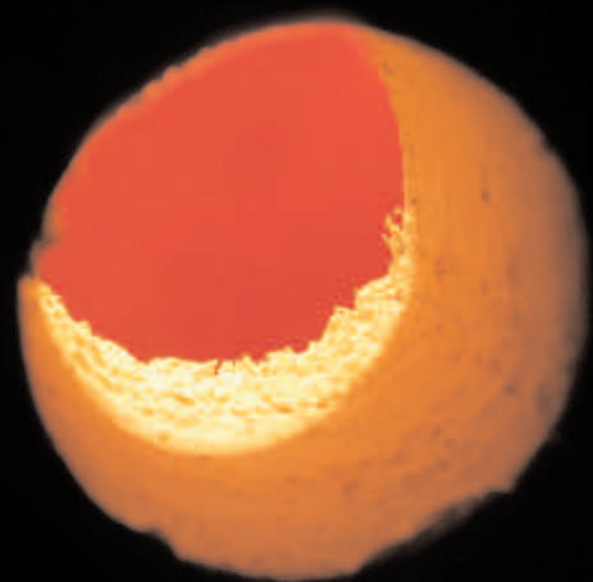




25 anys pràcticament inventats
bambalina. teatre practicable

Patrocina:



Col·labora:











Projecte:
Bambalina Teatre Practicable

Idea i coordinació *Mirades per a mirar-se:*
Antoni Tordera
Edició:
Ramon X. Rosselló

Traduccions al valencià:
Joan A. Lluch
Traduccions al castellà:
Xavier Puchades
Supervisió lingüística:
Ramon X. Rosselló
Coordinació general:
Josep Policarpo, Ángeles González

© textos: els autors, 2006
© fotografies: Ricardo García, Clarion, Vicente Jiménez, Samuel Domingo, Mario Soler, Hugo Glendiwing, Pedro Llorca, García Poveda, Pepi Ureña, Jordi Pla, Ciro Usó, Pierre Ruaud
© d'aquesta edició: Bambalina Titelles, S.L. 2006

Disseny:
Estudio Paco Bascuñán
Il·lustracions:
Paco Bascuñán

Impressió:
Gráficas Vernetta. S.A.

Dipòsit legal:
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

www.bambalina.es

25 anys pràcticament inventats

bambalina. teatre practicable

1 Mirades per a mirar-se / Miradas para mirarse

Pròleg de Toni Tordera	7
Prólogo de Toni Tordera	10

Textos de:

Enric Benavent **(16)**, Carlos Pérez **(20)**, Joan Olivares **(22)**, Paco Bascuñán **(27)**, Román de la Calle **(30)**, Rodolf Sirera **(36)**, Patrícia Pardo **(39)**, Gemma Lluch **(43)**, Juan Vte. Martínez Luciano **(46)**, Antoni Tordera **(49)**, Juan Luis Mira **(52)**, Vicent J. Escartí **(54)**, Pilar Pedraza **(58)**, Manel Rodríguez Castelló **(61)**, Joan Cerveró **(64)**, Bartolomé Ferrando **(69)**, Juli Leal **(72)**, Alfons Cervera **(74)**, Emili Piera **(78)**, Juanjo Prats **(81)**, José Monleón **(86)**, Mariví Martín **(88)**.

2 El llapis d’un titellaire contrariat / El lápiz de un titiritero contrariado

Pròleg de Ramon X. Rosselló	139
Prólogo de Ramon X. Rosselló	143

Textos de Jaume Policarpo

Sempre m’agafe la mà quan tanque la maleta dels titelles (1994)	148
Siempre me pillo la mano cuando cierro la maleta de los títeres (1994)	158

Idees al voltant de la creació escènica (1998)	168
Ideas en torno a la creación escénica (1998)	176

Bambalina, teatre practicable (2005)	184
Bambalina, teatre practicable (2005)	159

3 Viatjar en companyia / Viajar en compañía

Textos de Josep Policarpo	194
---------------------------	-----

mirades per a mirar-se

A MANERA DE PRESENTACIÓ: HISTÒRIES DELS ESPECTADORS (O LA MEMÒRIA INVENTA)

Antoni Tordera

Quan Bambalina o la seua gent em va proposar que em fera càrrec, més o menys, de la història del grup per al catàleg dels seus vint-i-cinc anys, vaig haver d'inventar-me una alternativa per a negar-me cortesament a aquesta proposta. Perquè ni sé ni vull (o no vull perquè no sé, si es prefereix) o no tenia temps d'aquest tipus de reconstruccions minucioses o, com després justificaré, endogàmiques. La veritat és que la meua aposta personal per aquest país valencià que és el nostre (que és el nostre, o ho serà, i és país, o n'ha sigut) intenta reflectir, en la mesura que siga possible, les meues limitacions, però també les meues conviccions.

Perquè d'això es tracta, d'ubicar el programa, els problemes, la política i, en una paraula, la vida teatral valenciana, en l'àmbit del qual no havia d'haver eixit mai, el de la cultura, entesa com a sinergia d'aventures creatives i compromeses, les que s'ordeixen des del camp de la pintura, la poesia, l'ensenyament, la fotografia i la novel·la. Una manera, per tant, de construir estratègies de correspondència entre les arts, una manera d'oblidar el melic i, potser, una via per a enriquir allò local i petit (encara que bell) cap a allò general i gran. Més enllà, per tant, de les subvencions i el caïnisme, entre els protagonistes de l'art, i més ençà —tant de bo— del somriure cínic o ocult dels qui, entre els governants, reparteixen Ajudes i Promeses.

L'ocasió ara, això no obstant, és festiva. No he volgut desaprofitar-la, però tampoc abusar. L'ocasió, com dic, és festiva: potser siga fals (i fins i tot intencionadament fals) que els valencians siguem inconstants, improvisadors. Potser siga fals perquè és sorprenent, i reconfortant, que en tractar-se d'un art tan pretesament efímer, el teatre valencià estiga celebrant últimament 10, 25 o 40 anys. I encara és més reconfortant que aquests aniversaris no puguin ser cosa d'institucions, sinó assumpte de col·lectius teatrals, de projectes i, en definitiva, de persones, o encara més i més meravellós: cosa de titelles.

Perquè —com al seu lloc i a propòsit del *Quixot* diré—, els titelles no són ninots. Si d'aquest tipus d'éssers es tractara, no estranyaria la seua llarga vida, com les Falles s'entesten a testificar any rere any. Però el titella és una criatura amb vida interior i, per tant, més fràgil, més vulnerable. D'ací que siga admirable i fins i tot màgic aquest aniversari.

Perquè, per raons que escapen a la raó, els titelles pertanyen al món dels somnis. O més exactament: en són els guardians perquè els titelles posen rostre als somnis i als ensomnis.

Ara m'adone que aquesta fosca sensació és la que em va dur a proposar a Bambalina la part del llibre que segueix a continuació.



M'explique.

Vaig triar o vaig pactar vint-i-dos noms —dones i homes— del nostre hàbitat cultural: poetes, crítics de fotografia, professors, directors escènics, novel·listes, teòrics, *performers*, dramaturgs, actors, periodistes, traductors.

A cada un els vaig enviar, amb més o menys encert, la foto d'un espectacle de Bambalina, el seu títol i l'any de l'estrena. Òbviament, no es podia pretendre que cada un dels invitats (tots han acceptat, llevat d'un) haguera vist l'espectacle que els proposava: la història dels nostres espectadors és molt precària. O és que la memòria inventa.

El risc estava ací, si és que s'haguera tractat de reconstruir una història dels espectacles. Però no. El que jo pretenia era explorar la memòria emocional dels espectadors, aventurar-me, amb la torxa d'una fotografia, per la jungla del seu cervell. (Uns científics diuen que la ment és com un ordinador. És preferible la hipòtesi, també científica, de la jungla: caòtica, humida, meravellosa.)

Per una vegada —coses de la vida!: perquè la vida sempre l'encerta—, els resultats superen les expectatives. I la vida dels invitats s'ha imposat. I amb raó.

Això explica que aquests escriptors, tots amics que no podien dir que no, acceptaren a la primera.

I que amb la fotografia en la mà, l'ull en el títol, la raó en l'argument, però sobretot amb la mirada posada en el món dels ensomnis i les ressonàncies, hagen tornat, cada un al seu torn, el regal.

Un regal de paraules al costat d'un altre regal de paraules, i un altre... fan el paisatge d'aquest país més habitable. Per més bell.

Gràcies, per tant, als titelles. I que sàpien els seus manipuladors que totes aquestes pàgines són una exigència per al futur.

I gràcies als vint-i-dos de la fortuna. La de la seua generositat.

A MANERA DE PRESENTACIÓN:
HISTORIAS DE LOS ESPECTADORES (O LA MEMORIA INVENTA)

Antoni Tordera

Cuando Bambalina o su gente me propuso que me hiciera cargo, más o menos, de la historia del grupo para el catálogo de sus veinticinco años, tuve que inventarme una alternativa para negarme cortésmente a esa propuesta. Pues ni sé ni quiero (o no quiero porque no sé, si se prefiere) o no tenía tiempo de ese tipo de reconstrucciones minuciosas o, como luego justificaré, endogámicas. Lo cierto es que mi apuesta personal por este país valenciano que es el nuestro (que es el nuestro, o lo será, y es país, o lo ha sido), intenta reflejar, en la medida de lo posible, mis limitaciones, pero también mis convicciones. Porque de eso se trata, de ubicar el programa, los problemas, la política y, en una palabra, la vida teatral valenciana, en el ámbito del que nunca debiera salir, el de la cultura, entendida como sinergia de aventuras creativas y comprometidas, las que se urden desde el campo de la pintura, la poesía, la enseñanza, la fotografía y la novela. Un modo, pues, de construir estrategias de correspondencia entre las artes, una manera de olvidar el ombligo y, tal vez, una vía para enriquecer lo local y pequeño (aunque hermoso) hacia lo general y grande. Más allá, pues, de las subvenciones y el cainismo, entre los protagonistas del arte, y más acá, -ojalá-, de la sonrisa cínica u oculta de quienes, entre los gobernantes, reparten Ayudas y Promesas. La ocasión ahora, sin embargo, es festiva. No he querido desaprovecharla, pero tampoco abusar. La ocasión, como digo, es festiva: tal vez sea falso (e incluso intencionadamente falso) que los valencianos seamos inconstantes, improvisadores. Tal vez sea falso porque es sorprendente, y reconfortante, que tratándose de un arte tan supuestamente efímero, el teatro valenciano esté celebrando últimamente 10, 25 ó 40 años. Y aún es más reconfortante, que esos aniversarios no puedan ser cosa de instituciones, sino asunto de colectivos teatrales, de proyectos y, en definitiva, de personas, o aún más y más maravilloso: cosa de marionetas. Porque, -como en su lugar y a propósito del *Quijote* diré-, los “titelles” no son “ninots”. Si de este tipo de seres se tratase, no extrañaría su larga vida, como las Fallas se empeñan en atestiguar año tras año. Pero la marioneta es una criatura con vida interior, y por tanto más frágil, más vulnerable. De ahí que sea admirable e incluso mágico el presente aniversario. Porque, por razones que escapan a la razón, las marionetas pertenecen al mundo de los sueños. O más exactamente: son sus guardianes porque las marionetas le ponen rostro a los sueños y las ensoñaciones. Ahora caigo en la cuenta que esa oscura sensación es la que me llevó a proponer a Bambalina la parte del libro que a continuación sigue.



Me explico.

Escogí o pacté veintidós nombres, -mujeres y hombres-, de nuestro hábitat cultural: poetas, críticos de fotografía, profesores, directores escénicos, novelistas, teóricos, “performers”, dramaturgos, actores, periodistas, traductores.

A cada uno les envié, con mayor o menor acierto, la foto de un espectáculo de Bambalina, el título del mismo y el año de su estreno. Obviamente no se podía pretender que cada uno de los invitados (todos han aceptado, menos uno) hubiera visto el espectáculo que les proponía: la historia de nuestros espectadores es muy precaria. O es que la memoria inventa.

El riesgo estaba ahí, si es que se hubiera tratado de reconstruir una historia de los espectáculos. Pero no. Lo que yo pretendía era explorar la memoria emocional de los espectadores, aventurarme, con la antorcha de una fotografía, por la jungla de su cerebro (Unos científicos dicen que la mente es como un ordenador. Es preferible la hipótesis, también científica, de la jungla: caótica, húmeda, maravillosa).

Por una vez, -¡cosas de la vida!: porque la vida siempre acierta-, los resultados superan las expectativas. Y la vida de los invitados se ha impuesto. Y con razón.

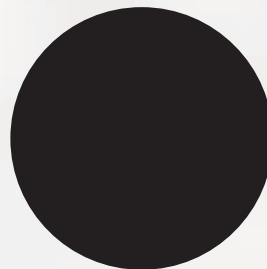
Eso explica que estos escritores, todos amigos que no podían decir que no, aceptasen a la primera.

Y que con la fotografía en la mano, el ojo en el título, la razón en el argumento, pero sobre todo con la mirada puesta en el mundo de las ensoñaciones y las resonancias, hayan devuelto, cada uno a su turno, el regalo.

Un regalo de palabras junto a otro regalo de palabras, y a otro..., hacen el paisaje de este país más habitable. Por más bello. Gracias, pues, a las marionetas. Y que sepan sus manipuladores que todas estas páginas son una exigencia para el futuro. Y gracias a los veintidós de la fortuna. La de su generosidad.



PRACTICAR:



FER UN FORAT, FINESTRA O CAMÍ QUE
TRAVESSE O QUE PERMETA EL PAS

1981, ALS JARDINS DEL REIAL

Enric Benavent

Mire les fotos, el títol, la data... Fa vint-i-cinc anys només? O hauria de dir “ja”? O hauria de dir “encara”? O hauria de dir “Això era... fa vint-i-cinc anys encara – ja – només, quan hi havia un jardí on hi havia un escenari on hi havia un llibre que contenia els contes...”? El pensament es fa erràtic. Un pensament erràtic produeix – sol produir, pot produir i el produirà, si t’encantes un pèl – un text erràtic... Com més erràtic siga el pensament, més erràtic serà el text, o potser la relació entre el vagareig del text i el passeig del pensament no és tan concreta i cadascun d’ells vagareja i es perd i es troba a la manera que més de gust li ve, i on més de gust li ve, com ara a mitjan matí als jardins, davant la casa-masia dels guardes, dels jardiners, la casa dels camerinos, dels urinaris de dones i dels urinaris de cavallers, a l’esplanada de grava on una vegada veus un ramat de coloms blancs i hivernals i una altra vegada hi veus una mare atabalada que asseu els xiquets per parelles, perquè a les amples cadires culones caben de dos en dos, i totes les altres estan ocupades per avis atents que han tret els nés a fer un passeig i potser a veure el zoo, i el trenet que tant els agrada, i ja que hi eren, i que havien trobat seient, veien un espectacle de titelles que feien – a quasi tots els xiquets els agraden els titelles i als majors també, tot i que aquests fan com que els agrada “malgrat que no els hauria d’agradar”, perquè són espectacles per a xiquets i no per a majors – i mares de totes les edats i pares joves i més joves, i no tan joves, que en acabant els compraran als xiquets joguets de jardí, molinets de vent, rodes que giren i fan campanetes, pilotes que salten i boten i tornen a la mà, roja i coenta de pegar-li a la pilota perquè salte i bote, i compraran també menjar per als

1981, EN LOS JARDINES DEL REAL

Enric Benavent

Miro las fotos, el título, la fecha... ¿Sólo han pasado veinticinco años? ¿O habría que decir “ya”? ¿O habría que decir “todavía”? ¿O habría que decir: “Todo empezó... hace sólo - todavía - ya veinticinco años, cuando había un jardín donde había un escenario donde había un libro que guardaba los cuentos...”? El pensamiento se hace errático. Un pensamiento errático produce - suele producir, puede producir y producirá, si te descuidas un pelo - un texto errático... Cuanto más errático sea el pensamiento, más errático será el texto; o quizás, la relación entre la indecisión del texto y el paseo del pensamiento no sea tan concreta y cada uno de ellos oscile, se pierda y se encuentre de la forma que más a gusto le venga. Como en los jardines ahora, a media mañana, ante la casa-masía de los guardas, de los jardineros, la casa de los camerinos, de los urinarios de señoras y de caballeros, en la explanada de grava donde, una vez, ves un

montón de palomas blancas de invierno y, otra, una madre agobiada, sentando niños por parejas, porque en las amplias sillas *culonas* caben de dos en dos. El resto de sillas están ocupadas por cuidadosos ancianos que sacan de paseo a sus nietos y que, quizás antes, los hayan llevado al zoo y al trenecito que tanto les gusta y, ya que estaban allí y que han encontrado asiento, ven ahora el espectáculo de títeres que hacen. A casi todos los niños les gustan los títeres, a los adultos también, a pesar de que finjan que les gusta, “aunque no les habría de gustar” porque son espectáculos para niños y no para adultos. Y madres de todas las edades y padres jóvenes, y mucho más jóvenes y no tan jóvenes que, cuando acabe el espectáculo, comprarán a los niños juguetes para el parque, molinillos de viento, ruedas que al girar hacen sonar campanillas, pelotas de ésas que saltan, que botan y vuelven a la mano escocida y roja de tanto darle a la



coloms que es posen a la palma per menjar-se'l, i fan picoretetes i cosquerelles i els xiquets criden i els adults riuen i, si han estat prou espavilats faran una foto i si no la fan, planyeran per un moment no haver dut la càmera de fotos i haver-ne fet unes quantes tan, però que tan boniques, com haurien eixit. I així passaven un matí mig encapotat, de dissabte o diumenge o dia de festa, però que no semblava que anara a ploure.

Si en comptes de fer només –ja– encara vint-i-cinc anys, en fera cinquanta ja per fi, la diferència entre la imatge de la foto d'aleshores i el “ara mateix” seria més gran encara. La foto seria només en blanc-gris i negre-gris lluent i amb tota seguretat la mare atabalada no duria esportives i pantalons de xandall i els joguets de jardí no serien de plàstic acolorit, sinó de llanda i cartró i tot seria més fred encara i els oms, tan pelats el 1981, estarien més pelats encara, despullats del tot, el 1956, sense corfa ni pell a la soca, la saba rajant per les ferides encara obertes en carn-fusta viva de la guerra civil que hi va haver entre els arbres dels jardins d'Espanya, i potser no hi hauria ningú passejant ni esperant veure un espectacle de titelles perquè seria l'hora de missa o de la processó de vés a saber quin sant del santoral i xiquets i grans anirien en fila, l'espelma a la mà, degotejant cera esvarosa de les cereries d'Albaida per les vores de les voreres, cantant lletanies i resant rosaris llargs com un dia llarg i famolenc de la postguerra més llarga i famolenca de totes aquelles de què tenim notícia. Ai, quin 1956 dels dimonis! Fins el sucre amargava. I les comèdies dels titellaires feien plorar un plor trencat de rialles de comèdies espanyoles, llunyanes, com escoltades sota l'aigua de les séquies, que esperaven omplir-se a poc a poc, cada

pelota para que salte y bote. Y comprarán también comida para las palomas que se posarán a comer en la palma de la mano, provocando cosquillas y picorcillos. Y los niños alborotan mientras ríen los adultos que, si fueron lo bastante espabilados, harán una foto y, si no la hacen, lamentarán por un momento no haber cogido la cámara de fotos para hacer unas cuantas, con lo bonitas, tan bonitas, que habrían salido. Y así pasaban todos una mañana medio encapotada de sábado, de domingo o de día festivo, aunque no parecía que fuese a llover.

Y si en lugar de hacer sólo - todavía - ya veinticinco, hiciese cincuenta, que ya son años, la diferencia entre la imagen de la foto de entonces y la de “ahora mismo” sería mayor. La foto sería sólo en blanco-gris y negro-gris brillante y, con toda seguridad, la madre agobiada no llevaría deportivas ni pantalones de chándal y los juguetes del parque no serían de

plástico coloreado, sino de cartón y metal. Y todo sería aún más frío y los olmos, tan pelados en 1981, estarían todavía más pelados, completamente desnudos en 1956, sin corteza ni piel en el tronco, con la sabia manando por las heridas todavía abiertas, en carne-madera viva, de la Guerra Civil que hubo entre aquellos árboles del jardín de España. Y quizás no habría ni un solo paseante esperando a ver el espectáculo de títeres, porque sería la hora de la misa o de la procesión de vete a saber qué santoral, y niños y grandes irían en fila, cirio en mano, chorreando cera resbaladiza de las cererías de Albaida, por el borde de las aceras, cantando letanías y rezando rosarios, largos como un día sin pan hambriento de la posguerra más larga y hambrienta de todas las que hay noticia. ¡Ay, aquel 1956 del diablo! Hasta el azúcar era amargo. Y las comedias de titiriteros hacían llorar con un llanto roto de risa de comedias españolas, lejanas, como

dia un poc més, per esclatar en una bona riuada l'any venint, el 1957, un any massa humit, es mire com es mire. I si en comptes de fer només – ja – encara cinquanta anys en fera setanta-cinc, que ja en són, potser a la foto no hi hauria coloms, ni escenaris, ni cadires buides ni plenes. Tan ampla estaria l'esplanada i tan clara, que potser ni tan sols hi hauria foto, perquè el fotògraf amb totes les seues eines antigues, la maleta, la capsa de fusta, el trípode, la tela negra amb la qual es cobria el cap, l'antic comandament que estrenyia, com la pereta de la llum de les habitacions dels ancians, i aquella tapa com de cassola metàl·lica on es clava el foc i la fumassa de la bombeta del *flash*, tots els fotògrafs i els seus aparells estarien a un altre indret, a una plaça atapeïda de gent, multituds enfilades a les faroles, penjant dels tramvies, gentades enlairant banderes de franja lila i cantant l'Himne de Riego i pertot arreu hi hauria un clamor profund com la remor greu de les estampides d'animals salvatges de les pel·lícules d'aventures, una estampida que s'apropava i arramblava, per totes les rambles d'Espanya, la Pasionaria endolada i el mateix Lorca entre els rinoceronts i les zebres desbocades, abans de convertir-se tots dos en titelles *bambalineros*, cridant “Visca la República”, que ve a ser una cosa com ara obrir per la primera plana i per primera vegada el llibre dels contes, un matí de mitjan mes d'abril, del 1931, fa d'això setanta-cinc anys, que ja en són, d'anys, i encara – ja – si més no, de motiu de celebració.

escuchadas bajo el agua de las acequías que esperaban llenarse poco a poco, cada día un poco más, para estallar al año siguiente en una buena riada, la de 1957, un año demasiado húmedo, se mire por donde se mire.

Y si en lugar de hacer sólo - todavía - ya cincuenta años, hiciese setenta y cinco, que ya los hace, quizás en la foto no saldrían palomas, ni escenarios, ni sillas libres ni ocupadas. Tan amplia sería la explanada y tan clara que, quizás, ni siquiera habría foto, porque el fotógrafo estaría en otro lugar con todos sus viejos bártulos: la maleta, la caja de madera, el trípode, la tela negra bajo la que escondía la cabeza, el viejo mando que apretaba, como el de la lamparilla de la luz en las habitaciones de los ancianos, y aquella tapa como de cazuela metálica donde estallaba el fuego y la humareda de la bombilla del flash. Todos los fotógrafos y sus bártulos estarían en otro lugar, en una plaza repleta de gente, la multitud

subida a las farolas, colgando de los tranvías, el gentío ondeando banderas de franja lila, cantando el Himno de Riego. Y por todos lados, habría un profundo clamor con el rumor grave, como el de las estampidas de animales salvajes en las películas de aventuras, una estampida que se acercaba y que arramblaba, por todas las ramblas de España, la Pasionaria enlutada y el mismo Lorca, entre rinocerontes y cebras desbocadas, antes de convertirse los dos en títeres bambalineros gritando “Viva la República”, que viene a ser algo parecido a abrir por la primera página, y por primera vez, el libro de los cuentos ahora, una mañana a mediados del mes de abril, en 1931, hace de aquello setenta y cinco años, que ya son años, y todavía - ya - al menos, motivo de celebración.

THE GREAT POLIKARPOFF BROTHERS (burattini, marionette e pupi)

Carlos Pérez

Els germans Policarpo tenen un cognom amb ressò d’aeroplà (com diria l’infamat avantguardista Ernesto Giménez Caballero), i també dels de la gran tradició circense. Això de la cosa aèria ve al cas per aquells llegendaris avions de la República Espanyola, els dissenyats per l’enginyer aeronàutic soviètic Nikolai Nikolàievitx Polikarpov (o Polikarpoff, segons els diversos usos) coneguts, entre altres noms, per “Xatos”, “Mosques”, “Rasants” i “Nataixes”. Crec que l’única relació que els germans Policarpo mantenen amb tota aquesta història és que la seua companyia, com els mítics aeroplans de Polikarpov, és espartana i d’un gran esperit guerriller. És a dir, donen molt i en demanen poc. I això de circense té a veure amb Polikarpoff, un *clown* i “excèntric” de la pista (no sé si tan llegendari com els avions) que molt probablement va copiar-ne l’onomàstica a semblança dels Perezoff, una fantàstica *troupe* que va divertir la gent des de final del segle XIX i sobre la qual comentava Ramón Gómez de la Serna: “Los Perezoff son unos Pérez de artística tradición cómica, que parecen rusos en las pistas del mundo. Aquí su apellido cuenta con una simpatía patriótica, pues Madrid es la patria de esos falsos moscovitas”. Que els germans Policarpo (o, d’ara en avant, Polikarpoff) hagen posat el nom de Bambalina a la seua companyia també em fa venir a la memòria altres coses de l’escena. Especialment, aquell duo tragicòmic entre Chaplin i Keaton, en la seqüència final de *Llums d’escena* (*Limelight*), les *Candilejas* que vam veure a Espanya, quan els dos actors descobreixen que han estat dos titelles al servei dels productors i del públic. En l’actualitat, evidentment, la dedicació a aquest treball que els italians anomenen *burattini, marionette e pupi* és tan arriscat

THE GREAT POLIKARPOFF BROTHERS (burattini, marionette e pupi)

Carlos Pérez

Los hermanos Policarpo tienen un apellido con ecos de aeroplano (como diría el denostado vanguardista Ernesto Giménez Caballero), y también de los de la gran tradición circense. Lo del asunto aéreo viene a cuento por lo de aquellos legendarios aviones de la República Española, los diseñados por el ingeniero aeronáutico soviético Nikolai Nikolaevich Polikarpov (o Polikarpoff, según los distintos diccionarios) conocidos, entre otros nombres, como “Chatos”, “Moscas”, “Rasantes” y “Natachas”. Creo que la única relación que los hermanos Policarpo mantienen con toda esa historia es que su compañía, como los míticos aeroplanos de Polikarpov, es espartana y de gran espíritu guerrillero. Es decir, dan mucho y piden poco. Y lo de circense tiene que ver con Polikarpoff, un clown y “excéntrico” de la pista (no sé si tan legendario como los

aviones), que muy probablemente copió la onomástica a semejanza de los Perezoff, una fantástica *troupe* que divirtió a la gente desde finales del siglo XIX y sobre la que Ramón Gómez de la Serna comentó: “Los Perezoff, son unos Pérez de artística tradición cómica, que parecen rusos en las pistas del mundo. Aquí su apellido cuenta con una simpatía patriótica, pues Madrid es la patria de esos falsos moscovitas”. El que los hermanos Policarpo (o, desde ahora, Polikarpoff) hayan puesto el nombre de Bambalina a su compañía, también me trae a la memoria otras cosas de la escena. En especial, ese dúo tragicómico entre Chaplin y Keaton, en esa secuencia final de *Candilejas*, cuando los dos actores descubren que han sido dos marionetas al servicio de los productores y del público. En la actualidad, evidentemente, el



com, igual que va fer Chaplin, llançar-se a la fossa de l’orquestra per caure sobre la pell d’un tambor sense que es fracture per la meitat la columna vertebral de l’actor. Això no obstant, els germans Polikarpoff, pel que sembla amants del risc, continuen entre bambolines des de fa vint-i-cinc anys.

Una altra cosa que m’interessa d’aquests germans moscovites, nascuts a Albaida, és la seua obsessió per la història de l’ofici. Així, al museu de titelles que van muntar fa anys, guarden amb tot el respecte (amb “l’adequada pompa i circumstància”, que dirien els britànics) les restes d’unes criatures heroiques que, durant tres anys de contesa brutal, van formar part de la combativa companyia de guinyol Octubre (i, és molt possible, també de La Tarumba; no ho puc afirmar amb precisió), que intentà, des de les trinxeres i des de l’escenari del Teatro María Guerrero, posar al descobert el somni i la mentida de Franco.

I, finalment, m’interessen els germans Polikarpoff perquè, seguint la tradició del genial Roca (i els seus Diabòlics Ninots Autòmates), de l’enigmàtic Cap Vivent Sense Cos del Cirque Ancillotti o de les Inquietants Criatures Mecàniques d’Ackohr (un número únic que féu gaudir grans i menuts), demostren que, a pesar de tot, continua l’espectacle. I, així mateix, perquè gràcies als seus ginys, més o menys articulats, descobrim que darrere nostre (i crec que tots ho sospitem) s’amaga, entre moltes altres coses, un ventríloc, un polític, un assassí en sèrie o, pitjor encara, un agent de comerç.

dedicarse a ese trabajo que los italianos denominan “burattini, marionette e pupi” es tan arriesgado como, al igual que hizo Chaplin, lanzarse al foso de la orquesta para caer sobre el parche de un tambor sin que la columna vertebral del actor se fracture por la mitad. Sin embargo, los hermanos Polikarpoff, por lo visto amantes del riesgo, continúan entre bambalinas desde hace veinticinco años.

Otra cosa que me interesa de esos hermanos moscovitas, nacidos en Albaida, es su obsesión por la historia de su oficio. Así, en el museo de marionetas que montaron hace años, guardan con todo respeto (con “la debida pompa y circunstancia” que dirían los británicos”) los restos de unas criaturas heroicas que, durante tres años de contienda brutal, formaron parte de la combativa compañía de guiñol “Octubre” (y, es muy posible, también de “La Tarumba”, no lo

puedo afirmar con exactitud) que intentó, desde las trincheras y desde el escenario del Teatro María Guerrero, poner al descubierto el sueño y la mentira de Franco.

Y, finalmente, me interesan los hermanos Polikarpoff, porque siguiendo la tradición del genial Roca (y sus Diabólicos Muñecos Autómatas), de la enigmática Cabeza Viviente Sin Cuerpo del Cirque Ancillotti o de las Inquietantes Criaturas Mecánicas de Ackohr (un número único que hizo las delicias de grandes y niños), demuestran que, pese a todo, sigue el espectáculo. Y, asimismo, porque gracias a sus engendros, más o menos articulados, descubrimos que detrás de nosotros (creo que es algo que todos sospechamos) se esconde, entre otras muchas cosas, un ventrílocuo, un político, un asesino en serie o, lo que es peor, un agente de comercio.

UN DRAC TRUCA A LA PORTA

Joan Olivares

Un drac truca a la porta de casa. Obris, li veus la carona, aquella carona dolça i amable, i el convides a passar. Que no voldrà un café, senyor drac?, li dius tot hospitalari així que heu passat al vestibul. I ell et contesta que no, que de café no en té costum, però que si tingueres una mica de te. Perquè ell és anglès de part de mare, i de part de pare, japonés, i és clar que tu ho entens de seguida. T’explica molt orgullós que van ser protagonistes, el seu pare i la seua mare, del primer matrimoni entre dracs britànics i japonesos. Hi va haver una festa sonada, continua dient, amb tot d’homes vestits amb faldilles i dones amb la cara pintada d’arròs, i es trau la jupa blava amb una mena de crinera fúcsia o violeta o malva o rosa i té, te la dóna. I mentre la penges en el penja-robes del vestibul, aquell que vas heretar de la tia Marieta la de l’ull viu i la cama crua, no pots evitar de mirar de reüll la nuesa del drac. És de fusta per dins, només faltava, i també té algun caragol sense banyes i un parell de cordells que li sostenen les parts: les parts, m’ha eixit, vés quina gràcia. I el barret, que no se’l trau?, li preguntes ara amb una veu que no saps si fer-la de llàstima o de respecte. Si no en duc, de barret, els dracs no en solem dur, no sé si ho sap. No passa res, a tu tampoc no t’agrada dur-ne, de barret, si més no dels d’aquesta mena, i si avui en duies un d’aquests era només perquè ho demanava el guió. Tu, si ho demana el guió, et despulles i tot, i et mostres per dins tot de fustetes travessades i cartó sense pintar, com el drac aquest, ni japonés ni britànic. Ara li acarones el cap i li’l trobes tan suau i li dius ei, drac, que ha anat avui a la perruqueria? Si tampoc no tinc cabells, que no ho veu? És clar que ho veus, però d’alguna cosa s’ha de parlar, no? I les banyes, són teues o postisses? I t’explica que seues, que li vénen de la part japonesa, perquè els dracs britànics no en tenen, de banyes, o almenys no en tenien abans perquè ara amb

UN DRAGÓN LLAMA A LA PUERTA

Joan Olivares

Un dragón llama a la puerta de casa. Abres, ves su carita, aquella carita dulce y amable, y le invitas a pasar. Señor dragón, ¿tomará café?, le dices muy hospitalario nada más pasar el vestíbulo. Y él contesta que no, que no acostumbra a tomar café, pero que si tuvieses un poco de té. Porque él es inglés por parte de madre y, por parte de padre, japonés y, por supuesto, tú todo eso lo entiendes enseguida. Te explica muy orgulloso que fue protagonista, con su padre y su madre, del primer matrimonio entre dragones británicos y japoneses. Fue una fiesta muy sonada, continúa diciendo, con todos los hombres vestidos con faldillas y las mujeres con la cara pintada de arroz, y se quita la chupa azul con una especie de crinera fucsia o violeta o malva o rosa y toma, te la da. Y tú, mientras la cuelgas en la percha del vestíbulo, aquel que heredaste de la tía Marieta, la del ojo vivo y la pierna cruda, no puedes evitar mirar de reojo la desnudez del dragón. Es de madera por den-

tro, sólo faltaba que no lo fuese, y tiene también un tornillo sin cabeza y un par de cordeles que le sostienen las partes: he dicho las partes, mira qué gracia. Y el sombrero, ¿no se lo quita?, le preguntas ahora con una voz que no sabes si hacerla lastimera o respetuosa. No llevo sombrero, los dragones no acostumbramos a llevar, no sé si lo sabe. No pasa nada, porque a ti tampoco te gusta llevar sombrero o, al menos, no de ese tipo, y si hoy llevabas uno de esos era, únicamente, por exigencias del guión. Y tú, si lo exige el guión, te desnudas y todo, y muestras tu interior, repleto de maderitas cruzadas y de cartón sin pintar, como el dragón este, ni japonés ni británico. Ahora le acaricias la cabeza y la sientes tan suave y le dices: ey, dragón, ¿es que ha ido a la peluquería hoy? Pero si tampoco tengo cabello, ¿que no lo ve? Claro que lo ves, pero de alguna cosa hay que hablar, ¿no? Y los cuernos, ¿son suyos o postizos? Y te explica que suyos, que le vienen por parte japo-



aquesta barreja que hi ha que ja no saps si les coses són d'ací o són d'allà... Passeu a la saleta i seieu, tu en la butaca de l'avi Domingo, que és vella però còmoda, ell en el sofà vermell, aquell que vas trobar en l'abocador del carrer de les Barques; com que és ample, el drac s'hi pot estirar i fins i tot li cap la cua. La cua és de fusta de teka, aquesta que ara està de moda, que la porten de no sé quin país on hi ha boscos d'aquells protegits i tot això. Quina cua, li dius ara, perquè això de quedar-se molta estona en silenci, et fa un no sé què. I ell t'agraeix tanta amabilitat i t'explica que la cua és heretada del seu avi per part de mare, l'anglès, que viu a un llac que es diu el llac Ness. Això és el que diuen tots els dracs britànics, i tu no saps si és pura presumpció o si és que aquell dimoni de drac la té molt llarga... la família. I de la japonesa, la família volia dir, què me'n conta?, li dius per canviar de tema. I ell te l'explica llarga també, perquè en aquell país del sol ixent les nissagues són tan extenses que algunes es perden en el fons dels segles. Però tot s'acaba i també se li acaba la conversa, i ara calla i tu tampoc ja no saps què dir i et poses neguitós perquè ets conscient que quan se us acabe la conversa hauràs d'afrontar la realitat. Llavors ell et preguntarà i vostè, senyor, d'on eren els seus pares, quin ofici li ha tocat exercir en aquesta vall de llàgrimes, a què dedica *el tiempo libre*? Sort que encara et queda tot això del te, i aprofites que passa un àngel i te n'entres a la cuina i poses l'aigua al foc i busques un sobret de te en el calaix i en trobes un de caducat l'any 87 i l'ensumes així d'aquella manera que tens tu d'ensumar les coses i assenteixes amb el cap i prepares la tasetta de te i una altra de café per a tu, el café ja el tenies a punt pensant que sí que en voldria, i agafes la safata i hi poses tot el parament, amb les culleretes i el sucre i uns tovallonets de paper i tot això, i quan bull l'aigua l'aboques en la tetera

nesa, porque los dragones británicos no tienen o, al menos, no tenían antes, porque ahora, con el mestizaje que hay, ya no sabes si las cosas son de aquí o de allá... Pasáis a la salita y os sentáis, tú en la butaca del abuelo Domingo, que es vieja pero cómoda, y él en el sofá rojo, aquel que encontraste en el contenedor de la calle las Barcas; como es ancho, el dragón puede estirase entero, con cola y todo. La cola es de madera de teka, esa que ahora se lleva tanto, que la traen de no sé qué país donde los bosques están protegidos y todo eso. Vaya cola, le dices ahora, porque eso de quedarse mucho tiempo en silencio te da no sé qué. Y él te agradece tanta amabilidad y te explica que la cola la heredó de su abuelo por parte de madre, el inglés, que vive en un lago llamado Ness. Todos los dragones británicos dicen lo mismo y tú no sabes si es pura presunción o si es que aquel demonio de dragón la tiene muy grande... la familia. ¿Y de la japonesa, de la familia japonesa que-

ría decir, qué me cuenta?, le dices, por cambiar de tema. Y él te explica que grande también, porque en aquel país del sol naciente las sagas son tan extensas que algunas se pierden en el fondo de los siglos. Pero todo se acaba, también la conversación, y ahora calla y tú tampoco sabes ya qué decir y te inquietas porque eres consciente de que cuando se os acabe la conversación tendrás que afrontar la realidad. Entonces, él te preguntará y usted, señor, ¿de dónde eran sus padres, qué oficio le ha tocado ejercer en este valle de lágrimas, a qué dedica el tiempo libre? Suerte que todavía te queda la excusa del té, y aprovechas que pasa un ángel y te marchas a la cocina, pones agua al fuego y buscas una bolsita de té en el cajón y encuentras una, caducada en el 87, y la olisqueas de esa manera que tienes tú de olisquear las cosas y asientes con la cabeza, y preparas la tacita de té y otra de café para ti, el café ya lo tenías a punto pensando que él sí querría, y coges la ban-

de l'àvia Vicenta la de l'Aljorf, i l'enlaïres, la safata, amb una mà, amb un art de cambrera extraordinària, que havies après aquell any seixanta i tants a Benidorm. I surts i serveixes el te amb parsimònia i quan el drac semblava que t'anava a preguntar fas ai, les pastes, i entres a la cuina i en tornes amb una caixa de llanda. Bones de veres, diu el drac quan en tasta una i tu fas que sí amb el cap amunt i avall, d'Holanda, i fas un glopet de café i t'adones que no has posat sucre i et té igual perquè estàs tan neguitós que ni et molesta l'amargor del café sense sucre. Estàs molt, però que molt neguitós, perquè saps que d'un moment a un altre t'ho preguntarà i tu li hauràs de dir la veritat, la crua veritat. Almenys, penses, que s'acabe el te i que es menge unes pastes i que li facen una miqueta de profit perquè seran les últimes pastes que es menjarà en la seua vida. Perquè ell no ho sap i tu no li ho voldries dir, però les coses són com són, ell és qui és i tu ets qui ets. I no ha estat per una casualitat de la vida, que el drac s'ha presentat a la porta de ta casa i hi ha trucat i tu li has obert i li has ofert café i tot això, sinó perquè havia de ser així i no podia ser de cap altra manera. I ara ja està tot ben decidit i gairebé tot dit i no hi ha res a fer, d'ací a uns minuts et trauràs aquest barret grotesc que portes i et posaràs un casc de guerrer, i et trauràs aquesta camisola ridícula i et posaràs una armadura com cal, i muntaràs el teu cavall de cartó i agafaràs una llança i cavalcaràs per la saleta i agafaràs embranzida i la clavaràs en el pit de fusta del drac i ell es rebolcarà per terra i traurà sang verda per la boca i pels ulls japonesos de fusta i així hauràs acabat amb aquesta miserable vida de drac titella que li havia tocat viure... perquè tu no ets un titella qualsevol, tu ets sant Jordi el titella, cosí llunyà de Tirant lo Blanc(h).

deja y colocas todo el paramento, con las cucharillas y el azúcar y unas servilletas de papel, todo eso. Y cuando hierve el agua la viertes en la tetera de la abuela Vicenta, la de l'Aljorf, y levantas la bandeja con una mano, con un arte de camarera extraordinaria, que habías aprendido aquel año sesenta y tantos en Benidorm. Y vuelves y sirves el té con parsimonia y cuando el dragón parecía que te iba a preguntar dices ay, las pastas, y te marchas de nuevo a la cocina y vuelves con una caja de metal. Sabrosas de verdad, dice el dragón cuando prueba una y tú dices que sí con la cabeza de arriba abajo, de Holanda, y das un sorbo al café y te das cuenta que no has puesto azúcar y te da igual porque estás tan inquieto al saber que de un momento a otro te preguntará y habrás de decir la verdad, la amarga verdad. Al menos, piensas, que se acabe el té y que coma unas pastas y que le hagan un poquito de provecho porque serán las últimas pastas que comerá en su vida. Porque él no lo sabe y tú querías decírselo, pero las cosas son

como son, él es quien es y tú eres quien eres. Y no ha sido por una casualidad de la vida que el dragón se haya presentado en la puerta de tu casa y que haya llamado y que le hayas abierto y ofrecido café y todo eso, sino porque tenía que ser así y no podía ser de otra manera. Y ahora ya está todo decidido y prácticamente todo dicho y no hay nada que hacer, en unos minutos te quitarás ese sombrero grotesco que llevas y te pondrás un casco de guerrero, y te quitarás esa camisola ridícula y te pondrás una armadura como Dios manda, y montarás en tu caballo de cartón y cogerás una lanza y cabalgarás por toda la salita, cogerás carrerilla y clavarás la lanza en el pecho de madera del dragón y él se revolcará por tierra y soltará sangre verde por la boca y por los ojos japoneses de madera y así habrás acabado con esta miserable vida de dragón títere que le había tocado vivir... porque tú no eres un títere cualquiera, tú eres San Jorge el títere, primo lejano de *Tirant lo Blanc(h)*.

VISITA AL MUSEU D'ONDA

Paco Bascuñán

La fotografia pertany a l'espectacle *Picaromondo* de l'any 1984 i, mirant-la, el primer que em ve a la ment és que els germans Policarpo vivien un moment d'indefinició, no havien decidit encara si volien ser persones o titelles; de fet, la grandària dels titelles autèntics i el posat hieràtic dels actors (Jaume i Josep) fa difícil distingir els uns dels altres. Hi ha un tercer actor-manipulador que ni tan sols ha decidit si vol ser actor i s'amaga darrere del titella. La fotografia, que sembla més una recreació del Museu d'Onda que d'una obra de teatre, explica a la perfecció la idea del teòric Petr Bogatyrev quan diu: “En el teatre de titelles, l'actor com a persona viva no existeix; els gestos del mateix titella-actor només són el signe d'un signe. De l'ésser viu, només en queda la veu, i per això el titella s'aproxima a l'home”.

La gran elaboració, per als recursos de l'època, de l'escenografia, del vestuari i, sobretot, dels titelles em fa pensar que Bambalina naix més com un grup de *marionetistes* que no com un grup de titellaires, un fet que supose provocat per les inquietuds plàstiques de Jaume Policarpo. De fet, la visibilitat de l'actor-manipulador en la majoria d'espectacles, passats i actuals, reforça el caràcter d'escultura dels titelles en els treballs de Bambalina, i és aquest un dels elements que defineixen l'emoció i la força d'aquest tipus d'espectacle respecte del teatre d'actors. Amb el pas del temps, “aquests xics de poble que es presentaven a la ciutat”, tal com els va definir un conegut crític arran de la representació de *Picaromondo* a la Sala Escalante, han anat definint-se, personalment i artísticament. Des d'aquella segona representació (desastre) de l'obra a Bèlgida en què els micròfons no

VISITA AL MUSEO DE ONDA

Paco Bascuñán

La fotografía pertenece al espectáculo *Picaromondo* del año 1984 y viéndola, lo primero que me viene a la cabeza es que los hermanos Policarpo vivían un momento de indefinición, no habían decidido aún si querían ser personas o marionetas; de hecho el tamaño de los títeres auténticos y la pose hierática de los actores (Jaume y Josep) hace difícil distinguir a unos de otros. Hay un tercer actor-manipulador que ni siquiera ha decidido si quiere ser actor y se oculta detrás de la marioneta. La fotografía, que más parece una recreación del Museo de Onda que de una obra de teatro, explica a la perfección la idea del teórico Petr Bogatyrev cuando dice: “En el teatro de marionetas, el actor en tanto que persona viva no existe; los gestos de la propia marioneta-actor no son más que el signo de un signo. Del ser vivo solamente queda la voz, por la cual la marioneta se aproxima al hombre”.

