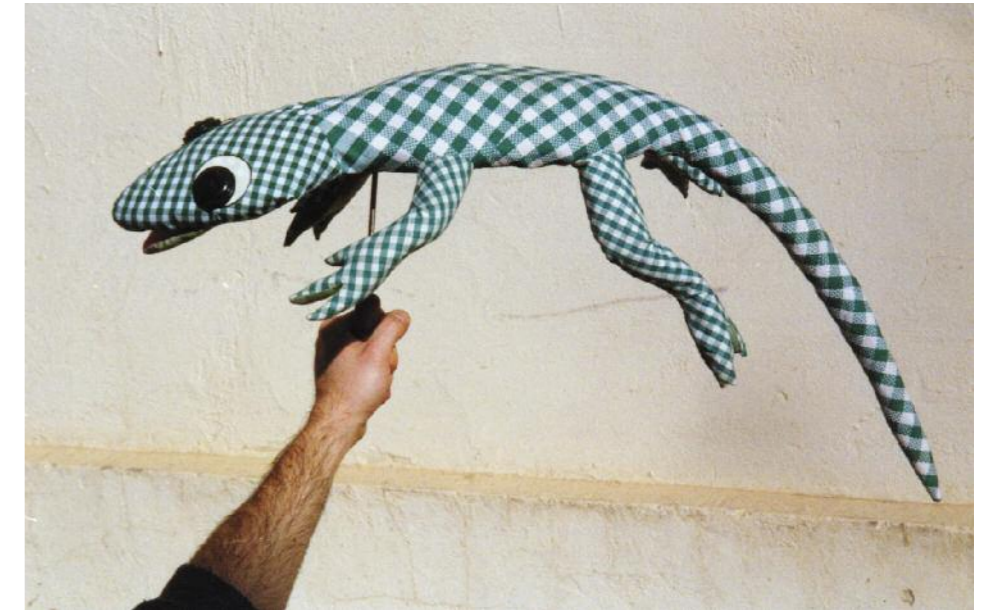


En *Animales*, los titiriteros-músicos representan abuelas y abuelos de una residencia de la tercera edad que hacen títeres para que sus nietos vayan a verlos. He aquí tres caracterizaciones de los titiriteros.

Los muñecos están hechos con telas de rayas y cuadros, como si los abuelos al confeccionar los muñecos hubieran echado mano de manteles y cortinas, de las telas que tienen más próximas. El material utilizado está de acuerdo con la idea motor.



Toda la dramaturgia se construye a partir de canciones tradicionales españolas de animales, pero buscamos temas relacionados con la tercera edad. La enfermedad: «A mi burro le duele la cabeza»



La pérdida: «Yo tenía diez perritos». El amor: «Al pasar la barca». La sabiduría popular: «Adivina, adivinanza».

La muerte: «Ya se murió el burro».



## CAMINO DE ESTRELLAS (1999)

*Camino de estrellas* es un espectáculo sobre el Camino de Santiago. Dirigido a público adulto, utilizamos la misma técnica que en *Almogávares*: grandes títeres planistas inspirados en pinturas medievales.



Los titiriteros son diablos que cuentan unas historias que ellos consideran patrañas.

La idea de la **parte por el todo** nos permitió representar varios personajes con un solo titiritero. Estos de la fotografía representan la batalla de Roncevalles. Tratamos de expresar lo máximo con los mínimos elementos. Es otra idea básica: **lo máximo con lo mínimo**.



En *Camino de estrellas*, jugamos esencialmente con dos espacios: Dentro del retablo o fuera del retablo. Usamos este código:

Lo alejado, lo mágico, lo épico se hacía en el retablo, es el espacio poético.

Lo cotidiano, vulgar, lo cercano se representaba en primer término, fuera del retablo. Es el espacio prosaico. **Cada espacio tiene su significado.**

Lo central suele ser lo público, lo evidente y lo lateral: lo secreto, lo marginal, lo casual.



En *El Bandido Cucaracha*, una de las escenas más celebradas era el incendio del bosque; también en *Almogávares* quemamos parte de la escenografía; en *Dragoncio*, un globo se escapa por intervención del público.

En *Camino de estrellas* sacrificamos también unos cartelones que representan Reyes y Papas. Es la parte que llamamos **sacrificio**, también nos permite recordar que **el teatro es un rito** y que el fuego es un recurso ancestral siempre efectivo.

## EL HOMBRE CIGÜEÑA (2004)



Pablo Ruiz Picasso. Cabeza de toro, 1943

En *El hombre cigüeña* construimos muñecos inspirados en lo que las vanguardias artísticas hicieron al usar objetos cotidianos para crear esculturas, como esta cabeza de toro de Picasso, hecha a partir del manillar y el sillín de una bicicleta.



Paco y Eva, los dos actores-titiriteros de *El hombre cigüeña*

Los titiriteros son dos artistas callejeros: un «vagabundo» y una «punkie», ambos se han unido para contar la historia de una balsa donde viven, beben y cazan diversos animales y donde unos niños van a jugar.

Titire ganso en la escena de la balsa



La construcción de los títeres con materiales de desecho nos pareció interesante por lo que tiene de respeto al medio. El material empleado también **forma parte de ese complejo sistema de signos que es el teatro.** Aunque el espectáculo pretende ser una denuncia de la especulación urbanística, en ningún momento se habla directamente de ello. Tratamos de hacer teatro con mensaje pero sin ser panfletarios.

Aprovechamos todo el simbolismo de los objetos, las botellas de agua colgadas de cuerdas crean la balsa; dos escobas: la vegetación.