Lo elaborado, para los recursos de la época, de la escenografía, del vestuario y, sobre todo, de las marionetas me hace pensar que Bambalina nace más como un grupo de marionetistas que como un grupo de titiriteros, imagino que provocado por las inquietudes plásticas de Jaume Policarpo. De hecho, la visibilidad del actor-manipulador en la mayoría de espectáculos, pasados y actuales, refuerza el carácter de escultura de los títeres en los trabajos de Bambalina, siendo éste uno de los elementos que definen la emoción y la fuerza de este tipo de espectáculo con respecto al teatro de actores. Con el paso del tiempo, “estos chicos de pueblo que se presentaban en la ciudad”, tal como los definió un conocido crítico a raíz de la representación de *Picaromondo* en la Sala Escalante, se han ido definiendo, personal y artísticamente. Desde aquella segunda representación (desastre) de la obra



funcionaven i el públic estava format des de xiquets de dos anys fins a adults de setanta, el seu teatre s'ha fet això, més teatre, més adult, més cosmopolita, i ha integrat disciplines com la dansa o la música, sense oblidar mai la importància del text i de la paraula (“El titella és una paraula que actua”, deia Paul Claudel), sense oblidar el compromís social que tota activitat humana comporta i sense renunciar a aquest arriscat art de minories que és el teatre de titelles, cosa que, tal com està el món de l’art en general, cal agrair, sobretot si ve de la mà d’uns xics de poble, si ho fan des d’una ciutat com la nostra (València) i, sobretot, si fa 25 anys que ho fan.

en Bèlgida en la que la microfonía no funcionaba y el público estaba formado desde niños de dos años hasta adultos de setenta, su teatro se ha hecho eso, más teatro, más adulto, más cosmopolita, integrando disciplinas como la danza o la música, sin olvidar nunca la importancia del texto y de la palabra (“La marioneta es una palabra que actúa” decía Paul Claudel), sin olvidar el compromiso social que toda actividad

humana conlleva y sin renunciar a ese arriesgado arte de minorías que es el teatro de títeres, cosa que, tal y como está el mundo del arte en general, es de agradecer, sobre todo si viene de la mano de unos chicos de pueblo, si lo hacen desde una ciudad como la nuestra (Valencia) y, sobre todo, si lo llevan haciendo desde hace 25 años.

LA PETITA HISTÒRIA DE PIPO MANRO, QUE POTSER TORNÀ A BAMBALINA

Román de la Calle

En aquella dura postguerra que va travessar la meua infància —transcorreguda amb lentitud a la comarca de l’Alcoià— vaig aprendre ben prompte que una bona part de la nostra existència es regulava socialment per les sempre rigoroses pautes d’una certa representació. Vida, llenguatge i teatralitat anaven així estretament de la mà davant la gradual consolidació de la meua memòria personal, fortament carregada d’autoreflexió. I tot això, sens dubte, va condicionar amb una certa intensitat el meu futur.

“Representar” esdevenia, per tant, a passos de gegant, un “terme cirera”, que fàcilment s’entrellaçava amb altres termes verbals pròxims i complementaris com ara “fingir”, “actuar”, “teatralitzar” o “imitar”, però també amb altres derivacions, no menys fonamentals, com “imaginar”, “suggerir”, “construir”, “argumentar” o “seduir”.

En aquesta conjuntura, recorde amb una vivesa excepcional, potser més enllà del que és normal, la presència determinant de dos “objectes d’experiència”. Perquè, de fet, van ser-ho per a mi. Es tractava, d’una banda, d’un petit teatre, que sempre —després— m’ha estat perpètuament rememorat per les pantalles dels ordinadors que han anat desfilant per la meua taula de treball. Aquell teatret de cartó, paper i teixits de gases va ser durant molt de temps l’espai dels meus somnis de xiquet despert. Tot s’esdevenia allí, entre aquells escenaris intercanviables —il·luminats per dues bombetes, que folrava amb diversos papers, amb risc d’incendi—, entre aquelles bambolines repintades una vegada i una altra, que tant gaudia restaurant i modificant, per donar més versatilitat a les situacions dramàtiques, còmiques o trivials, inventades o reproduïdes, molt sovint, de l’entorn propi.

Però, sobretot, hi havia aquell altre objecte-subjecte d’experiència, que tantes hores de companyia i d’estranya

LA PEQUEÑA HISTORIA DE PIPO MANRO, QUE QUIZÁ VOLVIÓ A BAMBALINA

Román de la Calle

En aquella dura posguerra que cruzó mi infancia —transcurrida con lentitud en la comarca de l’Alcoià— pronto aprendí que una buena parte de nuestra existencia se regulaba socialmente por las siempre rigurosas pautas de una cierta representación. Vida, lenguaje y teatralidad se daban así estrechamente la mano frente a la paulatina consolidación de mi memoria personal, fuertemente cargada de autorreflexión. Y todo ello condicionó, sin duda, con cierta intensidad, mi futuro.

“Representar” se convertía, pues, a pasos agigantados, en un “término cereza”, que fácilmente se entrelazaba con otros términos verbales próximos y complementarios, como, por ejemplo, “fingir”, “actuar”, “teatralizar” o “imitar”, pero también con otras derivaciones, no menos fundamentales, como “imaginar”, “sugerir”, “construir”, “argumentar” o “seducir”.

En esa coyuntura, recuerdo con una excepcional viveza, quizás más allá de lo normal, la presencia determinante de dos

“objetos de experiencia”. Porque, de hecho, para mí lo fueron. Se trataba, por una parte, de un pequeño teatro, que siempre —luego— me ha sido perpetuamente rememorado por las pantallas de los ordenadores, que han ido desfilando por mi mesa de trabajo. Aquel teatrillo de cartón, papel y tejidos de gasas fue durante mucho tiempo el espacio de mis sueños de niño despierto. Todo ocurría allí, entre aquellos escenarios intercambiables —iluminados por dos bombillas, que forraba de distintos papeles, con riesgo de incendio—, entre aquellas bambalinas repintadas una y otra vez, que tanto disfrutaba restaurando y modificando, para dar más versatilidad a las situaciones dramáticas, cómicas o triviales, inventadas o reproducidas, muy a menudo, del propio entorno.

Pero, sobre todo, estaba aquel otro objeto-sujeto de experiencia, que tantas horas de compañía y de extraña autoconversación me regaló. Estoy ahora refiriéndome concretamente



autoconversació em va regalar. Concretament, em referisc ara a Pipo. Un magnífic titella molt vingut a menys que entre alguns amics vam rescatar atzarosament del magatzem d’una fàbrica de triturats de teixits que vam visitar, per casualitat, un estiu, en tornar d’una llarga excursió des del Molinar fins al barranc del Cinc.

Trobat i rebutjat entre aquelles gegantines bales de teles velles, arribades a la fàbrica des de no se sabia on per a la seua manipulació industrial, el titella desmanegat segurament havia estat arraconat, amb una certa condescendència, pels silenciosos operaris que s’ocupaven de la voraç trituradora de materials tèxtils. Tirat al terra d’aquell racó, semifosc, amb les quatre extremitats del seu cos malparat escampades en doble creu, tal com degué caure feia mesos, entre pots de productes químics, em va cridar immediatament l’atenció. Sens dubte, van ser els seus calcetins rojos que van atraure la meua mirada distreta, que explorava curiosament l’entorn, mentre que els altres amics restaven atents a l’espectacle devorador de les rodes dentades que, impassiblement i compassadament, trituraven la roba vella juntament amb sacs trencats i fins i tot sabatilles de sola de cànem. Sempre m’han impressionat aquestes màquines que s’empassen les empremtes de la memòria aliena.

La resta es pot suposar fàcilment: el meu rescat de Pipo d’aquell lloc va ser quasi immediat, atés el poc interés que tenia, per als qui hi treballaven, aquell vell artefacte, indultat per l’atzar. El vaig ficar amb molt de compte en la motxilla que, ara que hi pense, en tornar de la caminada per la serra anava ben buida, i passà a formar part, durant un bon gratat d’anys, de l’escenografia de la meua austera —encara que molt personalitzada— habitació d’estudiant.

te a Pipo. Una magnífica marioneta muy venida a menos, que entre varios amigos rescatamos azarosamente del almacén de una fábrica de triturados de tejidos que, por casualidad visitamos, un verano, al regresar de una larga excursión, desde “El Molinar” hasta el “Barranc del Cinc”.

Encontrada y desechada de entre aquellas gigantescas balas de telas viejas, llegadas a la fábrica de quién sabía dónde, para su manipulación industrial, la marioneta desvencijada, seguramente había sido apartada, con cierta condescendencia, por los silenciosos operarios que atendían a la voraz trituradora de materiales textiles. Tirada en el suelo de aquel rincón, semioscuro, con las cuatro extremidades de su maltrecho cuerpo desparramadas en doble cruz, tal y como debió caer hacía meses, entre botes de productos químicos, llamó de inmediato mi atención. Sin duda, fueron sus calcetines rojos los que atrajeron mi distraída mirada, que barría

curiosamente el entorno, mientras los demás amigos permanecían atentos al espectáculo devorador de las ruedas dentadas, que impasible y acompasadamente trituraban la ropa vieja, junto con sacos rotos y hasta zapatillas de suela de cáñamo. Siempre me impresionaron aquellas máquinas que engullían las huellas de la memoria ajena.

El resto es fácil de suponer, mi rescate de Pipo de aquel lugar fue casi inmediato, dado el poco interés que suponía, para cuantos allí trabajaban, aquel viejo artilugio, indultado por el azar. Lo metí cuidadosamente en la mochila, que, por cierto, al regreso de la caminata por la sierra estaba bien vacía, y pasó a formar parte, durante un buen puñado de años, de la escenografía de mi austera —aunque muy personalizada— habitación de estudiante.

Lo que más tiempo y esfuerzo me costó fue reponer sus perdidos zapatones, que yo mismo fui tallando, no sin cierta

Allò que més temps i esforç em costà va ser reposar-li els sabatots perduts, que jo mateix vaig anar tallant, no sense una certa habilitat, de dos tacs de fusta que vaig prendre de la xemeneia. Fins i tot m’ajudà ma mare, sempre condescendent i callada, a l’hora de reposar-li —a mida— els descolorits pantalons a quadres, l’elegant jaqueta roja i, també, el pompó groc, que eixia indiscretament de la butxaca superior. Després arribà l’emblemàtica corbata de llacet, quan vaig trobar un tros de tela adequat que, per fortuna, dissimulava prou bé, gràcies a les seues dimensions, el mal estat de la unió del cap amb el coll. A més a més, els tres botons eren com tantes altres insígnies, guanyades a pols, i despuntaven rotundament en la jaqueta. Al principi només en tenia dos.

Després d’arreglar-li el sobri vestuari, arribà la posada en funcionament del cos de fusta. Jo mateix vaig reparar o vaig substituir els diversos tensors que possibilitaven les seues actuacions davant dels meus amics i vaig engrèixar-li les articulacions. He de confessar que, ben prompte, vaig aconseguir dominar hàbilment els seus moviments en escena. Però, molt especialment, Pipo es va convertir en aquell *alter ego* que sovint ens inventem, davant de l’espill, com a projecció dels nostres propis fantasmes, afliccions, aspiracions o dubtes, un conjunt emotiu que jo denominava “la meua maleteta personal”.

Crec que Pipo degué nàixer amb les mans i els peus un poc més grans d’allò més habitual, encara que és possible —ara que ho pense millor— que aquella estranya aparença fóra deguda —després de la seua arribada a casa— a la programada rehabilitació domèstica posterior. De fet, recorde que li vaig adaptar uns guants de tonalitat groguenca, de nounat —meus, sens dubte—, que degueren quedar abandonats per sempre en un

habilidad, de dos tacos de madera, tomados de la chimenea. Incluso mi madre me ayudó, siempre condescendiente y callada, a la hora de reponer —a medida— su descolorido pantalón a cuadros, su elegante chaqueta roja, y también su pompón amarillo, que indiscretamente asomaba del bolsillo superior. Luego vino su emblemática pajarita, cuando encontré un pedazo de tela adecuado, que por fortuna disimulaba bastante bien, gracias a su tamaño, el mal estado de la unión de la cabeza con el cuello. Por su parte, los tres botones eran como otras tantas insignias, ganadas a pulso, que despuntaban rotundamente en su chaqueta. Primero sólo tuvo dos.

Tras el arreglo de su parca guardarroía vino la puesta en funcionamiento de su cuerpo de madera. Yo mismo reparé o sustituí los distintos tensores que posibilitaban sus actuaciones frente a mis amigos y engrasé sus articulaciones. He de confesar que, bastante pronto, llegué a dominar hábilmente

sus movimientos en escena. Pero muy especialmente Pipo se convirtió en ese álter ego que a menudo nos inventamos, frente al espejo, como proyección de nuestros propios fantasmas, pesadumbres, aspiraciones o dudas, conjunto emotivo al que yo denominaba mi “maletilla personal”.

Creo que Pipo debió nacer con las manos y los pies algo más grandes de lo habitual, aunque quizás —ahora que lo pienso mejor— es posible que aquella extraña apariencia fuera debida —tras su llegada a casa— a la programada rehabilitación doméstica posterior. De hecho, recuerdo que le adapté unos guantes de tonalidad amarillenta, de recién nacido —sin duda míos—, que debieron quedar abandonados para siempre en un cajón de aquella inmensa cómoda, que presidía la sala de estar, iluminada por la lámpara modernista que mi padre compró, creo que en el rastro próximo al mercado. Por eso tuve siempre la sensación de haberle prestado mis propias

manos a Pipo, además –como he dicho– de ser también el responsable directo de la apariencia agigantada de sus pies y algo incluso de su corazón y su cerebro, tan fácilmente verbalizable desde el proscenio aquel del teatrillo. Durante una época, tras el encuentro y la repristinación de la marioneta, me hice célebre entre el grupo que formábamos la gente menuda del barrio por las actuaciones que montábamos en la terraza de la finca. Los monólogos de Pipo se hicieron célebres y pronto fueron adquiriendo determinados tics de irónica seducción retórica. Ahí, sin duda alguna, se consolidó mi posterior decantamiento docente. Me encontraba cómodo, flotando desde arriba, sobre la tarima, identificándome con Pipo, desde lo alto, mientras dirigía sus movimientos y gestualización. ¿O era acaso Pipo quien se identificaba conmigo? Le hice incluso su –enmarcado– carné de identidad, con foto incluida: Pipo Manro, (re)nacido en Alcoi

en 1947. Lo que nunca perdió fue su nariz, con sus huellas estriadas de identificación, quizás debidas a las aventuras secretas de su vida. La foto del carné era de cuerpo entero. Sentado en un cubo circense de color azul oscuro, repleto de estrellas de cinco puntas plateadas, sobrepegadas en sus caras, Pipo miraba de frente, algo displicente y satisfecho, con los ojos abiertos, la boca expresivamente rasgada, aunque firme, la mano derecha suavemente descansada en la pierna y la mano izquierda, un poco retirada hacia atrás, reposaba en el cubosilla, equilibrando, de manera estudiada, su relajada postura. Siempre fue Pipo Manro tan discreto como cuidadoso de su imagen. Sólo descuidaba un tanto su cabellera de largas tiras amarillas atrenzadas, excesivamente gruesas para ser peinadas e indiferentemente dejadas caer bilateralmente sobre frente y cogote. En realidad, en sus actuaciones, solía

calaix d’aquella immensa còmoda que presidia la sala, il·luminada pel llum modernista que mon pare va comprar, crec que als encants de prop del mercat. Per això vaig tenir sempre la sensació d’haver-li prestat les meues pròpies mans a Pipo, a més —com he dit— de ser també el responsable directe de l’aparença engrandida dels seus peus i fins i tot un poc del seu cor i el seu cervell, tan fàcilment verbalitzable des del prosceni aquell del teatret. Durant una època, després de la trobada i la restauració del titella, em vaig fer cèlebre entre el grup que formàvem la gent menuda del barri per les actuacions que muntàvem a la terrassa de la finca. Els monòlegs de Pipo es van fer cèlebres i prompte van anar adquirint determinats tics d’irònica seducció retòrica. Ací, sens dubte, es va consolidar el meu posterior decantament docent. Em trobava còmode, surant des de dalt, damunt la tarima, identificant-me amb Pipo, des d’allà dalt, mentre dirigia els seus moviments i gestualitat. O potser era Pipo qui s’identificava amb mi? Li vaig fer fins i tot el seu —emmarcat— carnet d’identitat, amb foto inclosa: Pipo Manro, (re)nascut a Alcoi l’any 1947. Ara bé, allò que no va perdre mai va ser el nas, amb les seues empremtes d’identificació estriades, potser a causa de les aventures secretes de la seua vida. La foto del carnet era de cos sencer. Assegut en un cub circense de color blau fosc, ple d’estreles de cinc puntes platejades enganxades en les seues cares, Pipo mirava de cara, una mica displicent i satisfet, amb els ulls oberts, la boca expressivament allargada, encara que ferma, la mà dreta recolzada suaument en la cama i la mà esquerra, un poc retirada cap arrere, reposava en el cub-cadira, equilibrant, de manera estudiada, la seua relaxada postura.

Sempre va ser Pipo Manro tan discret com atent a la seua imatge. Només descuidava un tant la seua cabellera de llargues tires grogues trenades, excessivament grosses per a ser pentinades i indiferentment deixades caure bilateralment sobre front i bescoll. En realitat, en les seues actuacions solia fer pocs escarafalls amb el cap. Eren principalment les mans les autèntiques claus d’expressivitat i, sobretot, la veu, que engolada, volia imposar autoritat, desimboltura i respecte, fins i tot quan el guió era més aviat desenfadat. Pipo degué partir cap a un viatge desconegut una dècada després, en el reajustament familiar de les habitacions, quan el seu amo i amic es va desplaçar a València per continuar els seus estudis i dedicar-se a altres modalitats de representació en la vida. Però allò més sorprenent va ocórrer molts anys després, en descobrir —amb una forta esgarrifança, per part meua— la semblança d’aquell titella amb Pipo durant l’estrena de l’espectacle *Moviscopi*, de creació col·lectiva, allà pel 1985, si no recorde malament. Per això vaig sol·licitar, amb diligència, el favor d’una foto seua a Bambalina. Una foto de Vicent Vila que conserve literàriament emmarcada, en substitució d’aquell altre carnet d’identitat, de cos sencer, també extraviat entre els freqüents trasllats de les nostres vides. Comptat i debatut, els 25 anys de Bambalina potser seran els mateixos de l’absència del meu amic i *alter ego* Pipo Manro. El temps de trobades i encontres pot compensar ben bé una cosa amb l’altra, una celebració comuna amb el record ara rememorat amb plena espontaneïtat. I per molts anys, amics, encara que només siga tímidament, silenciosament, entre bambolines.

hacer pocos aspavientos con la cabeza. Eran más bien las manos sus auténticas claves de expresividad y sobre todo la voz, que engolada, quería imponer autoridad, soltura y respeto, incluso cuando el guión era más bien desenfadado. Pipo debió partir hacia un viaje desconocido, una década después, en el reajuste familiar de las habitaciones, cuando su dueño y amigo se desplazó a Valencia para seguir sus estudios y dedicarse a otras modalidades de representación en la vida. Pero lo más sorprendente ocurrió muchos años después, al descubrir –con un fuerte escalofrío, por mi parte– la semejanza de aquella marioneta con Pipo, en el estreno del espectáculo *Moviscopi*, de creación colectiva,

allá por 1985, si mal no recuerdo. Por eso solicité, con diligencia, el favor de una foto suya a Bambalina. Foto de Vicent Vila que conservo literariamente enmarcada, en sustitución de aquel otro carné de identidad, de cuerpo entero, también extraviado entre los frecuentes traslados de nuestras vidas. En resumidas cuentas, los 25 años de Bambalina quizás sean los mismos de la ausencia de mi amigo y *alterego* Pipo Manro. El tiempo de encuentros y desencuentros bien puede compensar una cosa con otra, una celebración común con el recuerdo ahora rememorado con plena espontaneidad. Y felicidades amigos, aunque sólo sea tímida y silenciosamente, entre bambalinas.

NO HI HA SEGON ACTE SENSE PRIMER

Rodolf Sirera

Quan Bambalina va estrenar *La Cova del Gran Banús* l'any 1986, les persones que havíem anat seguint des dels seus inicis la trajectòria de la companyia, encara l'associàvem —el mateix que passava amb altres que es movien també en el terreny dels titelles— amb la idea d'una companyia dedicada de manera exclusiva (per no dir excloent) al teatre per a infants. De fet, aquesta associació no era sinó un tòpic i, com tots els tòpics, ens permetia resoldre còmodament el problema, sempre enutjós, de les classificacions.

Però Bambalina era —és— una companyia que s'adiu malament amb els tòpics i amb les classificacions, i aviat ens ho va demostrar. D'entrada, incorporant suports dramàtics molt sòlids als seus espectacles. Uns espectacles tractats des del primer moment amb la mateixa seriositat i els mateixos recursos que els del teatre “d'actors”. I, sí, en principi, els seus espectacles anaven adreçats als infants. Però aviat aquest horitzó els va semblar molt reduït i Bambalina, un cop manifestat el seu interès per la seua *eina* de treball, el titella (no podem oblidar la important tasca d'investigació i recuperació duta a terme per la companyia) es va endinsar, dels anys noranta ençà, en una sèrie de propostes que trencaven els límits i les convencions del gènere i afirmaven la seua originalitat, el seu dinamisme i la seua constant voluntat d'evolució. D'una banda, la incorporació als diferents espectacles de directors d'escena, actors, coreògrafs, artistes plàstics. D'altra, la creació d'espectacles per a públics adults, on es mesclava la poesia amb una mirada crítica envers la nostra realitat i la nostra història.

La Cova del Gran Banús es troba, doncs, situada encara en aquesta primera fase de la companyia, on estan

NO HAY SEGUNDO ACTO SIN PRIMERO

Rodolf Sirera

Cuando Bambalina estrenó *La Cova del Gran Banús* en 1986, las personas que habíamos seguido la trayectoria de la compañía desde sus inicios, todavía la asociábamos - al igual que pasaba con otros grupos que se movían en el terreno de los títeres - a la idea de una compañía dedicada de forma exclusiva (por no decir excluyente) al teatro infantil. De hecho, esta asociación no era sino un tópico y, como todos los tópicos, nos permitía resolver cómodamente el problema, siempre fastidioso, de las clasificaciones.

Pero Bambalina era - es - una compañía que encaja mal en tópicos y clasificaciones, y pronto nos lo demostró. De entrada, incorporando soportes dramáticos muy sólidos en sus espectáculos. Unos espectáculos tratados desde el primer momento con la misma seriedad y recursos que los del teatro “de actores”. Y sí, al principio, sus espectáculos iban diri-

gidos a los niños. Pero pronto ese horizonte les pareció muy limitado y Bambalina, una vez manifestado su interés por su *herramienta* de trabajo, el títere (no podemos olvidar la importante labor de investigación y recuperación llevada a cabo por la compañía) se sumergió, desde los años noventa hasta hoy, en una serie de propuestas que rompían los límites y las convenciones del género, que afirmaban su originalidad, su dinamismo y su constante voluntad de evolución. Por una parte, la incorporación en los diferentes espectáculos de directores de escena, actores, coreógrafos, artistas plásticos. Por otra, la creación de espectáculos para un público adulto, donde se mezclaba la poesía con una mirada crítica hacia nuestra realidad y nuestra historia.

La Cova del Gran Banús se encuentra, pues, en esta primera fase de la compañía, donde comienzan a definirse los



LA COVA DEL GRAN BANÚS. 1986 >

començant a definir-se els objectius i les línies d’actuació. Encara no podem albirar l’eclosió, l’impactant creixement, la sòlida maduració que es produirà dins de pocs anys. Mirant la fotografia que il·lustra el muntatge, no puc evitar enyorar el que vindrà després. No perquè l’espectacle estiga mancat de solidesa, que la té i molta, en gran mesura a causa del treball dramàtic de Vicent Vila, persona lligada en la seua primera època a la companyia i, després, brillant director del Centre Teatral Escalante. Sinó bàsicament perquè ens remet a un grup Bambalina encara no plenament diferenciat de tots els altres que, per aquests mateixos anys, ocupaven el mateix espai dins el panorama del teatre valencià i manifestaven tenir uns objectius semblants. Mirant la foto, a més a més, recorde les meues reticències davant l’estètica dels titelles que s’estilava per aquells anys. Tot i reconeixent els seus mèrits, no puc estar-me de preferir qualevol dels dos extrems: el naturalisme màxim –ninots que no estilitzen, que “semblen” actors, tot i que a una altra escala– o l’expressionisme extrem –objectes i/o figures no realistes que funcionen com a personatges, sobre la base d’un simple suggeriment (un raspall de dents que parla, un globus que batega com un cor, un pastís que balla un vals). Falta encara un temps per arribar al *Quixot* de Bambalina. Allí, jo crec –i potser m’equivoque– que arribàvem al final d’una època, i s’iniciava el nou vol, s’encetava el camí que, en recórrer-lo, va anar conformant la companyia que ara, gojosament i creativa, es disposa a complir vint-i-cinc anys.

objetivos y las líneas de actuación. Entonces, aún no podía- mos vislumbrar la eclosión, el impactante crecimiento, la sólida maduración que se produciría en unos pocos años. Al mirar la fotografía que ilustra el montaje, no puedo evitar añorar lo que llegaría después. No porque el espectáculo carezca de solidez, que la tiene y mucha, en gran medida gracias al trabajo dramático de Vicent Vila, persona lligada a la compañía en su primera época y que, después, sería brillante director del Centre Teatral Escalante. Sino, básicamente, porque nos remite a un grupo Bambalina que todavía no estaba completamente diferenciado de otros grupos que, por aquellos años, ocupaban el mismo espacio en el panorama del teatro valenciano y manifestaban tener similares objetivos.

Al mirar la foto, recuerdo también mis reticencias ante la

estética de los títeres que se estilaba en aquellos años. Aún reconociendo sus méritos, no puedo evitar mantener mi preferencia por cualquiera de los dos extremos: el naturalismo máximo - muñecos que no estilizan, que “parecen” actores, aunque a una escala diferente - o el expresionismo extremo - objetos y/o figuras no realistas que funcionan como personajes, sobre la base de una simple sugerencia (un cepillo de dientes que habla, un globo que late como un corazón, un pastel que baila un vals).

Aún faltaba un tiempo para llegar al *Quijote* de Bambalina. Entonces, creo - y quizás me equivoque - llegábamos al final de una época y al comienzo de un nuevo vuelo, se iniciaba el camino que, al recorrerlo, iría conformando la compañía que ahora, gozosa y creativamente, se dispone a cumplir veinticinco años.

L'OMBRA DE L'ACTOR

Patricia Pardo

- Com ho portes...?
- Fatal. Mira'ls com es besen.
- No et tortures. Vinga, et toca eixir a escena.
- L'odie.
- Eh... no, no plores... Ix, va.

T'odie. No, ara no..., concentra't. Vinga, alça el fil que alça la mà que alça el braç. Avança i toca el cap del titella de l'esquerra. Vés amb compte amb el fil del company. T'odie. En Barcelona 92 algun gimnasta haurà guanyat la medalla d'or en aquestes circumstàncies, veient per exemple, just abans de començar el seu exercici, el seu ex, recent ex, besar un altre gimnasta? I ara aquest per què no diu la seua rèplica?, per què no deixa la companyia? no diu mai a temps eixa rèplica. Vull fer un espectacle a soles. Un espectacle que parle de l'odi. Que

LA SOMBRA DEL ACTOR

Patricia Pardo

¿Cómo lo llevas...?

Fatal. Mira cómo se besan

No te tortures. Venga, te toca salir a escena.

Le odio.

Eh... no llores... Venga, sal.

Te odio. No, ahora no..., concéntrate. Venga, levanta el hilo que levanta la mano que levanta el brazo. Avanza y toca la cabeza del títere de la izquierda. Ve con cuidado con el hilo del compañero. Te odio. En Barcelona 92 ¿algún gimnasta hubiera ganado la medalla de oro en estas circunstancias, viendo, por ejemplo, justo antes de empezar su ejercicio, a su ex, reciente ex, besar a otro gimnasta? Y éste, ¿por qué no dice ahora su réplica?, ¿por qué no deja la compañía?, nunca dice a tiempo esa réplica. Quiero hacer un espectáculo a solas. Un espectáculo que hable del odio. Que defienda el odio. Mierda, ¡el títere!, que se me hunde. Así, arriba, así, como si los pies te sostuvieran. Ver que besas a otro. ¿Por qué me has traicionado hasta las últimas consecuencias? ¿No eras tu un ficus que me quería? ¿No presumías de no

No hi havia a València dos amants com nosaltres. Je voudrais pas crever avant d'avoir usé sa bouche avec ma bouche son corps avec mes mains les reste avec mes yeux. Merda, què faig parat al mig de l'escenari si hauria d'estar entre bambolines? No!, ja columna, he tirat la columna! T'odie. Tant de bo em caiguera al cap una columna del congrés dels diputats i em deixara amnèsic. Però qui em substituirà als bolos? Amnèsic només de tu, aleshores? Com en eixa pel·lícula... Com es deia? *Olvídate de mi*. Ei, recordes quan vérem *Una noche en la ópera* i “*dos huevos duros!*”? Com ha crescut el teu cabell rull des d'aleshores. Ja no sóc jo qui et posa els malnoms a cau d'orella, veritat? A saludar, sí, sí, ja vaig. Quanta gent!

dejara amnésico. Pero, ¿quién me sustituirá en los bolos? ¿Amnésico sólo de ti, entonces? Como en esa película... ¿Cómo se llamaba? *Olvídate de mi*. Eh, ¿te acuerdas cuando vimos *Una noche en la ópera* y “*¡Dos huevos duros!*”? Cómo ha crecido tu cabello rizado desde entonces. Ya no soy yo quien te susurra al oído sobrenombres, ¿verdad? A saludar, sí, sí, voy. ¡Cuánta gente!

PINOTXO, 1989

Gemma Lluch

“Pinotxo és un poc de tots. Per això, el que sembla un avantatge es converteix en una gran responsabilitat a la qual ens hem enfrontat amb amor cap al nostre personatge. L'objectiu ha sigut poder transmetre aquest sentiment a tots aquells que visquen el nostre espectacle.”

Amb aquestes paraules Bambalina presentava el 1989 el seu espectacle *Pinotxo*. Però feia molt de temps que Pinotxo havia deixat de ser de tots, havia deixat de ser del seu autor i s'havia convertit en una adquisició més de la marca Disney.

Fem un poc de memòria. Carlo Collodi no iniciava un tema quan va començar a escriure *Pinotxo*. De fet, el tema iniciàtic era present tant en les rondalles meravelloses com en la literatura infantil: una narració en la qual el nen petit de l'inici de la història, gràcies a totes les perícies que ha de passar, acaba transformat en un adult responsable i valent. Però *Pinotxo* sí que plantejava una petita diferència perquè el protagonista era un titella que es veia obligat a enfrontar-se al món, al dur aprenentatge vivencial.

Com era habitual en el moment en què va ser escrit, *La aventure di Pinocchio* es publica la primera vegada en forma de fulletó. El primer capítol apareix en la pàgina 3 del primer número del diari *Giornale per i bambini* el 7 de juliol de 1881 i dos anys més tard finalitza. Immediatament, el conte complet es publica en forma de llibre. Però el resultat final que hem pogut llegir, no corresponia a la idea inicial que tenia l'autor. En un principi, la història del titella finalitzava quan la balena el devora: Pinotxo mor a la panxa castigat per totes les maldats

PINOCHO, 1989

Gemma Lluch

“Pinocho es un poco de todos. Por eso, lo que puede parecer una ventaja se convierte en una gran responsabilidad a la hora de enfrentarnos con amor a nuestro personaje. El objetivo ha sido transmitir este sentimiento a todos aquellos que vivan nuestro espectáculo”.

Con estas palabras, Bambalina presentaba en 1989 su espectáculo *Pinocho*. Sin embargo, hacía mucho tiempo que Pinocho había dejado de ser de todos, había dejado de ser de su autor y se había convertido en una adquisición más de la marca Disney.

Hagamos un poco de memoria. Carlo Collodi no inicia ningún tema nuevo cuando escribe *Pinocho*. De hecho, el tema iniciático estaba presente tanto en rondallas maravillosas como en la literatura infantil: una narración en que el niño pequeño del comienzo de la historia, gracias a todas las peripecias

por las que pasaba después, terminaba transformado en un adulto valiente y responsable. *Pinocho*, sin embargo, sí planteaba una pequeña diferencia: el protagonista era una marioneta que se veía obligada a enfrentarse al mundo, al duro aprendizaje vivencial.

Como era habitual en el momento en que fue escrito, *La aventure di Pinocchio* se publicó originalmente como folletín. El primer capítulo apareció en la página tres del primer número del diario *Giornale per i bambini* el 7 de julio de 1881 y el último dos años más tarde. Inmediatamente, el cuento completo se publicaría en forma de libro. Pero la versión final que hemos podido leer, no correspondía con la idea inicial que tenía el autor. En un principio, la historia de la marioneta terminaba cuando la ballena lo devora: Pinocho muere en el vientre, castigado por todas las maldades cometidas en su



comeses en la curta vida. Però ni l'editor ni l'autor van poder preveure quina era l'opinió dels lectors i fins on pensaven arribar per aconseguir que el seu heroi continuara amb les aventures.

Van ser tantes les cartes de protesta dels lectors que l'editor del diari va demanar a l'autor que el ressuscitara i que continuara la història. I així va ser com el 10 de novembre, Martini, l'editor del diari, va escriure la nota següent:

«Una bona notícia. El senyor C. Collodi em comunica que el seu amic Pinotxo continua viu, i que encara podrà contar-nos-en meravelloses aventures. Era natural: un titella, un objecte de fusta com Pinotxo, té els ossos durs i no és fàcil enviar-lo a l'altre món. De manera que els nostres lectors ja són avisats: molt prompte començarà la segona part d'*Història d'un nino*, titulada *Les aventures de Pinotxo*.»

Pinotxo i Gepeto podien descansar durant un temps vivint en les pàgines dels llibres o en els escenaris que reproduïrien les aventures i les passions a la manera de Collodi. Encara faltava molt perquè arribara una data important: el 1940, quan Walt Disney decideix utilitzar l'obra italiana per fer-ne una adaptació.

I a partir d'aquesta data, com a parts d'una moneda de cares oposades, si bé *Pinotxo* és recuperat i donat a conèixer arreu del món, l'adaptació de la Disney perd l'essència, la complexitat, la profunditat de l'obra que ha fet riure, plorar, pensar i sentir a tants lectors. Per això, contemplar la foto del muntatge de Bambalina ens retorna justament als orígens, al titella de fusta que entre la simplicitat de les línies tallades de la fusta albergava la complexitat d'un ésser humà.

corta vida. Pero ni el editor ni el autor pudieron preveer cuál sería la opinión de los lectores y hasta dónde iban a llegar para conseguir que su héroe viviera nuevas aventuras.

Fueron tantas las cartas de queja enviadas por los lectores que el editor del diario pidió al autor que lo resucitara para continuar la historia. Y así fue como el 10 de noviembre, Martini, el editor del diario, escribía la siguiente nota:

“Una buena noticia. El señor C. Collodi me comunica que su amigo Pinocho sigue con vida, y que todavía podrá contarnos sus maravillosas aventuras. Era natural: una marioneta, un objeto de madera como Pinocho, tiene los huesos duros y no es fácil enviarlo al otro mundo. Así pues, quedan avisados nuestros lectores: muy pronto, comenzará la segunda parte de la *Historia de un muñeco*, titulada *Las aventuras de Pinocho*”.

Así, Pinocho y Gepeto pudieron descansar durante un tiem-

po viviendo en las páginas o en los escenarios que reproducirían sus aventuras y sus pasiones a la manera de Collodi. Todavía faltaba mucho para llegar a una fecha importante: 1940, cuando Walt Disney decidiera utilizar la obra italiana para adaptarla.

A partir de esta fecha, como dos caras opuestas de una misma moneda, *Pinocho* es recuperado y dado a conocer en todo el mundo, aunque con la adaptación de Disney se perdió la esencia, la complejidad, la profundidad de una obra que había hecho reír, llorar, pensar y sentir a tantos lectores. Por eso, contemplar la foto del montaje de Bambalina nos devuelve a los orígenes con justicia, a la marioneta que en la simplicidad de sus líneas talladas de madera albergaba toda la complejidad del ser humano.

SOBRE EL GENI I ELS DESITJOS

Juan V. Martínez Luciano

Aquest estiu de 2006, he hagut de tornar a llegir la història d’“Aladí i la llàntia màgica”, en *Les mil i una nits*, gràcies a —o potser “per culpa de”— aquest encàrrec de Toni Tordera i/o Bambalina. L’he rellegida perquè, entre altres coses, no vaig poder veure en aquell moment aquesta producció de Bambalina —l’única, crec, que m’he perdut—, i perquè així i tot em semblava molt suggeridora la proposta d’intentar ser creatiu a partir d’una imatge que era, com a mínim, evocadora.

En rellegir la història m’he adonat que a penes la recordava tal com es narra allí, i que l’Aladí i, sobretot, el geni que guardava en la memòria s’assemblaven més, molt més, als dibuixos de Disney, o al conte infantil abreujat, que no als que es descriuen en l’original. Ara, després de la relectura, em resulten molt més propers als que apareixen en aquesta fotografia de la producció de Bambalina. Especialment sorprenent, el geni de la llàntia, que en l’original —en contraposició amb els meus records d’un geni rodanxó i bonàs— apareix descrit com un “espantós *efrit* [...] tan enorme que tocava el sostre amb el cap [...] amb una cara repulsiva i esgarrifosa”, i encara així, a pesar d’aquesta “repulsiva” aparença, capaç de fer feliç la gent aconseguint els seus desitjos.

I la qüestió dels desitjos ha estat una altra de les grans sorpreses: d’on m’havia tret jo que el geni de la llàntia podia concedir només tres desitjos? Potser una més d’aquelles “tergiversacions literàries” —que ara molts tradueixen per “llegendes urbanes”— que emmagatzemem sense saber ben bé d’on procedeixen. O potser era senzillament per allò de “salut, diners i amor”. Ara bé, sí que recorde que, igual que deu haver passat a molts de

SOBRE EL GENIO Y LOS DESEOS

Juan V. Martínez Luciano

Este verano de 2006, he tenido que volver a leer la historia de “Aladino y la lámpara maravillosa”, en *Las mil y una noches*, gracias a —o quizá “por culpa de”— este encargo de Toni Tordera y/o Bambalina. La he releído porque, entre otras cosas, no pude ver en su momento esta producción de Bambalina —la única, creo, que me he perdido—, y porque aún así me parecía muy sugerente la propuesta de intentar ser creativo a partir de una imagen que resultaba cuanto menos evocadora.

Al volver a leer la historia, me he dado cuenta de que apenas la recordaba tal y como allí se narra, y que el Aladino y, sobre todo, el genio que guardaba en mi memoria se parecían más, mucho más, a los dibujos de Disney, o al cuento infantil abreviado, que a los que en el original se describen. Ahora, tras la relectura, me resultan mucho más cercanos a

los que aparecen en esta fotografía de la producción de Bambalina. Especialmente sorprendente, el genio de la lámpara, que en el original —en contraposición a mis recuerdos de un genio rechoncho y bonachón— aparece descrito como un “espantoso *efrit* [...] tan enorme que tocaba el techo con la cabeza [...] con una cara repulsiva y espantosa”, y aún así, a pesar de esa “repulsiva” apariencia, capaz de hacer feliz a la gente cumpliendo sus deseos.

Y la cuestión de los deseos ha sido otra de las grandes sorpresas: ¿de dónde me había sacado yo que el genio de la lámpara podía conceder tan sólo tres deseos? Quizá otra de esas “tergiversaciones literarias” —que muchos ahora traducen como “leyendas urbanas”— que uno almacena sin saber muy bien de dónde proceden. O quizá fuera simplemente por aquello de “salud, dinero y amor”. Lo que sí que recuerdo es



ALADÍ. 1990 >

que, al igual que le habrá sucedido a muchos de nosotros, pronto me apunté a la solución de que el tercer deseo fuera “poder pedir otros tres deseos”, y así tener la posibilidad de convertir la vida en una sucesión infinita de deseos concedidos por un genio.

Y, llegado a este punto, reconoceré que lo que más estimulante me resultaba al ponerme a escribir era pararme a pensar qué deseos serían los que ahora pediría. He intentado hacerlo con sinceridad para conmigo mismo y, eso sí, con la seguridad de que no tengo limitaciones: en último extremo, el tercer deseo de cada grupo de tres siempre sería el de “poder pedir otros tres”. Y, aunque no me imagino al genio de la lámpara concediendo deseos que no sean materiales, he preferido recrear una situación en la que “mi genio” fuera

capaz de otorgarme deseos intangibles, y por ello más valiosos. He pensado, por tanto, y no sé muy bien en qué orden, en la paz, en la solidaridad, en la libertad, en la generosidad, en el altruismo, en el bienestar de las gentes, en la justicia, en la felicidad... En suma, en todos esos valores en los que creo y que me gustaría que todo el mundo creyera...

Y he de reconocer —me había comprometido a ser sincero— que mi conciencia ha quedado muy tranquila, especialmente al prometerme “mi genio” dedicar todos sus esfuerzos a concederme mis deseos. Sin embargo, me resulta difícil, muy difícil, imposible, imaginármelo, a pesar de sus poderes, convenciendo a algunos “personajillos”, especialmente de nuestro entorno más cercano, para que asuman esos valores. ¿Y si le pidiera a Bambalina que los convierta en “titelles”?

nosaltres, ben prompte em vaig apuntar a la solució que el tercer desig fóra “poder demanar-ne tres més”, i tenir així la possibilitat de convertir la vida en una successió infinita de desitjos concedits per un geni.

I arribats ací, reconec que allò que trobava més estimulant a l'hora d'emprendre a escriure era mirar-me bé quins desitjos demanaria ara. He intentat fer-ho amb sinceritat amb mi mateix i, això sí, amb la seguretat que no tinc limitacions: en darrer terme, el tercer desig de cada grup de tres seria sempre “poder demanar-ne tres més”. I, encara que no m'imagino el geni de la llàntia concedint desitjos que no siguen materials, he preferit recrear una situació en què “el meu geni” fóra capaç d'atorgar-me desitjos intangibles, i per això mateix més valuosos. He pensat, per tant, i no sé molt bé amb quin ordre, en la pau, en la solidaritat, en la llibertat, en la generositat, en l'altruisme, en el benestar de la gent, en la justícia, en la felicitat... En suma, tots aquells valors en què crec i en els quals m'agradaria que creguera tothom...

I he de reconéixer —m'havia compromés a ser sincer— que la meua consciència s'ha quedat molt tranquil·la, especialment quan “el meu geni” m'ha promés dedicar tots els esforços a concedir-me els desitjos. Ara, em resulta difícil, molt difícil, impossible, imaginar-me'l, a pesar dels seus poders, convencent alguns “personatgets”, especialment del nostre entorn més pròxim, perquè assumisquen aquests valors. I si demanara a Bambalina que els convertisca en titelles?

NO DISPAREN ALS ACTORS (Sobre *Quijote*)

Antoni Tordera

No parlaré de l'espectacle *Quijote*, perquè no sóc expert en crítica teatral, ni tampoc del seu protagonista, de qui tant s'ha dit últimament que no se sap res de Don Quixot ni de Don Alonso, i poc més de Don Miguel. En comptes de tot això, que a més no fa al cas, m'atreviré a entrar en el cosmos dels titelles pel lllindar de la fotografia que m'acompanya; una altra manera, en fi, de parlar de l'espectacle de Bambalina. Els titelles em fan por. Aquella por, vull dir, que pren l'aspecte de la fascinació. I això és així, crec, perquè en aquestes criatures s'acumulen diverses capes, llegendes i densitats. Com també amenaces per als actors que es despisten. Ara mateix, se m'acut com a argument probatori els espectacles de titelles per a xiquets. Més ben dit, les reaccions del xiquet davant les taules. Tota la gent de teatre hem envejat tenir espectadors així, tan intensament i sorollosament identificats amb l'acció, siga el dolent, el bo o simplement la porra. Però, què opera en aquesta relació entre espectadors i xiquets? Doncs precisament això, que no hi ha actors de carn i ossos, que n'hi ha prou amb un ninot bast en la seua caracterització realista perquè l'espectador es comporte com un caníbal, i el xiquet suplante completament l'“ànima” del personatge, expulse així l'actor (d'altra banda, invisible: el manipulador), i es demostre que en les arrels del teatre, en la seua essència, allò que defineix el teatre és el col·lectiu d'espectadors, la comunitat que es constitueix com a tal projectant-se, i esgotant exhaustivament, la pretesa interioritat del personatge principal, tant si aquest era, en els seus orígens, el boc dionisiac, com si és ara l'ídol rocker o el titella.

I quan aconsegueix hui el teatre d'actors aquesta intensitat?

NO DISPAREN A LOS ACTORES (Sobre *Quijote*)

Antoni Tordera

No hablaré del espectáculo *Quijote*, pues no soy experto en crítica teatral, ni tampoco de su protagonista, del que tanto se ha dicho últimamente que nada se sabe de Don Quijote ni de Don Alonso, y poco más de Don Miguel. En lugar de todo eso, que no viene además al caso, me atreveré a entrar en el cosmos de las marionetas por el umbral de la fotografía que me acompaña, lo que es otro modo, en fin, de hablar del espectáculo de Bambalina.

Las marionetas me dan miedo. Ese miedo, entendámonos, que se viste de fascinación. Y eso es, creo, porque en esas criaturas se acumulan varias capas, leyendas y densidades. Así como amenazas para los actores que se descuidan.

Por de pronto, se me ocurre como argumento probatorio los espectáculos de marionetas para niños. Mejor dicho, las reacciones del niño ante el tablado. Todas las gentes de teatro hemos envidiado tener espectadores así, tan intensa y

ruidosamente identificados con la acción, sea el malo, el bueno o simplemente la cachiporra. Pero ¿qué opera en esa relación entre espectadores y muñecos? Pues precisamente eso, que no hay actores de carne y hueso, que basta un monigote burdo en su caracterización realista, para que el espectador se comporte como un caníbal, y el niño suplante completamente el “alma” del personaje, expulse así al actor (por otro lado invisible: el manipulador), y se demuestre que en la raíz del teatro, en su esencia, lo que define al teatro es el colectivo de espectadores, la comunidad que se constituye como tal proyectándose, y agotando exhaustivamente, la supuesta interioridad del personaje principal, fuera éste, en sus orígenes, el macho cabrío dionisiaco, sea ahora el ídolo rockero o la marioneta.

¿Y cuándo consigue hoy el teatro de actores esa intensidad?

Podría recordarse a este respecto, si no fuera pedantería, que



Podria recordar-se sobre aquest punt, si no fóra pedanteria, que no era innocent Gordon Craig quan propugnava l'actor supertitella, o quan Valle-Inclán preferia que els seus esperpents els interpretaren no actors ni actrius, sinó els titelles napolitans. L'un per desconfiança davant la psicologia, i l'altre per menyspreu de l'art declamatori de la seua època. Tot açò és una reflexió improvisada sobre l'estatut de l'actor. O, com a màxim, una sensació inquietant. El cas és que la resposta es troba en la fotografia que m'acompanya. Perquè els grans discursos s'il·luminen des del *punctum*, com diria Barthes, la clau, el llampec que, en aquest cas, es caracteritza en el disparament de la càmera fotogràfica que aplega criatures de substància ben diferent. David Durán, l'individu de l'esquerra, sembla confirmar que hi ha un actor que dóna vida al personatge-titella, i que el ninot és una altra manera expressiva, amb la veu i el cos, de l'actor. La seua mirada concentrada diu que la figura parla per ell, i que ell és el subtext, l'actor. En canvi, Àngel Fígols, el jove de la dreta, mira fora de camp. No sé si observa un altre lloc de l'escenari, però sembla que els seus ulls, igual d'obsessius que els de David, busquen l'aprovació d'algú invisible, encara que el *zoom* ens mostrara tota l'escena. M'agradaria creure que mira el text. Això em permetria dir que entre els dos mostren l'estatut de l'actor, la seua grandesa, el seu ofici i el seu compromís: unint expressivitat cap al públic i atenta vigilància cap a l'autor. Entre comunicació i dramaticitat, entre expressió o forma i interioritat o contingut. Cos i esperit, en fi, per una vegada dislocats en dues figures, David i Àngel, però alhora units, inseparables, en la representació que és tota fotografia. Però hi ha alguna cosa que m'inquieta. I és aquest ninot que gira l'esquena a aquests actors, atent al seu misteri, inaccessible a tot, alié a totes les nostres preocupacions.

no era inocente Gordon Craig cuando propugnaba el actor supermarioneta, o cuando Valle-Inclán prefería que sus esperpentos los interpretasen no actores ni actrices, sino las marionetas napolitanas. El uno por desconfianza ante la psicología, y el otro por desprecio del arte declamatorio de su época. Todo esto es una reflexión improvisada sobre el estatuto del actor. O a lo sumo, una sensación inquietante. El caso es que la respuesta está en la fotografía que me acompaña. Porque los grandes discursos se iluminan desde el “punctum”, como diría Barthes, la clave, el destello que, en este caso, se caracteriza en el disparo de la cámara fotográfica que reúne criaturas de muy diferente sustancia. David Durán, el individuo de la izquierda, parece confirmar que existe un actor que le da vida al personaje-marioneta, y que el muñeco es otra manera expresiva, junto a la voz y el cuerpo, del actor. Su mirada concentrada dice que la figura está

hablando por él, y que él es el subtexto, el actor. En cambio, Àngel Fígols, el joven de la derecha, mira fuera de campo. No sé si está observando otro lugar del escenario, pero sus ojos, igual de obsesivos que los de David, parecen buscar la aprobación de alguien invisible, aún si el *zoom* nos mostrara toda la escena. Me gustaría creer que está mirando al texto. Eso me permitiría decir que entre ambos muestran el estatuto del actor, su grandeza, su oficio y su compromiso: juntando expresividad hacia el público y atenta vigilancia hacia el autor. Entre comunicación y dramaticidad, entre expresión o forma e interioridad o contenido. Cuerpo y espíritu, en fin, por una vez dislocados en dos figuras, David y Àngel, pero a la vez unidos, inseparables, en la representación que es toda fotografía. Pero algo me inquieta. Y es ese muñeco que da la espalda a esos actores, atento a su misterio, inaccesible a todo, ajeno a todas nuestras preocupaciones.

JOJO DE BAMBALINA

JuJuanluis mira

Jojoder amb els *babambalinos*, els seus vivint-i-cinc aanyos em fafan quequequejar. Cocom qui no didiu res. 25 anys és un ququart de segle, un ququart de segle és una aaaspa de la x roromana, una aaspa és cacapaç de momoure la brisa de l'eternitat, que ééés una paparaula que adodormmmmm nonomés dede pepensar-la, encacara que pepé i pepensar no cacasen bé. Dede totota mamana, uuna eternitat dudura molt, crec, no sé. Això didiuen els que en sasaben. El cacas és que aaara, veveges tutu, veveient peper cacasualitat la fofoto de *JOJO*, el mumuntatge que la cocompanyia féféu el nonorantata-un m'adodone que el tetemps papassa peperò reresten les eeessències. El gragran tititella, amamb cacara de mimirar el momón dede dadalt a babaix, peper dadamunt de l'home, i l'acctor amamagant les seues mimisèries, sosota el popoder del gran pepeix grogros. Sisi hagueguera de poposar nonom a les cocoses didiria que el gragrandot, queque memés d'una dèdècada dedesprés es faaarà memés imbèbèbècil encara i s'anomemenarà Uuuubú, encacara que no acoconseguirà fefer por en la seua nanau quiquilomètrica, popot estar didient aaquelles paparaules d'*El RoRoto* poposades en boboca d'algun popotentat impoponent i, popossiblement, impopotent, a sasaber, didiria:

"Hòstia, ja m'he tornat a deixar el cor en l'altra jaqueta..."

Mementrestatant, el susubmís accctor escucura el plat dedel bobolo alimentari.

Cocollons, còcòmics, *babambalinos* —això hooo didic jo.

Còcòmics, cocom us estime, *JOJOder*.

JOJO DE BAMBALINA

JuJuanluis mira

Jojoder con los babambalinos, sus veveinticinco aaños me haacen tatartamudear. Nono es papara memenos.

25 años es un cucuarto de siglo, un cucuarto de siglo es un aaaspa de la x rorromana, un aaspa es cacapaz de momover la brisa de la eternidad, que eees una papalabra que adodormmmmece dede sósolo pepensarla, aunque pepé y pepensar no cacasan bien. Dede todas foformas, uuna eternidad dudura mucho, creo, no sé. Eso didicen los que sasaben. El cacasos es que aaahora, fffijate, vviendo popor ccasualidad la fofoto de JOJO, el momontaje que la cocompañía hiciera en el nonoventayyyuno meme doy cucuenta de que el titiempo papasa pepero las eeesencias pepermanecen. La gragran mamarioneta, cocon cacara de mimirar el mumundo popor encima del hooombro-hooombre, y el accctor escocondiendo sus mimiserias, babajo el popoder del gran jejerifalte.

Sisi tutuviera que poponerle nonombre a las cocosas didiría que el gragrandullón, queque mámás de una dèdècada dedespués se haaará mamás imbébebecil todavía y sese llamará Uuuubú, aunque no coconseguirá memetermiedo en su *nanau* kikulométrica, pupuede estar didiciendo aaquellas papalabras del Roroto pupuestas en boboca de algún popotentado impoponente y, poposiblemente, impopotente, a sasaber, didiría:

"Coño, ya me he vuelto a dejar el corazón en la otra chaqueta..."

Mimientras tatanto, el susumiso accctor rerrebaña el plato dedel bobolo alimenticio.

Cocoño, cócòmicos, babambalinos -esto lolo didigo yo-.

Cócòmicos, cócómo os quiero, JOJOder.



ULISSES I ÍTACA

Vicent Josep Escartí

Segurament, el que menys m’interessa de l’aventura d’Ulisses, és el fet que el seu camí, el seu viatge, es produeix després d’haver estat molt de temps al setge de Troia, d’haver estat a la guerra. Perquè, en definitiva, la guerra sempre és dolenta i no hi ha vencedors ni vençuts, sinó odi i més rancúnia en totes les parts; i la satisfacció dels guanyadors —si realment existeix, que és una cosa que no puc imaginar-me— deu trobar-se només en les ments malaltes dels dirigents, dels empresaris del petroli o en Déu sap quines gents d’interessos obscurs —o més aviat, negres— que queden tan lluny del que ens afecta realment al comú dels mortals que, en definitiva, aquells no haurien ni tan sols de rebre el qualificatiu d’«humans», tenint en compte l’escassa mostra d’«humanitat» que exhibeixen, quan els és tan indiferent sacrificar homes i dones innocents en nom dels diners, dels déus o de les nacions. I és clar que si això encara passa als nostres dies, amb més claredat ho podem trobar al poema d’Homer. Però, com dic, això no m’interessava gens ara, si no era per a fer aquesta reflexió inicial exculpatòria d’una part negativa de l’heroi.

Perquè d’Ulisses, i del seu periple mediterrani i universal —el món sencer era poc més que la Mediterrània, en els temps d’Ulisses—, m’interessa més Ítaca. En part per ser una illa i, especialment, per ser emblema i representació del destí on cal arribar, del punt final al qual tots aspirem, encara que de molt diverses maneres i, de vegades, sense saber-ho ni res. Ítaca, amb les oliveres coronant el port, amb el seu fullatge dens, és el lloc final, on arribem després del camí llarguíssim.

ULISES E ÍTACA

Vicent Josep Escartí

Seguramente, lo que menos me interesa de la aventura de Ulises es el hecho de que su camino, su viaje, se produzca tras haber participado mucho tiempo en el asedio de Troya, de haber estado en la guerra. Porque, en definitiva, la guerra siempre es dolorosa, porque no hay vencedores ni vencidos, porque acrecienta el odio y el rencor y lo extiende por todas partes. La satisfacción de los ganadores - si es que realmente existe, algo que no puedo imaginar - debe encontrarse solamente en las mentes enfermas de los dirigentes, de los empresarios del petróleo o en Dios sabe qué gentes de oscuros intereses - más bien, negros -, tan alejados de aquellas cosas que afectan realmente al común de los mortales. Teniendo en cuenta la escasa “humanidad” que demuestran, ni siquiera habrían de recibir el calificativo de “humanos”, cuando les es tan indiferente sacrificar hombres y mujeres inocentes en nombre del dinero, de

naciones o de dioses. Y está claro que si esto aún sucede en nuestros días, con mayor claridad lo podemos encontrar en el poema de Homero. Pero, como digo, todo esto no me interesaría nada ahora, si no fuese para escribir esta reflexión inicial exculpatoria de una parte negativa del héroe.

Porque de Ulises, y de su periplo mediterráneo y universal - en tiempos de Ulises, el mundo entero era poco más que el Mediterráneo -, me interesa más Ítaca. En parte por ser una isla y, especialmente, por ser emblema y representación del destino que hay que alcanzar, del punto final al que todos aspiramos, aunque de muchas maneras diferentes y, a veces, sin ni siquiera saberlo. Ítaca, con los olivos coronando el puerto, con su denso follaje, es el último lugar donde llegamos tras un larguísimo camino.

Ítaca, que siempre se encuentra en el horizonte de todos, tiene,



además, la gracia añadida de ser cambiante: evoluciona al mismo tiempo que nuestro viaje avanza; y se hace más próxima a cada paso que damos, mientras que se aleja, también, conforme nos vamos aproximando al fin. Es, ciertamente, misteriosa. Para mí, Ítaca, siempre ha estado poblada por brujas, cíclopes y enemigos, como la misma trayectoria de Ulises. En fin, por todo aquello que el héroe atesora a lo largo del viaje, por todo lo que, inevitablemente, le acompañará siempre; y él, conocedor de tal fortuna, lo lleva como un regalo inmenso a Penélope, que espera y espera y espera y vuelve a esperar, sin la desesperación tradicional de aquel que ve sus esperanzas frustradas, sino como espera más una madre que una esposa. Penélope, por tanto, espera al marido de quien, por obra y encantamiento de la literatura, se ha convertido en madre y tierra y hogar y, finalmente, nicho y hoyo abierto en

la cruda tierra, que espera paciente el cuerpo muerto de todos nosotros. Ítaca y Ulises, como un maravilloso poema de piezas encajadas por el azar, son dos nombres míticos. Son dos formas de decir vida y muerte, porque en ambas esencias encontramos la vida y la muerte, la grandeza de la vida de cada ser, por encima de las epopeyas y las glorias y las miserias personales que siempre nos acompañan. Ulises e Ítaca somos cada uno de nosotros. Somos héroes de cada día: al ir a comprar el pan y al ir a poner orden en unos papeles de la administración pública, donde habremos de luchar con Polifemo, por ejemplo. Somos héroes del viaje, cada día que tomamos la autovía para ir al trabajo. Y anhelamos y llegamos al final, a Ítaca, cuando pensamos en comprar una pelota con la que juegue un niño y cuando conseguimos no caer en la tenta-

suggereix el màrqueting més sofisticat.

Seria difícil, ara, per raríssim que puga semblar, pensar el nostre món sense Ulisses i sense Ítaca. Sense ser astuts o espavilats per a la vida –per a poder enfrontar-nos a ella i reeixir–, i sense tenir un objectiu gloriós –posem per cas un ou fregit, sucant el pa en l’oli, per a sopar, una nit d’agost– a cada dia que passa. I per això necessitem recordar Ulisses i Ítaca. Saber que van existir ells ens ajuda a viure nosaltres. I que algú ens ho recorde és, a més, necessari. Un vent que xiula amb misteri; el soroll de les agulles dels pins, la sensació de les ànimes intangibles i al mateix temps pròximes... Les ànimes d’Ulisses i de la terra somniada d’Ítaca.

ción del último objeto de moda que nos sugiere el *marketing* más sofisticado. Sería difícil, ahora, por extrañísimo que parezca, pensar nuestro mundo sin Ulises y sin Ítaca. Sin ser astutos o espavilados en la vida - para poder enfrentarnos a ella y sobrevivir -, sin tener, cada día, un objetivo glorioso - pongamos por caso, un huevo frito, mojando el pan en aceite, para cenar

una noche de agosto-. Por eso, necesitamos recordar Ulises e Ítaca. Saber que ellos existieron nos ayuda a vivir. Y que alguien nos lo recuerde es, sin duda, necesario. Un viento que sopla misteriosamente, el sonido de las agujas de los pinos, la sensación de las almas intangibles y, al mismo tiempo, próximas... Las almas de Ulises y de la tierra soñada de Ítaca.

EL JARDÍ DE LES DELÍCIES

Pilar Pedraza

Enguany se celebra el 25 aniversari del naixement a la Comunitat Valenciana de la companyia teatral Bambalina, que tants bons fruits ha produït de llavors ençà i amb tan gran obertura de mires pel que fa a gèneres i estils. Confesse humilment que el meu contacte real —és a dir, creatiu— amb el teatre és nul, però en sóc espectadora apassionada. Em produeix sensacions físiques com la pintura. El cinema, en canvi, encara que no sols m'agrada sinó que n'estic més prop a través de l'escriptura i l'ensenyament, no me'n produeix mai. Més ben dit, al cinema sent el remolí del temps i l'espai manipulant la meua ment com el somni i la lectura, mentre que un espectacle de titelles, humans o no, té per a mi una qualitat física i rugosa, una textura com de llana i nervis. Al teatre la bogeria, la bona bogeria dels déus bojos, ix a relluir com una reina quan el format de l'escenari és major o menor que el clàssic. Una vegada vaig veure a Palerm una representació dels *Puppi*, que ja coneixia per la pel·lícula *Paisà* de Roberto Rossellini. Vaig arribar a percebre els ninots com si foren de la meua grandària, i quan va eixir per algun dels cinc límits de l'embocadura la mà d'un dels titellaires, em va semblar un membre enorme, ciclopi, obscé —mai millor dit—, i vaig experimentar la náusea peculiar del plaer artístic, allò que anomenem *síndrome de Stendhal*. Em va passar igual a Praga durant una representació de Kafka del teatre negre. Bambalina coneix aquestes fetilleries i també l'efecte Dionís: la multiplicació i l'excelsitud dels elements. Quan Dionís es troba present a l'escenari, es produeixen tots els miracles del teatre, l'entusiasme dels actors, un augment en tots els ritmes, l'atmosfera, l'emoció del públic. Si Dionís està en la naturalesa, aquesta s'unfla, creix,

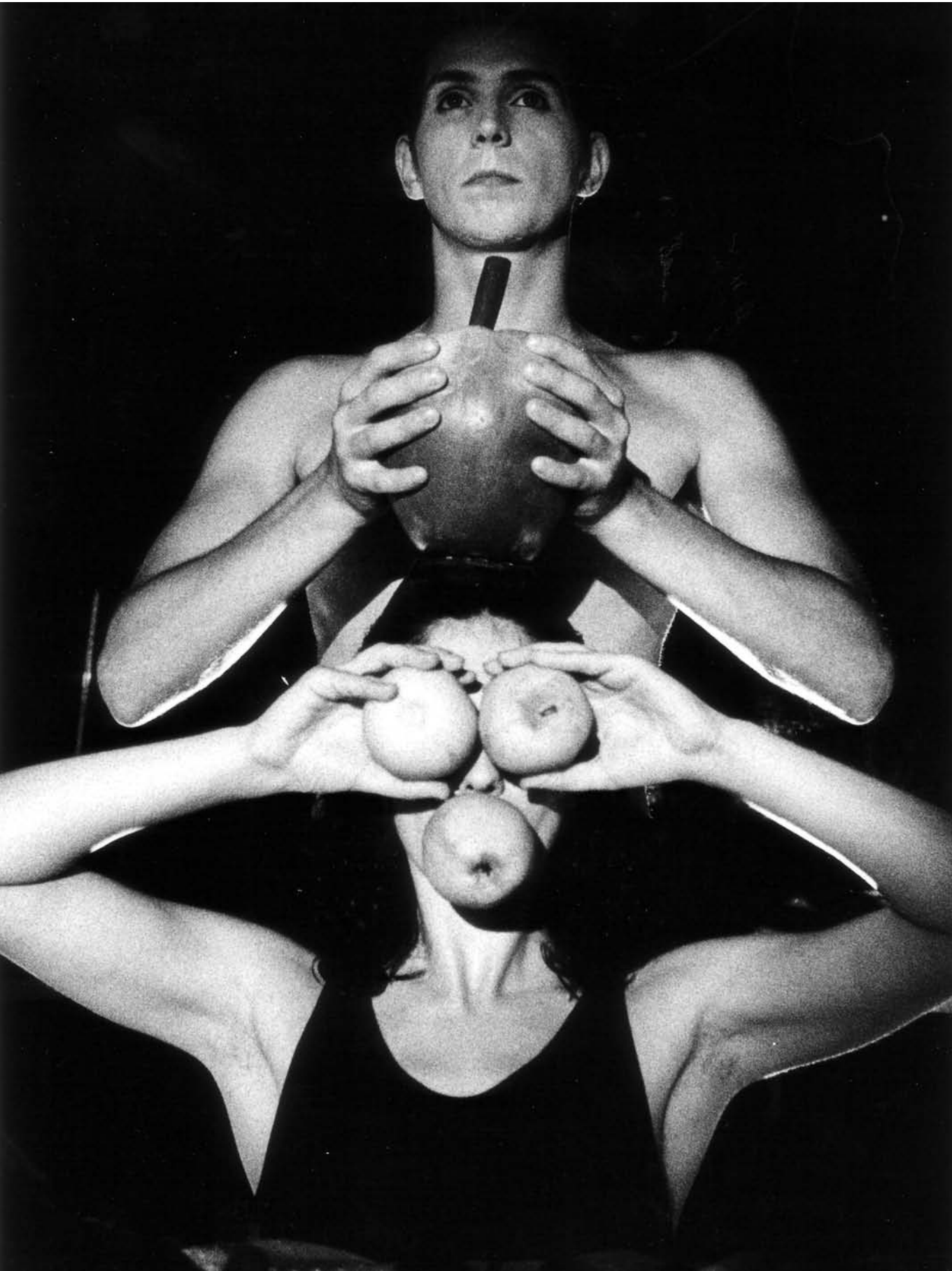
EL JARDÍN DE LAS DELICIAS

Pilar Pedraza

Este año se celebra el 25 aniversario del nacimiento en la Comunidad Valenciana de la compañía teatral Bambalina, que tantos buenos frutos ha producido desde entonces y con tan gran apertura de miras en lo concerniente a géneros y estilos. Confieso humildemente que mi contacto real -es decir, creativo-, con el teatro es nulo, pero soy espectadora apasionada. Me produce sensaciones físicas como la pintura. El cine, en cambio, aunque no sólo me gusta sino que estoy más cerca de él a través de la escritura y la enseñanza, no me las produce jamás. Mejor dicho, en el cine siento el torbellino del tiempo y el espacio manipulando mi mente como el ensueño y la lectura, en tanto que un espectáculo de marionetas humanas o no, tiene para mí una calidad física y rugosa, una textura como de lana y nervios. En el teatro la locura, la buena locura de los dioses locos, sale a relucir como una reina cuando el formato del escenario es mayor o menor que

el clásico. Una vez vi en Palermo una representación de los *Puppi*, que ya conocía por la película *Paisá* de Roberto Rossellini. Llegué a percibir a los muñecos como si fueran de mi tamaño, y cuando asomé por alguno de los cinco límites de la embocadura la mano de uno de los marionetistas, me pareció un miembro enorme, ciclópeo, obsceno - nunca mejor dicho -, y experimenté la náusea peculiar del goce artístico, lo que llamamos *síndrome de Stendhal*. Lo mismo me ocurrió en Praga durante una representación de Kafka del teatro negro.

Bambalina conoce estas hechicerías y también el efecto Dioniso: la multiplicación y excelsitud de los elementos. Cuando Dioniso está presente en el escenario, se producen todos los milagros del teatro, el entusiasmo de los actores, un aumento en todos los ritmos, la atmósfera, la emoción del público. Si Dioniso está en la naturaleza, ésta se hincha,



fructifica; la sang i la llet brollen, la mel forma rierols, els animals prosperen, les dones i les femelles pareixen. Si les dues coses succeeixen alhora, i això és possible perquè Dionís, com a déu, posseeix el do de la ubiqüitat, tenim el Paradís o Jardí de les Delícies, del qual ja el Bosco va pintar enormes fruites i flors com les que van fer servir al seu dia els actors de Bambalina en un acte d’afirmació de la utopia.

De les moltes formes d’espectacle que l’home ha creat per a viure la il·lusió d’ordenar el món i gaudir de la seua creació, algunes han mort entre nosaltres, com ara el Freak Show, el Grand Guignol, el Diorama o l’Orquestra d’Autòmats. El cinema va matar moltes varietats d’entreteniment; a canvi de tot això, ha creat al llarg d’un segle un art incomparable. El teatre, afortunadament, roman des de sempre i no ha deixat de complir la seua funció. És perquè la seua gent sap el secret de l’etern interès, de l’eterna joventut: la renovació, la invenció i la màgia. És un art en crisi permanent, però Bambalina fa vint-i-cinc anys, una prova que l’heroisme i la perseverança donen bons resultats. Enhorabona.

crece, fructifica; la sangre y la leche manan, la miel forma arroyos, los animales prosperan, las mujeres y las hembras paren. Si ambas cosas suceden simultáneamente, lo cual es posible porque Dioniso, siendo dios, posee el don de la ubicuidad, tenemos el Paraíso o Jardín de las Delicias, del que ya el Bosco pintó enormes frutas y flores como las que manejaron en su día los actores de Bambalina en un acto de afirmación de la utopía.

De las muchas formas de espectáculo que el hombre ha creado para vivir la ilusión de ordenar el mundo y disfrutar de su creación, algunas han muerto entre nosotros, como el Freak

Show, el Grand Guignol, el Diorama o la Orquesta de Autómatas. El cine mató muchas variedades de entretenimiento, a cambio de lo cual ha creado a lo largo de un siglo un arte incomparable. El teatro, afortunadamente, permanece desde siempre y no ha dejado de cumplir su función. Es porque su gente sabe el secreto del eterno interés, de la eterna juventud: la renovación, la invención y la magia. Es un arte en crisis permanente, pero Bambalina cumple veinticinco años, prueba de que el heroísmo y la perseverancia dan buenos resultados. Enhorabuena.

EL FANTASMA DE CANTERVILLE

Manel Rodríguez-Castelló

La breu i delicada narració d’Oscar Wilde conté els ingredients imprescindibles dels relats populars destinats (sobretot) a infants, més la subtileza pròpia de l’estil intel·ligent del seu autor. Sobre una trama convencional típica d’històries de fantasmes, contrapuntada per la ironia joganera sobre els tòpics del gènere amb què ens delecta Wilde i la divertida oposició entre la pràctica desimboltura de la burgesia nord-americana del XIX i la rància, arrelada i paranoica aristocràcia anglesa de l’època, l’escriptor dublinès teixeix una història immortal que giravolta, d’una banda, sobre el tema de la Bella (Virginia) i la Bèstia (Simon Canterville) i la redempció per amor i, de l’altra, s’emparenta amb tots aquells artefactes literaris que almenys del *Quixot* ençà, aprofitant tècniques i continguts tradicionals, es proposen la superació, des de la paròdia intel·ligent, de determinats tòpics. A l’altre costat de la trama d’*El fantasma de Canterville*, el lector descobreix sense esforç (i menys si es tractava d’un infant) els fils d’un ordim entrelaçats amb la poesia de sempre, eixe espai que reservem a algunes veritats elementals que només poden transmetre’s, perquè la màgia de la papallona quede intacta, a través de les obres artístiques. La transformació del conte d’Oscar Wilde en un espectacle de titelles, provats la perícia i el rigor, la poesia, amb què Bambalina ha tractat els seus productes des de fa una pila d’anys, no podia ser sinó una excursió natural, la integració de llenguatges en què al capdavant consisteix el teatre de titelles, que fa possible servir el somni de les papallones en el lloc recòndit de l’experiència on *encara* sobreviu la mirada de l’infant.

EL FANTASMA DE CANTERVILLE

Manel Rodríguez-Castelló

La breve y delicada narración de Oscar Wilde contiene los ingredientes indispensables de los relatos populares destinados (sobre todo) a los niños y la sutileza propia del inteligente estilo del autor. A partir de una trama convencional, típica de las historias de fantasmas, contrapunteada por la ironía juguetona de los tópicos del género con que nos deleita Wilde, y la divertida oposición entre la práctica desenvoltura de la burguesía norteamericana del XIX y la rancia, arraigada y paranoica aristocracia inglesa de la época, el escritor dublinés teje una historia inmortal. Una historia que, por un lado, gira en torno al tema de la Bella (Virginia) y la Bestia (Simon Canterville), de la redención amorosa, y que, por otro, entronca con todos aquellos artefactos literarios que, desde el *Quijote* hasta hoy, aprovechan técnicas y contenidos tradicionales para superar, desde la parodia inteligente, determinados tópicos. Tras la trama de *El fantasma de Canterville*, el

lector descubre sin esfuerzo (y más si se trata de un niño) los hilos de una urdimbre entrelazada con la poesía de siempre, ese espacio que reservamos a algunas verdades elementales y que sólo pueden transmitirse, para que la magia de la mariposa quede intacta, a través de las obras de arte. La transformación del cuento de Oscar Wilde en un espectáculo de títeres, con la demostrada pericia, rigor y poesía con que Bambalina ha tratado sus proyectos desde hace un montón de años, no podía ser sino una excursión natural; la integración de lenguajes que, al fin y al cabo, caracteriza el teatro de títeres y que hace posible preservar el sueño de las mariposas en el recóndito lugar de la experiencia, donde *todavía* sobrevive la mirada del niño. En la fotografía que aparece en el cartel del espectáculo de Bambalina, vemos una despreocupada familia norteamericana junto a su coche, con la joven Virginia en primer plano a



A la fotografia que va servir de cartell a l'espectacle de Bambalina hi ha la despreocupada família nord-americana a bord del seu cotxe, amb la jove Virginia en primer pla a la dreta, de camí a la vella mansió dels Canterville on deambula l'ànima en pena de Sir Simon. El fantasma, doncs, no hi apareix, perquè els fantasmes només poden ser admirats en viu, mentre dura la màgia de l'espectacle.

Els qui hem crescut assistint cada any a la barraca on es representava el Tirisiti alcoià, hem imaginat Federico García Lorca representant per a la seua família les seues peces per a titelles en vetlades necessàriament mítiques o ens hem parat extasiats, en algun viatge per Europa, en algun jardí o plaça pública, davant aquest parèntesi de somni, poesia i tendresa que és el teatre de titelles, no podem sinó agrair i aplaudir la llarga i fructífera vida de Bambalina. Des del cor del País Valencià i en escenaris i festivals de mig planeta, Bambalina no solament ha assegurat la continuïtat d'una forma d'expressió ancestral i de cap de les maneres menor, sinó que l'ha impulsada, amb combustible d'autèntica modernitat, cap al futur. En temps de presses i galàxies virtuals al ciberespai, preservar l'espai entranyable dels titelles, on bateguen les suaus ales de les papallones, donar-li vida en cada representació, és la millor (si no l'única) manera de fer país. Que continue la funció per molts anys!

la derecha, de camino a la vieja mansión de los Canterville donde deambula el alma en pena de Sir Simon. El fantasma, pues, no aparece, porque los fantasmas sólo pueden ser admirados en vivo, mientras dura la magia del espectáculo. Los que crecimos asistiendo cada año a la barraca donde se representaba el Tirisiti alcoyano, los que imaginamos a Federico García Lorca representando sus piezas de títeres ante su familia en veladas necesariamente míticas o los que permanecemos extasiados en algún viaje por Europa, en algún jardín o plaza pública, ante ese paréntesis de sueño, poesía y ternura que es el teatro de títeres, no podemos sino

agradecer y aplaudir la larga y fructífera vida de Bambalina. Desde el corazón del País Valenciano y en escenarios y festivales de medio mundo, Bambalina no sólo ha asegurado la continuidad de una forma de expresión ancestral y nada menor, sino que también la ha impulsado con un combustible de auténtica modernidad hacia el futuro. En tiempos de prisas y galaxias virtuales en el ciberespacio, preservar el espacio entrañable de los títeres, donde latén las suaves alas de las mariposas para darle vida en cada representación, es la mejor, si no la única manera, de hacer país. ¡Que continúe la función por muchos años!

CLÀSSICS O MODERNS?

Joan Cerveró

L'any 1996 va ser un any ple de projectes. El meu treball amb Bambalina havia esdevingut molt satisfactori tant en allò personal com en allò professional. Les produccions que vàrem fer com *Quijote* o *El jardí de les delícies* havien sigut experiències dures però molt enriquidores. Bambalina es comprometia amb el meu treball i jo amb el d'ells o viceversa. Aquesta col·laboració estimulava la meua necessitat creativa i el meu amor incondicional pel teatre. Paral·lelament el meu treball i la meua dedicació com a director d'orquestra s'anava intensificant. El projecte del Grup Instrumental de València anava endavant i vaig pensar que era el moment de conjugar experiències i necessitats. Però, com fer-ho? D'una banda, el Grup no disposava de possibilitats de producció teatrals i, d'altra, el material sonor, el territori on desenvolupàvem la nostra tasca creativa era molt especialitzat. Així que vàrem pensar, per què no els clàssics del nostre temps?

Moltes vegades havia comentat jo la necessitat de reprendre els clàssics no només com a referència sinó com a estímul creatiu. Les dues companyies navegàvem pel territori fronterer de l'avantguarda i la tradició. Pensant en tot açò i atenent la bona relació que tenia amb els germans Policarpo i tot el seu equip, comentàrem moltes propostes, idees que de segur quedarien en el simple propòsit però que ens mantenien vius i creatius. Alguns projectes varen ser sols això, projectes; però d'altres, com aquest que estic comentant, varen convertir-se en realitat. Potser era el moment més indicat, després d'una etapa de creativitat desaforada, per a dissenyar un producte de qualitat que mostrara al públic, *a tots els públics*, que els titelles també eren una forma de fer teatre clàssic i que feia molts anys que estaven a l'abast de tothom, no sols com a diversió sinó com a vehicle de cultura. Jo



¿CLÁSICOS O MODERNOS?

Joan Cerveró

1996 fue un año repleto de proyectos. Mi trabajo con Bambalina era muy satisfactorio en lo personal y en lo profesional. Producciones en las que participé como *Quijote* y *El jardín de las delicias* habían sido experiencias duras pero muy enriquecedoras. Bambalina se comprometía con mi trabajo y yo con el suyo o viceversa. Esta colaboración estimulaba mi necesidad creativa y mi amor incondicional por el teatro. Paralelamente, mi trabajo y mi dedicación como director de orquesta se iba intensificando. El proyecto del Grup Instrumental de València iba creciendo y pensé que había llegado el momento de conjugar experiencias y necesidades. Pero, ¿cómo hacerlo? Por una parte, el Grup no tenía posibilidades de producción teatral y, por otra, el material sonoro, el territorio donde desarrollábamos nuestra labor creativa, era muy especializado. De modo que pensamos, ¿por qué no los clásicos de nuestro tiempo?

A menudo había comentado yo la necesidad de retomar a los clásicos, no sólo como referencia sino como estímulo creativo. Las dos compañías navegábamos por el territorio fronterizo de la vanguardia y la tradición. Pensando en ello y considerando la buena relación que tenía con los hermanos Policarpo y todo su equipo, comentamos muchas propuestas, algunas ideas quedarían en simples propósitos pero nos mantenían vivos y creativos. Algunos proyectos quedaron en eso, en proyectos; pero otros, como el que estoy comentando, se convirtieron en realidad.

Tal vez era el momento más indicado, tras una etapa de actividad desaforada, para diseñar un producto de calidad que mostrara al público, a *todos los públicos*, que las marionetas también eran una forma de hacer teatro clásico y que hacía muchos años que estaban al alcance de todos, no sólo como mera diversión sino como vehículo de cultura. Les comenté

el caso de la Princesa de Polignac y de los compositores de principios del siglo XX. Hablamos de Stravinsky, de la tradición de los títeres de Salzburgo, de Lorca, de la historia de la música española, de la *Historia del Soldado* (que años después se convertiría en otro proyecto singular y muy interesante), etc. Y, sobre todo, les hablé de un proyecto en el que pensaba a menudo: *El Retablo de Maese Pedro*. Un clásico que me entusiasmaba por la magistral música de Manuel de Falla y por la historia que narraba, inspirada en el *Quijote* de Cervantes. Claro que ellos también lo habían estudiado y habían pensado llevarlo a escena. Comentamos que tal vez había llegado el momento, ¿por qué no? Ellos tenían la música y la infraestructura que yo y el Grup Instrumental poníamos a su disposición y nosotros colaborábamos con una gran compañía de gran potencial creativo y con la solvencia y profesionalidad necesarias en el ámbito de la gestión.

Aunque pareciese evidente la viabilidad de esta producción, tuve que convencer a los, inicialmente, reticentes artistas para hacer una nueva puesta en escena, en la que se apreciara la personalidad y la innovación propias de Bambalina, cuyo lenguaje ya se reconocía en sus producciones. Para ellos, sin embargo, significaba cerca de seis meses de trabajo. Había que concretar ideas, investigar, ensayar, confeccionar títeres, construir la escenografía... Además, se debían pagar nóminas, materiales y otros gastos habituales en una producción. Me exigieron un compromiso mínimo de 10 funciones que, como director del Grup y coproductor asumí y les confirmé. Para mí no era un problema, estaba plenamente convencido del éxito. El tiempo y la historia así lo confirmarían: ha sido una de las producciones más representadas, más interesantes y que han consolidado a la compañía como una de las más singulares del momento. Y para nosotros, y para mí en particular, suponía

els vaig comentar el cas de la Princesa de Polignac i dels compositors de principis del segle XX. Vàrem xarrar de Stravinsky, de la tradició titellaire de Salzburg, de Lorca, de la història de la música espanyola, de la *Història del Soldat*, (que anys després esdevindria un altre projecte singular i molt interessant), etc. I sobretot els vaig parlar d'un projecte que feia molt de temps que duia al cap: *El Retablo de Maese Pedro*. Un clàssic que a mi m’entusiasmava tant per la magistral música de Manuel de Falla com per la història que contava, inspirada en el *Quixot* de Cervantes. Clar que ells també l'havien estudiat i tal com vàrem comentar sempre havien pensat dur-lo a escena: ara era el moment, per què no? Ells tenien la música i la infraestructura que jo i el Grup Instrumental posàvem al seu abast i nosaltres col·laboràvem amb una gran companyia creativa, productiva i amb tota la solvència i professionalitat necessàries. Encara que semblara molt clar que aquesta producció aniria endavant, vaig haver de convèncer els, inicialment, reticents artistes per fer-ne una nova posada en escena on pogueren mostrar d'una manera personal i moderna el llenguatge pel qual Bambalina era coneguda i que tots reconeixien en altres produccions. Clar que per a ells significava, almenys, sis mesos de treball, d’investigació, assajos, concreció d’idees, confecció de titelles, construcció d’escenografia... Calia pagar nòmines, materials i altres despeses normals en una producció. Varen exigir-me un compromís d’actuació d’almenys 10 funcions que, com a director del Grup i coproductor vaig assumir i confirmar-los. Per a mi no era un problema, estava plenament convençut que seria un èxit. El temps i la història ho confirmarien: ha sigut una de les produccions més representades, més interessants i que han

consolidat la companyia com una de les més interessants del moment. I per a nosaltres, i per a mi en particular, la satisfacció d’interpretar una de les partitures més importants de la història de la música espanyola. El muntatge es va presentar a València, i no sols a la capital i als festivals més importants sinó que va entrar en la xarxa d’auditoris de l’Estat gràcies a l’ajut de l’Institut Valencià de la Música. També vàrem fer una gira per Itàlia amb concerts en magnífics festivals i auditoris, una gira plena d’anècdotes i també plena d’èxit i satisfaccions. És a dir, a poc a poc, l’obra entrava a formar part del seu repertori i això mateix és la vida dels artistes: repertori i creació. Jo tenia la intuïció, i així els ho vaig dir al principi, que tornarien a representar aquest retaule moltes vegades, amb altres orquestres i directors, en molts llocs d’Europa. Els titelles van arribar a milers de xiquets i grans, la música de Falla va ser interpretada i reconeguda per molts que no l’havien escoltada mai. És a dir: un plaer, però també una missió. La fotografia que il·lustra aquest xicotet recordatori no sé d'on és. Probablement serà d’una de les vegades que l’han representat pel món, però la idea és la mateixa: un escenari portable, amb una tènue il·luminació, una història vàlida per a grans i petits i la música, ubicada a l’escenari com a part principal de l’espectacle, on tan interessant és veure les corregudes de Don Gaiferos i Melisendra com la veu greu i solemne del baríton que representa Don Quixot. Eixa il·luminació amb ciris i la tènue llum dels faristols fan que l’espectacle es conceba en allò escenogràfic com una proposta màgica que, com en un forat en el temps, ens porta a les fosques, tranquil·les i polsegoses nits de la *venta* castellana on les històries de cavallers, moros i princeses ens fan

la satisfacción de interpretar una de las partituras más importantes de la historia de la música española. El montaje se presentó en Valencia, no sólo en la capital y en los festivales más importantes, sino que entró en la red de auditorios gracias a la colaboración del Institut Valencià de la Música. También realizamos una gira por Italia, los conciertos se realizaron en magníficos auditorios y festivales y una sensación de éxito y satisfacción nos acompañó entre numerosas anécdotas. Es decir, poco a poco la obra entraba a formar parte de su repertorio y eso es la vida de los artistas: repertorio y creación. Yo tenía la intuición, y así lo manifesté al principio, de que volverían a representar este retablo muchas veces, con otras orquestas y directores, en muchos lugares de Europa. Las marionetas llegaron a miles de niños y mayores, la música de Falla fue interpretada y reconocida por muchas personas que la desconocían. Es decir, un pla-

cer y al mismo tiempo una misión. No reconozco la fotografía que ilustra este pequeño recordatorio. Probablemente sea de una de las numerosas veces que lo han representado por el mundo, pero la idea sigue siendo la misma: un escenario móvil, iluminado tenuemente, una historia válida para grandes y pequeños y la música, ubicada en el escenario como parte esencial del espectáculo, donde tan importante es ver las correrías de don Gaiferos y Melisendra como escuchar la voz grave y solemne del barítono que representa a don Quijote. Esa iluminación con velas y la luz tenue de los atriles provoca una sensación mágica en el espacio escénico que nos transporta en el tiempo y nos conduce a oscuras hasta las polvorientas noches de una venta castellana. Allí se cuentan historias de caballeros, moros y princesas que nos recuerdan que existía una vida mágica, de honor y buenos sentimientos, aun-

recordar que hi havia una vida de màgia, honor i bons sentiments, encara que aquesta història fóra un poc calamitosa. Eixa màgia que, amb la suggerent proposta de Bambalina, vàrem aconseguir transmetre és la que intentàrem proposar també en la nostra música: màgia sonora que Falla aconseguí imitant els instruments de l'Espanya renaixentista amb els llaüts i l'arpa, o l'Espanya mora amb les timbales i les dolçaines. Vàrem compartir els escenaris, de vegades sense condicions tècniques, però sempre amb molta il·lusió i, a més dels cantants i músics que varen intervindre en totes les representacions, també cal recordar la professionalitat i l'amor que, a banda dels germans Policarpo, varen dipositar Esperanza Giménez i Ximo Muñoz, la primera amb l'estimulant i creativa manera de transmetre la seua passió pel teatre i el segon per l'energia i la humanitat que posava en tot allò que tinguera a veure amb l'espectacle. Al teatre, perquè siga 'Teatre', cadascú posa el que té: uns amor, els altres passió; uns correcció, els altres fantasia... I, en definitiva, això és el teatre. Ara, amb la perspectiva del temps i de la vida, totes aquelles situacions de dubte, de dificultats econòmiques i artístiques, d'incertesa davant aquella experiència, s'han convertit en satisfacció. Ara aquest projecte serveix per a consolidar l'estímul creatiu i mantindre també una estabilitat en les actuacions de Bambalina. Crec, i crec que ells també ho creuen, que s'han convertit en uns clàssics de la modernitat, com també ho són, salvant-ne les distàncies, Falla o, fins i tot, Cervantes. Però sobretot han fet d'aquesta experiència un model de com treballar i compartir amb els músics i amb el públic, per a convertir-la en una història d'amor per les coses ben fetes i per la cultura, que sempre seran per a Bambalina i per a tots nosaltres, paraules majors.

que la historia fuera algo calamitosa. La magia que intentamos transmitir con la sugerente propuesta de Bambalina también se trasladó a nuestra música: magia sonora que Falla consiguió imitando a los instrumentos de la España renacentista como laúdes y arpa, o a los de la España mora como timbales y dulzainas. Compartimos escenarios, a menudo con escasas condiciones técnicas, pero siempre con mucha ilusión. Además de los músicos y cantantes que participaron en todas las representaciones, merece recordar la profesionalidad y el amor que, además de los hermanos Policarpo, depositaron Esperanza Giménez y Ximo Muñoz. La primera por la estimulante y creativa manera de transmitir su pasión por el teatro y el segundo por la energía y humanidad que volcaba en todo lo relacionado con el espectáculo. En el teatro, para que sea "Teatro", cada uno debe aportar lo que posee: unos amor,

otros pasión; unos corrección, otros fantasía. Eso es, en definitiva, el teatro. Ahora, con la perspectiva que nos da el tiempo y la vida, aquellas dudas, aquellas dificultades artísticas y económicas, la incertidumbre ante aquella experiencia, se han convertido en satisfacción. Ahora, este proyecto sirve para consolidar el estímulo creativo y mantener una regularidad en las actuaciones de Bambalina. Creo, y creo que ellos también lo creen, que se han convertido en unos clásicos de la modernidad, como también lo son, salvando las distancias, Falla e incluso Cervantes. Pero, por encima de todo, han hecho de esta experiencia un modelo de cómo trabajar y compartir con los músicos y con el público, para convertirla en una historia de amor por las cosas bien hechas y por la cultura, que siempre serán para Bambalina y para todos nosotros, palabras mayores.

ENTRE BARRETS QUE ALBERGUEN PARAULES

Bartolomé Ferrando

Al costat d'un arbre de gegantines cartes de pòquer. Al costat d'un arbre obert, de fulls impresos. Al costat d'un arbre amb totes les mans enguantades. Al costat d'un arbre que badalla signes i números. Al costat d'un arbre que creix i decreix. Al costat d'un arbre que pensa i parla, però no té veu. Al costat d'un arbre ple de preguntes i respostes. Al costat d'un arbre que juga a conillets a amagar amb tot el qui s'hi acoste. Al costat d'un arbre que mira tot allò que passa, amb el tronc recobert d'ulls ben oberts. Al costat d'un arbre que gesticula amb els braços i les cames. Al costat d'un arbre que fila el vent que passa al costat d'Àlicia. Al costat d'un arbre-màquina. Al costat d'un arbre amb la seua cabellera al vent, que ha oblidat la pinta en alguna part. Al costat d'un arbre que reflecteix en el seu espill tot allò que sent... Viu una plataforma inclinada per on s'escola la nit sencera. Per on s'esmunyen les ombres. Per on l'horitzó es buida de contingut. Per on els caps cauen redolant. És per allí per on fan voltes tots els ulls. Allí on les paraules ja no poden mantenir-se plantades. És per allí per on cau una infinitat de notes musicals. Allí on el temps, dins del temps, canvia de lloc i desapareix. Allí on ja no hi ha finestres, o bé on tot és una gran finestra. Allí viu una plataforma inclinada blanca, molt blanca, perquè el color li ha caigut... Als peus d'un personatge que mira atentament la mirada d'uns altres. Amb una mirada que acaricia el pensament d'altres personatges i teixeix una trama d'idees i paraules. En un espai on les mirades recorren diverses vegades el mateix trajecte en el seu viatge. Amb mirades de vent que naixen proveïdes d'una certa edat. Amb

ENTRE SOMBREROS QUE ALBERGAN PALABRAS

Bartolomé Ferrando

Junto a un árbol de gigantescas cartas de póker. Junto a un árbol abierto, de hojas impresas. Junto a un árbol con todas sus manos enguantadas. Junto a un árbol que bosteza signos y números. Junto a un árbol que crece y decrece. Junto a un árbol que piensa y habla, pero no tiene voz. Junto a un árbol repleto de preguntas y respuestas. Junto a un árbol que juega al escondite con todo el que se acerque. Junto a un árbol que mira todo lo que sucede, con su tronco recubierto de ojos bien abiertos. Junto a un árbol que gesticula con sus brazos y sus piernas. Junto a un árbol que hila el viento que pasa junto a Alicia. Junto a un árbol-máquina. Junto a un árbol con su melena al viento, que ha olvidado su peine en alguna parte. Junto a un árbol que refleja en su espejo todo cuanto oye... Vive una plataforma inclinada por donde se desliza la noche entera. Por donde resbalan las sombras. Por donde el hori-

zonte se vacía de contenido. Por donde las cabezas caen rodando. Es por allí por donde dan vueltas todos los ojos. Allí donde las palabras ya no pueden mantenerse en pie. Es por allí por donde caen un sinnúmero de notas musicales. Allí donde el tiempo, dentro del tiempo, cambia de lugar y desaparece. Allí donde ya no hay ventanas, o bien, donde todo es una gran ventana. Allí vive una plataforma inclinada blanca, muy blanca, porque el color se le ha caído.... A los pies de un personaje que mira atentamente la mirada de otros. Con una mirada que acaricia el pensamiento de otros personajes y teje una trama de ideas y palabras. En un espacio donde las miradas recorren varias veces el mismo trayecto en su viaje. Con miradas de viento que nacen provistas de cierta edad. Con miradas por donde caminan todos los personajes hasta encontrarse envueltos en una discusión sin sentido. Con miradas que escriben con interrogantes,



mirades per on caminen tots els personatges fins a trobar-se embolicats en una discussió sense sentit. Amb mirades que escriuen amb interrogants, punts suspensius, exclamacions, accents i dièresis. Amb mirades llavades de mirades. Amb mirades-niu, on viuen i s'alimenten petites mirades. Amb mirades que no miren la mirada, sinó que es miren a si mateixes, absortes. Amb mirades sense claus i sense corfa. Amb mirades a trossos, seccionades pel bisturí d'altres mirades...