Los animales están contruidos con elementos simples. Los niños están hechos con trozos de juguetes, todos llevan música. Los padres, al contrario, han sido confeccionados con herramientas de trabajo. Los objetos más modernos, teléfonos y ordenadores los reservamos para relacionarlos con el poder, la actividad frenética, el consumo.



Pinocho, uno de los títeres-niño de la obra



La liebre está formada con una pandereta, ruedas recicladas y dos cucharas de madera

Usamos en *El hombre cigüeña* lo que llamamos «retablo transparente», pues los espectadores ven cómo mueve los títeres el titiritero. Es verdad que *El hombre cigüeña* resulta un espectáculo duro, pero paradójicamente nos encontramos

muy cómodos haciéndolo y creo que eso responde a nuestra necesidad de **decir algo cuando subimos a un escenario.**

Escena de la cigüeña y la tortuga



## NO NOS MOVERÁN (2006)

Nos resultó tan interesante la idea de construir muñecos a partir de objetos cotidianos usados y gastados que repetimos estética en *No Nos Moverán*.



La idea motor del espectáculo es: **las cosas hay que reclamarlas, no siempre uno obtiene lo que le corresponde sin protesta.**

Los titiriteros son unos hippies que viven en un pueblo que quedó abandonado. A lo largo de nuestra

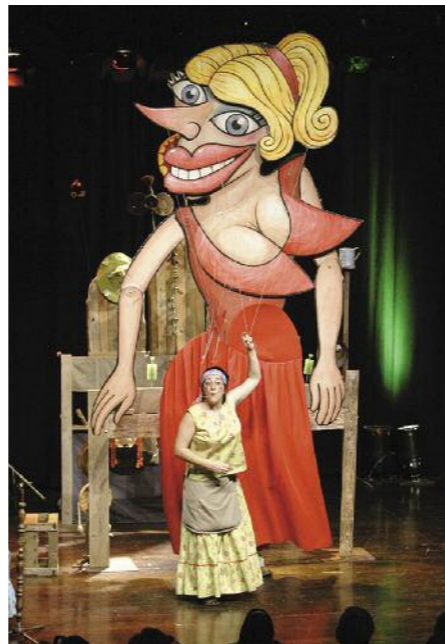


trayectoria siempre hemos elegido personajes marginales para crear el personaje del titiritero: pícaros (*Retablo de Navidad*), comediantes de calle (*El Bandido Cucaracha*), soldados mercenarios (*Almogávares*), gitanos (*Cómicos de la legua*), juglares (*Dragoncio*), demonios (*Camino de Estrellas*), abuelos de una residencia (*Animales*), hippies (*No Nos Moverán*). **Lo marginal, lo periférico da más juego dramático que lo estándar.**



El retablo es un sencillo marco de madera que apenas oculta al titiritero, esta simplificación nos ha permitido utilizar los muñecos indistintamente como títeres y como máscaras. Es el **títere-máscara**. La idea de **la parte por el todo**.

El espectáculo está a medio camino entre concierto, sesión de juegos y espectáculo de títeres, pues creemos que, en lo que a géneros teatrales se refiere, **las fronteras son difusas.**



Una escena del espectáculo utiliza un muñeco enorme, el público ríe nada más verlo. **La desproporción y la exageración son también buenas herramientas en el teatro de títeres.**



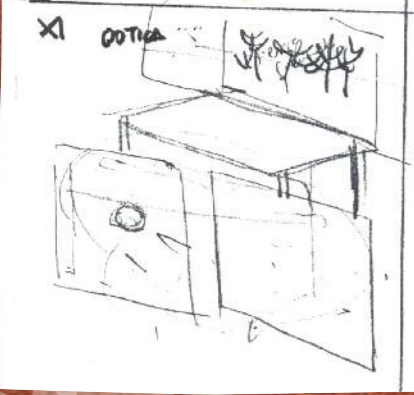
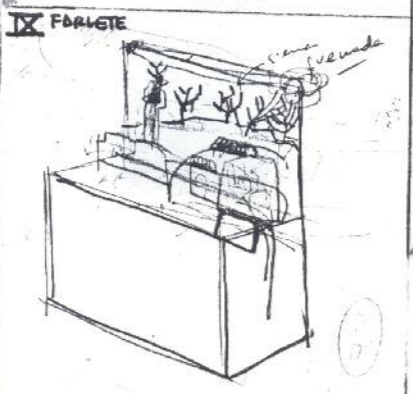
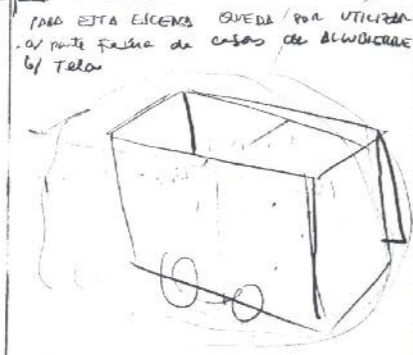
Estos bocetos corresponde al próximo proyecto. Los titiriteros son los propietarios-trabajadores de una barraca de feria donde ya no entra nadie y tratan de conquistar al público, usan fantoches que son esos muñecos a los que el titiritero presta su rostro.



Polichinela, como en la vieja tradición, se ríe de todos los poderes. Trataremos de hacer una reflexión sobre la vigencia en los tiempos que corren del antiguo oficio de titiritero.

## BARRACA (2009)





Textos: Paco Partolo. Diseño: Victor Gomollón. Imprime: Calidad Gráfica Araónsa



Los Titiriteros de Binéfar  
C/ Bailén, 22  
22500 Binéfar (Huesca)  
Tel: 974428218 Fax: 974430850  
E-mail: titiriteros@titiriteros.com  
Página web: www.titiriteros.com