Entre fruits rogençs, barrets, perruques, vestimentes i corones. Entre perruques rogenques i barrets-corona. Entre perruques de fruites-barret i corones-vestimenta. Entre barrets de cabell, absents de barret. Entre barrets que alberguen paraules. Entre perruques de vent i de silenci. Entre perruques que formen part del paisatge. Entre barrets-caixa. Entre vestidures de vestidures. Entre vestidures que es mantenen suspeses en l'espai. Entre barrets que suporten tot el pes de l'aire. Entre barrets que no són barrets, ni perruques que són perruques. Entre vestidures que sonen. Entre corones de somnis i de bromera. Entre perruques enredades en el temps. Entre corones gitades i arrepapades. Entre vestidures silencioses. Entre perruques teixides d'idees. Entre vestidures al revés. Entre perruques-col. Entre capes de vestidura.

puntos suspensivos, exclamaciones, acentos y diéresis. Con miradas lavadas de miradas. Con miradas-nido, donde viven y se alimentan pequeñas miradas. Con miradas que no miran la mirada, sino que se miran a sí mismas, absortas. Con miradas sin llaves y sin corteza. Con miradas a trozos, seccionadas por el bisturí de otras miradas... Entre frutos rojizos, sombreros, pelucas, vestimentas y coronas. Entre pelucas rojizas y sombreros-corona. Entre pelucas de frutas-sombrero y coronas-vestimenta. Entre sombreros de cabello, ausentes de sombrero. Entre sombreros que albergan palabras. Entre pelucas de viento y de silencio.

Entre pelucas que forman parte del paisaje. Entre sombreros-caja. Entre vestiduras de vestiduras. Entre vestiduras que se mantienen suspendidas en el espacio. Entre sombreros que soportan todo el peso del aire. Entre sombreros que no son sombreros, ni pelucas que son pelucas. Entre vestiduras que suenan. Entre coronas de sueños y de espuma. Entre pelucas enredadas en el tiempo. Entre coronas acostadas y repantigadas. Entre vestiduras silenciosas. Entre pelucas tejidas de ideas. Entre vestiduras al revés. Entre pelucas-col. Entre capas de vestidura.

BAMBALINA: *CYRANO*

Juli Leal

Les reaccions que he experimentat mirant aquesta foto —la que m’han encarregat a l’atzar— han sigut diverses i cada cop més complexes, encara que la composició sembla aparentment concreta i clara. Finalment, una sèrie de sensacions han fet que arribe a una conclusió. El sentiment fonamental que per a mi desprén aquesta imatge és l’emoció. En primer lloc, veiem dos titelles brillants de colorit i d’acabat. Cyrano, amb el seu nas emblemàtic, mira-desafia un altre personatge de la peça de Rostand amb un gest d’estar dient-li alguna cosa. Agressivitat contra intel·ligència. La paraula, el raonament, contra la sensibilitat. Mai no havia vist cap Cyrano amb tanta dolçor als ulls, com conscient ja dels seu trist destí. Després, a poc a poc, de l’ombra van imposant-se les cares dels actors-manipuladors, emergint del negre al color, en un fort clarobscur. I la tercera lectura, conseqüència de la segona, m’ha dut el record d’un quadre que adore: *El tafur*, de Georges de La Tour. En ell uns personatges juguen a cartes al voltant d’una taula. Ningú parla. Tots desconfien dels altres, mentre el tafur mostra la carta. L’estructura circular es basa en les mirades. Si observem les mirades dels actors-humans curiosament formen un cercle. Els altres actors, els titelles no depenen d’ells. Formen part d’ells. Un rondó de mirades que realitzen una cerimònia màgica: un moment de teatre. No sé exactament què estarà dient el Cyrano, però m’agrada pensar que la foto ha sorprès l’acció en un moment de transició, de pausa. El manipuladors estableixen el joc amb mi, *voyeur*, i amb el públic, al teatre. La cerimònia és completa. Enhorabona als creadors d’eixa emoció i d’eixe treball.

BAMBALINA: *CYRANO*

Juli Leal

Las reacciones que he experimentado al mirar esta foto -la que al azar me han asignado- han sido varias y cada vez más complejas, aunque la composición parezca aparentemente concreta y clara. Al fin, una serie de sensaciones me han llevado a una conclusión. El sentimiento fundamental que para mí desprende esta imagen es la emoción. En primer lugar dos marionetas brillantes en colorido y acabado. Cyrano, con su característica nariz, mira-desafía a otro personaje de la pieza de Rostand mientras le dice algo. Agresividad contra inteligencia. La palabra, el razonamiento, contra la sensibilidad. Nunca había visto un Cyrano con tanta dulzura en los ojos, tal vez consciente de su triste destino. Después, poco a poco, como sombras se imponen las caras de los actores-manipuladores, emergiendo del negro al color, en un fuerte claroscuro. Y la tercera lectura, consecuencia de la segunda, me ha

recordado un cuadro que adoro: *El tahir*, de Georges de La Tour. En él unos personajes juegan a cartas alrededor de una mesa. Nadie habla. Todos desconfían de los demás, mientras el tahir enseña la carta. La estructura circular se basa en las miradas. Si observamos las miradas de los actores-humanos curiosamente forman un círculo. Los otros actores, los títeres, no dependen de ellos. Forman parte de ellos. Un rondó de miradas que realizan una ceremonia mágica: un momento de teatro. No sé exactamente qué estará diciendo Cyrano, pero me gusta pensar que la foto ha sorprendido la acción en un momento de transición, de pausa. Los manipuladores establecen el juego conmigo, *voyeur*, y con el público, en el teatro. La ceremonia es completa. Enhorabuena a los creadores de esa emoción y de ese trabajo.



VIURE, PASIONARIA, VIURE

Alfons Cervera

Con qué trajín se alza una cortina roja
o en esta embocadura de escenario vacío
suena un rumor de estatuas, hojas de lirio, alfanjes,
palomas que descienden y suavemente pósanse.

Pere Gimferrer

“Oda a Venecia ante el mar de los teatros”

La memòria arranca aplaudiments de la concurrència. Rialles a vegades perquè la dramaturgia invita a la distància. La gravetat, altres vegades, pot arruïnar la representació. I no es tracta d’això. Sinó de buscar en aquestes figures que es munten amb fusta i ossos i teles de colors —inclòs el negre— les arrels del relat. Perquè no hi ha història sense relat. I ha d’haver-hi —caldría que hi haguera, almenys— la confiança que al final de l’itinerari trobarem la veritat. La veritat. Entre els balls sobre l’escenari. La semiòtica d’allò que abans va ser contat des de l’obsenitat dels vencedors: tot inventat. Tot. La cirurgia que obria en dues meitats el mapa del temps funcionà tard: quan ja els tubs omplien el cos i treien de les seues venes el líquid verd —com si es tractara de mocs— que alimentava els budells moribunds del monstre. Es va morir i van eixir a l’escenari els ginys de

VIVIR, PASIONARIA, VIVIR

Alfons Cervera

Con qué trajín se alza una cortina roja
o en esta embocadura de escenario vacío
suena un rumor de estatuas, hojas de lirio, alfanjes,
palomas que descienden y suavemente pósanse.

Pere Gimferrer

“Oda a Venecia ante el mar de los teatros”

La memoria arranca aplausos del respetable. Risas algunas veces porque la dramaturgia invita a la distancia. La gravedad, otras veces, puede arruinar la representación. Y no se trata de eso. Sino de buscar en esas figuras que se arman con maderas y huesos y telas de colores -incluido el negro- las raíces del relato. Porque no hay historia sin relato. Y ha de haber -debiera, al menos- la confianza en que al final del itinerario encontraremos la verdad. La verdad. Entre los bailes sobre el escenario. La semiótica de lo que antes fue contado desde la obscenidad de los vencedores: todo inventado. Todo. La cirugía que abría en dos mitades el mapa del tiempo funcionó tarde: cuando ya los tubos llenaban el cuerpo y sacaban de sus venas el líquido verde -como si de mocos fuera- que alimentaba las tripas moribundas del monstruo. Se murió y salieron al escenario los armatostes de madera y telas de colores. La palabra se puso delante de un micrófo-



fusta i teles de colors. La paraula es va posar davant d'un micròfon i ja no eren Queipo del Llano i les seues soflames feixistes. Era la dona eternament de negre, monyo de *cantaora* apuntant en una absència de clapes, posant la música per a la revetlla del record. Mig Espanya ocupava l'Espanya sencera, va escriure el poeta Gil de Biedma. El mapa de la foscor com un capot bífid, cornaci i tel·lúric, com els centaures que no diuen què són perquè no ho saben i serà el públic qui posarà noms a les coses, inclosos els centaures i la tela tel·lúrica de la por. El discurs de l'artista entre els contendents, música d'una arenga antiga: "nonosmoverán más vale morir de pie que vivir de rodillas". Així el relat que també es fa història quan està ben ordit i no deixa fora qualsevol possibilitat de ser posat en qüestió: com la veritat autèntica, que existeix, és clar que existeix: si no de què hòsties parlem. La que es busca furgant en les arrels del que va passar i sempre es va contar des de la versió obscena dels vencedors de la guerra. La fusta de la seua eficàcia, ennegrida pels sèrums de la bèstia que es mor: les banyes blanques parodiant la negror insuportable del dany, obrint clots de dolor en la terra de tots; Manolete —per exemple i si no doncs uns altres serveixen— entrant a matar com contenen les cròniques apòcrifes del moment a la plaça de Badajoz, atapeïda per un públic que crida veredictes de circ romà; la calavera que mira com si estiguera viva, com està viva la mort quan sotja des de la bocana fosca del despús-ahir molsós i cruel. I la paraula enmig. La música dels teatres —com aquella calavera que cantava García Lorca— abans del mutis aplaudit per la concurrència. Abans de la memòria posada dreta sobre les arrels de la història. Sobre la seua veritat. Per traure-

no y ya no eran Queipo del Llano y sus soflamas fascistas. Era la mujer eternamente de negro, moño de cantaora asomando en una ausencia de lunares, poniendo la música para la verbena del recuerdo. Media España ocupaba España entera, escribió el poeta Gil de Biedma. El mapa de la oscuridad como un capote bífido, acuernado y telúrico, como los centauros que no dicen lo que son porque no lo saben y será el público quien ponga nombres a las cosas, incluidos a los centauros y a la tela telúrica del miedo. El discurso de la artista entre los contendientes, música de una arenga antigua: "nonosmoverán más vale morir de pie que vivir de rodillas". Así el relato que también se hace historia cuando está bien urdido y no se deja fuera cualquier posibilidad de ser puesto en cuestión: como la verdad auténtica, que existe, claro que existe: si no de qué hostias estamos hablando. La que se busca hurgando en las raíces de lo que sucedió y siempre

fue contado desde la versión obscena de los vencedores de la guerra. La madera de su eficacia, ennegrecida por los sueños de la bestia que se muere: las astas blancas parodiando la negrura insoportable del daño, abriendo boquetes de dolor en la tierra de todos; Manolete -por ejemplo y si no pues otros sirven- entrando a matar como cuentan las crónicas apócrifas del momento en la plaza de Badajoz, atiborrada por un público que grita veredictos de circo romano; la calavera que mira como si estuviera viva, como está viva la muerte cuando acecha desde la bocana oscura del anteayer musgo-so y cruel. Y la palabra en medio. La música de los teatros - como aquella calavera que cantaba García Lorca- antes del mutis aplaudido por el respetable. Antes de la memoria puesta en pie sobre las raíces de la historia. Sobre su verdad. Para sacarla a flote sin imposturas. Para contarla en los escenarios con el telón de fondo de una bandera a la que le

la a flor d'aigua sense impostures. Per contar-la als escenaris amb el teló de fons d'una bandera a la qual esborrarien els colors. La memòria d'aquesta veritat despenyada en l'abisme de l'oblit durant tants anys. Ara no. Ara arranca aplaudiments de la concurrència. Torna amb les intencions de recuperar el temps perdut, el que li van robar entre tots, entre els uns i els altres, entre els de la victòria i els de la derrota. Li'l van robar. Però ara torna, sencera, gens disposada que la toregen. Que ningú la toree. Val més viure. Per contar-ho. Perquè ningú humille la dignitat dels records. El teatre. Les històries que travessen l'embocadura de la foscor. La rialla, perquè a vegades és millor la rialla que buscar la veritat en la crònica negra, insuportable, d'allò que s'ha esdevingut. D'allò que es conta. Pasionaria. Val més viure. Tu vas viure. Perquè si no, qui ens contarà què va passar llavors? Final. Eixida dels artistes a saludar la concurrència. Aplaudiments. Molts aplaudiments. Viure, Pasionaria. Viure. Perquè a la història no hi falte mai, mai, la capacitat màgica de convertir-se en relat. Per a això, almenys. Per a això.

borrarían los colores. La memoria de esa verdad despeñada en el abismo del olvido durante tantos años. Ahora no. Ahora arranca aplausos del respetable. Regresa con las intenciones de recuperar el tiempo perdido, el que le robaron entre todos, entre los unos y los otros, entre los de la victoria y los de la derrota. Se lo robaron. Pero ahora regresa, entera, nada dispuesta a que la toreen. A que nadie la toree. Más vale vivir. Para contarlo. Para que nadie humille la dignidad de los recuerdos. El teatro. Las historias que atraviesan la emboca-

dura de lo oscuro. La risa, porque algunas veces es mejor la risa que buscar la verdad en la crónica negra, insoportable, de lo acontecido. De lo que se cuenta. Pasionaria. Más vale vivir. Tú viviste. Porque si no, ¿quién nos contará lo que pasó entonces? Fin. Salida de los artistas a saludar al respetable. Aplausos. Muchos aplausos. Vivir, Pasionaria. Vivir. Para que a la historia no le falte nunca, nunca, la capacidad mágica de convertirse en relato. Para eso, al menos. Para eso.

CARN DE CARTRÓ

Emili Piera

La foto que vostés veuen pertany a l'espectacle *Lennon* i és tan explícita que malament admet un comentari de peu (molt més lleuger que els comentaris de capçalera que solen ser cosa de doctors). És evident que els personatges s'estimen, es desitgen, es necessiten d'una manera una mica desesperada: és part de la passió, i més encara de la sexual o amorosa, l'expressar-se de la manera més seriosa i els francesos, que tenen fama de frívols, li diuen a l'orgasme, *la petite morte*.

Lennon era, en una taxonomia convencional, un drama, bastant singular, crec recordar, un *tour de force* de Jaume Policarpo amb les exigències del teatre aproximadament respectable que, com tots els gremis, també es dedica a expedir volantets i certificats. Va superar la prova amb molta dignitat, segons l'article que vaig escriure aleshores i que tinc a la vista, però jo vaig continuar trobant a faltar els titelles.

Si els personatges de la foto no foren de carn i ossos sinó dos titelles, podrien devorar-se molt més eficaçment, com en la nupcialitat caníbal de les galetes i el *Monstruo de las galletas*. Devorar-se, trossejar-se, tornar-se a muntar, canviar de cap i de llargària de cames: un repertori d'activitats més aviat perverses que la literatura només pot expressar amb metàfores.

Sempre que he vist coses de Bambalina, m'ho he passat bé, crec que aquesta és la confessió més important pel que fa a la meua persona i punt de partença. El teatre de text és al teatre el que la novel·la és al conjunt de la literatura: la forma més respectada i valorada d'activitat no directament relacionada amb la rajola, però poten-



CARNE DE CARTÓN

Emili Piera

La foto que ustedes ven pertenece al espectáculo *Lennon* y es tan explícita que difícilmente admite un comentario a pie (mucho más ligero que los comentarios de cabecera que suelen ser cosa de doctores). Es evidente que los personajes se quieren, se desean, se necesitan de una manera un tanto desesperada: es parte de la pasión, aún más de la sexual o amorosa, el expresarse de la manera más seria y los franceses, que tienen fama de frívolos, llaman al orgasmo, *la petite morte*.

Lennon era, en una taxonomía convencional, un drama, bastante singular, creo recordar, un *tour de force* de Jaume Policarpo con las exigencias del teatro aproximadamente respetable que, como todos los gremios, también se dedica a expedir volantes y certificados. Superó la prueba con mucha dignidad, según el artículo que escribí entonces y que tengo a la vista, pero yo continué echando de menos a los títeres.

Si los personajes de la foto no fueran de carne y hueso sino dos títeres, podrían devorarse mucho más eficazmente, como en la nupcialidad caníbal de las galletas y el Monstruo de las Galletas. Devorarse, descomponerse, volverse a montar, cambiar de cabeza y la extensión de las piernas: un repertorio de actividades más bien perversas que la literatura sólo puede expresar con metáforas.

Siempre que he visto cosas de Bambalina lo he pasado bien, creo que ésta es la confesión más importante en lo que se refiere a mi persona y al punto de partida. El teatro de texto es en el teatro lo que la novela es en el conjunto de la literatura: la forma más respetada y valorada de actividad no directamente relacionada con el ladrillo, pero potencialmente productiva. En nuestro país y en nuestra época un escritor siempre será un minusválido mientras no se proponga escribir media docena de novelas por más ilegibles que resulten. Con

cialment productiva. Al nostre país i en la nostra època un escriptor sempre serà un minusvàlid mentre no es propose escriure mitja dotzena de novel·les per més il·legibles que siguén. Amb els titelles passa una cosa semblant: fer-les ja és una opció per la perifèria, per la humilitat, pels aperitius i les tapes: els devots de la gran cuina trobaran a faltar Shakespeare i els admiradors de Calderón de la Barca, els rostits i dolços arquitectònics de monsieur Escoffier.

No és casualitat que el festival de teatre de titelles (com el premi de literatura eròtica) tinga els seus dominis intransferibles i personals a la Vall d’Albaida que en la nostra nova geografia econòmica de vegades queda tan remota com el llac Baikal o les illes del canal de Beagle... *eppur si muove*.

A Bambalina ja han d’estar una mica acostumats... però toca els collons de tota manera. Una bona part de la millor i major activitat teatral de la nostra costa —posem de Roses a Algesires— ha tornat a l’espectacle de carrer, la bufonada, el simulacre, la paròdia, les representacions mestisses i el teatret de guinyol. Alguns diuen que és per la dificultat de treballar amb/contra una llengua minoritària, l’anomenada pròpia, o per les complicacions, no inferiors, de prendre en manlleu la *lingua franca* i treballar amb/contra ella. No sé per què serà, però a Bambalina hi ha una immensa energia demiúrgica, poètica, per a produir i anihilar meravelloses criatures que són pols, somni, carn de cartró.

HISTÒRIA DEL SOLDAT DE BAMBALINA

Juanjo Prats

L’any 1918 s’estrena per primera vegada a Lausana *L’histoire du soldat*, de Stravinsky-Ramuz, una obra singular que obrirà el camí a d’altres representacions semblants com les que fa Manuel de Falla en *El retablo de maese Pedro* (1923), o les que la dramatúrgia de Federico García Lorca dedica a les representacions amb titelles. Un camí on les avantguardes de principi de segle acullen els titelles com a elements escènics de primer nivell i no com a mers instruments d’entreteniment infantil. No és casual que Bambalina s’haja acostat a aquestes obres i universos al llarg dels seus vint-i-cinc anys, fruit natural de la seua evolució i relació amb el món dels titelles. *L’histoire du soldat* naix de la unió del compositor Stravinsky amb l’escriptor suís Ramuz i l’artista plàstic René Auberjonois. La situació creada després de la Primera Guerra Mundial fa que aquests artistes prenguen la iniciativa i intenten superar les penúries artístiques i econòmiques amb la creació d’un teatre ambulant. Lluny de quedar-se immòbils davant d’aquestes adversitats, decideixen embarcar-se en un projecte teatral comú que els portarà a posar en marxa una companyia pròpia, sense renunciar a les seues propostes estètiques i sent fidels als models avantguardistes de principi de segle.

Els motius i els continguts són importants per a entendre el context de creació d’aquesta peça, però no ho són menys els aspectes formals: ens trobem davant d’una peça singular difícil de catalogar dins dels gèneres teatrals, davant d’un espectacle musical, però en què la paraula té un valor narratiu fonamental. S’hi donen cita, d’una banda, la música, el recitat, el diàleg i el ball, un compendi que tindrà un tractament complex des del punt

HISTORIA DEL SOLDADO DE BAMBALINA

Juanjo Prats

En 1918 se estrena por primera vez en Laussane *Historia de un soldado* de Stravinsky-Ramuz, una obra singular que abrirá el camino a otras representaciones similares como las que realiza Manuel de Falla en *El Retablo de Maese Pedro* (1923), o las que la dramaturgia de Federico García Lorca dedica a las representaciones con títeres. Un camino donde las vanguardias de principio de siglo acogen a los títeres como elementos escénicos de primer nivel y no como meros instrumentos de entretenimiento infantil. No es casual que Bambalina se haya acercado a estas obras y universos a lo largo de sus veinticinco años, fruto natural de su evolución y relación con el mundo de las marionetas.

Histoire du soldat nace de la unión del compositor Stravinsky con el escritor suizo Ramuz y el artista plástico René Auberjonois. La situación creada tras la Primera Guerra Mundial hace que estos artistas tomen la iniciativa e inten-

ten superar las penurias, artísticas y económicas, creando un teatro ambulante. Lejos de quedarse inmóviles frente a estas adversidades deciden embarcarse en un proyecto teatral común, que les llevará a poner en marcha una compañía propia, sin renunciar a sus propuestas estéticas y siendo fieles a los modelos vanguardistas de principio de siglo.

Los motivos y los contenidos son importantes para entender el contexto de creación de esta pieza pero no lo son menos sus aspectos formales, estamos ante una pieza singular difícil de catalogar dentro de los géneros teatrales, estamos ante un espectáculo musical, pero donde la palabra tiene un valor narrativo fundamental, aquí se dan cita por una parte la música, el recitado, el diálogo y el baile. Un compendio que tendrá un tratamiento complejo desde el punto de vista escénico. La relación entra la música, la interpretación y el baile, hace de *Histoire du soldat* una pieza singular y fundamental

los títeres pasa algo parecido: hacerlos ya supone una opción por la periferia, por la humildad, por los aperitivos y las tapas: los devotos de la gran cocina echarán de menos a Shakespeare y los admiradores de Calderón de la Barca, los asados y dulces arquitectónicos de monsieur Escoffier. No es casualidad que el festival de teatro de títeres (como el premio de literatura erótica) tenga sus dominios intransferibles y personales en la Vall d’Albaida que en nuestra nueva geografía económica a veces queda tan remota como el lago Baikal o las islas del Canal de Beagle... *eppur si muove*. En Bambalina ya deben estar algo acostumbrados... pero

jode de todos modos. Una buena parte de la mejor y mayor actividad teatral de nuestra costa —pongamos de Roses a Algeciras — ha vuelto al espectáculo de calle, a la bufonada, al simulacro, a la parodia, a las representaciones mestizas y al teatro de guiñol. Algunos dicen que es por la dificultad de trabajar con/contra una lengua minoritaria, llamada propia, o por las complicaciones, no inferiores, de tomar prestada la *lingua franca* y trabajar con/contra ella. No sé por qué será, pero en Bambalina hay una inmensa energía demiúrgica, poética, para producir y aniquilar maravillosas criaturas que son polvo, sueños, carne de cartón.



de vista escènic. La relació entre la música, la interpretació i el ball fa de *L'histoire du soldat* una peça singular i fonamental de les avantguardes de principi del segle XX que indaga la relació de la música i la representació, i permet la trobada escènica de músics, actors, ballarins i titelles. Posteriorment, *L'histoire du soldat* tingué també la seua versió per a ser interpretada exclusivament amb titelles.

Aquesta peça aplegava els ingredients que Bambalina treballava des d'alguns anys enrere: interrelacionar el món dels titelles amb altres disciplines escèniques. L'obra servia de punt de partida per a aquest interessant treball realitzat pel grup, on s'aposta per una dramaturgia marcada per les imatges i on es fonen múltiples elements escènics. En la seua escenificació, Bambalina respecta la disposició de l'escenari que el mateix Stravinsky va realitzar per a la seua representació, amb una orquestra de cambra que vol ser un compendi d'una orquestra simfònica. Aquest format petit permet una relació nova de l'orquestra i l'escena en col·locar-los en el mateix pla: execució musical i interpretació actoral, l'orquestra compartirà escenari juntament amb els actors.

Però els canvis escènics de principi de segle eren més radicals des del punt de vista de l'escenografia i la il·luminació. No es recolliren en la seua plenitud les propostes del teatre ambulant de Stravinsky-Ramuz per l'escassa dotació econòmica, però la seua obra possibilita la pràctica de totes les noves teories escèniques que trenquen amb les convencions naturalistes de la representació. En aquesta lluita contra la il·lusió escènica es troba l'escenògraf suís Adolphe Appia i el director d'escena anglés Gordon Craig, que busquen noves possibilitats a les

de las vanguardias de principio del siglo XX que indaga en la relación de la música y la representación, permitiendo el encuentro escénico de músicos, actores, bailarines y marionetas. Posteriormente *Histoire du soldat* también tuvo su versión para ser interpretada exclusivamente con marionetas. Esta pieza reunía los ingredientes que Bambalina estaba trabajando desde hace algunos años: interrelacionar el mundo de las marionetas con otras disciplinas escénicas. Esta obra servía de punto de partida para este interesante trabajo realizado por el grupo donde se apuesta por una dramaturgia marcada por las imágenes y donde se funden múltiples elementos escénicos. En su escenificación Bambalina respeta la disposición del escenario que el propio Stravinsky realizó para su representación, con una orquestra de cámara que quiere ser un compendio de una orquestra sinfónica, este formato pequeño permite una relación nueva de la orquestra y

la escena, colocándolos en el mismo plano: ejecución musical e interpretación actoral, la orquesta compartirá escenario junto a los actores.

Pero los cambios escénicos de principio de siglo serían más radicales desde el punto de la escenografía y la iluminación. Las propuestas del teatro ambulante de Stravinsky-Ramuz no las recogería en su plenitud, por su escasa dotación económica, pero su obra posibilita la práctica de todas las nuevas teorías escénicas que rompen con las convenciones naturalistas de la representación. En esa lucha contra la ilusión escénica se encuentra el escenógrafo suizo Adolphe Appia y el director de escena inglés Gordon Graig que buscan nuevas posibilidades a las propuestas que Antoine está realizando en su "Teatro Libre" apostando por un teatro que no se ciñe a reproducir la ilusión de lo cotidiano, sino que pretenden situar al creador a una distancia de la realidad y

concede el teatro como una convención, como receptáculo de experiencias y fusión de disciplinas. Estas premisas son aplicables a *Histoire du soldat* y posibilitan que actores, bailarines y marionetas encuentren un espacio común donde poder relacionarse. La propia anécdota de *Histoire du soldat*, basada en un cuento popular ruso, nos permite la recreación de una ambiente mágico, no naturalista, teatralizado y abierto a los sentidos. No olvidemos la partitura musical, Stravinsky también está marcado en este periodo por una tendencia antirromántica y especialmente antiwagneriana. Este contexto es fundamental para entender el trabajo que ha realizado Bambalina, en su montaje de *Historia del soldado*, y para su propuesta escénica en particular, fieles a estos postulados que nacen con las vanguardias de principio de siglo y que han sabido asimilar y evolucionar. Bambalina ha

sabido establecer un puente de unión entre su trabajo con marionetas con las raíces de las vanguardias de principio de siglo, donde ya Gordon Graig define a sus actores como un modelo de supermarioneta, y donde él y Appia dedican parte de sus estudios teóricos a estos conceptos. Tampoco se entendería la evolución de la danza contemporánea sin este mestizaje. Autores como Ghelderode, Valle-Inclán, García Lorca, Maeterling o Jarry también les dan protagonismo en sus dramaturgias creando obras para títeres o para actores muñequizados. Esa es la gran apuesta de crecimiento que Bambalina ha ido experimentando, con numerosos encuentros con estos autores. Una muestra más en este sentido, es el recientemente encuentro con Jarry y el montaje de su *Ubú rey*. Me parece muy acertada la elección de la versión que hace Bambalina para su representación, se trata del texto que realizó Rafael Alberti para el homenaje a la Orquesta Bética de

propostes que Antoine executa en el seu Théâtre Libre a través de l’aposta per un teatre que no se cenyeix a reproduir la il·lusió de la quotidianitat, sinó que pretén situar el creador a una distància de la realitat i concep el teatre com una convenció, com a receptacle d’ experiències i fusió de disciplines. Aquestes premisses són aplicables a *L’histoire du soldat* i possibiliten que actors, ballarins i titelles troben un espai comú on poder relacionar-se. La mateixa anècdota de *L’histoire du soldat*, basada en un conte popular rus, ens permet la recreació d’un ambient màgic, no naturalista, teatralitzat i obert als sentits. No oblidem la partitura musical: Stravinsky també està marcat en aquest període per una tendència antiromàntica i especialment antiwagneriana. Aquest context és fonamental per a entendre el treball que ha realitzat Bambalina en el seu muntatge *Historia del soldado*, i per a la seua proposta escènica en particular, fidels a aquests postulats que naixen amb les avantguardes de principi de segle i que han sabut assimilar i fer evolucionar. Bambalina ha sabut establir un pont d’unió entre el seu treball amb titelles i les arrels de les avantguardes de principi de segle, on ja Gordon Craig defineix els seus actors com un model de supertitella, i en què ell i Appia dediquen part dels seus estudis teòrics a aquests conceptes. Tampoc s’entendria l’evolució de la dansa contemporània sense aquest mestissatge. Autors com ara Ghelderode, Valle-Inclán, García Lorca, Maeterlinck o Jarry també els donen protagonisme en les seues dramatúrgies i creen obres per a titelles o per a actors *ninotitzats*. Aquesta és la gran aposta de creixement que Bambalina ha anat experimentant, amb nombroses trobades amb aquests autors. Una mostra més, en aquest

sentit, és la recentment trobada amb Jarry i el muntatge del seu *Ubú*. Em sembla molt encertada l’elecció de la versió que fa Bambalina per a la seua representació. Es tracta del text que va fer Rafael Alberti per a l’homenatge a l’Orquesta Bética de cambra fundada per Manuel de Falla i que es va representar el 30 d’octubre de 1932 al Coliseo de España de Sevilla. La versió d’Alberti redueix el text a les intervencions del narrador i elimina les parts dialogades dels actors: el mateix Alberti es va encarregar de recitar els versos en l’homenatge sevillà. El text d’Alberti és molt més reduït que l’original, i aquesta síntesi possibilita una llibertat major per a la plasticitat del moviment i de la música. Conserve moltes imatges de l’espectacle encara que, desgraciadament, el temps d’exposició davant d’una obra és a penes d’unes hores, un temps molt breu, però la memòria és capaç de seleccionar i ens retorna una mescla d’allò que s’ha representat i d’allò que s’ha suggerit, una contaminació on l’espectador reescriu l’espectacle a la seua manera. Això és un bon senyal, significa que l’espectacle t’ha obert les portes del somni. La fugacitat, l’efímer, formen l’essència de les arts escèniques, amb les seues grandeses i servituds. Quan vaig contemplar la fotografia de l’espectacle, en la meua memòria van ressonar ecos de les evolucions de músics, actors, ninots i ballarins que van contribuir a donar vida a *La historia del soldado*, i això és el millor símptoma que l’espectacle no va morir la nit de la representació: el soldat reviscolà mogut per uns eficaços manipuladors. Per això, i pel vostre treball al llarg d’aquests vint-i-cinc anys, vull felicitar-vos. Una abraçada i que en siguen molts més.

cámara fundada por Manuel de Falla y que se realizó el 30 de octubre de 1932 en el Coliseo de España de Sevilla. La versión de Alberti reduce el texto a las intervenciones del narrador, eliminando las partes dialogadas de los actores, el propio Alberti se encargó de recitar sus versos en el homenaje sevillano. El texto de Alberti es mucho más reducido que el original posibilitando esta síntesis una mayor libertad para la plasticidad del movimiento y de la música. Del espectáculo conservo muchas imágenes, aunque desgraciadamente el tiempo de exposición frente a una obra es de apenas unas horas, un tiempo muy breve, pero la memoria es capaz de seleccionar y nos devuelve una mezcla de lo representado y de lo sugerido, una contaminación donde el

espectador rescribe el espectáculo a su manera. Eso es una buena señal, eso significa que el espectáculo te ha abierto las puertas del sueño. Lo fugaz, lo efímero forman la esencia de las artes escénicas, con sus grandezas y servidumbres. Cuando contemplé la fotografía del espectáculo, en mi memoria resonaron ecos de las evoluciones de músicos, actores, muñecos y bailarines que contribuyeron a dar vida a la *Historia del soldado* y eso es el mejor síntoma de que el espectáculo no murió la noche de la representación, el soldado tomó vida movido por unos eficaces manipuladores. Por eso, y por vuestro trabajo a lo largo de estos veinticinco años, quiero felicitaros. Un abrazo y que sean muchos más.

FEDERICO

José Monleón

La mort va fer de Lorca un heroi tràgic. Un heroi per encarnar l'Espanya lliure i republicana condemnada al juliol del 36. Tràgic, per la concatenació inexorable de circumstàncies i voluntats que el van portar al barranc de Víznar. Sobre aquestes dues grans evidències reviscola, una vegada i una altra més, la imatge d'un ombriu *agon* de l'Espanya assassinada. Ara, per mitjà de Bambalina, torna un Federico infant i somrient, que es lliura a l'aventura d'estimar i conèixer el món, que fa seus els rostres i les veus de Granada, Cuba, Nova York, Buenos Aires, Montevideo o la Galícia de Rosalía, dominat per la condició multiètnica dels millors andalusos... I això, lluny de disminuir la silueta tràgica, l'augmenta, l'allibera de màscares i coturns per rescatar la innocència i l'alegria de qui, pel fet d'estimar la vida, per condemnar, en els seus versos, en els seus drames, en les seues xarrades i entrevistes, la foscor i la injustícia, va ser sotmés a la més sòrdida de les morts. Cap possibilitat de recuperar l'existència lorquiana a través de les cròniques, els testimonis o les reconstruccions dels fets. Cap camí millor, en aquest cas, que el desordre llibertari del surrealisme, poblat per emocions i imatges que lliguen i superposen els esdeveniments i els temps, sense deslliurar-se a las convencions de la lògica. L'agonia és, probablement, la més humana de les experiències, feta de rebel·lions de l'imaginari, crits de llum, passos d'impotència, carregats de dolor i d'un irrefrenable amor a la vida. És la pàtria dels herois humils, sostrets a la faramalla i a la iconografia retòrica dels herois inventats. D'ací sorgeix aquest Federico de Bambalina, tan lluminós, tan proper, capaç d'assumir la seua tristesa amb l'alegria dels qui estimen la vida i es rebel·len contra el destí imposat de viure debades.

FEDERICO

José Monleón

La muerte hizo de Lorca un héroe trágico. Héroe, por encarnar la España libre y republicana condenada en julio del 36. Trágico, por la concatenación inexorable de circunstancias y voluntades que lo llevaron al barranco de Víznar. Sobre estas dos grandes evidencias renace, una y otra vez, la imagen de un sombrío agón de la España asesinada. Ahora, de la mano de Bambalina, vuelve un Federico niño y sonriente, que se entrega a la aventura de amar y conocer el mundo, que hace suyos los rostros y las voces de Granada, Cuba, Nueva York, Buenos Aires, Montevideo, o la Galicia de Rosalía, dominado por la condición multiétnica de los mejores andaluces... Lo cual, lejos de aminorar la silueta trágica, lo que hace es acrecentarla, liberarla de máscaras y coturnos, para rescatar la inocencia y la alegría de quien, por amar la vida, por condenar, en sus versos, en sus dramas, en sus charlas y en sus entrevistas, la oscuridad y la injusticia, fue sometido a la más

sórdida de las muertes. Ninguna posibilidad de recuperar la existencia lorquiana a través de las crónicas, los testimonios o las reconstrucciones de los hechos. Ningún camino mejor, en este caso, que el desorden libertario del surrealismo, poblado por emociones e imágenes que anudan y superponen los acontecimientos y los tiempos, sin entregarse a las convenciones de la lógica. La agonía es, probablemente, la más humana de las experiencias, hecha de rebeliones del imaginario, gritos de luz, pasos de impotencia, cargados de dolor y de un irrefrenable amor a la vida. Es la patria de los héroes humildes, sustraídos a la guardarropía y a la iconografía retórica de los héroes inventados. De ella emerge este Federico de Bambalina, tan luminoso, tan cercano, capaz de asumir su tristeza con la alegría de los que aman la vida y se rebelan contra el impuesto destino de vivir en vano.



L'ESCENARI DE LA VIOLÈNCIA

Mariví Martín

Després d'haver estat rei d'Aragó us acontenteu a manar a les revistes
una cinquantena de pinxos armats de navalles oscades, quan pordrieu
encasquetar-vos la corona de Pollònia, vós que vau polir-vos la
d'Aragó?

Mare Ubú

Era ben prosaica Mare Ubú. La vaig conèixer fa poc. La vaig veure somrient i sexy movent els malucs sobre un desguàs gegant poc després d’haver provocat una guerra sagnant. Les meues disculpes a Jarry i a tots/es els qui s’escandalitzen, però a mi, Mare Ubú me la va presentar Bambalina. Una cosa que he d’agrair a aquesta companyia, a banda de moltes altres coses, és que m’hagen ensenyat a observar l’entranya a partir de suggeriments i signes. I ara, més enllà de Mamen García, més enllà de la Nau de Sagunt, de la visió de Jaume Policarpo, Juan Luis Mira i Paco Bascuñán juntament amb els seus equips, més enllà, fins i tot, de Jarry, hi ha la Mare Ubú que jo em guarde, la que personifica l’ésser humà corromput, intrigant, manipulador, implacable i, a més, em permet anomenar-lo.

Ens diu la intuïció i ens ho confirma la història que éssers humans així són necessaris perquè la tramoia es mantinga dreta. La diferència és que els milers de Mare Ubú que trafeguen amb el terror cada dia em semblen

EL ESCENARIO DE LO VIOLENTO

Mariví Martín

¿Después de haber sido rey reinante os conformáis con desfilar al
frente de cincuenta chichinabos armados con cachipollotes y tira-
chingas, pudiendo plantar en vuestra cocorota la mismísima coco-
rona de Pollonia?

Mamá Ubú

Era bien prosaica Mamá Ubú. La conocí hace poco. La vi sonriente y sexy meneando las caderas sobre un gigantesco desagüe poco después de haber provocado una guerra sangrienta. Mis disculpas a Jarry y a todos/as cuantos se escandalicen, pero a mí, Mamá Ubú me la presentó Bambalina. Algo que he de agradecer a esta compañía, aparte de otras muchas cosas, es que me hayan enseñando a observar la entraña a partir de sugerencias y signos. Y ahora, más allá de Mamen García, más allá de la Nau de Sagunt, de la visión de Jaume Policarpo, Juan Luis Mira y Paco Bascuñán junto con sus equipos, más allá, incluso, de Jarry, está la Mamá Ubú que yo me guardo, la que personifica al ser humano corrompido, intrigante, manipulador, implacable, y además me permite nombrarlo.

Nos dice la intuición y nos lo confirma la historia que seres humanos así son necesarios para que el tinglado se mantenga en pie. La diferencia es que los miles de Mamá Ubú que



ara més nítids, com si hagueren perdut les màscares al seu pas per l’úter ubuesc. Els dolents famosos estaven identificats, clar, però d’ací cap avall hi ha tot un rosari de promotors de la podridura que s’inicia amb els qui ocupen el poder i arriba fins i tot als gestos quotidians del veí, aquell que ompli el seu dilatat temps lliure a pre-ocupar-se per la comunitat de propietaris amb l’únic objectiu de dissenyar defenses futures. Veig Mares Ubú tots els dies, fins i tot quan no es deixen veure, com passa en la fotografia que acompanya aquest text. Trobe constantment formes diverses i elaborades de trepitjar el proïsme, estratègies perverses per a enfonsar-lo, traïcions, navallades i suïcidis. Ho veig en primera fila, i això implica que aquestes activitats no sols succeeixen en els centres neuràlgics d’operacions econòmiques, polítiques i, per tant, armamentístiques, sinó que tenen lloc també molt prop. No és que m’haja contagiats de la paranoia ianqui sobre la inseguretat en el món “civilitzat”, la fragilitat del nostre nivell de vida i la tremenda necessitat de protecció que estimula la por inoculada (un espectacle de masses construït amb tanta precisió que em causa paüra), és que Mare Ubú em va fer recordar allò que existeix, allò que ja sabia però oblide tantes vegades: la violència.

I això que en un pati de butaques sol ser diferent. Quan ens quedem allí asseguts, més o menys còmodes, amb el mòbil apagat i les portes de la sala tancades, aconseguim per fi esquivar la virulenta realitat. Engronsats per la foscor de la sala i la complicitat del grup aspirem durant una hora la droga de l’entreteniment. Fantàstic refugi. En contra del que desitjaríem, no tothom seu en un pati de butaques per a entendre’s o descobrir-se. La majoria busquem reafirmar les nostres pròpies idees, les que ja teníem abans d’entrar a la sala, entre altres coses perquè

trasiegan con el terror cada día me parecen ahora más nítidos, como si hubieran perdido las máscaras a su paso por el útero ubuesco. Los malos famosos estaban identificados, claro, pero de ahí hacia abajo hay todo un rosario de promotores de lo podrido que se inicia con quienes ostentan el poder y alcanza incluso los gestos cotidianos del vecino, ése que ocupa su dilatado tiempo libre en preocuparse por la comunidad de propietarios con el único objetivo de diseñar defensas futuras. Veo Mamás Ubú todos los días, incluso cuando no se dejan ver, como ocurre en la fotografía que acompaña este texto. Encuentro constantemente formas diversas y elaboradas de pisotear al prójimo, estrategias perversas para hundirlo, traiciones, navajazos y suicidios. Lo veo en primera fila, lo cual implica que estas actividades no sólo suceden en los centros neurálgicos de operaciones económicas, políticas y, por tanto, armamentísticas, sino que tienen lugar también a la vuelta de la esquina. No es que me

haya contagiado de la paranoia yanqui sobre la inseguridad en el mundo “civilizado”, la fragilidad de nuestro nivel de vida y la tremenda necesidad de protección que estimula el miedo inoculado (un espectáculo de masas construido con tanta precisión que me causa pavor), es que Mamá Ubú me hizo recordar lo que existe, lo que ya sabía pero tantas veces olvido: la violencia.

Y eso que en un patio de butacas suele ser distinto. Cuando nos quedamos ahí sentados, más o menos cómodos, con el móvil apagado y las puertas de la sala cerradas, conseguimos por fin esquivar la virulenta realidad. Acunados por la oscuridad de la sala y la complicidad del grupo aspiramos durante una hora la droga del entretenimiento. Fantástico refugio. En contra de lo que deseáramos, no todo el mundo se sienta en un patio de butacas para entenderse o descubrirse. La mayoría buscamos reafirmar nuestras propias ideas, las que ya teníamos antes de entrar en la sala, entre

la majoria som consumidors de mitjans de comunicació i aquest és el tipus d’actituds socials que els mitjans provoquen i els artistes concedeixen. De fet, amb un repàs ràpid a la cartellera passada i present es podrà observar la quantitat d’espectacles que s’exhibeixen sense pretendre alterar les consciències, ni tan sols despertar-les, res que puga interrompre una fàcil digestió de conceptes innocus. En el mercat teatral succeeix exactament igual que en els grans magatzems, la gent compra allò que la marca ofereix.

Mare Ubú existeix fora de l’univers literari i dramàtic des de molt abans que Jarry li posara nom. És el personatge d’aparença carnal i consistència melosa que habita l’escenari de la violència entre altres companys de repartiment, potser uniformats, possiblement menys ondulants. I no interpreten, són com són. La cosa estaria ben fotuda si no fóra perquè hi ha les eixides d’emergència, i això a pesar que l’espectacle haja de continuar. Aquesta perla final la vaig trobar en boca de Jesusa Rodríguez, directora a Mèxic del *Proyecto Lisístrata contra la Guerra*¹, “algú ha d’ocupar-se de l’espècie humana; necessitem de manera urgent cohesionar-nos i tant de bo que aquest esforç siga l’inici amb què el medi artístic deixi de banda les seues picabaralles i el seu món privat i s’entregue a una causa col·lectiva. Potser serà aquesta l’ocasió perquè la humanitat s’alce en favor d’ella mateixa, perquè si no, fàcilment se’ns endurà la *pelona*”².

¹ *Lysistrata Project* (Projecte Lisístrata) va ser un acte teatral global que s’efectuà el dilluns 3 de març de 2003 de manera simultània a més de 42 països en favor de la pau. Milers de persones de diversos àmbits socials i artístics i amb diferents punts de vista van participar en el projecte a través de la lectura dramatitzada de l’obra *Lisístrata*, d’Aristòfanes. L’obra conta la història d’un grup de dones que s’uneixen per acabar amb la guerra, i es neguen a dormir amb els seus homes fins que aquests deposen les armes. Impotents davant una societat dominada pels homes, amb massa fills, mentre que els marits són massacrats en batalla, aquestes dones utilitzen l’única tàctica a l’abast: una vaga de sexe. La trobada es va fer amb la consigna: “Pensar global, actuar local”.

² La *pelona*: la seca, la dalla, la parca, la mort.

otras cosas porque la mayoría somos consumidores de medios de comunicación y ése es el tipo de actitudes sociales que los medios provocan y los artistas conceden. De hecho, con un repaso rápido a la cartelera pasada y presente se podrá observar la cantidad de espectáculos que se exhiben sin pretender alterar las conciencias, ni siquiera despertarlas, nada que pueda interrumpir una fácil digestión de conceptos inocuos. En el mercado teatral sucede exactamente igual que en los grandes almacenes, la gente compra lo que la marca ofrece.

Mamá Ubú existe fuera del universo literario y dramático desde mucho antes que Jarry le pusiera nombre. Es el personaje de apariencia carnal y consistencia melosa que habita el escenario de lo violento entre otros compañeros de reparto, quizá uniformados, posiblemente menos ondulantes. Y no interpretan, son como son. El tema estaría bien jodido si no fuera porque existen las salidas de emergencia, y eso

a pesar de que el espectáculo deba continuar. Esta perla final la encontré en la boca de Jesusa Rodríguez, directora en México del *Proyecto Lisístrata contra la Guerra*¹, “alguien ha de ocuparse de la especie humana; necesitamos de manera urgente cohesionarnos y ojalá este esfuerzo sea el inicio con el que el medio artístico deje a un lado sus rencillas y su mundo privado y se entregue a una causa colectiva. Quizá sea ésta la ocasión para que la humanidad se levante en favor de sí misma, porque si no, fácilmente se nos llevará la *pelona*”².

¹ *Lysistrata Project* (Proyecto Lisístrata) fue un acto teatral global que se efectuó el lunes 3 de marzo de 2003 de manera simultánea en más de 42 países en favor de la paz. Miles de personas de distintos ámbitos sociales y artísticos y con diferentes puntos de vista participaron en el proyecto mediante la lectura dramatizada de la obra *Lisístrata*, de Aristófanes. La obra cuenta la historia de un grupo de mujeres que se unen para acabar con la guerra, negándose a dormir con sus hombres, hasta que éstos depongan las armas. Impotentes ante una sociedad dominada por los hombres, con demasiados hijos, mientras sus maridos son masacrados en batalla, esas mujeres emplean la única táctica a su alcance: una huelga de sexo. El encuentro se realizó bajo la consigna: “Pensar global, actuar local”.

² La pelona, la huesuda, la calaca, la parca, la muerte.

ESPECTACLES / ESPECTÁCULOS (1981-1999)

El petit príncep ⁽⁹⁴⁾

El llibre dels contes ⁽⁹⁵⁻⁹⁶⁾

Sancho Panza en la ínsula ⁽⁹⁷⁾

Claroscuro ⁽⁹⁸⁻⁹⁹⁾

El drac roig de Roseville ⁽¹⁰⁰⁾

Picaro Mondo ⁽¹⁰¹⁾

Moviscopi ⁽¹⁰²⁻¹⁰³⁾

La cova del Gran Banús ⁽¹⁰⁴⁻¹⁰⁶⁾

Ferrabràs ⁽¹⁰⁶⁻¹⁰⁹⁾

Pinotxo ⁽¹⁰⁷⁻¹¹¹⁾

Jojo ⁽¹¹²⁾

Aladí ⁽¹¹³⁾

Ulisses ⁽¹¹⁴⁻¹¹⁷⁾

Quijote ⁽¹¹⁸⁾

El jardí de les delícies ⁽¹¹⁹⁻¹²¹⁾

El fantasma de Canterville ⁽¹²²⁻¹²⁴⁾

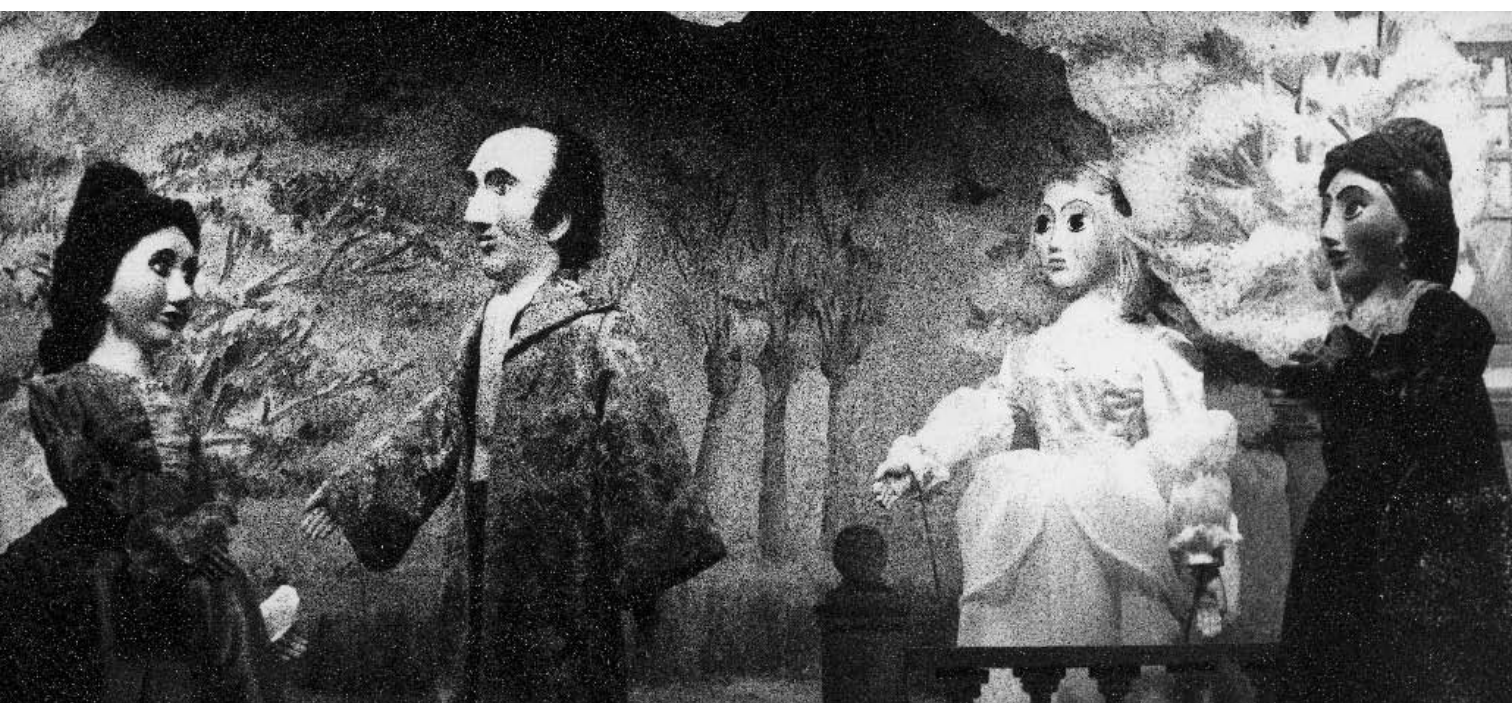
El retablo de Maese Pedro ⁽¹²⁵⁻¹²⁷⁾

Alícia ⁽¹²⁸⁻¹³¹⁾

Cyrano de Bergerac ⁽¹³²⁻¹³⁵⁾

















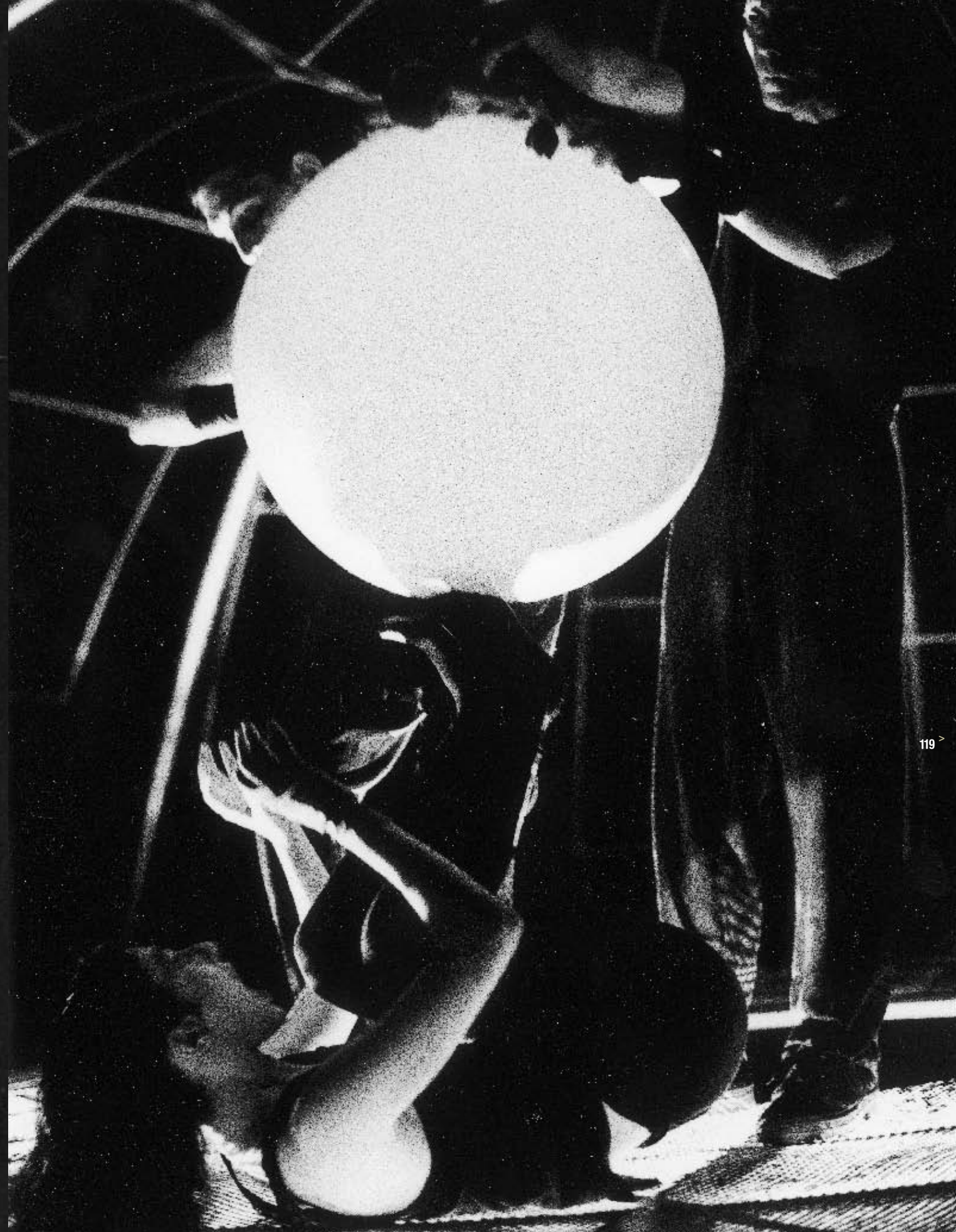


TEATRO
BUK





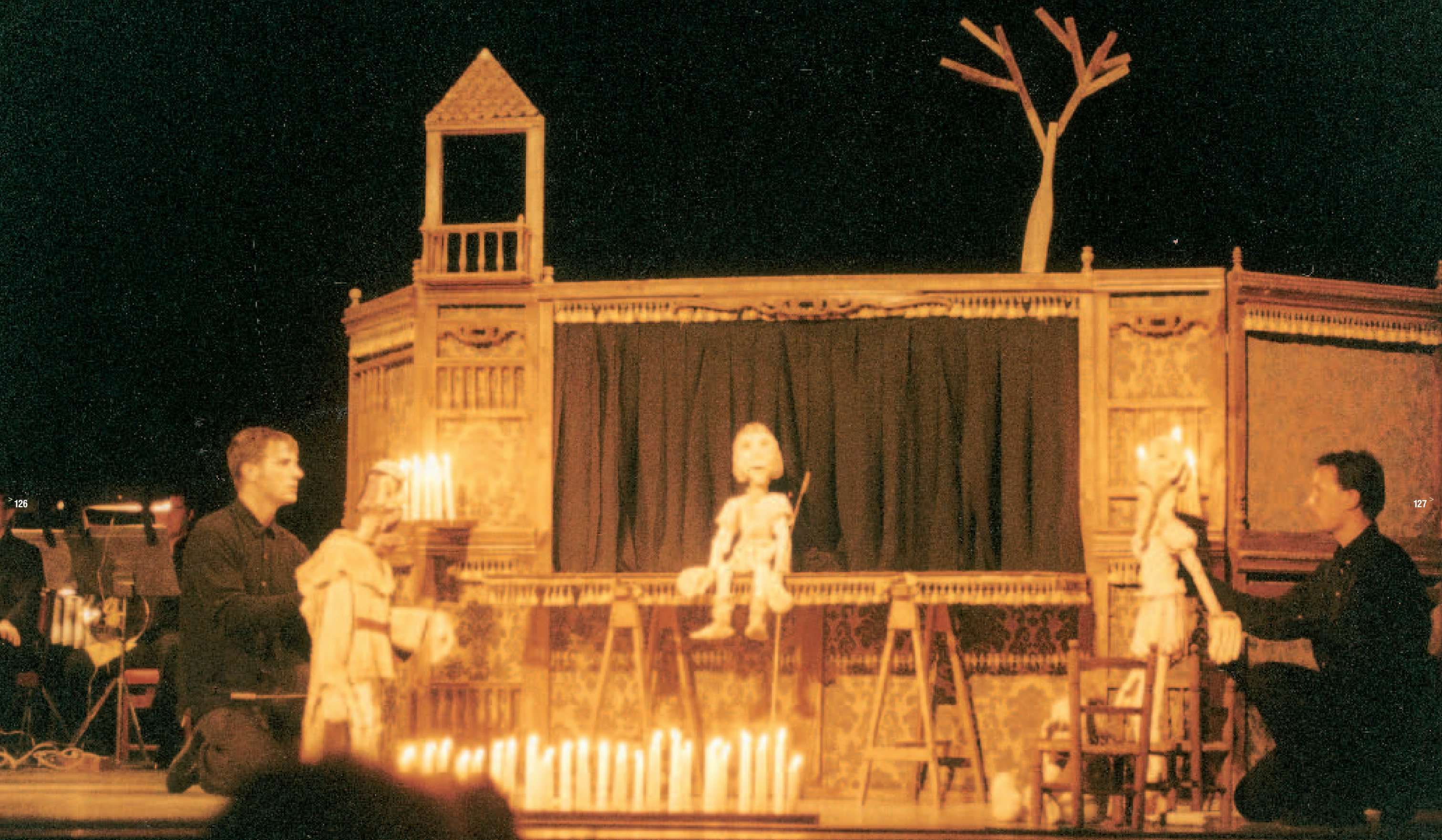












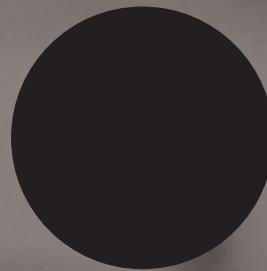








UN HOME ÉS ALLÒ QUE FA?



TEATRE PRACTICABLE

el llàpis de d'un titel·laire contrariat do

“SER I NO SER” HEUS ACÍ LA GRAN TROBALLA

Ramon X. Rosselló

La segona part d'aquest bell àlbum d'aniversari que tot just ací comença aplega tres textos de qui podríem dir és, a hores d'ara, l'ànima creativa de Bambalina, Jaume Policarpo. Tres textos escrits en èpoques diferents (1994, 1998 i 2005) i que, per això mateix, esdevenen un excel·lent recorregut per una part de la història de la companyia i, sobretot, una mostra de les cabòries i dels plantejaments que Bambalina, per boca de Jaume, s'ha fet durant els darrers 12 anys, de cara al seu futur i el del teatre que l'envolta.

Es tracta de tres textos de caràcter, intencionalitat i finalitat diversos, fuit, així mateix, de contextos i d'urgències no comparables. En tot cas, són —crec que es pot dir així— el corpus teòric o programàtic que des de Bambalina s'ha generat. Un corpus, potser breu després de 25 anys d'important activitat, però al qual ben poques companyies teatrals a ca nostra ens tenen acostumats i que, justament per això, val la pena d'editar i de llegir per a qui vulga conèixer Bambalina i Jaume Policarpo. Tres textos, també caldria destacar-ho, escrits amb una vocació literària, ja que a ningú se li pot escapar el to i l'estil amb què han estat redactats i presentats. No debades, Bambalina és una d'aquelles companyies teatrals que sempre ha volgut cuidar els seus productes, sens dubte convençuts que estaven fent art i cultura.

No tinc la pretensió d'exposar-los amb detall, ara i ací, què expliquen aquests textos o com es podrien interpretar. I això perquè, si ho fera, estaria motivant potser que la seua lectura fóra innecessària o, el que és pitjor, estaria condicionant una visió del que es diu o es pretenia dir quan van ser escrits. I, a més a més, perquè en gran part es tracta de textos oberts a lectures i a interpretacions que cadascú hauria de repensar-se. Si de cas, el que faré serà enunciar-los alguna de les qüestions que em semblen més interessants, alguna de les sensacions que m'han fet notar o alguna de les emocions que m'han provocat. I tot això, com ja saben, són coses tan subjectives com ho és el subjecte Policarpo que les ha escrites, en observar-se, amb la qual cosa, tot plegat, no haurem fet més que, seguint l'autor, posar-nos a la cua, davant l'espill, i preguntar i deixar-nos preguntar i, qui sap si també, retratar-nos (qui som, d'on venim, on anem, què és el teatre, què és un titella —bé, les típiques preguntes, ja m'entenen).

Retratar-se, deia, de la millor manera que cadascú sap o pot: “Som i no som...”, amb un perfecte i paradoxal joc de dobles que, parlant de titelles, de Bambalina i d'aquests textos, no podem ni volem deixar de costat. I això perquè allò que més se m'ha quedat al cap després de llegir aquestes pàgines són les següents paraules del segon text: “Afortunadament per a mi he descobert el plaer i la riquesa de la pura contradicció. Estime i odie els titelles perquè són importants per a mi i donen sentit a la meua vida”. I hi han romàs —i disculpen totes les meues gosadies— perquè aquestes paraules semblen apuntar directament al moll de l'os de Bambalina, ja que segurament d'un estat de contradicció, o si es vol, de debat, de conflicte, d'oposició, de no resignació o d'insatisfacció, és d'on pot sorgir la creativitat i una constant necessitat d'investigar, de transformar, de repensar-se.

Sense aquest estat descrit per Jaume Policarpo, imagine que compartit i assumit pel seu germà Josep, la companyia no hauria solcat



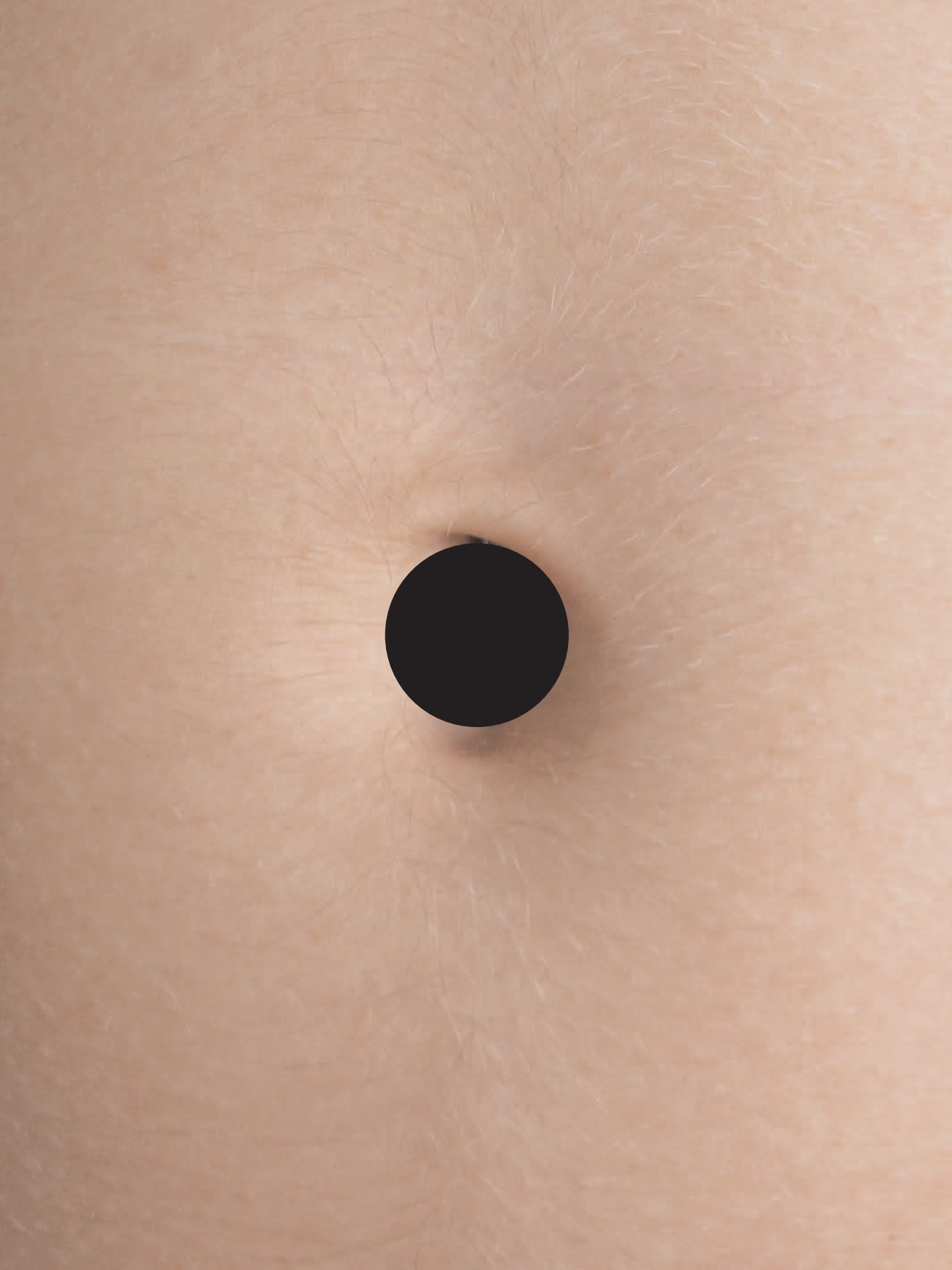
per terrenys diversos, sovint arriscats, i, fins i tot, no sempre acabats de conquerir. Potser Bambalina seguiria sent i fent més o menys el que era i feia fa vint o deu anys, quan ja feia coses ben fetes, i no s'haguera embarcat en aventures vàries de la mà de titelles i d'actors; d'infants i d'adults i de tots plegats; de directors, d'autors, de músics o de ballarins; de creadors, de públics i de llenguatges diversos, entrelligats, barrejats, posats cul per amunt i cap per avall.

Sense aquesta contradicció i, el que és més important, sense l'assumpció de la contradicció —si de cas exposada a manera de *striptease*, un tant impúdic, com correspon a l'ego de l'artista—, Bambalina no hauria pogut viatjar, des d'Albaida, per tot el món (o quasi) i no hauria pogut, fins i tot, continuar repensant-se durant 25 anys, en un exercici reiterat de transvestisme que els ha dut a acabar sent simplement Bambalina. La qual cosa, n'estic ben convençut, no podia haver estat d'una altra manera, ja que han sabut —com una gran lliçó— envoltar-se de molts i engrescadors companys de viatge; en ocasions visitants puntuals, d'altres, acompanyants esdevinguts ja altres germans de trajecte.

El viatge, la singladura, el trajecte no haurà estat fàcil, com ben bé i amb humor salvífic se'ns explica al primer text, com no ho ha estat ni ho està per a molta de la gent que desitja i pretén viure i créixer sent artista. Ningú no ha dit que res siga ni haja de ser fàcil. El que ha de ser, segurament, és sotragador, desconegut, motivador, ambigu o, com a mínim, de dues cares; ha de ser, sobretot, intens i enriquidor. I aquestes característiques —així m'ho han trasmés— les veig en aquests escrits. I, per això, les paraules de Jaume em fan entenedora la història de la companyia, els seus espectacles, la seua energia i la voluntat de fer passes endavant, de no parar, de continuar.

I si de cas aquest bell àlbum d'aniversari poguera interpretar-se com un mirar massa enrere, sospite que no és així. Perquè no en saben; i si en saben, és només per mirar-se una mica, per un forat, per recordar-se (i de passada recordar-nos) d'on vénen, fa ja tant de temps, però sobretot per mostrar-nos on van, de la mà d'un nou espectacle i d'un bell àlbum que, si bé és memòria recuperada, més que res sona a declaració del que són i del que volen seguir sent: "Consciència d'observador i observat" alhora, talment com la base científica del teatre, com diu Jaume al tercer text. O millor, talment com un joc d'espill: "Em gire i què hi veig. M'hi veig i em mostre amb totes les capes que he acumulat amb el temps", diria jo.

Una imatge de 25 anys. La poden llegir, la podem observar tots plegats, els la recomane, com si vostés foren aquells que miren a qui s'està mirant un instant. Un instant de molts anys. I, al remat, al fons de l'espill, darrere de la imatge projectada de Jaume, de Bambalina tota —els ho dic perquè ho he comprovat—, també ens trobem nosaltres, amb cara d'esbalaïts, agraïts per altres instants que junt amb ells ja hem viscut. Desitjosos de seguir vivint-ne, anys i anys.



“SER Y NO SER” HE AQUÍ EL GRAN HALLAZGO

Ramon X. Rosselló

La segunda parte de este bello álbum de aniversario que justo aquí empieza reúne tres textos de quien podríamos decir es, en estos momentos, el alma creativa de Bambalina, Jaume Policarpo. Tres textos escritos en épocas diferentes (1994, 1998 y 2005) y que, por eso mismo, se convierten en un excelente recorrido por una parte de la historia de la compañía y, sobre todo, una muestra de las cavilaciones y de los planteamientos que Bambalina, por boca de Jaume, se ha hecho durante los últimos 12 años, con la vista puesta en su futuro y en el del teatro que lo rodea.

Se trata de tres textos de carácter, intencionalidad y finalidad diversos, fruto, asimismo, de contextos y de urgencias no comparables. En todo caso, son —creo que se les podría llamar así— el corpus teórico o programático que desde Bambalina se ha generado. Un corpus, quizás breve después de 25 años de importante actividad, pero al que pocas compañías teatrales en nuestro entorno nos tienen acostumbrados y que, justamente por eso, vale la pena editar y leer para todo aquel que quiera conocer Bambalina y Jaume Policarpo. Tres textos, también debería destacarse, escritos con vocación literaria, ya que a nadie se le puede escapar el tono y el estilo con que han sido redactados y presentados. No en vano, Bambalina es una de esas compañías teatrales que siempre ha querido cuidar sus productos, sin duda convencidos de que estaban haciendo arte y cultura.

No tengo la pretensión de exponerles con detalle, aquí y ahora, qué explican estos textos o cómo se podrían interpretar. Y eso porque, si lo hiciese, estaría motivando quizás que la lectura fuese innecesaria o, lo que es peor, estaría condicionando una visión de lo que se dice o se quería decir cuando fueron escritos. Y, además, porque en gran medida se trata de textos abiertos a lecturas y a interpretaciones que cada uno debería plantearse. Si acaso, lo que haré será enunciarles alguna de las cuestiones que me parecen más interesantes, alguna de las sensaciones que han motivado o alguna de las emociones que me han provocado. Y todo eso, como ya saben, son asuntos tan subjetivos como lo es el sujeto Policarpo que los ha puesto por escrito, después de observarse, con lo cual, a fin de cuentas, no haremos más que, siguiendo al autor, ponernos a la cola, delante del espejo, y preguntar y dejarnos preguntar y, quién sabe si también, retratarnos (quiénes somos, de dónde venimos, adónde vamos, qué es el teatro, qué es un títere —bueno, las típicas preguntas, ya me entienden).

Retratarse, decía, de la mejor manera que cada uno sabe o puede: “Somos y no somos...”, así pues, con un perfecto y paradójico juego de dobles que, hablando de títeres, de Bambalina y de estos textos, no podemos ni queremos dejar de lado. Y digo esto porque aquello que más he retenido en mi cabeza después de leer estas páginas son las siguientes palabras incluidas en el segundo texto: “Afortunadamente para mí, he descubierto el placer y la riqueza de la pura contradicción. Amo y odio a los títeres porque son importantes para mí y dan sentido a mi vida”. Y han permanecido en ella —y disculpen mi atrevimiento— porque estas palabras parecen apuntar directamente al meollo de Bambalina, ya que seguramente de un estado de contradicción, o si se quiere, de debate, de conflicto, de oposición, de no resignación o de insatisfacción, es desde donde puede surgir la creatividad y esa constante necesidad de investigar, de transformar, de repensarse.

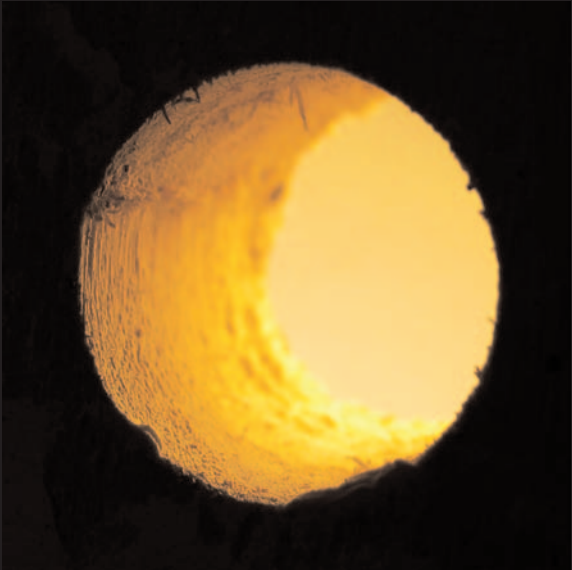
Sin ese estado descrito por Jaume Policarpo, imagino que compartido y asumido por su hermano Josep, la compañía no habría recorrido por territorios diversos, a menudo arriesgados, e, incluso, no siempre conquistados al cien por cien. Quizás Bambalina seguiría siendo y haciendo más o menos lo que era y hacía veinte o diez años atrás, cuando ya presentaba obras bien hechas, y no se hubiera enrolado en aventuras varias de la mano de títeres y actores; de niños y adultos y de todos juntos; de directores, autores, músicos o bailarines; de creadores, de públicos y de lenguajes diversos, entrelazados, mezclados, puestos del derecho y del revés.

Sin esta contradicción y, lo que es más importante, sin la asunción de la contradicción —si acaso descrita aquí a manera de *striptease*, un tanto impúdico, como corresponde al ego del artista—, Bambalina no habría podido viajar, desde Albaida, por todo el planeta (o casi) y no habría podido, ni siquiera, continuar reinventándose durante 25 años, en un ejercicio reiterado de travestismo que los ha llevado a acabar siendo simplemente Bambalina. Lo cual, estoy plenamente convencido de ello, no podía haber sido de manera diferente, ya que han sabido —como una gran lección— rodearse de muchos y motivadores compañeros de viaje; en ocasiones puntuales, en otras, convertidos ya en otros hermanos de trayecto.

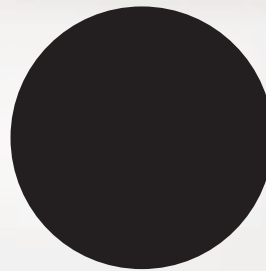
El viaje, la singladura, el trayecto no habrá sido fácil, como perfectamente y con humor reconciliador se nos explica en el primer texto; como no lo ha sido ni lo es para mucha gente que desea y pretende vivir y crecer siendo artista. Nadie ha dicho que las cosas sean ni tengan que ser fáciles. Lo que han de ser, seguramente, son movilizadoras, desconocidas, incentivadoras, ambiguas o, como míninmo, de dos caras; han de ser, sobre todo, intensas y enriquecedoras. Y esas características —así me lo han trasmitido — las veo en estos escritos. Y, por eso, las palabras de Jaume me vuelven comprensible la historia de la compañía, sus espectáculos, su energía y la voluntad de acometer nuevos retos, de no parar, de continuar.

Y si acoso este bello álbum de aniversario pudiese interpretarse como un mirar demasiado hacia atrás, sospecho que no es así. Porque no saben hacerlo; y si saben, es sólo para mirarse un poquitín, por un agujero, para así acordarse (y de pasada recordarnos) de dónde vienen, hace ya tanto tiempo, pero especialmente para mostrarnos hacia dónde van, de la mano de un nuevo espectáculo y de un bello álbum que, aunque sea memoria recuperada, sobre todo suena a declaración de lo que son y de lo que quieren seguir siendo: “Conciencia de observador y de observado” a la vez, como la base científica del teatro, tal como afirma Jaume en el tercer texto. O mejor, como un juego de espejo: “Me doy la vuelta y qué veo en el espejo. Me veo y me muestro con todas las capas que he acumulado con el tiempo”, diría yo.

Una imagen de 25 años. La pueden leer, la podemos observar todos juntos, se lo recomendando, como si ustedes fuesen aquellos que miran a quien se está mirando un instante. Un instante de muchos años. Y, al final, al fondo del espejo, detrás de la imagen proyectada de Jaume, de Bambalina toda —se lo digo porque lo he comprobado—, también nos encontramos a nosotros mismos, con cara de embobados, agra-
decidos por otros instantes que junto a ellos ya hemos vivido. Deseosos de seguir viviendo esos instantes, durante años y años



¿ LO QUE DICES O LO QUE CALLAS ?



TEATRE PRACTICABLE

SEMPRE M'AGAFE LA MÀ QUAN TANQUE LA MALETA DELS TITELLES

JAUME POLICARPO



La meua única experiència i, per tant, les aportacions que hi puga fer, provenen de la meua xicoteta història a l'interior d'una petita companyia. Per parlar de la història cal girar la vista enrere i això, segurament per falta de pràctica, em costa molt. Deuen ser més fluids els pensaments generats per un viatge astral, recorrent el territori de les idees, parlant del sentit íntim del teatre. Però, no sé per què, he preferit l'ortodòxia de remetre'm a la memòria, supose que perquè l'evocació me'n facilitarà la comprensió, encara que, d'altra banda, fa molt de temps que he renunciat al propòsit de comprendre el perquè de les coses.

El principi memoritzat sempre és el caos i la confusió. En el nostre cas és un principi configurat per molts altres; l'inici de la dècada, de la democràcia, de les institucions i de quasi tot, fins i tot de les nostres inquietuds i ambicions com a persones adultes que començàvem a ser. En aquella efervescència que ens contenia i de la qual ni tan sols érem conscients, va sorgir, sense saber com, la paraula *teatre*. Una paraula de la qual ens van seduir les ressonàncies, ja que a penes arribàvem a intuir l'univers que s'amagava darrere.

Tot es va posar en marxa, els ressorts es van disparar, ja disposàvem de la utopia, del puntet de la llum que podia orientar els nostres passos. Vam començar el viatge d'una manera tan apassionada que en el record sembla una història d'amor plena de desitjos, obsessions i, sobretot, ansietats.

D'aquell temps recorde un remolí d'activitat, viatges constants per veure espectacles, la recerca de llibres, contactes, programacions. Sempre indagant, provant, aprenent qualsevol cosa que poguera eixamplar el nostre horitzó, que sabíem escàs. En un moment, ens vam aturar per prendre alé i vam exclamar: "Que complicat és açò!", però clar, aquesta conclusió, d'altra banda tan òbvia, no ens va desanimar, més aviat tot al contrari.

He de fer un gran esforç per recuperar les idees d'aquells dies, per saber què enteníem per teatre i quina era la nostra pretensió en embarcar-nos en una empresa semblant, tan infreqüent per aquells paratges. Tot semblava sorgir d'una manera absolutament natural, quasi intuïtiva, com un joc. La nostra aspiració màxima era tan senzilla com agradar, fer coses que interessaren i sorprengueren, que cridaren l'atenció del públic.

Aquest va ser el primer aterratge, el públic, els xiquets, que estaven allí perquè sempre hi havien estat, algú els va col·locar en els arbres de la civilització i hi resten impertèrrits. Mostres un titella i apareix un xiquet, o dos, o dos-cents, com per art de màgia. Això també era natural i inqüestionable.

Amb aquestes idees al cap, teatre, públic i titella vam començar a construir pedra sobre pedra una companyia estable i independent de teatre. Això primer requeria temps i economia; diners, si vull ser més explícit. En aquell moment, d'acord amb les nostres possibilitats i



la demanda existent, només hi havia una alternativa, el teatre infantil, i ens hi tiràrem de cap. Que què va passar? Doncs, de tot... Una furgoneta desmanegada, uns equips mínims i un núvol de xiquets asseguts a ple sol. Carrers vorejats de cotxes, patis de col·legi, places, etc. Espais inhòspits i polsegosos que acollien tota l'energia i la il·lusió d'un grup de joves que volien fer alguna cosa diferent. Ah!, oblidava els entarimats com palafits, els dies de vent, les xopades quan plovia, la desídia dels programadors (en realitat no n'hi havia, perquè s'han inventat després) i tantes altres coses que constitueixen tot allò que s'ha anomenat *el paleozoic superior esquerre de les companyies*, o dit d'una altra manera, l'única escola de teatre possible per a uns xics de poble com nosaltres. Descobert, vist i analitzat l'hàbitat en què havíem de bregar, les inquietuds artístiques van quedar eclipsades per altres prioritats més manifestes. Com aconseguir mantenir l'atenció d'aquella massa informe i histèrica d'espectadors en una hora? Com aconseguir infon-dre un poc de sensibilitat en aquells que et programaven? Com aconseguir poder arribar a viure d'això? I com aconseguir, al capdavant, recuperar una certa dignitat per a allò que ja començàvem a considerar el nostre treball?

Notes il·lustratives a tall de diàleg:
—Escolte, senyor regidor-programador-director de col·legi, casa de cultura o semblant, necessitem un endoll.
—Sí? Com m'havies dit que ho portaves tot...
XIQUET ASSEGUT AL SEIENT POSTERIOR D'UN AUTOMÒBIL PARAT DAVANT D'UN SEMÀFOR EN ROIG:
Mira, pare, al carrer fan titelles, para el motor que no sent res. (S'havia inventat, com qui no vol la cosa, l'autoteatre.)
BIBLIOTECÀRIA: Jo crec que si apilem totes les taules de lectura a l'entrada podreu muntar al fons.
PRESIDENT DE LA SOCIETAT MUSICAL: No tenim teles per a tapar l'altar de santa Cecília... No us molesta, veritat?
PRESIDENT DE FALLA: Si, total, és una obreta per a xiquets..., no?

Què podíem fer davant de tanta adversitat? Sempre hi havia respostes que es convertien en treball. Ens déiem: cal respondre amb imaginació, amb colors, formes, moviment, ritme, marxa, participació, intriga, originalitat. I, certament, tot això va contribuir a donar-nos seguretat ja que, a poc a poc, vam aconseguir amansir la fera per poder cantar-li cançons. Però sovint ens trobàvem amb problemes insalvables, limitacions que componien el rostre del nostre únic enemic, el carrer. A partir d'aquest moment, la nostra preocupació principal va ser treballar a teatres, o allò més paregut a un teatre que hi haguera. Quan no estàvem sobre els entarimats o a la carretera o discutint amb altres companys al voltant d'una taula sobre la metafísica de la subvenció, estàvem al taller, on ocupàvem la major part del nostre temps. Després de fer els últims retocs de pintura al cap d'un titella, em vaig quedar abstret palpant cada una de les seues faccions. Per un moment em vaig sobresaltar en sentir una cosa tan viva, tan orgànica entre els meus dits. Se me n'anà el cap, i la mirada d'aquell titella calb em va traspasar. Em vaig veure per primera vegada atrapat en el nostre propi joc d'alquimistes novells. Totes aquelles tribulacions acabaven sempre en activitat, la nostra fatal inclinació per l'acció no tenia esmena. La primera condició per donar prioritat a una idea eren les possibilitats que oferia per a posar-la en pràctica, la seua capacitat de crear moviment. Moure's era sinònim d'avançar, érem un autèntic generador, els energètics.

Idea! Podríem fer alguna cosa per a adults, potser així ens criden d’algun festival (sabíem de l’existència d’alguns) o d’algun teatre dels de veritat, on la gent seu, hi ha foscor total i es pot jugar amb els efectes de llum. Efectivament, ho vam aconseguir, vam participar en alguns festivals i representàrem els nostres espectacles sobre l’escenari d’alguns teatres a la italiana. Una experiència, aquesta última, absolutament escruixidora i inoblidable, és l’única vegada que he tingut la sensació de fregar amb la mà un somni. Van ser experiències molt intenses i plenes de sorpreses, apartaves una bambolina i et feia un salt el cor. Vam descobrir vertaderament la complexitat i els misteris del teatre a base de sobresalts, ensopegades, pràcticament a repèl..., i la dosi de verí anava completant-se, ja no teníem res a fer.

Quasi em torne roig en pensar en aquells vells muntatges, encara hui no m’atrevisc a remirar els vídeos, tot i que sempre apareix un record complementari a aquesta sensació: el comentari amb què conclïa una de les primeres crítiques de què vam ser objecte: “un treball digne i benintencionat”. N’hi havia prou i de sobres, al final els intents fallits són la millor provocació, el millor esperó.

Corríem i corríem encara que tot continuava estant més enllà de l’horitzó, però érem tan curts d’enteniment en aquell moment (segurament a causa de la nostra joventut i escassa experiència de la vida) que no sabíem que mai aconseguiríem desprendre’ns d’aquesta inquietant sensació.

Un bon dia vam decidir anar-nos-en a França, a un festival mundial de titelles molt important. Vam veure tantes coses que ens en vam quedar extenuats, encara que en justa compensació per fi vam aconseguir prendre consciència d’un fet tan bàsic com ara qui érem, d’on veníem i on anàvem. Però sobretot vam aconseguir desbarrar i obrir la finestra per poder traure-hi el cap, no us podeu imaginar el tràfec i la quantitat de gent saludant-nos que hi havia al carrer. Com que França queda molt lluny i hi vam anar amb la furgoneta de segona mà, durant el viatge de tornada vam passar molt de temps repensant tot allò que havíem viscut, i el que no vam aconseguir assimilar durant la tornada anàrem fent-ho els dies següents, o potser les setmanes. Bé, potser els mesos.

Crec que també data d’aquella època una incipient hostilitat a allò que amb el temps hem anat anomenant *els pedeplastes*. M’explique, Es tracta d’una reacció iracunda i incontenible davant les opinions i afirmacions absolutament dessaborides que evacuen en els mitjans de comunicació personatges del tipus la Teresa Rabal i el Milikito...: “Els xiquets són la personificació de la candidesa, la bondat i l’amor pur. Són sincers, afectuosos, agraïts, espontanis, meravellosíssims...” . Puag!

Aquests comentaris ens feien saltar proferint insults desmesurats contra el televisor, i és que la nostra percepció de la realitat infantil del moment contrastava subtilment amb afirmacions tan fofes, gratuïtes i apegaloses.

En acabar algunes funcions, al teatre, a terra, se superposaven estrats compostos de pells de mandarina, papers, bosses, creïlles fregides, pals de piruleta, pedretes, pedres, pedrots... i tot allò que fóra susceptible de ser llançat a una certa distància. El moment més agre, per no dir humiliant, va ser la recepció d’un escopinyada a l’ull dret acompanyat d’un “¡En cristiano!” en començar una funció en valencià.

No hi ha res més clamorosament horrible que l’udol coral de cinc-cents xiquets en apagar-se els llums de la sala, una experiència que recomane a tots aquells a qui us agraden les emocions fortes. Ens havíem adonat que els xiquets no eren querubins alats caiguts del cel i, encara que potser sembla el contrari, també sabíem que no eren minimonstres perversos i irreductibles. Eren senzillament persones, d’una grandària menor, però persones al cap i a la fi. Aquesta reducció de la grandària sol anar acompanyada d’un comportament més pur i instintiu, d’un caràcter més espontani i assilvestrat, però res més, poques diferències caldria assenyalar entre un xiquet i la resta de l’espècie humana. Els xiquets són el nostre propi reflex, l’espill on mirar-nos.

És evident que els problemes no venien determinats pel natural comportament dels xiquets sinó més aviat per una altra sèrie de motius. Els xiquets quasi mai trien si els toca anar al teatre: el divendres a les onze hi van tots, és igual si els abelleix, si els agrada o si no. Ningú es molestava a explicar-los on anaven, què era allò del teatre i com havien de comportar-se. Hi venien tots, si en cabien quatre-cents, quatre-cents; si se’n podien encabir mil dos-cents, mil dos-cents. Això vol dir que l’edat variava de zero a catorze anys, de manera que la diversitat era sempre extrema i inabastable. El teatre constituïa un esplai, l’esbarjo, la diversió, quasi mai es percebia com un fet cultural, pedagògic o creatiu.

Vam confeccionar un espectacle exclusivament per a sales, en què la llum obligava el públic a concentrar-se, es contava una història que tenia molts efectes visuals i ginys tècnics. Plantejàvem més exigències tècniques, demanàvem la limitació d’espectadors i edats. El canvi va ser radical. Els xiquets esdevingueren, per fi, els nanets meravellats i bocabadats davant la màgia que irradiaven els titelles.



Anàvem gaudint cada vegada més de les representacions, al públic li agradaven les nostres propostes i es mostrava agraït, els nostres espectacles obtenien un notable èxit i assolien una bona difusió. Ens demanaven representacions, tot anava com una seda.

En la concepció d'una nova proposta sempre donàvem prioritat a la idea, a allò que necessitàvem contar; com fer-ho, això sempre venia després. Per aquest motiu, la tècnica sempre ocupava un paper secundari, a diferència de moltes altres companyies de titelles, el principal objectiu de les quals era l'exhibició i el virtuosisme tècnic en ells mateixos. Nosaltres ja sabíem que el teatre necessita dramaturgia, interpretació, estructura, ànima, batecs, respiració i, és clar, també tècnica, però sempre situada en l'àmbit de les coses complementàries.

La resolució dels problemes escènics en el muntatge sempre havia funcionat a manera de respiració, amb el temps i la pràctica havíem aconseguit desenvolupar un huité sentit que ens permetia, i encara continua permetent-nos, discernir entre què funciona i què no, què és eficaç i sedueix i què és artificios, banal i sense força. Però hi havia altres mancances, territoris que se'ns escapen, quasi sempre per un problema de situació: tot ho véiem i ho sentíem des de l'escena, ens faltava la visió exterior, la batuta harmonitzadora. Per això vam començar a treballar amb directors escènics en principi aliens a la companyia i que passaven a formar part de l'equip artístic, directors que a priori desconeixien el món de l'animació: precisament això suposava un gran incentiu, un estímul constant, ja que les seues exigències tenien sempre com a referència l'expressió carnal de l'actor.

El treball amb els directors ha estat molt gratificador i enriquidor, sempre hi ha hagut un diàleg fluid i una coincidència general en les directrius artístiques, com també en la resolució posterior dels problemes que han sorgit en cada reunió, en cada dia d'assaig. Han estat un colp d'aire fresc per a una companyia inquieta que sempre ha vist en aquesta manera de fer la forma de fugir de l'anquilosament i de la temptadora comoditat de repetir esquemes. Podria redundar en aquestes mateixes idees per parlar dels músics, els il·luminadors, els actors i una llarga llista de professionals sense la col·laboració dels quals ens trobaríem a dos quilòmetres d'ací.

No ens ha faltat mai esperit de superació, i cada nou muntatge sempre ha suposat un repte, el replà següent per conquerir. Havíem aconseguit centrar-nos quant als destinataris dels nostres treballs, volíem arribar a un ventall ampli de persones. El públic òptim era el mixt o familiar i creàvem per a ells. Preteníem conquerir tant els xiquets com els adults, que quasi sempre exercien el paper d'acompanyants. Arribàvem als adults a través dels seus fills, nebots, alumnes, etc. I ens hi dedicàvem al màxim.

Els xiquets tenen una memòria fràgil, riuen tres vegades més per un pet a escena que amb la idea més enginyosa del món. És molt difícil que aprecien la línia (per a ells, finíssima) que separa un espectacle que els espenta cap avant d'un altre que els estira cap arrere. Sempre hem fet honestament allò que pensàvem que podia motivar i fer créixer els xavals, fins i tot sabent que Canal 9 i Telecinco tenen molta més audiència i guanyen molts més diners en publicitat. Hem estat conscients de qui havia d'apreciar aquesta condició “progres-sista” del nostre treball i ens hem esforçat molt perquè ho saberen.

En aquesta època vam fer els muntatges més complexos i ambiciosos; calia seduir a tot preu, no ens agradava l'etiqueta tan específica de titellaires, aquest punt d'especialització, aquest caràcter tan limitat i gremial que provocava i continua provocant prejudicis (fruit de l'estretor mental, però prejudicis, al capdavall), dels quals preteníem alliberar-nos. Com fer-ho? Demostrant que els titelles no són el germà babau del teatre, no és un refugi per a mediocres ni un art menor per a xiquets. Aquesta és una altra de les idees perennes que encara hui ens continua obsessionant. Cada dia ens trobem amb exemples vius que podrien il·lustrar aquest menyspreu latent cap al teatre de titelles.

Sobre l'escenari volíem ser una companyia de teatre, vam reconvertir la nostra estructura i creàrem una nova imatge: els nostres productes artístics resultaven, sens dubte, teatrals. Vam fer compatibles els titelles i els actors, una situació que a priori semblava difícil de casar. Amb el temps vam descobrir que per ser un bon titellaire era imprescindible ser un bon actor, encara que no sempre un bon actor pot arribar a ser un bon animador. I és que un actor rares vegades està disposat a renunciar al seu ego a favor d'un altre; encara que el teu nom figure en el programa de mà no és fàcil assimilar que, quan aplaudeixen el teu personatge, t'aplaudeixen a tu. També resulta inversemblant pensar que algú que per ell mateix és incapaç d'expressar sentiments i emocions puga arribar a fer-ho a través d'alguna cosa que li siga estrany.

Vam deixar de ser-ne tres fins que al final ja n'èrem més del doble, calia donar joc a tothom, redistribuir les tasques i especialitzar-se un poc



més; encara que tots féiem diverses coses ja no féiem tots de tot, cada peça era fonamental i perquè el carro avançara tots havíem de realitzar la nostra tasca d'una manera responsable. Això és, aparentment, molt elemental, però en un treball tan intensiu i acaparador com aquest té la seua cosa aconseguir que un equip de deu persones funcione d'una manera harmònica i eficaç. Aquesta època, com totes, té les seues llums i les seues ombres. Allò més difícil no va ser, com ho puga semblar, posar en peu els espectacles, sinó els problemes derivats de les relacions personals que, per falta de pràctica, ens afectaven molt més que els problemes artístics, als quals estàvem molt més acostumats a plantar cara. Però mai van passar de ser això, problemes de relació propis d'una convivència intensiva, que vam anar resolent de la millor manera que vam poder i mai significaren crisis irresolubles ni grans traumes per a la companyia. Això ara ens reconforta, ja que sabem que les incompatibilitats personals són les causants d'un alt percentatge en les defuncions de les companyies.

Com sempre sol passar, a un període d'expansió en segueix un altre de retraïment. Després de portar durant molt de temps una línia artística caracteritzada pels espectacles coloristes, efectius, extravertits i populars vam decidir obrir una nova porta i, alhora, tornar als orígens en un intent de ser més nosaltres mateixos, d'aproximar-nos més a la nostra manera original d'entendre el teatre. Ara volíem parlar de coses íntimes, de passions interiors, de sentiments pregons, de la bogeria d'aquest joc que vam començar a jugar fa tant de temps... El joc de ser allò que no s'és i confondre's constantment, fins al punt de no saber si tu ets tu o la teua pròpia imatge reflectida en l'espill del teatre. I continuem en aquest mateix instant, preguntant-nos-ho tot, reconsiderant cada idea, agranant el taller cada dia per a embrutar-lo novament l'endemà.

Els processos que a partir d'aquest moment han desembocat en creacions són molt més complexos i crec que no és aquest l'espai per intentar analitzar-los en profunditat, i l'única manera que se m'acut d'intentar-hi una aproximació és exposar les idees que d'una manera o una altra configuren la nostra concepció del teatre i dels titelles ara. Encara que siga nadar en les aigües confuses de les idees, teniu el recurs de veure els espectacles, que sempre seran una mica més tangibles que les paraules que els sustenten.



EL TEATRE ÉS UN ESPAI INFINIT (LA MAJORIA DE LES SEUES POTENCIALITATS SE'NS ESCAPEN) I INSIGNIFICANT (PERQUÈ ENS MANIFESTA IMMEDIATAMENT LA NOSTRA PRÒPIA LLEUGERESA I INTRANSCENDÈNCIA).

EL TEATRE HA DE TESTIMONIAR CONSTANTMENT LA TOTAL SUBJECTIVITAT A QUÈ ESTÀ SUBJECTE L'ÉSSER I EL SEU ENTORN. ESTÀ EN UNA SITUACIÓ PRIVILEGIADA PER PODER MOSTRAR EFICAÇMENT L'ERROR CONSTANT QUE COMPORTA LA FALSA CONVICCIÓ EN LA UNIFORME PERCEPCIÓ DEL LLENGUATGE I, PER EXTENSIÓ, DE L'UNIVERS.

EL TEATRE POT INDAGAR EN ELS IMPULSOS, QUE ENS OBLIGUEN A DIR, FOLLAR O MATAR.

EL TEATRE HA DE POLVORITZAR LA IDEA DEL BÉ I DEL MAL, HA DE DESPOSSEIR-SE DE L'ÈTICA I LA TRADICIÓ, HA D'ANIKILAR LA CULTURA I ASSUMIR LA CONDICIÓN HUMANA LLIURE DELS GRILLONS DE LA HISTÒRIA.

EL TEATRE NO T'ENVERINA, T'ENVERINA LA CONSCIÈNCIA DE LA VIDA-MORT, EL TEATRE EN SI NO ÉS RES, NOMÉS PAPER EN BLANC.

MAI HA ESTAT POSSIBLE CREAR, DÉU NO EXISTEIX. NOMÉS ENS QUEDA L'ALTERNATIVA DE LA RECREACIÓ O LA DESTRUCCIÓ. LES DUES POSSIBILITATS REFLECTEIXEN IDÈNTICAMENT EL DESACORD AMB LA NOSTRA PRÒPIA CONDICIÓN.

TITELLA, TEATRE I HOME ÉS EL MATEIX, SÓN TRES PARAULES ENCABDEL·LADES COM LA SANTÍSSIMA TRINITAT. (EL TITELLA INTERPRETA EL PAPER DE FILL.)

UN TITELLA ÉS QUALSEVOL COSA QUE GAUDEIX ACCIDENTALMENT I INVOLUNTÀRIAMENT DE LA VIDA. DE SOBTE ES MOU SENSE SABER PER QUÈ, NOMÉS TÉ LA VAGA INTUÏCIÓ QUE NO MOLT LLUNY DEU ESTAR EL CULPABLE.

EL TITELLA T'OFEREIX LA VISIÓ AÈRIA DE LA TEUA PRÒPIA EXPRESSIÓ, ET PERMET DISTANCIAR-TE DE TU MATEIX PER VEURE'T I MANIPULAR-TE MILLOR.

UN TITELLA, EL POTS APALLISSAR LITERALMENT A ESCENA, COSA QUE MAI PODRIES FER AMB UN ACTOR, LLEVAT QUE LI TINGUES MOLTA MANIA. ÉS MOLT MÉS FÀCIL ARRIBAR ALS EXTREMS AMB UN TITELLA. I JA SE SAP QUE ELS EXTREMS, EN TOCAR-SE, PRODUÏXEN ESPURNES I D'AQUESTES POT SORGIR MÉS FÀCILMENT LA TROBALLA.

EL TITELLA T'ACOSTA A LA VIDA QUE CONTENEN ELS OBJECTES, AGUDITZA LA PERCEPCIÓ D'AQUELL ESTRANY HALO DE VIDA QUE TENEN TOTES LES COSES APARENTMENT INERTES.

EL TITELLA ENS AJUDA A RECUPERAR LA MÀGIA QUOTIDIANA DE LES COSES QUE DESAPAREIX QUAN DEIXEM DE SER XIQUETS.

UN TEATRE AMB TITELLES ÉS UN TEATRE MÉS INTEL·LIGENT I ESQUIZOFRÈNIC, MÉS PLURIDIMENSIONAL, MÉS ENGANYAT AL FUTUR.

PERÒ AL TITELLA EL SEDUEIX MOLT MÉS PARLAR DEL TEATRE QUE D'ELL MATEIX, I PER AIXÒ MAI ACONSEGUEIX ESPOLSAR-ME LA SENSACIÓ QUE SEMPRE M'AGAFE LA MÀ QUAN TANQUE LA MALETA DELS TITELLES.

SIEMPRE ME PILLO LA MANO CUANDO CIERRO LA MALETA DE LOS TÍTERES

JAUME POLICARPO



Mi única experiencia y por lo tanto mis posibles aportaciones provienen de mi pequeña historia en el interior de una pequeña compañía. Para hablar de la historia hay que volver a la mirada y esto es algo que, seguramente por falta de práctica, me cuesta mucho. Serían más fluidos los pensamientos generados por un viaje astral, recorriendo el territorio de las ideas, hablando del sentido íntimo del teatro. Pero no se por qué he preferido la ortodoxia de remitirme a la memoria, supongo que porque la evocación me facilitará la comprensión, aunque por otro lado, hace bastante tiempo que he renunciado al propósito de comprender el porqué de las cosas.

El principio memorizado siempre es el caos y la confusión. En nuestro caso es un principio configurado por otros muchos: el inicio de la década, de la democracia, de las instituciones y de casi todo, incluso de nuestras inquietudes y ambiciones como las personas adultas que empezábamos a ser.

En aquella efervescencia que nos contenía y de la que ni siquiera éramos conscientes surgió sin saber cómo la palabra *teatro*. Una palabra de la que nos sedujeron sus resonancias ya que apenas llegábamos a intuir el universo que se escondía tras ella.

Todo se puso en marcha, los resortes se dispararon, ya disponíamos de la utopía, del puntito de la luz que podía orientar nuestros pasos. Comenzamos el viaje de modo tan apasionado que en el recuerdo parece una historia de amor repleta de deseos, obsesiones y, sobre todo, ansiedades.

De aquel tiempo recuerdo un torbellino de actividad, viajes constantes para ver espectáculos, la búsqueda de libros, contactos, programaciones. Siempre indagando, probando, aprendiendo cualquier cosa que pudiera enganchar nuestro horizonte que sabíamos escaso. En un momento paramos para tomar aliento y exclamamos “¡qué complicado es esto!” pero claro, esta conclusión, por otro lado tan obvia, no nos desanimó, más bien todo lo contrario.

Tengo que hacer un gran esfuerzo para recuperar las ideas de aquel entonces, para saber qué entendíamos por el teatro y cuál era nuestra pretensión al embarcarnos en semejante empresa, tan infrecuente por aquellos parajes. Todo parecía surgir de un modo absolutamente natural, casi intuitivo, como un juego. Nuestra máxima aspiración era algo tan sencillo como gustar, hacer algo que interesara y sorprendiese, que llamara la atención del público.

Éste fue el primer aterrizaje, el público, los niños, que estaban ahí porque siempre habían estado, alguien los colocó en los árboles de la civilización y permanecen impertérritos. Muestras un títere y aparece un niño, o dos, o doscientos, como por arte de magia. Esto también era natural e incuestionable.

Con estas ideas en la cabeza, teatro, público y títere comenzamos a construir piedra sobre piedra una compañía estable e independien-

te de teatro. Lo primero requería tiempo y economía, dinero para ser más explícito. En aquel momento, a tenor de nuestras posibilidades y de la demanda existente, sólo cabía una alternativa, el teatro infantil, y ahí nos zambullimos. ¿Que qué pasó? Pues de todo... Una furgoneta desvencijada, unos equipos mínimos y una nube de niños sentados a pleno sol. Calles bordeadas de coches, patios de colegios, plaza, etc. Espacios inhóspitos y polvorientos que acogían toda la energía y la ilusión de un grupo de jóvenes que querían hacer algo diferente. ¡Ah!, se me olvidaban los entarimados como palafitos, los días de viento, los remojones cuando llovía, la desidia de los programadores, (que en realidad no existían porque se han inventado después) y tantas otras cosas que constituyen lo que se ha dado en llamar *el paleozoico superior izquierdo de las compañías*, o lo que es lo mismo, la única escuela de teatro posible para unos chicos de pueblo como nosotros.

Descubierto, visto y analizado el hábitat en el que nos teníamos que desenvolver, las inquietudes artísticas quedaron eclipsadas por otras prioridades más manifiestas. Cómo conseguir mantener la atención de aquella masa informe e histórica de espectadores en una hora. Cómo conseguir infundir un poco de sensibilidad en aquellos que te programaban. Cómo conseguir poder llegar a vivir de esto. Y cómo conseguir, en definitiva, recuperar una cierta dignidad para aquello que ya empezábamos a considerar nuestro trabajo.

Notas ilustrativas a modo de diálogo:

-Oiga, señor concejal-programador-director de colegio, casa de cultura o similar, necesitamos un enchufe.

-¿Sí? Como me habías dicho que lo traías todo...

NIÑO SENTADO EN EL ASIENTO TRASERO DE UN AUTOMÓVIL PARADO DELANTE DE UN SEMÁFORO EN ROJO.- Mira, papá, en la calle están haciendo títeres, para el motor que no oigo nada. (Se había inventado, como quien no quiere la cosa, el Auto-Teatro).

BIBLIOTECARIA.- Yo creo que si amontonamos todas las mesas de lectura en la entrada podréis montar en el fondo.

PRESIDENTE DE LA SOCIEDAD MUSICAL.- No tenemos telas para tapar el altar de Santa Cecilia... ¿No os molesta, verdad?

PRESIDENTE DE FALLA.- Si total es una obrita para niños... ¿No?

¿Qué podíamos hacer frente a tanta adversidad? Siempre había respuestas que se traducían en trabajo. Nos decíamos: hay que responder con imaginación, con colores, formas, movimiento, ritmo, marcha, participación, intriga, originalidad. Y ciertamente todo esto contribuyó a darnos seguridad ya que poco a poco conseguimos amansar a la fiera para poder cantarle canciones. Pero a menudo nos encontramos con problemas insalvables, limitaciones que componían el rostro de nuestro único enemigo, la calle. A partir de este momento nuestra principal preocupación fue trabajar en teatros, o lo más parecido a un teatro que hubiera.

Cuando no estábamos sobre los entarimados o en la carretera o discutiendo con otros compañeros alrededor de una mesa sobre la metafísica de la subvención, estábamos en el taller, donde ocupábamos la mayor parte de nuestro tiempo. Después de dar los últimos retoques de pintura a la cabeza de un títere me quedé absorto palpando cada una de sus facciones. Por un momento me sobresalté al sentir algo tan vivo, tan orgánico entre mis dedos. Se me fue la bola y la mirada de aquel títere calvo me atravesó. Me vi por vez primera atrapado en nuestro propio juego de alquimistas bisoños.

Todas aquellas tribulaciones desembocaban siempre en actividad, nuestra fatal inclinación por la acción era algo irremediable. La prime-





ra condición para dar prioridad a una idea era las posibilidades que ésta ofrecía para ponerla en práctica, su capacidad para crear movimiento. Moverse era sinónimo de avanzar, éramos un auténtico generador, los energéticos.

¡Idea! Podríamos hacer algo para adultos, quizás así nos llamen de algún festival (sabíamos de la existencia de algunos) o de algún teatro de los de verdad, donde la gente está sentada, hay oscuridad total y se puede jugar con los efectos de luz. Efectivamente lo conseguimos, participamos en algunos festivales y representamos nuestros espectáculos sobre el escenario de algunos teatros a la italiana. Experiencia esta última absolutamente sobrecogedora e inolvidable, es la única vez que he tenido la sensación de rozar con la mano un sueño. Fueron experiencias muy intensas y llenas de sorpresas, apartabas una bambalina y te daba un vuelco el corazón. Descubrimos verdaderamente la complejidad y los misterios del teatro a base de sobresaltos, tropezones, casi a contrapelo... y la dosis de veneno se iba completando, ya no teníamos nada que hacer.

Casi me sonrojo al pensar en aquellos viejos montajes, aún hoy no me atrevo a remirar los vídeos, aunque siempre aparece un recuerdo complementario a esta sensación: el comentario con el que concluía una de las primeras críticas de las que fuimos objeto: “un trabajo digno y bienintencionado”. Era más que suficiente, los intentos fallidos acababan siendo la mejor provocación, el mejor acicate. Corríamos y corríamos aunque todo continuaba estando más allá del horizonte, pero éramos tan cortos de entendederas por aquel entonces (seguramente debido a nuestra juventud y escasa experiencia de la vida) que no sabíamos que jamás conseguiríamos desprendernos de esta inquietante sensación.

Un buen día decidimos irnos a Francia a un festival mundial de marionetas muy importante. Vimos tantas cosas que quedamos extenuados, aunque en justa compensación por fin conseguimos tomar conciencia de algo tan básico como quiénes éramos, de dónde veníamos y adónde íbamos. Pero sobre todo conseguimos desatracar y abrir la ventana para poder asomarnos, no podéis ni imaginar el trasiego y la cantidad de gente saludándonos que había en la calle. Como Francia queda muy lejos y fuimos en la furgoneta de segunda mano, durante el viaje de vuelta estuvimos mucho tiempo para repensar todo aquello que habíamos vivido y lo que no conseguimos asimilar durante el regreso lo fuimos haciendo los días siguientes, o tal vez fuesen las semanas. Bueno, igual los meses.

Creo que también data de aquella época una incipiente hostilidad a lo que con el tiempo hemos venido en llamar los *pedeplastas*. Me explico. Se trata de una reacción iracunda e incontenible frente a las opiniones y afirmaciones absolutamente ñoñas que evacuan en los medios de comunicación personajes tipo la Teresa Rabal y el Miliquito...: “Los niños son la personificación de la candidez, la bondad y el amor puro. Son sinceros, cariñosos, agradecidos, espontáneos, maravillosísimos...”. ¡Puag!

Estos comentarios nos hacían saltar profiriendo desaforados insultos contra el televisor y es que nuestra percepción de la realidad infantil del momento contrastaba sutilmente con afirmaciones tan fofas, gratuitas y almibaradas.

Al acabar algunas funciones, en el suelo del teatrillo se superponían estratos compuestos por cáscaras de mandarina, papeles, bolsas, patatas fritas, palos de chupachup, piedrecitas, piedras, pedruscos... y todo aquello que fuera susceptible de ser lanzado a cierta distancia. El momento más agrio, por no decir humillante, fue la recepción de un escupitajo en el ojo derecho acompañado de un “¡En cristiano!” al comenzar una función en valenciano.

No hay nada mas atronadoramente horrible que el alarido coral de quinientos niños al apagarse las luces de la sala, una experiencia que recomiendo a todos aquellos que os gusten las emociones fuertes. Habíamos caído en la cuenta de que los niños no eran querubines alados caídos del cielo y aunque pueda parecer lo contrario también sabíamos que no eran mini-monstruos perversos e irreductibles. Eran sencillamente personas, de un tamaño menor, pero personas al fin y al cabo. Esta reducción en el tamaño suele ir acompañada de un comportamiento más puro e instintivo, de un carácter más espontáneo y asilvestrado, pero nada más, pocas diferencias cabría señalar entre un niño y el resto de la especie humana. Los niños son nuestro propio reflejo, el espejo donde mirarnos.

Es evidente que los problemas no venían dados por el natural comportamiento de los niños sino más bien por otra serie de motivos. Los niños casi nunca eligen si les toca ir al teatro, el viernes a los once van todos, no importa si les apetece, si les gusta o si no. Nadie se molestaba en explicarles adónde iban, qué era aquello del teatro y cómo debían comportarse. Venían todos, si cabían cuatrocientos, cuatrocientos, si se podían colocar mil doscientos, mil doscientos. Esto significa que la edad variaba de cero a catorce años con lo cual la

diversidad siempre era extrema e inabarcable. El teatro constituía un desahogo, el recreo, la diversión, casi nunca se percibía como algo cultural, pedagógico o creativo.

Confeccionamos un espectáculo exclusivamente para salas, en el que la luz obligaba al público a concentrarse, se contaba una historia que tenía muchos efectos visuales y alardes técnicos. Planteábamos más exigencias técnicas, demandábamos la limitación de espectadores y edades. El cambio fue radical. Los niños acabaron siendo al fin los enanitos maravillados y boquiabiertos frente a la magia que irradiaban las marionetas. Íbamos disfrutando cada vez más de las representaciones, al público le gustaban nuestras propuestas y se mostraba agradecido, nuestros espectáculos obtenían un notable éxito y alcanzaban una buena difusión. Hacíamos bolos, todo iba sobre ruedas.

En la concepción de una nueva propuesta siempre dábamos prioridad a la idea, a lo que necesitábamos contar, el cómo siempre venía después. Por ello, la técnica siempre ocupaba un papel secundario, a diferencia de otras muchas compañías de títeres cuyo principal objetivo era la exhibición y el virtuosismo técnico en sí mismos. Nosotros ya sabíamos que el teatro precisa de dramaturgia, interpretación, estructura, alma, latidos, respiración y, claro está, también técnica, pero siempre ubicada en el ámbito de lo complementario.

La resolución de los problemas escénicos en el montaje siempre había funcionado a modo de respiración, con el tiempo y la práctica habíamos conseguido desarrollar un octavo sentido que nos permitía, y aún nos sigue permitiendo, discernir entre lo que funciona y lo que no, lo que es eficaz y seduce de lo que es artificioso, banal y carente de fuerza. Pero existían otras carencias, territorios que se nos escapan, casi siempre por un problema de situación, todo lo veíamos y lo sentíamos desde la escena, nos faltaba la visión exterior, la batuta armonizadora. Por eso empezamos a trabajar con directores escénicos en principio ajenos a la compañía y que pasaban a formar parte del equipo artístico. Directores que a priori desconocían el mundo de la animación y que precisamente por esto suponía un gran incentivo, un estímulo constante, ya que sus exigencias tenían siempre como referencia la expresión carnal del actor.

El trabajo con los directores siempre ha sido muy gratificante y enriquecedor, siempre ha habido un diálogo fluido y una coincidencia general en las directrices artísticas, así como en la posterior resolución de los problemas que han surgido en cada reunión, en cada día de ensayo. Han sido una ráfaga de aire fresco para una compañía inquieta que siempre ha visto en este modo de hacer la manera de huir del anquilosamiento y de la tentadora comodidad de repetir esquemas. Podría redundar en estas mismas ideas para hablar de los músicos, los iluminadores, actores, y una larga lista de profesionales sin cuya colaboración nos encontraríamos a dos kilómetros de aquí. Espíritu de superación nunca nos ha faltado y cada nuevo montaje siempre ha supuesto un reto, el siguiente rellano a conquistar. Habíamos conseguido centrarnos en lo referido a los destinatarios de nuestros trabajo, queríamos llegar a un amplio abanico de personas. El público óptimo era el mixto o familiar y creábamos para ellos. Pretendíamos conquistar tanto a los niños como a los adultos, que casi siempre desempeñaban el papel de acompañantes. Llegábamos a los adultos a través de sus hijos, sobrinos, alumnos, etc. Y nos empleábamos a fondo en ello.

Los niños tienen una memoria frágil, se ríen tres veces más de un pedo en escena que con la ocurrencia más ingeniosa del mundo. Es muy difícil que aprecien la línea (para ellos finísima) que separa un espectáculo que les empuja hacia delante de otro que les estira hacia atrás. Siempre hemos hecho honestamente lo que pensábamos que podía motivar y hacer crecer a los chavales, aún a sabiendas de que Canal 9 y Telecinco tienen mucha más audiencia y ganan mucho más dinero en publicidad. Hemos sido conscientes de quién tenía que apreciar esta condición “progresista” de nuestro trabajo y nos hemos esforzado mucho para que se enterasen.

En esta época hicimos los montajes más complejos y ambiciosos, había que seducir a toda costa, no nos gustaba la etiqueta tan específica de titiriteros, ese punto de especialización, ese carácter tan limitado y gremial que provocaba y sigue provocando prejuicios (fruto de la estrechez mental, pero prejuicios al fin y al cabo) de los que pretendíamos librarnos. ¿Cómo hacerlo? Demostrando que los títeres no son el hermano tonto del teatro, no es un refugio para mediocres ni un arte menor para niños. Esta es otra de las ideas perennes que aún hoy nos sigue obsesionando. Cada día nos encontramos con ejemplos vivos que podrían ilustrar este menosprecio latente hacia el teatro de marionetas.

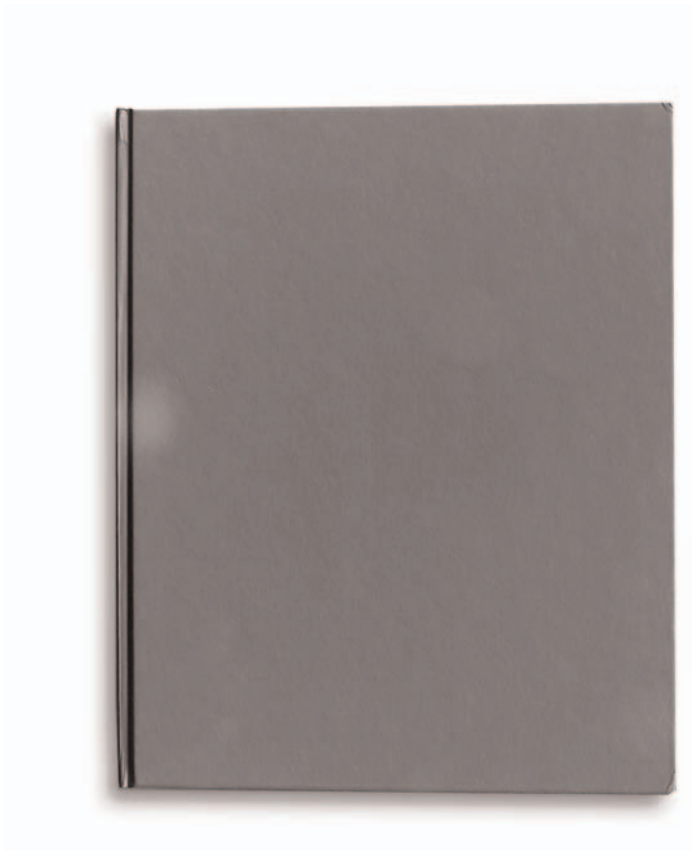
Sobre el escenario queríamos ser una compañía de teatro, reconvertimos nuestra estructura y creamos una nueva imagen, nuestros productos artísticos resultaban, sin duda, teatrales. Hicimos compatibles los títeres y los actores, algo que a priori parecía difícil de casar, al



tiempo descubrimos que para ser un buen titiritero era imprescindible ser un buen actor aunque no siempre un buen actor puede llegar a ser un buen animador. Y es que un actor rara vez está dispuesto a renunciar a su ego en favor de otro, aunque tu nombre figure en el programa de mano no es fácil asimilar que cuando aplauden a tu personaje te están aplaudiendo a ti. También resulta inverosímil pensar que alguien que por sí mismo es incapaz de expresar sentimientos y emociones pueda llegar a hacerlo a través de algo ajeno a él. Dejamos de ser tres hasta que al final ya éramos más del doble, había que dar juego a todo el mundo, redistribuir las tareas y especializarse un poco más, aunque todos hacíamos varias cosas ya no hacíamos todos de todo, cada pieza era fundamental y para que el carro avanzase todos teníamos que realizar nuestra tarea de un modo responsable. Es algo en apariencia muy elemental, pero en un trabajo tan intensivo y acaparador como éste tiene su aquel conseguir que un equipo de diez personas funcione de un modo armónico y eficaz. Esta época, como todas, tiene sus luces y sus sombras. Lo más difícil no fue, como pueda parecer, poner en pie los espectáculos, sino los problemas derivados a las relaciones personales que por falta de práctica nos afectaban mucho más que los problemas artísticos, a los que estábamos mucho más acostumbrados a hacerles frente. Pero nunca pasaron de ser eso, problemas de relación propios de una convivencia intensiva, que fuimos solventando de la mejor manera que pudimos y nunca supusieron crisis irresolubles ni grandes traumas para la compañía. Esto ahora nos reconforta ya que sabemos que las incompatibilidades personales son las causantes de un alto porcentaje de las defunciones en las compañías.

Como siempre acostumbra a pasar, a un período de expansión le sigue otro de retraimiento. Después de llevar durante mucho tiempo una línea artística caracterizada por los espectáculos coloristas, efectivos, extravertidos y populares decidimos abrir una nueva puerta, volviendo al mismo tiempo a los orígenes en un intento de ser más nosotros mismos, de aproximarnos más a nuestro modo original de entender el teatro. Ahora queríamos hablar de cosas íntimas, de pasiones interiores, de sentimientos hondos, de la locura de este juego que empezamos a jugar hace tanto tiempo... El juego de ser lo que no se es y confundirse constantemente, hasta el punto de no saber si tú eres tú o tu propia imagen reflejada en el espejo del teatro. Y seguimos en ese mismo instante, preguntándonoslo todo, reconsiderando cada idea, barriendo el taller cada día para ensuciarlo de nuevo al día siguiente.

Los procesos que a partir de este momento han desembocado en creaciones son mucho más complejos y creo que éste no es el espacio para intentar analizarlos en profundidad y el único modo que se me ocurre de intentar una aproximación es exponer las ideas que de un modo u otro configuran nuestra concepción del teatro y de los títeres ahora. Aunque sea nadar en las aguas confusas de las ideas os cabe el recurso de ver los espectáculos, que siempre serán algo más tangible que las palabras que los sustentan.



“Lo que piensa del teatro y de los títeres alguien que ha dicho y hecho lo que en las anteriores páginas se refiere (dos puntos)”

EL TEATRO ES UN ESPACIO INFINITO (LA MAYORÍA DE SUS POTENCIALIDADES SE NOS ESCAPAN) E INSIGNIFICANTE (PORQUE NOS MANIFIESTA INMEDIATAMENTE NUESTRA PROPIA LEVEDAD E INTRASCENDENCIA).

EL TEATRO DEBE TESTIMONIAR CONSTANTEMENTE LA TOTAL SUBJETIVIDAD A LA QUE ESTÁ SUJETO EL SER Y SU ENTORNO. ESTÁ EN UNA SITUACIÓN PRIVILEGIADA PARA PODER MOSTRAR EFICAZMENTE EL ERROR CONSTANTE QUE SUPONE LA FALSA CONVICCIÓN EN LA UNIFORME PERCEPCIÓN DEL LENGUAJE Y, POR EXTENSIÓN, DEL UNIVERSO.

EL TEATRO PUEDE INDAGAR EN LOS IMPULSOS, QUE NOS OBLIGAN A DECIR, FOLLAR O MATAR.

EL TEATRO DEBE PULVERIZAR LA IDEA DEL BIEN Y DEL MAL, DEBE DESPOJARSE DE LA ÉTICA Y LA TRADICIÓN, TIENE QUE ANIQUILAR LA CULTURA Y ASUMIR LA CONDICIÓN HUMANA LIBRE DE LA BOLA DE HIERRO DE LA HISTORIA.

EL TEATRO NO TE ENVENENA, TE ENVENENA LA CONCIENCIA DE LA VIDA-MUERTE, EL TEATRO EN SÍ NO ES NADA, SÓLO PAPEL EN BLANCO.

NUNCA HA SIDO POSIBLE CREAR, DIOS NO EXISTE. SÓLO NOS QUEDA LA ALTERNATIVA DE LA RECREACIÓN O LA DESTRUCCIÓN. AMBAS POSIBILIDADES REFLEJAN IDÉNTICAMENTE EL DESACUERDO CON NUESTRA PROPIA CONDICIÓN.

TÍTERE, TEATRO Y HOMBRE ES LO MISMO, SON TRES PALABRAS ENSAMBLADAS COMO LA SANTÍSIMA TRINIDAD (EL TÍTERE INTERPRETA EL PAPEL DE HIJO).

UN TÍTERE ES CUALQUIER COSA QUE DISFRUTA ACCIDENTAL E INVOLUNTARIAMENTE DE LA VIDA. DE PRONTO SE MUEVE SIN SABER POR QUÉ, SÓLO TIENE LA VAGA INTUICIÓN DE QUE NO MUY LEJOS DEBE ANDAR EL CULPABLE.

EL TÍTERE TE OFRECE LA VISIÓN AÉREA DE TU PROPIA EXPRESIÓN, TE PERMITE DISTANCIARTE DE TI MISMO PARA VERTE Y MANIPULARTE MEJOR.

A UN TÍTERE LO PUEDES APALEAR LITERALMENTE EN ESCENA, COSA QUE NUNCA PODRÍAS HACER CON UN ACTOR, A NO SER QUE LE TENGAS MUCHA MANÍA. ES MUCHO MÁS FÁCIL LLEGAR A LOS EXTREMOS CON UN TÍTERE. Y YA SE SABE QUE LOS EXTREMOS, AL TOCARSE, PRODUCEN CHISPAS Y DE ÉSTAS PUEDE SURGIR MÁS FÁCILMENTE EL HALLAZGO.

EL TÍTERE TE ACERCA A LA VIDA CONTENIDA EN LOS OBJETOS, AGUDIZA LA PERCEPCIÓN DE ESE EXTRAÑO HALO DE VIDA QUE TIENE TODAS LAS COSAS APARENTEMENTE INERTES.

EL TÍTERE NOS AYUDA A RECUPERAR LA MAGIA COTIDIANA DE LAS COSAS QUE DESAPARECE CUANDO DEJAMOS DE SER NIÑOS.

UN TEATRO CON TÍTERES ES UN TEATRO MÁS INTELIGENTE Y ESQUIZOFRÉNICO, MÁS PLURIDIMENSIONAL, MÁS ENGANCHADO AL FUTURO.

PERO AL TÍTERE LE SEDUCE MUCHO MÁS HABLAR DEL TEATRO QUE DE SÍ MISMO Y POR ESO NUNCA CONSIGO SACUDIRME LA SENSACIÓN DE QUE SIEMPRE ME PILLO LA MANO CUANDO CIERRO LA MALETA DE LOS TÍTERES.

IDEES AL VOLTANT DE LA CREACIÓ ESCÈNICA

ESTIME I ODIE ELS TITELLES

JAUME POLICARPO



Les idees que aniran apareixent al voltant del teatre de titelles són, òbviament, subjectives. Han anat configurant-se, evolucionant i canviant al llarg de dèsset anys de viure aquesta insòlita professió d'una manera autodidacta. Quan no tens mestre ni possibilitat de trobar-ne i et veus obligat a abstraure aquest concepte, acabes considerant tot allò que t'envolta font de formació i informació. En veure de reüll alguna cosa que es mou, se t'obrin els ulls com si foren plats i et quedes petrificat de pura concentració per saber si allò que es mou realment està viu i és, per tant, un titella. Aquesta sensibilitat o xicotet monstre va creixent en el teu interior i un bon dia et sorprens en veure titelles a tot arreu: en una taula del Bosco pintada en el segle XV, en un quadre de Bacon, al mateix *Quixot*, a la botiga de verdures on brollen per generació espontània, en un racó del teu taller on s'amunteguen papers arrugats, a casa quan mires el teu nebot jugant amb el Batman o a la perxa del teu dormitori quan no pots dormir.

Els titelles com a mitjà d'expressió dramàtica no tenen cap diferència substancial respecte al teatre en general. Aquesta idea és essencial perquè hem cregut, equivocadament, que el món sencer la tenia assumida. Si ho penses bé, és la pedra angular que, si existeix, configura i organitza els espectacles de titelles en dos grups: els que són teatre i els que són titelles o els que són teatre i els que no ho són. Els que només són titelles a nosaltres no ens interessen gens, normalment es redueixen al moviment pel moviment, parlar per parlar i estar per estar, un anecdotari il·lustrat, pura iconografia en dansa que assumeix amb alegria una sèrie de vicis històrics que no arribe a entendre per què estan tan incrustats en aquest art. Em referisc a la pobresa de recursos, a la manca d'amplitud, a l'assumpció instantània i irreflexiva de codis estètics i de comunicació medievals que hui dia no sobreviuen en cap altre àmbit (si exceptuem la TV porqueria). Aquesta visió una mica arrogant, tendenciosa i potser cruel, no ho és tant com sembla. En aquesta vida paranoica les coses tenen moltes cares, també els titelles són polièdrics, tenen molts angles de visió i em permetreu que vaja carregant-los de tinta, perquè la imatge que resulte finalment impresa siga més nítida i intensa. És evident que m'agrada l'hiperrealisme.

Fa uns anys, potser deu, un suposat crític teatral qualificava de mediocres en les pàgines del diari (si es pot considerar així) *Las Provincias* a tots els qui practiquem aquest ofici, després d'haver vist en poc temps dos o tres espectacles de titelles valencians d'aquell moment. Hui dia, no crec que ningú se senta humiliat per cap informació publicada en aquest periòdic, potser agredit o irritat, però mai humiliat. No continuaré per aquest camí. Després, a mesura que el temps ha transcorregut, aquesta paraula ha anat reapareixent, no als periòdics sinó dins de mi. Quan una persona és mediocre, botijós o coix, aquestes mateixes paraules no es poden pronunciar al seu voltant i és ben difícil que prenga consciència de la condició que els altres li atribueixen. L'amabilitat de la gent pròxima sempre tendeix a compensar els defectes i aquesta tendència natural es fa més palesa en els àmbits professionals on la confiança és menor. La maleïda parauleta *mediocritat* rebotava contra tot. Veritablement serem mediocres? A hores d'hara no ho sé, ni vull saber-ho, m'és igual. Aquesta pregunta s'ha

diluit, no té sentit. Qui podria dir-me si sóc llest o un burro, vulgar o extraordinari, mediocre o un geni? Els judicis de valor són tan relatius que quan parles o penses amb una mica de rigor sempre resulten superflus.

Al meu entendre, aquesta evolució il·lustra un creixement, una maduració, tot i que per a créixer, de vegades, has de sacrificar algunes coses. Jo he sacrificat una certa capacitat per a gaudir d’un espectacle. Aquest plaer té per a mi ressonàncies adolescents, un cert sentiment d’enyorança i pèrdua, però què has de fer? Tot no pot ser. Jo en aquell temps vibrava de cap a peus assegut a la butaca. Aquest goig ha anat tornant-se cada volta més lleu i més infreqüent i, quan apareix, el trobe una mica retorçut, deu ser cosa de l’edat... No és l’edat exactament, és el temps. El temps que he consumit analitzant el que veig, com ho veig, què sent, per què es mouen així, per què diuen el text d’aquella manera, per què un llum roig, un silenci, un gest, una cadència, una atmosfera, una densitat, un ser i estar tan intens, tan indefinible i misteriós, tan màgic, tan místic i tan sobrenatural.

La consciència del coneixement escàs desenvolupa tant el sentit crític que és una putada, perquè no t’agrada res, tot està farcit de defectes. Tan farcit que acabes veient-te com un monumental defecte amb potes. Però aquest viatge també té camí de tornada.

Pensant en les característiques pròpies dels titelles hi ha un component gremial i sectari que, si l’estires i l’acostes al prejudici, pot arribar a residual i, fins i tot, arqueològic. Aquests mots segurament resulten herètics en boca d’un titellaire, però, tot i això, pense que reguen i abonen el sòl on creixem les companyies i en conformen l’essència. Una essència bona o dolenta, però en tot cas real i tangible. Quan intente esbrinar d’on ixen aquests qualificatius em vénen moltes imatges i situacions al cap. No hi ha escoles de titelles a l’Estat espanyol i les poques que hi existeixen han entrat en una decadència lànguida i callada. Així com hi ha tanta gent jove que escriu, pinta o fa música, no hi ha ben bé ningú de menys de trenta anys, o almenys jo no els conec, fascinat pels titelles, amb eixa força tan necessària i pròpia de la saba verda, nova i jove. Els titelles perviuen molt sovint en les catacumbes i entenc per catacumbes els circuits marginals, els patis de col·legis, els magatzems, les falses cases de cultura, els poliesportius, els teatres perifèrics, les associacions de veïns, els centres socials, els festivals Guadiana, les programacions barates, etc. I podria continuar fins a l’infinit perquè cada lloc és distint i anormal. Per ser una espècie en perill imminent d’extinció som les víctimes més propícies dels voltors de la programació, ex-esquerrans mal reciclats i vehements que se senten en possessió permanent de la veritat absoluta. Sovint, tossuts i sàdics, es dediquen en cos i ànima a estrangular-nos a base de rebaixes en virtut d’un teòric estalvi social que revertirà directament en la puresa i virtut de l’administració municipal i autonòmica. Segurament també en la seua ensinistrada moral de funcionari, tan unidireccional i tan pobra que tot ho tradueix en xifres (si tu me’n demanes cent, te’n done cinquanta), dormen en pau en haver-ne aconseguit cinquanta extra que regalen, com a benefactors supermans, a la societat anònima, indefensa, proletària i pobra. Com els fabricants que venen a preu de cost en les grans superfícies comercials per a sobreviure i, en acceptar aquest joc, saben que estan signant la seua sentència de mort. Per una banda, ens apliquen criteris ultraneoliberals-radicals i, per una altra, ens forcen a ser el que sempre hem sigut i ja no volem ser: firers desarrelats al marge de tot: dels impos-tos, del màrketing, dels ordinadors, de les institucions, del fax, del mòbil, de l’avió, de l’euro, etc. A la fi, la ferma resposta que exigeix aquesta situació té una qüestió de dignitat que no t’han de regalar per generositat o consideració; és un dret, una exigència permanent.

Segurament una persona que no visca les intimitats de la creació percep aquests arguments com a pretexts o simples justificacions. Un espectador davant el fet teatral no pot pensar en els diners que hi ha damunt l’escenari ni en la seua procedència. No pot pensar tampoc en el temps ni en l’esforç que s’ha necessitat per portar allò endavant, ni en els conflictes existencials i metafísics que han tenallat els intèrprets o el director. No li interessa tampoc si el productor és víctima d’una depressió o se li ha oblidat sumar. L’espectador només veu i escolta la història que tu li contes, i per parir una història irresistible no cal res i tot cal, és un handicap que els titelles, curiosament, amplifiquen d’una manera exagerada.

Jo sóc dels qui pensen que un espectacle necessita poca cosa, referint-me exclusivament a les coses que podríem qualificar de materials, tot i que aquesta premissa val per a tot en la vida. Un bon espectacle demana la voluntat i la consciència de fer una cosa extraordinària (encara que finalment no s’aconseguisca), demana la disposició a donar-ho tot en un exercici permanent de sinceritat, demana la recerca constant d’un llenguatge i uns continguts universals que tinguen la capacitat d’estirar-nos cap amunt, o cap avant, o cap a on siga. Sempre que aquest “on siga” supose una millora. El teatre, com qualsevol altra manifestació artística, té l’obligació d’anar per davant, fer les preguntes que ningú s’atreveix a fer, arriscar-se, obrir camins... Si això no ho aconsegueix, ni és teatre, ni són titelles, ni són res de res... (Benvinguts a l’església del titella irredempt. Perdó!)

Estirant del fil em vénen coses al cap, unes blanques i unes altres negres. Pensant en la gent que es dedica al teatre com ara actors, escenògrafs, directors, productors, etc. Quina visió tenen del teatre de titelles? Resposta: en general el mateix que tots, llevat d’uns pocs que curiosament senten una estranya atracció pels ninots que, de vegades, han intentat explicar-me.

Isabel Rocati diu que ha vist pocs titelles, sempre espectacles de xicotet format que l’han deixada captivada i pensarosa per una estranya virtut que ella considera que posseeixen els titelles i que sempre busca sobre l’escenari com a actriu i espectadora. Una força i una pure-sa d’expressió que et travessa i et trasbalsa i que, curiosament (en el seu cas), s’ha produït, a més, amb el suport de paraules escrites per Shakespeare, Cervantes o Jarry. Per això intueix que hi ha algun misteri. Aquest misteri ens obsessiona a tots els qui ens té agafats per l’enteniment i, segurament, pel cor.

A *Carles Alfaro* li agrada l’esquizofrènia, la capacitat infinita de desdoblament... El titella és jo sense ser-ho i em parla, a mi o al públic? Jo no sé si responc al titella o a una part de mi mateix, la qual no és meua sinó del personatge que interprete. I així et perds en un joc d’espills que es projecta cap a l’infinit, i és com l’altre teatre però a mil revolucions.

Inma Sancho no pot tocar un titella, li produeix no sap què, és una reacció visceral, quasi primitiva. Ella té la sensibilitat a flor de pell, com molts altres. És com la inquietud momentània que resulta de malinterpretar una imatge i percebre una cosa impossible. Com si pensares per un moment que els sentits s’han confós i estàs davant d’un marcià de veritat, o que al final de l’horitzó hi ha un precipici i s’acaba el món. *Gongui*, de Pluja Teatre, sent el titella com un objecte tan fràgil i delicat que sembla creat per a contenir els sentiments. Per això, quan els xiquets tenen un titella a la mà el fan espontàniament dipositari de qualsevol secret, angouxa o sentiment que fins aleshores havien sigut incapaços d’expressar.

Joan Cerveró, capbussat sempre com està en els llenguatges inventats o reinventats al llarg d’aquest segle, veu en els titelles l’objecte rar que tot ho mira des de la penombra d’un racó. De tant en tant, la mà d’un músic com ell o la d’un poeta l’agafa i li fa el boca a boca davant del públic.

La gent del teatre estima els titelles i molts esperen que en posem un a les seues mans. Aquesta idea és com un empelt que fins que s’unisca a la branca i florisca malviurem al marge de tot. Cada volta estic més convençut que habitem un fràgil ecosistema on tots som necessaris i imprescindibles per a la supervivència i creixement del teatre, si no ens alimentem els uns als altres no tenim res a fer.

Sembla que està configurant-se una idea pseudointel·lectual d’aquelles que els pensadors es veuen obligats a parir ara que s’acaba el segle. Sembla que anem cap a una concepció multidisciplinar de la creació on conviuran i es manifestaran harmònicament tots els camps artístics amb un intercanvi d’essències i formes.

D’alguna manera sembla que els titelles estiguen a anys llum del segle XXI. I si bé ho mires sembla que van ser els primers a celebrar-ne l’arribada. Intrínsecament els titelles, com el teatre, són interpretació, veu, plàstica, musicalitat, dansa, literatura dramàtica, etc. Què més es pot demanar? Però si posem la cara “b” sonarà una música ben distinta. Els titellaires no van als concerts de música, als espectacles de dansa, a les exposicions... Ni tan sols al teatre convencional. I el que és pitjor, no es comuniquen amb altres creadors, la discussió queda normalment reduïda als col·legues titellaires. L’endogàmia fa la sang tèrbola.

Supose que ja haureu conclòs que totes aquestes disquisicions són pròpies d’un orfe necessitat de referències i amb complex de rar. Segurament serà així, però reflexionar sobre els titelles en l’àmbit valencià sempre em porta a aquesta espècie de lament prolongat tan fàcil de malinterpretar. Es tracta d’expressar una opinió, molt escorada si voleu, però sincera. Passejar per aquest rosari d’anels i frustracions respon essencialment a un desig de superació i a una necessitat de companyia, de poder anar acompanyat d’altra gent, com més millor. Tot en la vida resulta gegant, immens, i identificar-se amb una labor tan inabastable resulta imprescindible.

Aquest cúmul de contradiccions es pot resumir en una altra que les perimetra totes: ESTIME I ODIE ELS TITELLES. Fa uns anys la meua capacitat analítica es dedicava permanentment a detectar contradiccions, connectar l’alarma i prémer la tecla d’esborrar abans que ningú s’adonara que el meu cervell havia comés l’error d’allotjar i alimentar una contradicció. Tot això en pro d’una ortodòxia petarda i castrant que, sense adonar-te’n, esdevé una disfressa de jutge esperpèntic i malhumorat que es dedica amb fruïció a la censura més abominable. Afortunadament per a mi he descobert el plaer i la riquesa de la pura contradicció. Estime i odie els titelles perquè són importants per a mi i donen sentit a la meua vida.

UN POLLASTRE DE LÀTEX ÉS UN TITELLA?
(Lletania per ser l·legida mentre s'anima
un pollastre de làtex.)

PREGUNTA: Un pollastre de làtex és un titella?
RESPOSTA: Qualsevol cosa susceptible de ser animada ho és.

UN POLLASTRE MORT ESTÀ MORT. PER TANT, NO ESTÀ VIU. UNA COSA QUE NO ESTÀ VIVA NO POT SER MAI UN TITELLA. LA VIDA ÉS L'ESSÈNCIA D'UN TITELLA. LA VIDA PRÒPIA? LA VIDA PRÒPIA DEL TITELLA? LA MEUA PRÒPIA VIDA? LA VIDA DE TOTS TRES? NO HO SÉ. UN TITELLA POT GAUDIR DE LA VIDA? DE LA VIDA ALIENA? ÉS IMPOSSIBLE. LA MATEIXA DEFINICIÓ DE VIDA PORTA IMPLÍCITA LA CONDICIÓ D'INTRANSFERIBLE. JO NO PUC REGALAR LA MEUA VIDA. TU TAMPOC. SI AIXÒ ÉS AIXÍ, UN POLLASTRE DE LÀTEX NO PODRIA EXISTIR MAI. PENSAR QUE AÇÒ NO ÉS AIXÍ ÉS UNA IDEA CONTRA NATURA. DEIXEM EL NIVELL DE LA RAÓ PURA I PUGEM UN ESCALÓ. IMAGINA'T QUE PUC INTRODUIR EL MEU ALÉ DINS DEL POLLASTRE DE LÀTEX. IMAGINA'T QUE EL FAIG VIURE. ÉS MÀGIA? RELIGIÓ POT-SER? SÓC DÉU. EL POLLASTRE SINTÈTIC ÉS ADAM. ÉS JO MATEIX. ÉS TU PERQUÈ EN MIRAR-LO ESTÀS FENT-LO EXISTIR. JO ASPIRE L'OXIGEN QUE TU ACABES D'EXPIRAR. TU FAS EL MATEIX QUE JO, VULGUES O NO. EL MEU POLLASTRE NO RESPIRA. TU, EN MIRAR-LO, SENTIS QUE SÍ. JO EL FAIG RESPIRAR. JO RESPIRE AMB ELL. ENCARA QUE EL MEU POLLASTRE NO RESPIRE, TU, EN MIRAR-LO, SENTIS QUE SÍ. QUINA DIFERÈNCIA HI HA ENTRE UNA COSA QUE TU CREUS QUE EXISTEIX REALMENT I UNA COSA QUE EXISTEIX REALMENT. JO NO VEIG CAP DIFERÈNCIA. HO TORNE A PENSAR I CONTINUE SENSE TROBAR CAP DIFERÈNCIA. LI HO PREGUNTE A UN AMIC. TAMPOC TROBA CAP DIFERÈNCIA. DEU SER QUE NO HI HA CAP DIFERÈNCIA ENTRE UN POLLASTRE DE LÀTEX VIU DE VERITAT I UN ALTRE POLLASTRE DE LÀTEX QUE TU CREUS QUE ESTÀ VIU DE VERITAT. QUÈ ET DIU EL MEU FALS POLLASTRE SENSE PLOMES? QUÈ SENTIS QUAN ET MIRA? QUÈ SENTIS QUAN ET BESA? I QUAN RESPIRA? I QUAN RENEGA? DEFINITIVAMENT EL MEU POLLASTRE T'HA CONFÓS. S'HA ENGOLIT EL MÓN. TU TAMBÉ TE'L POTS ENGOLIR. EL MÓN T'IMANTA LES NINETES DELS ULLS. AIXÒ ÉS DIFÍCIL QUE PASSE. PERÒ HA PASSAT. QUAN AIXÒ PASSA ÉS UN TITELLA. UN TITELLA DE VERITAT. COM TU I COM JO. TU NO ESTÀS SUGGESTIONAT. QUI ESTÀ SUGGESTIONAT ÉS ELL. EL FALS POLLASTRE DE LÀTEX VOL FER-TE CREURE QUE ÉS UN TITELLA. LI FARÀ IL·LUSIÓ. TU NO TENS RES A PERDRE. ELL SÍ. PERDRIA LA VIDA. AIXÒ ÉS UNA PÈRDUA GREU. LA MÉS GREU, DÉU.



EL TEATRE D’ANIMACIÓ. PARTICULARITATS

El titella és com un testimoni del desfici de les persones i de la cultura que les exalça. Eixe desfici de viure que ens fa inventar coses per a sorprendre'ns o senzillament per a experimentar, per a provar i recrear-nos en les troballes insòlites que eixamplen l’entorn i ens fan reflexionar sobre la nostra pròpia condició i la de les coses que ens envolten.

Per a pensar pots conversar, escriure, llegir, pintar, etc. També pots fer titelles o anar a veure'ls. Tot i que les coses que provoquen el pensament estan una mica devaluades, els titelles són una via inesperada que ens transporta per una geografia exòtica amb sendes i bifurcacions inexplorades.

El titella gaudeix d’una sèrie de privilegis històrics. El gest provocatiu, la paraula altisonant i la ganyota impertinent li són pròpies. Pot transitar de la manera més natural per un gran catàleg de desgavells, inconveniències i escatologies. Pot catalitzar i sublimar violències i baixos instints. Desllenguat com és, pot dir o fer l’animalada mes grossa sense que a ningú se li moga un pèl del lloc. Gaudeix d’una impunitat envejable. Aquest caràcter bròfec i satíric li confereix una condició amoral i libèrrima que t’esborrona.

Des de fa segles el titella pega a la dona, es pixa al llit, llança el fill per la finestra, insulta els poders establerts sense miraments ni subterfugis... Tarantino podria convertir-lo en un heroi si no fóra perquè ja ho és.

El titella té els peus tan arrelats en la terra com una carrasca mil·lenària, això fa que ens siga tan consubstancial com les coses inqüestionablement perpètuas, aquelles que diuen que conformen la consciència col·lectiva.

El titella disposa d’un codi propi per a expressar-se, tot el món el reconeix i accepta perquè el té imprés als gens. Això és extraordinari. Altres llenguatges més desprovistos d’història vendrien la seua ànima per poder gaudir d’aquest privilegi. Un xiquet veu un titella i somriu, plora, s’espanta o crida; no es queda mai indiferent. És un magnetisme que no demana explicació, si has vist un titella l’has sentit. Una altra cosa és la capacitat poètica dels ninots, sempre recolzada en la proximitat a les coses difícils de dir amb paraules, aquelles coses que no s’entenen amb els sentits habituals, aquelles coses delicades, fràgils i fugisseres que tenen un nom: poesia. Els titelles són el vehicle perfecte per navegar per l’abstracció.

Titella-Adam

Els estudiosos del titella són ben atrevits i quan s’endinsen per l’estratigrafia de la història i busquen restes fossilitzades dels seus avantpas-sats, la terra es dilueix en magma ardent i ix Déu o el dimoni. Apareix, en definitiva, la transcendència més quotidiana, és a dir, la religió.

M’identifique molt amb aquest atreviment, dóna al titella un posat d’oficiant: gurú, dervix o rector que l’afavoreix.

El mite de Déu fabricant els seus titelles amb fang és molt suggestiu, Adam i Eva queden convertits en marionetes sagrades i, per extensió, als descendents ens succeeix el mateix. És bonic, veritat?

Tots tenim un titellaire per damunt que controla els fils que moren en la nostra persona, és una metàfora arravatadora.

En molts països orientals, hui dia, els titelles continuen revivint rituals religiosos, són supervivents dels seus besavis, els quals ja conviuen amb rituals semblants que s’estenien per tot el món. Fa molt de temps corrien pels atris de les esglésies, pels altars africans que s’alçaven en una clariana de la selva, pels temples de fusta o marbre dispersos arreu del món. Hui encara pots olorar el perfum a encens i sàndal.

Aquestes qüestions “originals” del titella il·luminen un angle litúrgic i eixamplen la seua policromia més i més.

El talent, les mans i els ulls dels intèrprets

Un actor no sempre pot ser un bon titellaire. Un bon titellaire ha de ser, per força, un bon actor.

Un bon actor és aquell capaç d’introduir-se dins d’un personatge o dins d’ell mateix i viure pels altres des de la veritat absoluta.

Un bon titellaire ha de saber fer el mateix. També ha de saber projectar-ho sobre els objectes i sobre tot allò que l’envolta. Es tracta d’un talent especial per al desdoblament i la projecció difícil d’acotar i definir. És més fàcil de veure que d’explicar.

Quan toques un objecte el fas existir, qualsevol cosa comença a existir en el precís instant en què algú la percep. Tu amb el gest fas que el públic la integre i la faça existir. La relació que s’estableix entre el cos de l’objecte i el teu cos emet un missatge. Quan mires o manipules un objecte passa el mateix, es creen camps magnètics, els espais s’eixamplen, l’aire s’acoloreix amb les emocions.

El gran desavantatge d’alguns directors de teatre és que redueixen aquestes possibilitats als elements orgànics, o siga, únicament als actors de carn i os.

Un bon titellaire ha de saber tocar, mirar i dir alhora què sent, de la mateixa manera com tot el que l’envolta el toca, el mira i li diu.

Les meues sensacions en els escassos moments en què com a titellaire he pres consciència de sentir-me integrat en un tot escènic que batega com un organisme viu, es redueixen a un estat dissociatiu que jo relacione amb les experiències ultrasensorials que intenten explicar aquells que s’han mort sense morir-se i es contemplen a ells mateixos des d’un angle superior. A mi m’ha passat el mateix en escena però des d’un angle inferior, el del públic. També he de confessar que aquesta vivència, per intensa, sempre em fa por. És un defecte gros que tinc, sóc un exagerat amb una vena transcendental incontrolada. A banda d’això, sé que és l’entrada a l’espiral, l’entrada al cau d’Àlicia.

IDEAS EN TORNO A LA CREACIÓN ESCÉNICA

AMO Y ODIO A LOS TÍTERES

JAUME POLICARPO



Las ideas sobre el teatro de títeres que aquí aparecen son, obviamente, subjetivas. A lo largo de diecisiete años viviendo esta insólita profesión de manera autodidacta, estas ideas han ido configurándose, evolucionando y cambiando. Cuando no se tienen maestros ni la posibilidad de encontrarlos, te ves abocado a la abstracción conceptual, acabas considerando todo lo que te rodea como fuente de información y formación. Al ver de reojo cualquier cosa que se mueve, se te abren los ojos como platos. Petrificado de pura concentración y curiosidad, quieres saber si eso que se mueve está vivo, si puede ser, de hecho, un títere. Esa sensibilidad es como un pequeño monstruo que crece en tu interior y, un buen día, te sorprendes viendo títeres por todos lados: en una tabla del Bosco pintado en el siglo XV, en un cuadro de Bacon, en el mismo *Quijote*... En la verdulería brotan por generación espontánea; en un rincón de tu taller, donde se amontonan papeles arrugados; en casa, mientras tu sobrino juega con un muñeco de Batman; o en la percha de tu dormitorio, cuando padeces insomnio.

Como medio de expresión dramática, los títeres no se diferencian substancialmente del resto del teatro. Esta idea es esencial porque hemos creído, equivocadamente, que el mundo entero la había asumido. Si se piensa detenidamente, esa es la piedra angular que, de existir, configura y organiza los espectáculos de títeres en dos grupos: los que son teatro y los que son títeres, o los que son teatro y los que no lo son. Los que sólo son títeres, a nosotros, no nos interesan en absoluto. Normalmente, se limitan al movimiento por el movimiento, al hablar por hablar, al estar por estar. Son un anecdotario ilustrado, pura iconografía danzante que asume alegremente una serie de vicios históricos que no llego a entender por qué están incrustados en este arte. Me refiero a la pobreza de recursos, a la falta de amplitud, a la asunción instantánea e irreflexiva de códigos estéticos y de comunicación medievales que, actualmente, no sobreviven en ningún otro ámbito (si exceptuamos la *tele basura*). Esta visión un poco arrogante, tendenciosa, sesgada y quizás cruel no lo es tanto como pudiera parecer. En esta vida paranoica las cosas tienen muchas caras. También los títeres son poliédricos y poseen muchos ángulos de visión, de manera que me permitiréis que vaya cargándolos de tinta para que la imagen final impresa sea más nítida e intensa. Es evidente que me gusta el hiperrealismo.

Hace unos años, quizás diez, un supuesto crítico teatral del diario (si puede considerarse así) *Las Provincias*, tras ver en poco tiempo dos o tres espectáculos de títeres valencianos, calificaba de mediocres a todos los que practicamos este oficio. Entonces, el calificativo resultaba humillante. Hoy en día, no creo que nadie se sienta humillado por ninguna información publicada en este periódico, quizás agredido o irritado, nunca humillado. Pero no seguiré por este camino. Con el paso del tiempo, esta palabra ha ido resurgiendo, no en la prensa, sino en mi interior. Si una persona es mediocre, tartamuda o coja, estas mismas palabras no deben pronunciarse nunca cuando está cerca. Es bastante difícil que tome conciencia de la condición que otros le atribuyen. La amabilidad de la gente próxima siempre tiende a

compensar los defectos y esta tendencia natural se patentiza todavía más en los ámbitos profesionales donde la confianza es menor. La maldita palabreja, “mediocridad”, rebotaba contra todo. ¿Seremos realmente mediocres? A estas alturas ni lo sé ni quiero saberlo, me da lo mismo. Esta pregunta se ha diluido, no tiene sentido. ¿Quién podría decirme si soy listo o burro, vulgar o extraordinario, mediocre o genial? Los juicios de valor son tan relativos que cuando hablas o piensas con un mínimo rigor siempre resultan superfluos.

En mi opinión, esta evolución ilustra un crecimiento, una maduración; aunque para crecer, a veces, se haya de sacrificar algunas cosas. Yo he sacrificado esa facultad que me hacía disfrutar ante un espectáculo. Ese placer posee para mí ahora resonancias adolescentes, un cierto sentimiento de añoranza y pérdida; pero qué se le va a hacer, todo no puede ser. En aquel tiempo, yo vibraba de la cabeza a los pies, sentado en la butaca. Esa experiencia gozosa ha ido tornándose cada vez más leve e infrecuente y, cuando reaparece, la encuentro un poco retorcida. Será cosa de la edad... No, no es la edad exactamente, es el tiempo. El tiempo que he consumido al analizar todo lo que veo: cómo lo veo, qué siento, por qué se mueven así, por qué dicen el texto de esa manera, por qué esa luz roja, por qué un silencio, un gesto, una cadencia, una atmósfera, una densidad, un ser y estar tan intenso, tan indefinible y misterioso, tan mágico, tan místico y sobrenatural.

La conciencia de tener unos conocimientos limitados desarrolla de tal modo el sentido crítico que es una putada. No te gusta nada, todo está lleno de defectos. Tan lleno que acabas viéndote como un monumental defecto con patas. Pero este viaje también tiene un camino de vuelta. Pensando en las características propias de los títeres, existe un componente gremial y sectario que, si lo estiras y lo acercas al prejuicio, puede llegar a ser residual y hasta arqueológico. Estas palabras seguramente resulten heréticas en boca de un titiritero pero, a pesar de ello, pienso que riegan y abonan la tierra donde crecen las compañías, donde éstas conforman su esencia. Una esencia buena o mezuquina que, en todo caso, es real y tangible. Cuando intento adivinar de dónde nacen estos calificativos, me vienen a la cabeza multitud de imágenes y situaciones. No existen escuelas de títeres en el Estado español y las pocas que existían han entrado en una decadencia lánguida y silenciosa. Así como hay tanta gente joven que escribe, pinta o compone música, no encontramos casi nadie de menos de treinta años, o al menos yo no conozco, fascinado por los títeres. Nadie con esa fuerza necesaria y propia de la savia verde, nueva y joven. Los títeres perviven a menudo en las catacumbas y entiendo por catacumbas: circuitos marginales, patios de colegio, almacenes, falsas casas de la cultura, polideportivos, teatros periféricos, asociaciones de vecinos, centros sociales, festivales Guadiana, programaciones baratas, etc. Y podría continuar así hasta el infinito porque cada lugar es distinto y anormal.

Por ser una especie en inminente peligro de extinción, somos las víctimas más propicias para los buitres de la programación: ex-izquierdistas mal reciclados y vehementes que se sienten en permanente posesión de la verdad absoluta. A menudo, tozudos y sádicos, se dedican en cuerpo y alma a estrangularnos con sus rebajas en virtud de un teórico ahorro social que revertirá, directamente, en la pureza y virtud de la administración municipal y autonómica. Es posible que también su siniestra moral de funcionarios, tan unidireccional y pobre - todo lo traducen en cifras: “si tú me pides cien, te doy cincuenta” -, duerma en paz por conseguírnos cincuenta extra que regalan, como *supermanes* benefactores, a la sociedad anónima, indefensa, proletaria y sin recursos. Como los fabricantes que venden a precio de coste en las grandes superficies comerciales para sobrevivir y que, al aceptar este juego, saben que firman su sentencia de muerte. Por un lado, nos aplican radicales criterios ultra-neoliberales y, por otro, nos fuerzan a ser lo que siempre hemos sido y ya no queremos ser, feriantes desarraigados al margen de todo: de los impuestos, del *marketing*, de los ordenadores, de las instituciones, del fax, del móvil, del avión, del euro, etc. Al final, la firme respuesta que exige esta situación implica una cuestión de dignidad que no te han de regalar por generosidad o consideración. Es un derecho, una exigencia permanente.

Posiblemente, una persona que viva la intimidad de la creación perciba estos argumentos como pretextos o simples justificaciones. Un espectador ante el hecho teatral no puede pensar en el dinero que hay sobre el escenario, tampoco en su procedencia. No puede pensar en el tiempo ni en el esfuerzo necesario para ponerlo todo en pie. No debe pensar en los conflictos existenciales y metafísicos que han atenazado a los intérpretes y al director. No le interesa tampoco si el productor es víctima de una depresión o si ya olvidó cuánto son dos y dos. El espectador únicamente ve y escucha la historia que le cuentas, y para parir una historia irresistible hace falta todo y nada, un hándicap que los títeres, curiosamente, amplifican de una manera exagerada.

Soy de los que creen que un espectáculo necesita poca cosa, en el sentido de esas cosas que calificaríamos de materiales. Una premi-

sa que, por otro lado, podría ser igualmente válida para la vida. Un buen espectáculo exige la voluntad y la conciencia de hacer algo extraordinario (aunque finalmente no se consiga); exige una disposición a darlo todo en un ejercicio permanente de sinceridad; exige la búsqueda constante de un lenguaje y de unos contenidos universales que posean la capacidad de estirarnos hacia arriba o hacia abajo, hacia donde sea. Siempre y cuando, ese “donde sea” suponga una mejora. El teatro, como cualquier otra manifestación artística, tiene la obligación de ir hacia delante, de plantear preguntas que nadie se atreve a hacer, de arriesgarse, de abrir nuevos caminos... Si eso no se consigue, ni es teatro ni títeres. No es nada de nada... (Bienvenido a la Iglesia del títere irredento. ¡Perdón!)

Tirando del hilo, me vienen a la cabeza cosas blancas y cosas negras. Pensando en la gente que se dedica al teatro: actores, escenógrafos, directores, productores, etc. ¿Qué visión tienen del teatro de títeres? Respuesta: en general, la misma que todos, a excepción de unos pocos que, curiosamente, sienten una extraña atracción por los muñecos que, en algún momento, han intentado explicarme.

Isabel Rocati confiesa haber visto pocos títeres. Normalmente, espectáculos de pequeño formato que la cautivaron y la inquietaron con esa extraña virtud que, según piensa, sólo poseen los títeres y que siempre busca sobre el escenario como actriz y espectadora. Una fuerza y pureza expresiva que te atraviesa y te sobrepasa y que, en su caso, se produce, curiosamente, junto al soporte de palabras escritas por Shakespeare, Cervantes o Jarry. Por este motivo, intuye que ha de existir algún misterio. Un misterio que nos obsesiona a todos y que nos atrapa el entendimiento y, seguramente, el corazón.

A *Carles Alfaro*, de los títeres, le gusta la esquizofrenia, la capacidad infinita de desdoblamiento... El títere soy yo sin serlo y me habla. ¿A mí o al público? No sé si respondo al títere o a una parte de mí mismo que no es mía, sino del personaje que interpreto. Y de esta forma te pierdes en un juego de espejos que se proyecta hacia el infinito, como en el otro teatro, pero a mil revoluciones.

Inma Sancho es incapaz de tocar un títere, le produce no se sabe qué. Es una reacción visceral, casi primitiva. Tiene la sensibilidad a flor de piel, como muchos otros. Es como la momentánea inquietud que resulta de malinterpretar una imagen y percibir algo imposible. Como si pensaras por unos instantes que se te han confundido los sentidos y estás ante un marciano de verdad. Como si al final del horizonte, hubiese un precipicio que diese al fin del mundo.

Gongui, de Pluja Teatre, siente el títere como un objeto tan frágil y delicado que parece creado para contener sentimientos. Por eso, cuando los niños tienen uno en sus manos, lo hacen depositario de unos secretos, temores o sensaciones que, hasta entonces, habían sido incapaces de expresar.

Joan Cerveró, inmerso siempre como está en los lenguajes inventados o reinventados a lo largo del siglo XX, ve en los títeres el objeto extraño que todo lo mira desde la penumbra de un rincón. De tanto en tanto, la mano de un músico como él o la de un poeta coge el títere y le hace el boca a boca ante el público.

La gente de teatro ama a los títeres y muchos esperan que alguien ponga uno en sus manos. Esta idea es como un injerto que, hasta que se una a la rama y florezca, nos hará malvivir al margen de todo. Cada vez estoy más convencido: habitamos un frágil ecosistema donde todos somos necesarios e imprescindibles para la supervivencia y crecimiento del teatro. Si no nos alimentamos los unos a los otros, no tendremos nada que hacer.

Parece estarse configurando una idea seudo-intelectual de esas que los pensadores se ven obligados a parir ahora que se acerca el fin de siglo. Parece que vamos hacia una concepción multidisciplinar de la creación donde convivirán y se manifestarán harmónicamente todos los campos artísticos con un intercambio de esencias y formas.

De alguna forma, parece que los títeres se encuentren a años luz del siglo XXI; aunque, si se mira de otra manera, podrían ser los primeros en celebrar su llegada. En esencia, como en el teatro, los títeres son interpretación, voz, plástica, musicalidad, danza, literatura dramática... ¿Qué más se puede pedir? Pero si ponemos la cara “b”, escucharemos una música bien distinta. Los titiriteros no asisten a conciertos de música, ni a espectáculos de danza, ni a exposiciones... Ni siquiera van al teatro más convencional. Y lo que es peor, no se comunican con otros creadores. La discusión queda, normalmente, limitada a otros colegas titiriteros. La endogamia hace la sangre turbia.

Imagino que ya habréis concluido que todas estas disquisiciones son propias de un huérfano necesitado de referencias y con complejo de raro. Seguramente sea así, pero reflexionar sobre los títeres de nuestro entorno, siempre me lleva a esta especie de lamento prolon-



gado tan fácil de malinterpretar. Se trata de expresar una opinión muy arraigada, si se quiere, pero sincera. Pasear por este rosario de anhelos y frustraciones responde esencialmente a un deseo de superación y a una necesidad de compañía, de poder ir acompañado de otra gente, cuanta más mejor. Todo en la vida resulta gigantesco e inmenso, de manera que identificarse con una labor tan inabarcable, resulta imprescindible. Este cúmulo de contradicciones pueden resumirse en otra que las envuelve a todas: AMO Y ODIO A LOS TÍTERES. Hace unos años, mi capacidad analítica se dedicaba, permanentemente, a detectar contradicciones, a encender la alarma y a pulsar la tecla de borrado antes de que nadie se diera cuenta de que mi cerebro había cometido el error de alojar y alimentar una contradicción. Todo esto en pro de una ortodoxia petarda y castradora que, sin darte cuenta, se convierte en un disfraz de juez esperpéntico y malhumorado que se dedica con fruición a la censura más abominable. Afortunadamente para mí, he descubierto el placer y la riqueza de la pura contradicción. Amo y odio a los títeres porque son importantes para mí y dan sentido a mi vida.

¿UN POLLO DE LÁTEX ES UN TÍTERE?
(Letanía para ser leída mientras se
anima un pollo de látex)

PREGUNTA: ¿Un pollo de látex es un títere?
RESPUESTA: Cualquier cosa susceptible de ser animada lo es.

UN POLLO MUERTO ESTÁ MUERTO. POR TANTO, NO ESTÁ VIVO. UNA COSA QUE NO ESTÁ VIVA, NUNCA PODRÁ SER UN TÍTERE. LA VIDA ES LA ESENCIA DEL TÍTERE. ¿SU VIDA? ¿LA VIDA PROPIA DEL TÍTERE? ¿MI PROPIA VIDA? ¿LA VIDA DE LOS TRES? NO LO SÉ. ¿UN TÍTERE PUEDE DISFRUTAR DE VIDA? ¿DE UNA VIDA AJENA? IMPOSIBLE. LA MISMA DEFINICIÓN DE VIDA LLEVA IMPLÍCITA LA CONDICIÓN DE INTRANSFERIBLE. YO NO PUEDO REGALAR MI VIDA. TÚ TAMPOCO. SI ESTO ES ASÍ, UN POLLO DE LÁTEX NO PODRÍA EXISTIR NUNCA. PENSAR ESTO ASÍ, NO IMPLICA UNA IDEA CONTRANATURA. DEJEMOS DE LADO EL NIVEL DE LA RAZÓN PURA Y SUBAMOS UN NUEVO ESCALÓN. IMAGINA QUE PUEDO TRANSMITIR MI ALIENTO AL INTERIOR DEL POLLO DE LÁTEX. IMAGINA QUE LE DOY VIDA. ¿ES MAGIA? ¿QUIZÁS RELIGIÓN? SOY DIOS. EL POLLO SINTÉTICO ES ADÁN. ES YO MISMO. ES TÚ, PORQUE AL MIRARLO, LO HACES EXISTIR. YO ASPIRO EL OXÍGENO QUE TÚ ACABAS DE EXPIRAR. TÚ HACES LO MISMO QUE YO. QUIERAS O NO. MI POLLO DE LÁTEX NO RESPIRA. TÚ, AL MIRARLO, SIENTES QUE SÍ. YO LO HAGO RESPIRAR. RESPIRO CON ÉL. A PESAR DE QUE MI POLLO DE LÁTEX NO RESPIRE, TÚ, AL MIRARLO, SIENTES QUE SÍ. ¿QUÉ DIFERENCIA HAY ENTRE UNA COSA QUE CREES QUE EXISTE REALMENTE Y UNA COSA QUE EXISTE REALMENTE? YO NO VEO LA DIFERENCIA. VUELVO A PENSARLO Y CONTINUÓ SIN ENCONTRAR LA DIFERENCIA. SE LO PREGUNTO A UN AMIGO. TAMPOCO ENCUENTRA DIFERENCIA ALGUNA. SERÁ QUE NO HAY DIFERENCIA ENTRE UN POLLO DE LÁTEX VIVO DE VERDAD Y OTRO POLLO DE LATEX QUE TÚ CREES QUE ESTÁ VIVO DE VERDAD. ¿QUÉ TE DICE MI FALSO POLLO SIN PLUMAS? ¿QUÉ SIENTES CUANDO TE MIRA? ¿QUÉ SIENTES CUANDO TE BESA? ¿CUANDO RESPIRA? ¿CUANDO PROTESTA? DEFINITIVAMENTE, MI POLLO TE HA CONFUNDIDO. SE HA COMIDO EL MUNDO. TÚ TAMBIÉN TE LO PUEDES COMER. EL MUNDO IMANTA LA NIÑA DE TUS OJOS. ES DIFÍCIL QUE SUCEDA. PERO HA SUCEDIDO. Y CUANDO ESTO SUCEDE, ES UN TÍTERE. UN TÍTERE DE VERDAD. COMO TÚ Y COMO YO. TÚ NO ESTÁS SUGESTIONADO. QUIEN ESTÁ SUGESTIONADO ES ÉL. EL FALSO POLLO DE LÁTEX QUIERE HACERTE CREER QUE ES UN TÍTERE. LE HARÁ ILUSIÓN. Y TÚ NO TIENES NADA QUE PERDER. ÉL SÍ. PERDERÍA LA VIDA. Y ESO ES UNA PÉRDIDA GRAVE. LAS MÁS GRAVE DE TODAS. DIOS.

TEATRO DE ANIMACIÓN. PARTICULARIDADES

El títere es testimonio del malestar de las personas y de la cultura que las exalta. Ese malestar vital que nos hace inventar cosas para sorprendernos o, sencillamente, para experimentar, para probar y recrearnos en descubrimientos insólitos que expandan el entorno, que nos hagan reflexionar sobre nuestra condición y sobre la de las cosas que nos rodean.

Para pensar puedes conversar, escribir, leer, pintar... Puedes también dedicarte a los títeres o ir a verlos. A pesar de que las cosas que provocan pensar están un poco devaluadas, los títeres son una vía inesperada que nos transporta por una geografía exótica con sendas y bifurcaciones inexploradas.

El títere disfruta de una serie de privilegios históricos. Le son propios: el gesto provocativo, la palabra altisonante y la mueca impertinente. Puede transitar de la manera más natural por un amplio catálogo de barrabasadas, inconvenientes y escatologías. Puede catalizar y sublimar violencias y bajos instintos. Deslenguado como es, puede decir o hacer la animalada más gorda sin que a nadie se le mueva un pelo del sitio. Disfruta de una impunidad envidiable. Su carácter grosero y satírico le confiere una condición amoral y libérrima espeluznante.

Desde hace siglos, el títere maltrata a la mujer, se mea en la cama, lanza a sus hijos por la ventana, insulta al poder establecido sin miramientos ni subterfugios. Tarantino podría convertirlo en un héroe, si no fuera porque ya lo es.

El títere tiene los pies enraizados en la tierra como una encina milenaria, eso hace que nos resulte tan consubstancial con las cosas incuestionablemente perpetuas, aquellas que dicen que conforman la conciencia colectiva.

El títere dispone de su propio código para expresarse, todo el mundo lo reconoce y acepta porque lo tiene impreso en los genes. Eso es extraordinario. En otros lenguajes más desprovistos de historia venderían su alma para poder disfrutar de este privilegio. Un niño ve un títere y sonríe, llora, se asusta o grita; nunca lo deja indiferente. Es un magnetismo que no exige explicación. Si has visto un títere, lo has sentido.

Otra cuestión es la capacidad poética de los muñecos, amparada siempre en la proximidad de las cosas difíciles de expresar con palabras. Esas cosas que no se captan a través de los sentidos habituales. Esas cosas delicadas, frágiles y fugaces que tienen un nombre: poesía. Los títeres son el vehículo perfecto para navegar por la abstracción.

Títere-Adán

Los estudiosos del títere son bastante atrevidos. Cuando descienden por la estratigrafía de la historia para buscar restos fosilizados de sus antepasados, la tierra se diluye en magma ardiente y aparece Dios o el demonio. Aparece, en definitiva, la trascendencia más cotidiana, es decir, la religión.

Me identifico completamente con este atrevimiento, le da al títere una apariencia de oficiante, gurú, derviche o rector que le favorece. El mito de Dios creando sus títeres con barro es muy sugestivo. Adán y Eva quedan convertidos en marionetas sagradas y, por extensión, todos sus descendientes. Bonito, ¿verdad?.

Todos tenemos un titiritero por encima de nosotros que controla los hilos que mueren en nuestra persona. Una metáfora arrebatadora. Todavía hoy, en muchos países orientales, los títeres continúan reviviendo rituales religiosos. Son supervivientes de sus bisabuelos, los cuales ya convivían con rituales parecidos existentes en todo el mundo. Hace mucho tiempo, corrían por los atrios de las iglesias, por los altares africanos que se alzaban en un claro de la selva, por los templos de madera o de mármol dispersos por el mundo. Todavía hoy, puedes oler el perfume a incienso y sándalo.

Estas cuestiones “originales” del títere iluminan un ángulo litúrgico y expanden su policromía más y más.

El talento, las manos y los ojos de los intérpretes

Un actor no siempre puede ser un buen titiritero. Un buen titiritero ha de ser, forzosamente, un buen actor.

Un buen actor es aquel capaz de introducirse en su personaje o dentro de él mismo y vivir en lugar de otros desde la verdad absoluta. Un buen titiritero ha de saber hacer lo mismo. También ha de saber proyectarlo sobre los objetos y sobre todo aquello que le rodea. Se trata de un talento especial para el desdoblamiento y la proyección difícil de acotar y definir. Es más fácil verlo que explicarlo.

Cuando tocas un objeto le das vida, cualquier cosa comienza a existir en el preciso instante en que alguien lo percibe. Tú, con tu gesto, consigues que el público integre el objeto y lo haga existir. La relación que se establece entre el cuerpo del objeto y tu cuerpo emite un mensaje. Cuando miras y manipulas un objeto sucede lo mismo, se crean campos magnéticos, los espacios se expanden, el aire se colorea de emociones.

La gran desventaja de algunos directores de teatro es que limitan estas posibilidades a los elementos orgánicos, o sea, únicamente a los actores de carne y hueso.

Un buen titiritero ha de saber tocar, mirar y decir al mismo tiempo que siente cómo todo lo que le rodea lo toca, lo mira y le dice. Mis sensaciones en los escasos momentos en que, como titiritero, he tomado conciencia de sentirme integrado en un todo escénico, que palpita como un organismo vivo, se reducen a un estado disociativo que yo relaciono con las experiencias ultra-sensoriales. Ésas que intentan explicar aquellos que han muerto sin morir, cuando se completan a ellos mismos desde un ángulo superior. A mí me ha pasado lo mismo en escena pero desde un ángulo inferior, el del público. También tengo que confesar que esta vivencia, por su intensidad, siempre da miedo. Es un grave defecto que tengo, soy un exagerado con una vena trascendental incontrolada. A parte de eso, sé que es la entrada a la espiral, la entrada a la madriguera de Alicia.

BAMBALINA, TEATRE PRACTICABLE

Se m'ha quedat enganxada una frase que ha pronunciat un personatge en una sèrie de televisió: "Un home és allò que fa". (Entenc que deu resultar una expressió més comuna en l'anglès original..., o potser no, és igual.)

Hem fet un forat en la idea que tenim nosaltres mateixos sobre allò que fem amb la intenció de mirar sense que s'altere o es desbarate aquest tros tan gran de la nostra identitat, de mirar allò que fem i que hem fet com qui mira a través d'un clivell..., quin exercici més difícil!

Se me ha quedado enganchada una frase que ha pronunciado un personaje en una serie de televisión: "Un hombre es lo que hace". (Entiendo que debe resultar una expresión más común en el inglés original... o tal vez no, que más da).

Hemos practicado un agujero en la idea que tenemos nosotros mismos sobre lo que hacemos con la intención de mirar sin que se altere o estropee este pedazo tan grande de nuestra identidad, mirar lo que hacemos y hemos hecho como quien mira a través de una rendija... ¡qué difícil ejercicio!

Un forat a la sabata  Un agujero en el zapato
Un forat a terra  Un agujero en la tierra
Un forat a la paret  Un agujero en la pared
Un forat al cos  Un agujero en el cuerpo
Un forat a l'espai  Un agujero en el espacio
Un forat a la memòria  Un agujero en la memoria

UN FORAT
El silenci en la música
L'absència de moviment en la dansa
El precipici sobre el qual edifica el seu art el funàmbul



UN AGUJERO
El silencio en la música
La ausencia de movimiento en la danza
El precipicio sobre el que edifica su arte el funambulista

PRACTICA L'OPOSICIÓ, TITELLAIRE

PRACTICA LA OPOSICIÓN, TITIRITERO

PER AL TEATRE PARA EL TEATRO

Allò que existeix o allò que no existeix? ¿Lo que existe o lo que no existe?

Allò que és real o allò que és fantàstic? ¿Lo real o lo fantàstic?

Allò que fas o allò que deixes de fer? ¿Lo que haces o lo que dejas de hacer?

Allò que dius o allò que calles? ¿Lo que dices o lo que callas?

Allò que ets incapaç de sentir? ¿Lo que sientes o lo que eres incapaz de sentir?

Allò que sents o allò que viure sense morir? ¿Qué sería vivir sin morir?

M'imagine mirant pel forat d'un pany. La realitat que hi ha a l'altra banda de la porta i de la qual participe amb l'emoció de la mirada discorre estranya a la meua participació i, encara així, sent un inquietant calfred que em connecta amb qui inventà el teatre, o potser millor, amb qui l'endevinà.

Aquesta senzilla experiència excita d'una manera quasi física la meua curiositat. La curiositat és un motor gegant; devem quasi tot el que som, hem sigut i serem a qui ens n'infonga.

El públic en un teatre podria sintetitzar-se en mi, només des de mi puc acostar-me a la seua comprensió. Faig un forat i mire a través seu, i el que hi veig és l'escena. Si pense en aquest petit gest de mirar per un forat concloc que tots, sense excepció, ens lliurem a aquesta pràctica d'una manera quasi obsessiva. Digueu *forat* a una finestra, a un quadre, a una pantalla de cine, de televisió, de l'ordinador... Quan un científic componga la fórmula exacta que ens permeta domesticar el temps i l'espai descobrirem que després d'aquesta fita continuem mirant pel forat i que aquest és el gest essencial que ens determina com a civilització. JA ESTÀ INVENTADA DES DE SEMPRE LA MÀQUINA DEL TEMPS.

L'observació i l'anàlisi de les coses altera la seua pròpia essència? Si l'objecte observat té consciència i capacitat de percebre l'observació, sí. I pare ací perquè tem que, com sempre, al final ensopegaré amb una paradoxa. Encara que no em puc sostraure a dir que aquesta consciència d'observador i observat és la base científica del teatre.

Quan intente exposar una idea amb paraules d'aquelles que s'escriuen i finalment ho aconseguisc, en rellegir allò que he escrit em resulta sempre parcial i subjectiu. Encara que estic descobrint que quan s'aïlla una idea per pensar-la bé es torna sempre massa concreta i provinciana (trencadissa, roma, un poc frustrada..., no sé). No hi ha manera d'atrapar el llampec objectiu i preservar la lleugeresa pròpia de les idees fabuloses, aquelles que semblen autònomes, redones, creades per l'alé que elles mateixes desprenen. He de ser burro per pensar el que escric o viceversa.

Hi ha conceptes que no aconseguisc fixar al meu interior si no els adherisc a una experiència commovedora. Parle de conceptes que relacione íntimament amb l'ART.

Me imagino mirando por el hueco de una cerradura. La realidad que está al otro lado de la puerta y de la cual participo con la emoción de la mirada discurre ajena a mi participación, y aún así, siento un inquietante escalofrío que me conecta con quien inventara el teatro, o mejor quizás, con quien lo adivinara.

Esta sencilla experiencia excita de un modo casi físico mi curiosidad. La curiosidad es un motor gigantesco, a quien nos la infundiera le debemos casi todo lo que somos, fuimos y seremos.

El público en un teatro podría sintetizarse en mí, sólo desde mí puedo acercarme a su comprensión. Hago un agujero y miro a través de este, lo que veo es la escena. Si pienso en este pequeño gesto de mirar por un agujero concluyo que todos, sin excepción, nos entregamos a esta práctica de una manera casi obsesiva. Llámese agujero a una ventana, un cuadro, una pantalla de cine, televisión, del ordenador... Cuando un científico componga la fórmula exacta que nos permita domesticar el tiempo y el espacio descubriremos que después de este hito seguimos mirando por el agujero y que éste es el gesto esencial que nos determina como civilización. YA ESTÁ INVENTADA DESDE SIEMPRE LA MÁQUINA DEL TIEMPO.

¿La observación y el análisis de las cosas altera su propia esencia? Si el objeto observado tiene conciencia y capacidad para percibir la observación, sí. Y paro aquí porque me temo que, como siempre, voy a acabar tropezando con una paradoja. Aunque no puedo sustraerme a decir que esta conciencia de observador y observado es la base científica del teatro.

Quando intento exponer una idea con palabras de las que se escriben y finalmente lo consigo, al releer lo escrito me resulta siempre parcial y subjetivo. Aunque estoy descubriendo que al aislar una idea para pensarla bien se torna siempre demasiado concreta y provinciana (quebradiza, roma, un poco frustrada..., no sé). No hay modo de atrapar el destello objetivo y preservar la ligereza propia de las ideas fabulosas, aquellas que parecen autónomas, redondas, creadas por el propio aliento que ellas mismas desprenden. Debo ser burro para pensar lo que escribo o viceversa.

Hay conceptos que no consigo fijar en mi interior si no los adhiero a una experiencia conmovedora. Hablo de conceptos que relaciono íntimamente con el ARTE.

MOVIMENT

El moviment pren la seua autèntica dimensió quan l'encarna un intèrpret determinat que l'acapara i després el destil·la, de tal manera que en oferir-te'l et fa participar d'una sensació tan torbadora com la carrera d'un llebrer, el brogit d'una cascada o la mirada d'una àguila.

ART CONTEMPORANI

No vaig entendre la vertadera magnitud que podia assolir una obra d'art fins que no vaig veure, fa molt poc de temps, el *GUERNICA* de PICASSO. El pitjor d'aquesta experiència va ser pensar que abans que em succeïra això creia, perquè havia après abans a pintar que a recordar, que jo sabia desxifrar els enigmes de la pintura. Demà em passarà una altra cosa que em demostrarà que era un complet ignorant fins aquell moment precís en què se'm revelarà vés a saber què... Ben mirat, aquesta incertesa no deu ser dolenta, potser fins i tot resulta indispensable per poder comprendre un dia coses que hui no aconseguisc integrar, encara que em sembla que sí que ho faig.

ACTRIU-ACTOR

Quan veus un actor passar a l'estat gasós i adquirir inusualment la capacitat de penetrar els volums que l'envolten i els buits que aquests deixen, saps que sobre l'escenari s'ha produït una EPIFANIA. Un ens nascut de l'actor mateix, que el transcendeix, posseeix i anima tot allò que hi ha a l'escenari, i s'encarna fins i tot en la pols il·luminada a contraclaror. Perquè el vertader actor posseeix la capacitat de buidar-se d'ell mateix per permetre que l'habiten éssers impossibles que es configuren de forma miraculosa per tal de viure en aquest continent HUMÀ, abandonat de si mateix pel pur plaer de perdre's mentre els altres es deixen dur.

MOVIMIENTO

El movimiento cobra su verdadera dimensión cuando lo encarna un intérprete determinado que lo acapara para luego destilarlo de tal modo que al ofrecértelo te está haciendo participar de una sensación tan turbadora como la carrera de un galgo, el rugir de una catarata o la mirada de un águila.

ARTE CONTEMPORÁNEO.

No entendí la verdadera magnitud que podía alcanzar una obra de arte hasta que no vi, hace muy poco tiempo, el *GUERNICA* de PICASSO. Lo peor de esta experiencia fue pensar que antes de que esto me sucediera creía, por haber aprendido antes a pintar que a recordar, que yo sabía descifrar los enigmas de la pintura. Mañana me sucederá otra cosa que me demostrará que era un completo ignorante hasta ese momento preciso en el que se me revelará vete tú a saber qué... pensándolo bien esta incertidumbre no debe ser mala, puede que hasta resulte indispensable para poder comprender un día cosas que hoy no consigo integrar, aunque me parezca que sí lo hago.

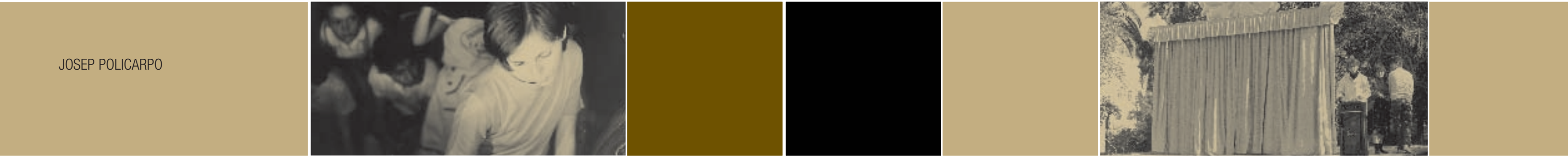
ACTRIZ-ACTOR.

Cuando ves a un actor pasar al estado gaseoso y adquirir inusualmente la capacidad de penetrar los volúmenes que le rodean y los huecos que estos dejan sabes que sobre el escenario se ha producido una EPIFANÍA. Un ente nacido del propio actor y que lo trasciende, posee y anima todo lo que existe en el escenario, encarnándose hasta en el polvo iluminado a contraluz. Porque el verdadero actor posee la capacidad de vaciarse de sí mismo para permitir que lo habiten seres imposibles que se configuran de forma milagrosa para vivir en ese continente HUMANO abandonado de sí mismo por el puro placer de perderse mientras los otros se dejan llevar.





viatjar
en
com-
pañia



JOSEP POLICARPO

1981

Una dècada prometedora que comença i una colla d’amics entusiastes i curiosos que busquen una eixida en una Vall amb muralles naturals. La paraula “teatre” tenia per a ells ressonàncies mítiques i molt seductores, a més a més, requeria un treball en equip. La paraula “titella” a males penes existia en el seu vocabulari però espontàniament els va posseir. Vicent Vila, Ester Segrelles, Lali Vicent i Jaume i Josep Policarpo es reunien cada nit a les golfes de ca Vicent amb la il·lusió amb què un xiquet construeix un ocell de paper. No hi havia un marc més solemne per a presentar en societat aquella aventura que les festes patronals. El 5 d’octubre

Comenzaba una prometedora década y un grupo de amigos, curioso y entusiasta, buscaba una salida a través de las mura-llas naturales de su *Valle* natal. Para ellos, “teatro” era una palabra de seductoras resonan-cias míticas que entrañaba, además, trabajar en equipo. Otra palabra, “títere”, apenas existía entonces en su vocabu-lario, pero cuando apareció les poseyó inmediatamente. Vicent Vila, Ester Segrelles, Lali Vicent y los hermanos Policarpo, Jaume y Josep, se reunían cada noche en el desván de la casa de Vicent con la misma ilusión con que un niño construye una pajarita de papel. No había marco más solemne para pre-sentar en sociedad aquella aventura que las fiestas patro-nales. El 5 de octubre estrena-ron dos piezas cortas, *El*

s’estrenaven dues peces curtes, *El Petit Príncep* i *El Gegant egoista*, basades en textos de Saint-Exupéry i Wilde. Allò va ser una mena de divertiment familiar que compartiren amb molts amics i veïns del poble. Sobre aquella miniatura escènica (que ja incloïa titelles, decorats, banda sonora i luminotècnia) es presentaren dues obres més, *Sancho Panza en laínsula* i *Un rei popular*. L’espectacle va traspassar els límits comarcals i es va presentar a Alcoi i Gandia. Per la primera funció van cobrar 5.000 pta.

Principito y *El Gigante egoista*, basadas en textos de Saint-Exupéry y Wilde respectiva-mente. Aquello fue una espe-cie de divertimento familiar que compartieron con muchos amigos y vecinos del pueblo. Tras aquella miniatura escéni-ca (que ya incluía títeres, decorados, banda sonora y luminotecnía) se presentaron dos obras más, *Sancho Panza en la ínsula* y *Un rey popular*. Este espectáculo traspasó los límites comarcales para repre-sentarse en Alcoy y Gandia. Por la primera función cobra-ron 5.000 pesetas.

1982

Fascinats com estaven els alбайдins amb aquella primera experiència teatral decideixen fer un pas més i es capfiquen en la creació d’un nou espectacle. Vicent Vila ideava estructures versàtils i s’estrenava en l’escriptura dramàtica mentre Jaume Policarpo experimentava amb la construcció de titelles i els evolucionava tècnicament. El 21 de març estrenen *El llibre dels contes* i se’n pugen a un SIMCA 1000 de segona mà per a recórrer una pila de poblets de la província de València on la Caixa d’Estalvis organitzava campanyes de teatre escolar. Els mateixos membres de Bambalina han exagerat sovint sobre la precarietat d’aquelles campanyes i les

Fascinados como estaban los alбайдenses con aquella primera experiencia teatral, deciden dar un paso más y sumergirse en una nueva creación. Vicent Vila se estrenaba en la escritura dramática ideando estructuras versátiles mientras que Jaume Policarpo experimentaba con la construcción y evolución técnica de los títeres. El 21 de marzo estrenan *El libro de los cuentos*, se montan en un Simca 1000 de segunda mano y recorren un montón de pueblos de la pro-vincia de Valencia aprovechando las campañas escolares que organizaba entonces la Caja de Ahorros. A menudo, los mismos miembros de Bambalina han exagerado la precariedad de aquellas campañas hasta llegar a compararlas con esas otras que la II República organizó para acercar la cultura a los

han comparades amb les que va organitzar el govern de la II República per acostar la cultura als pobles. Tot i això, aquelles gires primerenques els van proporcionar experiència i també els primers guanys econòmics perquè aquell any realitzaren un total de 66 funcions. L’única manera que tenien d’ordenar aquell cabal d’idees era la realització d’espectacles. Cada nou projecte els obria un camí fascinant per a transitar i ho feien a un ritme trepidant. La Fira d’Albaida serà la següent cita amb el públic i el 25 de juliol presenten *Clarobscur*, un espectacle per a adults que reproduïa a xicoteta escala una autèntica arquitectura teatral. Aquell

pueblos. A pesar de todo, aque-llas primerizas giras les propor-cionaron experiencia y también sus primeros ingresos económi-cos pues, aquel año, hicieron un total de 66 funciones. La única manera de ordenar todo aquel caudal de ideas era continuar creando espectáculos. Cada nuevo proyecto abría un fascinante camino por el que transitar a un ritmo trepidante. La Feria de Albaida sería su siguiente cita con el público y el 25 de julio presentaron *Claroscuro*, un espectáculo para adultos que reproducía a pequeña escala una auténtica arquitectura teatral. Aquel espectáculo participó en los festivales de títeres de Madrid y Zaragoza donde recibieron sus primeras críticas especializadas, seguramente más generosas por el potencial creativo que



1983

> 196

espectacle va participar en els festivals de titelles de Madrid i Saragossa i va rebre les primeres crítiques especialitzades, segurament més generoses pel potencial creatiu que s'intuïa en aquell col·lectiu que no pels resultats aconseguits. La funció que feren al Teatre Principal de Saragossa va sacsejar les seues consciències i els va inocular l'autèntic verí del teatre.

podía intuirse en el colectivo que por los resultados obtenidos. La función que hicieron en el Teatro Principal de Zaragoza, además, sacudió sus conciencias inoculándoles el auténtico veneno del teatro.

Continuen les representacions d'*El llibre dels contes* i el grup decideix que un nou vehicle ha de defensar l'estatus de la companyia, així adquireixen la primera furgoneta. A l'estiu viatgen a Ceuta on Jaume Policarpo havia estat desterrat per a servir la pàtria. Allí participen en un cicle de teatre als carrers de la ciutat i presenten la primera exposició monogràfica sobre el món dels titelles. Amb motiu d'aquesta visita aconseguixen alliberar el soldat de les tedioses obligacions militars. A mesura que avança l'any els membres de Bambalina veuen que allò podia convertir-se en una opció de futur i replantegen el seu treball en aquesta direcció. El

Continuaban las representaciones de *El libro de los cuentos* y el grupo acuerda que un nuevo vehículo ha de defender el estatus de la compañía y deciden adquirir su primera furgoneta. En verano, viajan a Ceuta donde Jaume Policarpo había sido desterrado para servir a la patria. Allí participan en un ciclo de teatro de calle y realizan su primera exposición monográfica sobre el mundo de los títeres. Con motivo de esta visita, consiguen liberar al soldado Policarpo de sus tediosas obligaciones castrenses. A medida que avanza el año, los miembros de Bambalina ven que aquello podría convertirse en una opción de futuro y replantean su trabajo en esa dirección. El volumen de trabajo aumenta y exige mayor dedicación. Vicent Vila ejerce de direc-

volum de treball augmenta i exigeix major dedicació, Vicent Vila ja exerceix de director de la companyia i alterna tasques creatives, com l'escriptura dramàtica i la direcció d'espectacles, amb altres més empresarials, on ja tenia una contrastada experiència. A partir de l'estiu enceta una nova etapa amb els germans Policarpo i el 8 de desembre estrenen a Xàtiva *El drac roig de Roseville*, un espectacle que es construeix a partir de la realitat que ja coneixien quant a públic, espais per a la representació, etc.

tor de la compañía alternando labores creativas, como la escritura dramática y la dirección escénica, con otras empresariales en las que tenía ya una contrastada experiencia. Junto a los hermanos Policarpo, inaugura una nueva etapa con el estreno de *El dragón rojo de Roseville* en Xàtiva el 8 de diciembre, un espectáculo pensado a partir de la realidad que ya conocían en cuanto a público, espacios teatrales, etc.

1984

Les tasques creatives es recolzen ja sobre una mínima estructura empresarial i l'organització administrativa facilita la distribució dels espectacles, els quals amplien a poc a poc el seus circuits. Aquest any es presenten a València, Almeria, Ceuta, Barcelona i Madrid. El públic albaidí comença a acostumar-se a les veleïtats artístiques dels seus conciutadans i el 25 de juliol assisteixen a l'estrena de *Picaro Mondo*, un nou muntatge per a adults amb textos de diferents autors renaixentistes on intervenen per primera vegada com a actors. Matilde Soler s'incorpora al repartiment i pocs dies després sorprenia el grup amb una curiosa

La labor creativa se apoya ahora sobre una mínima estructura empresarial y la organización administrativa facilita la distribución de espectáculos, los cuales amplían poco a poco sus circuitos de representación. Este año giran por Valencia, Almería, Ceuta, Barcelona y Madrid. El público albaidense comenzaba a acostumbrarse a las veleidades artísticas de sus conciudadanos y el 25 de julio asiste al estreno de *Picaro Mondo*, un nuevo montaje para adultos, con textos de diferentes autores renacentistas, donde los miembros de la compañía interviene por primera vez como actores. Matilde Soler se incorpora al reparto y, pocos días después, sorprende al grupo con una curiosa anécdota: su abuela había decidido convertirse en su mecenas y estaba dispuesta a

197 >



1985

> 198

anèctoda: la seua àvia es va convertir en espònsor personal i li va donar una ajuda econòmica per a enfrontar-se a la carrera de *cupletista* que acabava d'iniciar. Aquest espectacle es va presentar a la Sala Escalante de València, un referent per al teatre valencià de l'època, i advertí a alguns responsables institucionals de la personalitat artística d'aquest col·lectiu.

ayudarla económicamente para enfrentarse a la carrera de *cupletista* que acababa de iniciar. Este espectáculo se presentó en la Sala Escalante de Valencia, un referente para el teatro valenciano de la época. La personalidad artística del colectivo llamó la atención de algunos responsables institucionales.

Bambalina prepara un projecte de festival de titelles per a la seua comarca i aconseguix el suport de la Conselleria de Cultura, la qual donava les primeres passes en política cultural. Amb la Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida els de Bambalina reforçaren la presència social i institucional del titella i aconseguiren renovar l'interés del públic per aquesta manifestació artística. Un fum d'iniciatives brollaven cada any al voltant del festival i la comarca sencera anava assumint allò dels titelles com a senya d'identitat cultural. Vicent Vila assisteix a un curs de marionetes de fils impartit pel professor alemany Albert Roser i això

Bambalina prepara un proyecto de festival de títeres para su comarca y consigue el apoyo de la Conselleria de Cultura, que daba entonces sus primeros pasos en política cultural. Con la Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida, los de Bambalina refuerzan la presencia social e institucional del títere y consiguen renovar el interés del público por esta manifestación artística. Con los años, multitud de iniciativas brotarían alrededor del festival y el mundo de los títeres sería asumido como seña de identidad por la comarca entera. Vicent Vila asiste a un curso de marionetas de hilo impartido por el profesor alemán Albert Roser que marcará un rumbo diferente para la compañía. Un reto al que Bambalina responde encerrándose en el taller hasta

marcarà un nou rumb en la companyia. Un nou repte al qual Bambalina respon tancant-se al taller fins dominar aquells nous sers delicats i eteris. D'aquelles provatures eixirà un nou espectacle, *Moviscopi*, que s'estrena el 25 de juliol a la Poble del Duc. El muntatge incorporava elements estètics i argumentals d'actualitat i això provoca una important repercussió de públic. Acaben l'any amb 149 funcions a les esquesnes, la major part d'elles realitzades per una geografia urbana agresta. Una idea s'instal·la als seus caps: abandonar la precarietat del carrer i actuar als teatres. Aquell mateix any *Moviscopi* intervé al Festival Mondial des Marionnettes de

lograr el dominio de aquellos seres delicados y etéreos. De aquellas pruebas nacerá otro espectáculo, *Moviscopi*, que se estrena el 25 de julio en la Poble del Duc. El montaje incorporaba elementos estéticos y argumentales actuales y tuvo una importante repercusión de público. Terminan el año con 149 funciones a las espaldas, la mayor parte realizada por una agreste geografía urbana. Una idea se instala entonces en las cabezas del colectivo: abandonar la precariedad de la calle y actuar dentro de los teatros. Ese mismo año, *Moviscopi* interviene en el Festival Mundial de Marionetas de Charleville (Francia). A los integrantes del grupo les intimida el alud de titiriteros y espectáculos que invaden la ciudad; pero, de regreso a casa, piensan que

Charleville (França). Els integrants del grup s'apoqueixen davant l'allau de titellaires i espectacles que envaeixen la ciutat. De tornada a casa pensen que tot el que havien après no cabia dins la furgoneta amb què viatjaven. Jaume Policarpo i Vicent Vila han fet de la pròpia casa un laboratori d'experimentació teatral. El següent invent serà un espectacle a quatre mans, *Històries d'enlloc*, que fan tot solets i presenten al pub l'Escenari d'Alcoi a finals d'any.

todo lo que habían aprendido allí no cabía en la furgoneta en la que viajaban. Jaume Policarpo y Vicent Vila habían convertido su propia casa en un laboratorio de experimentación teatral. El siguiente invento fue un espectáculo a cuatro manos, *Històries d'enlloc*, que presentarían ellos dos solos en el *pub* el Escenari de Alcoy a finales de año.

199 >



1986

L'11 de juny s'estrena a Albaida *La cova del Gran Banús*, una proposta de Vicent Vila on aprofundeixen en la tècnica de fils. Amb tota la premeditació del món van dissenyar un espai escènic on la il·luminació tenia un paper decisiu, el carrer quedava automàticament descartat. Aquest espectacle va rebre una ajuda —la primera en la història de la companyia!- a la producció per part de la Conselleria de Cultura i amb ell començaren a assaborir les comoditats d'un circuit teatral de sales incipient. L'espectacle es va presentar al Teatre Micalet, un altre referent teatral de l'època, i girarà aquest any i el següent per la Comunitat i per bona part de l'Estat.

El 11 de junio se estrena en Albaida *La cueva del Gran Banús*, una propuesta de Vicent Vila donde se profundiza en la técnica de los hilos. Con toda la premeditación del mundo, diseñaron un espacio escénico donde la iluminación tenía un papel decisivo, la calle quedaba, por tanto, descartada por completo. Este espectáculo recibió una ayuda a la producción - ¡la primera en la historia de la compañía! - de la Conselleria de Cultura y con ella comenzaron a saborear las comodidades de un circuito teatral de salas entonces incipiente. El espectáculo se representó en el Teatre Micalet, otro de los referentes teatrales de la época, y giró ese año y el siguiente por toda la Comunitat Valenciana y por buena parte del Estado.

Superada l'autarquia inicial, la companyia busca la col·laboració de professionals que assumisquen alguns reptes artístics en les noves produccions. *Ferrabràs*, un musical per a titelles i actors, s'estrena el 23 de maig a Xirivella. Encarreguen la direcció a Pep Cortés, un dels actors més coneguts del planter alcoià i la direcció musical a Ramon Cardo, un músic jove enamorat del jazz. Pep Cortés els alligona en la tècnica de la interpretació i Bambalina li mostrava la riquesa gestual dels titelles. Raquel Ricart i Jordi Morant es van sumar als ja habituals. La família els tira una maneta i Mari Carmen Policarpo comença a ajudar-los en les tasques d'administració. Les institucions comencen a

1987

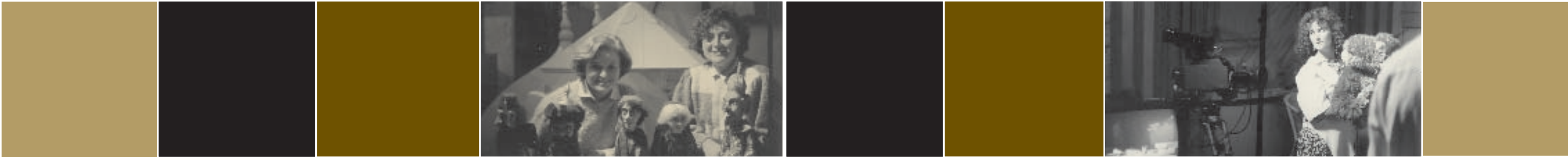
Superada la autarquía inicial, la compañía busca la colaboración de otros profesionales que asuman algunos de los retos artísticos de las próximas producciones. *Ferrabràs*, un musical para títeres y actores, se estrena el 23 de mayo en Xirivella. Encargan la dirección a Pep Cortés, uno de los actores más conocidos de la cantera alcoyana y la dirección musical a Ramón Cardo, un joven músico enamorado del jazz. Pep Cortés les aleccionó en la técnica de la interpretación y Bambalina le mostró la riqueza gestual de los títeres. Raquel Ricart y Jordi Morant se sumaron a los ya habituales. La familia les echa una mano y Mari Carmen Policarpo empieza a ayudarles en las tareas de administración. Las instituciones comienzan entonces a reconocer la trayec-

reconéixer la trajectòria de la companyia i tant la Diputació de València com la Conselleria de Cultura concedeixen ajudes a l'espectacle. Aquell muntatge ja havia aconseguit un nivell de producció respecte al cost va superar els 13.000 euros. Més tard van editar un LP amb la banda sonora on va participar alguna jove promesa del jazz valencià com Ricardo Belda. Els actors de Bambalina afinaven notes al costat de cantants professionals com Consol Rico i Manolo Miralles. *Ferrabràs* inicia un període de representacions per comarques valencianes i assisteix a la Mostra de titelles de Barcelona i als festivals de Saragossa, Oviedo i Còrdova. Les estadístiques de la companyia diuen que per aquella època el 74% de les funcions les

toria de la compañía y tanto la Diputació de València como la Conselleria de Cultura conceden sendas ayudas al espectáculo. Aquel montaje había conseguido ya un nivel aceptable de producción, el coste superó los 13.000 euros. Más tarde, se editó un LP con la banda sonora donde participó alguna de las jóvenes promesas del jazz valenciano como Ricardo Belda. Los actores de Bambalina afinaban notas al lado de cantantes profesionales como Consol Rico y Manolo Miralles. *Ferrabràs* inicia un periodo de representaciones por diversas comarcas valencianas y, además, participará en la Mostra de titelles de Barcelona y en los festivales de Zaragoza, Oviedo y Córdoba. Las estadísticas de la compañía dicen que por aquella época el

representaven en valencià, un clar símptoma dels nous usos socials que adquiria la nostra llengua.

74% de las funciones se representaban en valenciano, un claro síntoma de los nuevos usos sociales que adquiriría nuestra lengua.



1988

Amb una gran il·lusió reben

la invitació per a participar en una gira per diverses ciutats de Bèlgica, organitzada pel que en aquell moment s'anomenaven Cases d'Espanya en l'estranger (antecedent de l'actual Instituto Cervantes). La capital d'Europa no els va rebre com esperaven perquè en lloc de teatres es trobaren amb locals socials on corrien el *tinto* i els *pinchos*.

Al novembre van presentar *Ferrabràs* i *La cova del Gran Banús* a París, l'equip de la Casa d'Espanya a la capital francesa va estar a l'altura de les circumstàncies i Bambalina es va sentir com a casa.

La companyia ja té un cert pes específic en la professió

Con gran ilusión reciben una

invitación para participar en una gira por diversas ciudades belgas, organizada por las entonces llamadas Casas de España en el extranjero (antecedente del actual Instituto Cervantes). La capital europea, sin embargo, no los recibió como esperaban y en lugar de teatros se encontraron con unos locales sociales donde corrían el *tinto* y los *pinchos*.

En noviembre, presentaron *Ferrabràs* y *La cueva del Gran Banús* en París, esta vez sí, el equipo de la Casa de España de la capital francesa estuvo a la altura de las circunstancias y Bambalina se sintió verdaderamente como en casa.

La compañía tiene ya cierto peso específico en la profesión valenciana y comienza a recibir de manera asidua alguna de las

valenciana i comença a participar de manera assídua de les ajudes que la Generalitat Valenciana atorga al sector.

La delegació territorial de TVE a la Comunitat Valenciana els proposa la gravació amb titelles d'una capçalera per al programa *Cap de setmana*. Als baixos del carrer Lebon improvisaren un plató i els seus titelles van anunciar durant una llarga temporada l'emissió setmanal del programa.

ayudas que la Generalitat Valenciana otorga al sector. La delegación territorial de TVE en la Comunitat Valenciana les propone la grabación de la cabecera para el programa *Cap de setmana*. En los bajos de la calle Lebón, improvisaron un plató y sus títeres anunciaron durante una larga temporada la emisión semanal del programa.

1989

La companyia aconsegueix

un reconeixement definitiu a la ciutat de València amb *Pinotxo*, una producció del Centre Teatral Escalante que es va estrenar el 6 de gener i es va exhibir al llarg de tres mesos. Aquella experiència suposà un pas de gegant en la trajectòria de la companyia perquè posava al seu abast una infraestructura teatral desconeguda per a ells. Una colla de professionals acompanyaren aquest titella tan universal recreat per Vicent Vila. Rafael Calatayud va dirigir un repartiment integrat per Berna Llobell, Pilar Algarra, Raquel Ricart, Jaume i Josep Policarpo i Josep Burgos. Ramón Cardo va repetir en la banda sonora i Josep Solbes va facilitar, amb una llum prodigiosa,

Bambalina logra su reconocimiento

en la ciudad de Valencia con *Pinocho*, una producción del Centre Teatral Escalante, donde se estrenó el 6 de enero para exhibirse a lo largo de tres meses. Aquella experiencia supuso un paso de gigante en la trayectoria de la compañía porque ponía a su disposición una infraestructura teatral desconocida hasta entonces para ellos. Un grupo de profesionales acompañó a este títere tan universal recreado por Vicent Vila. Rafael Calatayud dirigió un reparto integrado por Berna Llobell, Pilar Algarra, Raquel Ricart, Jaume y Josep Policarpo y Josep Burgos. Ramón Cardo repetía en la banda sonora y Josep

l'equilibri entre titelles i actors. La mateixa sala va col·laborar en una gira de l'espectacle pel Circuit Teatral Valencià i per les ciutats de Vitòria, Bilbao, Saragossa, Logronyo, Pamplona i Oviedo. Vicent Vila, que acabava de familiaritzar-se amb tot l'equip del Centre Teatral Escalante arran de *Pinotxo*, rep l'encàrrec de dirigir el Centre per part del nou diputat de cultura Joan Bravo. Amb aquesta nova responsabilitat es veu obligat a deixar la companyia a la qual s'havia entregat tan intensament durant una dècada.

Solbes facilitó, con una luz prodigiosa, el equilibrio entre títeres y actores. El mismo teatro colaboró en la gira del espectáculo por el Circuito Teatral Valenciano y por las ciudades de Vitoria, Bilbao, Zaragoza, Logroño, Pamplona y Oviedo.

Vicent Vila, que acababa de familiarizarse con todo el equipo del Centre Teatral Escalante a raíz de *Pinocho*, recibe el encargo de dirigir el centro por parte del diputado de cultura Joan Bravo. Con esta nueva responsabilidad, se vio obligado a dejar la compañía a la que se había entregado tan intensamente durante una década.



1990

> 204

Una pràctica habitual del
Centre Escalante era la reposició de les produccions i la de *Pinotxo* va arribar el primer trimestre de l'any. Al repartiment ja s'havien incorporat nous actors com Empar Canet, Amparo Sanjuán, Josep Calatayud i Pau Esteve. Amb aquella nova tanda de representacions arribaren a superar les 275 i comprovaren que aquell Centre, que depén de la Diputació de València, lluitava de manera ferma per la dignitat dels professionals que acollia i intentava transmetre uns nous valors al públic que el visitava. El 26 d'abril estrenen a Castelló *Aladí*, a partir d'un text de Vicent Vila. Aquella fou una producció amb el

Una práctica habitual del Centre
Escalante era la reposición de sus producciones y la de *Pinocho* se hizo en el primer trimestre del año. Al reparto se incorporaron otros actores como Empar Canet, Amparo Sanjuán, Josep Calatayud y Pau Esteve. Con aquella nueva tanda de representaciones llegaron a superar las 275 y comprobaron que aquel centro, dependiente de la Diputación, luchaba de manera firme por la dignidad de los profesionales que acogía e intentaba transmitir unos valores inéditos para el público que lo visitaba. El 26 de abril estrenan en Castellón *Aladino*, a partir de un texto de Vicent Vila. Aquella fue una producción con el Circuito Teatral Valenciano que permitió un hecho insólito: actuar en la totalidad de salas que en aquel

Circuit Teatral Valencià que permeté un fet insòlit: actuar en la totalitat de sales que en aquell moment integraven el CTV. Amb alguns d'aquells programadors entusiastes com Paco Payá, Sanfran, Jordi Botella, Quique Aranda, Pepe Ayelo, Joan Fuster, Josep M. Bullón, Josep Marián, Fabiola Serra, Guillermina Barceló, Lluís Montesinos, etc. compartiren hores i hores de conversa amb la idea d'arreglar el món. Més endavant s'incorporarien alguns dels programadors més fidels a la companyia com Francis López, Vicent Tronchoni, Benja Doménech, Paco Orts, Encarna Dolç i tants altres. La seua trajectòria també es reconeixia a Madrid i el Ministeri de Cultura els donà

momento conformaban dicho circuito. Con algunos de aquellos programadores entusiastas como Paco Payá, Sanfrán, Jordi Botella, Quique Aranda, Pepe Ayelo, Joan Fuster, Josep M. Bullón, Josep Marián, Fabiola Serra, Guillermina Barceló, Lluís Montesinos, etc. compartieron muchas horas de conversación mientras intentaban arreglar el mundo. Más adelante, se incorporarían algunos de los programadores más fieles a la compañía como Francis López, Vicent Tronchoni, Benja Doménech, Paco Orts, Encarna Dolç y tantos otros. La trayectoria de Bambalina se reconocía ya en Madrid y el Ministerio de Cultura les apoyó para realizar una amplia gira por el Estado. Con aquel montaje desarrollaron hasta las últimas consecuencias la técnica de los hilos. Josep

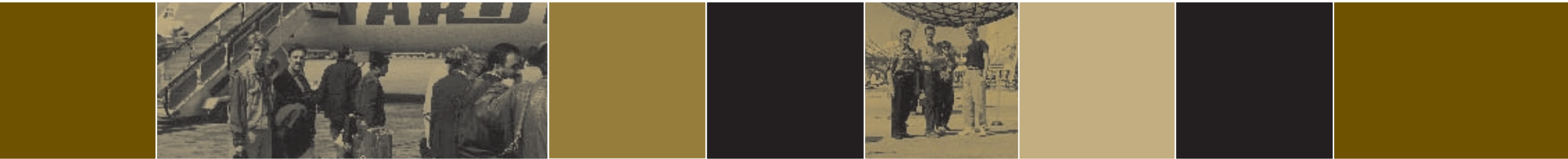
suport per a fer una àmplia gira per l'Estat. Amb aquell muntatge desenrotllaren fins a les últimes conseqüències la tècnica dels fils i Josep Policarpo, Josep Calatayud, Amparo Sanjuán i Eva Blasco s'exercitaven en l'art de la prestidigitació sota les ordres de Jaume Policarpo, el qual ja duia les regnes artístiques de la companyia. Emilio Lavarías seguirà acompanyant-los perquè ja s'havia convertit en el tècnic titular. Una vella amiga i *fan* incondicional de Bambalina, Isabel Juan, s'incorpora a la nova seu del carrer Cabillers (València), ara en qualitat de treballadora.

Policarpo, Josep Calatayud, Amparo Sanjuán y Eva Blasco se ejercitaban en el arte de la prestidigitación bajo las órdenes de Jaume Policarpo, quien había tomado las riendas artísticas de la compañía. Emilio Lavarías seguirá acompañando-los convertido ya en el técnico titular. Una vieja amiga y *fan* incondicional de Bambalina, Isabel Juan, se incorpora a la nueva sede de la calle Cabillers (Valencia), ahora en calidad de trabajadora.

Aquest any marcarà un canvi
de rumb decisiu en la companyia, la qual començava a tindre un llenguatge propi, fruit de l'aprenentatge de tots aquest anys i de la pròpia personalitat artística. Tres creadors amb un nou concepte sobre l'escena coincideixen en el següent espectacle de Bambalina. Jaume Policarpo decideix tornar al món dels adults perquè és l'àmbit de creació que més llibertat li proporciona i amb què més s'identifica. Joan Cerveró compondrà la banda sonora i la direcció de Carles Alfaro serà essencial en la posada en escena. Jaume Policarpo i Ion Ladarescu (un jove romanès que arribà a València amb el Teatre Tandarica de Bucarest) estrenen el 25 d'abril a Elda

Este año marcó un cambio
de rumbo decisivo en la compañía, la cual comenzaba a tener un lenguaje artístico personal, fruto de tantos años de aprendizaje. Tres creadores con un novedoso concepto sobre la escena coinciden en el siguiente espectáculo de Bambalina. Jaume Policarpo decide volver al mundo de los adultos porque es el ámbito de creación que le proporciona más libertad y con el que más se identifica. Joan Cerveró compuso la banda sonora y Carles Alfaro fue esencial en la puesta en escena. Jaume Policarpo e Ion Ladarescu (un joven rumano que había llegado a Valencia con el Teatro Tandarica de Bucarest) estrenan el 25 de

205 >



un nou *Quijote*, que acabarà convertint-se en icona del teatre de titelles contemporani valencià. El mes de setembre va realitzar una gira per Holanda i el mes de novembre féu temporada a la Sala Moratín de València.

La viabilitat de la companyia encara aconsellava en aquell moment diversificar l’oferta per als diferents públics i així sorgeix una nova idea sobre una obra Michael Ende, *Jojo*. Es va presentar el 15 de desembre a Altea i van comptar amb la presència en escena de José Montesinos que acompanyava Amparo Sanjuán, Josep Policarpo

abril en Elda una lectura muy especial de *El Quijote* que acabaria convirtiéndose en un icono del teatro de títeres contemporáneo valenciano. En septiembre giró por Holanda y en noviembre hizo temporada en la Sala Moratín de Valencia.

La viabilidad de la compañía todavía aconseja en ese momento diversificar la oferta para los diferentes públicos y, por ello, surge un nuevo proyecto a partir de la obra de Michael Ende, *Jojo*. Estrenada en Altea el 15 de diciembre, contó con la presencia en escena de José Montesinos que acompañaba a Amparo Sanjuán, Josep Policarpo e Ion Ladarescu, ya incorpo-

i Ion Ladarescu, el qual s’instal·lava en la companyia.

Li encomanaren a Ramón Moreno la direcció escènica i aquell seria el principi d’una relació professional ben fructífera.

rado totalmente a la compañía Encargaron la dirección escénica a Ramón Moreno, dando inicio así a una muy fructífera relación profesional.

1992

***Quijote* es presenta al prestigiós** Traverse Theatre dins del programa oficial del Festival de Teatre d’Edimburg. L’adversitat climatològica d’aquella ciutat contrastava amb l’escalf humà amb què el públic va rebre l’espectacle. Els exigents crítics britànics també els llançaren algunes floretes. Més tard es representarà a la Fira de Tàrraga, Sala Triángulo de Madrid i les Illes Canàries.

La ciutat d’Elda i el seu programador, Paco Payá, acullen el mes de novembre una nova estrena de la companyia, basada en *l’Odissea*. Ramón Moreno va continuar la línia d’investigació iniciada amb *Quijote* i va posar en pràctica una dramaturgia eficaç i original en l’espectacle *Ulisses*.

Els de Bambalina ja havien comprovat que el treball amb creadors que no venien de l’àmbit

***Quijote* se presentó en el prestigioso** Traverse Theatre dentro del programa oficial del Festival de Teatro de Edimburgo. La adversidad climatológica de aquella ciudad contrastaba con el calor humano con el que el público acogió el espectáculo. Hasta por parte de los exigentes críticos británicos recibieron algunos piropos. Más tarde, *Quijote* se representaría en la Fira de Tàrraga, en la Sala Triángulo de Madrid y en las Islas Canarias.

La ciudad de Elda y su programador, Paco Payá, acogen en noviembre un nuevo estreno de la compañía: *Ulises*, una obra basada en la *Odissea*. Ramón Moreno continuó la misma línea de investigación iniciada con *Quijote* y puso en práctica una dramaturgia eficaz y original. Los de Bambalina ya habían

dels titelles sovint havia suposat un avantatge, cada encontre amb la tècnica dels titelles es convertia en un estímul creatiu per a tots ells. A partir d’aquests espectacles, Bambalina s’inclina decididament pel *bunraku*, una tècnica d’origen japonés que adapten a la seua sensibilitat fins aconseguir les màximes quotes d’expressivitat.

comprobado que el trabajo con creadores que no procedían del ámbito de los títeres a menudo había resultado una ventaja, siempre habían sido muy respetuosos con los títeres y, por lo general, el encuentro con un lenguaje teatral desconocido suponía un estímulo creativo para todos ellos. A partir de estos espectáculos, Bambalina se inclina decididamente por el *bunraku*, una técnica de origen japonés que adaptaron a su sensibilidad hasta obtener las máximas cuotas de expresividad.



1993, 1994

Continuen les gires de *Quijote* i *Ulisses* amb un centenar de funcions anuals. Les gires per Europa es fan més freqüents i s'estenen en el temps. El format dels espectacles facilita l'exhibició internacional i les jornades de furgoneta es fan interminables. Les actuacions són dispars i els públics molt diversos. L'estiu del 93 passen uns dies tòrrids al Festival de Teatro Clásico de Almagro, el mes de novembre fan una actuació ben familiar a Benissoda amb poc més de 50 espectadors i el mes següent actuen al Centro Cultural de la Villa per a prop de 500 xiquets. *Ulisses* va rebre el Premi de la crítica al *Millor Espectacle Valencià* (temporada 92-93) i el Premi al *Millor Espectacle* del Festival

Continúan las giras de *Quijote* y *Ulises* con un centenar de funciones anuales. Las giras por Europa son más frecuentes y se extienden en el tiempo. El formato de los espectáculos facilita la exhibición internacional y las jornadas de furgoneta se hacen interminables. Las actuaciones son dispares y los públicos muy diversos. En el verano de 1993, pasan unos tórridos días en el Festival de Teatro Clásico de Almagro; en noviembre actúan en Benissoda prácticamente en familia, ante poco más de 50 espectadores, al mes siguiente, en el Centro Cultural de la Villa ante cerca de 500 niños. *Ulises* recibió el Premio de la Crítica Valenciana al *Mejor Espectáculo Valenciano* (temporada 92-93) y el *Premio al Mejor Espectáculo* del Festival Internacional de Humor

International d'Humour de Sallanches (França). La Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida celebra el desé aniversari i es presenten dues iniciatives singulars: la creació d'una exposició permanent de titelles al Palau dels Marquesos d'Albaida, que constituirà el nucli del futur Museu de Titelles, i una escultura commemorativa d'Evarist Navarro. D'altra banda, el festival ja és una realitat consolidada i reconeguda pel públic i pels professionals.

de Sallanches (Francia). La Mostra de Titelles de la Vall d'Albaida celebra su décimo aniversario y se presentan dos iniciativas singulares: la creación de una exposición permanente de títeres en el Palacio de los Marqueses de Albaida, que constituiría el núcleo del futuro Museo de Títeres, y una escultura conmemorativa de Evarist Navarro. Por otra parte, la muestra de títeres es ya una realidad consolidada y reconocida por el público y los profesionales.

1995

L'augment de l'activitat laboral els invita a convocar un *càsting*, en aquest cas per a buscar un reforç en les tasques de producció. La convocatòria es va fer a través del programa *Tele treball* de Canal 9 i Ángeles González va ser una de les primeres interessades. La seua personalitat arravatadora i l'entusiasme amb què es va llançar al nou treball la convertiran amb el temps en una de les cares més visibles i perdurables de la companyia. El 21 d'abril estrenen a Villena *El jardí de les delícies*. Jaume Policarpo es llança a la direcció i Joan Cerveró continua col·laborant en la composició de la banda sonora. També va participar Carles Alfaro en el disseny

El aumento de la actividad laboral les lleva a convocar un *casting*, en este caso para encontrar un refuerzo en las labores de producción. La convocatoria se hizo a través del programa *Tele treball* de Canal 9 y Ángeles González fue una de las primeras interesadas. Su personalidad arrebatadora y el entusiasmo con que se tomó el nuevo trabajo la convertirían con el tiempo en una de las caras más visibles y perdurables de la compañía. El 21 de abril estrenan en Villena *El jardín de las delicias*. Jaume Policarpo se lanzó a la dirección mientras que Joan Cerveró continuó colaborando en la composición musical. También Carles Alfaro participó en el diseño del espacio escénico y en un primer esbozo de la dramaturgia. Hubo una primera fase de trabajo en la cual intervino Empar Canet, más

de l'espai escènic i en un primer plantejament de la dramatúrgia. Hi va haver una primera fase de treball en la qual va participar Empar Canet, més tard s'incorporaria al repartiment definitiu Esperanza Giménez que actuava al costat de Ion Ladarescu i Josep Policarpo. Aquell muntatge era molt ambiciós artísticament i no va estar ben rebut per la parròquia local. La sentència a la Mostra d'Alcoi d'aquell any va ser taxativa: "no fareu bolos al Circuit Teatral Valencià però anireu als millors festivals d'Europa". La premonició es va complir, a Espanya feren només 10 funcions i l'any següent visitaren els festivals de teatre contemporani de Bèlgica, Portugal, Eslovènia, Irlanda, Eslovàquia i Àustria. Aquest espectacle va rebre el premi de

tarde se incorporaría al reparto definitivo Esperanza Giménez que actuaría junto a Ion Laderescu y Josep Policarpo. Un montaje artísticamente muy ambicioso que no fue muy bien recibido por la *parroquia* local. La sentencia en la Mostra d'Alcoi de ese año fue taxativa: "no haréis bolos en el Circuito Teatral Valenciano pero iréis a los mejores festivales de Europa". Una premonición que se cumplió pues, en España, únicamente hiceron 10 funciones y, al año siguiente, visitaron los festivales de teatro contemporáneo de Bélgica, Portugal, Eslovenia, Irlanda, Eslovaquia y Austria. En los Premios de las Artes Escénicas de la Generalitat



la crítica a la *Millor Realització Plàstica* 1996 (Jaume Policarpo) i el premi a la *Millor Banda Sonora* 1996 (Joan Cerveró) en els Premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana.

Valenciana de 1996 recibió el premio a la *Mejor Banda Sonora* (Joan Cerveró) y, ese mismo año, el Premio de la Crítica Valenciana a la *Mejor Realización Plástica* (Jaume Policarpo).

L'assídua relació amb Joan
Cerveró continua ara amb un encàrrec concret perquè participen en la posada en escena d'*El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla. Els recursos econòmics eren escassos però la proposta molt atractiva. Aquesta peça era un dels clàssics per a titelles del segle XX i el Grup Instrumental de València els ofería la possibilitat de muntar-la amb una orquestra en directe i amb cantants d'un reconegut prestigi com Estrella Estévez, Miquel Ramón i Joan Caveró. L'estrena va coincidir amb un periple per Itàlia que els portà a les ciutats de Como, l'Alguer, Roma i Vincenza. Acabaren l'any representant-lo al Palau de la Música.

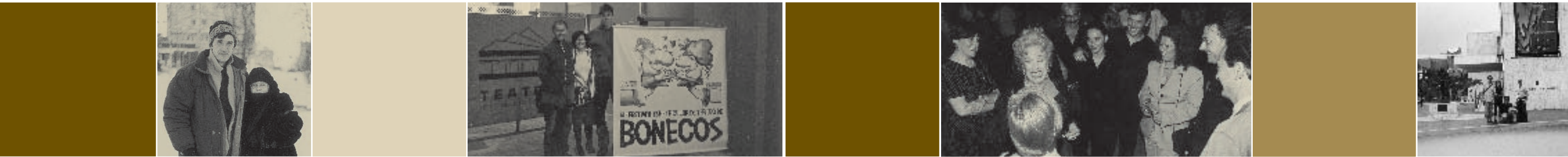
La asidua relación con Joan
Cerveró continúa ahora con un encargo concreto para que participen en la puesta en escena de *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. Los recursos económicos escaseaban pero la propuesta era muy atractiva. Esta pieza era uno de los clásicos para títeres del siglo XX y el Grup Instrumental les ofreció la posibilidad de montarla con una orquesta en directo y con cantantes de reconocido prestigio como Estrella Estévez, Miquel Ramón y Joan Caveró. El estreno coincidió con un periplo por Italia que les llevó a las ciudades de Como, Alguer, Roma y Vincenza. Acabaron el año representándolo al Palau de la Música. El 4 de octubre vuelven a Elda para estrenar un nuevo espectáculo infantil *El fantasma de*

El 4 d'octubre tornen a Elda a estrenar un nou espectacle infantil *El fantasma de Canterville*, sobre un guió escènic de Jaume Policarpo i amb direcció de Ramón Moreno. Des de 1995 mantien un equip estable integrat per Josep Policarpo, Ion Ladarescu i Esperanza Giménez que també actuen en aquest muntatge.

Canterville, sobre un guió escénico de Jaume Policarpo y con dirección de Ramón Moreno. Desde 1995, mantienen un equipo estable integrado por Josep Policarpo, Ion Ladarescu y Esperanza Giménez que también actuarían en este montaje.

El fantasma realitza una
sucosa gira per la Comunitat i pertot Espanya amb vora 80 representacions al llarg del primer semestre. Va participar en diversos festivals i campanyes escolars amb rècords d'actuacions diàries que posaven a prova la convivència dels 3 intèrprets i del tècnic que els acompanyava, Ximo Muñoz, el qual havia treballat generosament al taller en jornades inacabables que incloïen caps de setmana. Retorn al Centre Teatral Escalante, amb un nou clàssic de la literatura infantil, *Alícia*, que versiona Pasqual Alapont i dirigeix Joaquín Hinojosa. Van comptar amb un repartiment jove que ja mostrava una

El fantasma recorre la Comunitat
y el resto de España en una jugosa gira con cerca de 80 representaciones a lo largo del primer semestre. Participó en diversos festivales y batió todos los *records* de actuaciones diarias en unas campañas escolares que pusieron a prueba la convivencia de los tres intérpretes y del técnico que los acompañaba, Ximo Muñoz, el cual había trabajado generosamente en el taller en inacabables jornadas, incluidos fines de semana. Regreso al Centre Teatral Escalante con un nuevo clásico de la literatura infantil, *Alícia*, en versión de Pasqual Alapont y dirección de Joaquín Hinojosa. Contaron con un reparto joven que ya mostraba una notable madurez: Inés Díaz, Empar Canet, Pep Ricart, Cristina y Yolanda García, Ion Ladarescu y



notable maduresa: Inés Díaz, Empar Canet, Pep Ricart, Cristina i Yolanda García, Ion Ladarescu i Esperanza Giménez. El percussionista que els va acompanyar en directe a les ordres de Joan Cerveró va ser Rafa Gálvez. La salut de la companyia no se'n ressent, a pesar de realitzar 103 funcions seguides en sessions de matí i vesprada. L'exhibició acaba amb les ja llegendàries funcions on els actors gaudeixen d'impunitat absoluta per fer tantes bromes com vulguen, sempre amb la complicitat del personal de sala. *Alicia* va rebre el Premi de la crítica a la *Millor Direcció 1997* (Joaquín Hinojosa) i el de *Millor Escenografia 1997* (Jaume Policarpo) en els Premis de les Arts Escèniques

Esperanza Giménez. El percussionista que les acompanyó en directe bajo las órdenes de Joan Cerveró fue Rafa Gálvez. La salud de la compañía no se resiente a pesar de realizar 103 funciones seguidas en sesiones de mañana y tarde. La exhibición acabó con unas legendarias funciones donde los actores disfrutaban de impunidad absoluta para bromear tanto como quisieran, siempre con la complicidad del personal de sala. *Alicia* recibió el Premio de la Crítica Valenciana a la *Mejor Dirección 1997* (Joaquín Hinojosa) y a la *Mejor Escenografía 1997* (Jaume Policarpo) en los Premios de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana. En diciembre inauguraron el Museo Internacional de Títeres de Albaida gracias a la confian-

za y apoyo que les brindó Joan Bodí. La ministra de cultura Carmen Alborch participó en la ceremonia, ella andaba atareada con el proyecto de ampliación del Museo del Prado y los de Bambalina eran las personas más felices del mundo presentando aquel museo de 300 m². de la Generalitat Valenciana. El mes de desembre inauguren el Museu Internacional de Titelles d'Albaida gràcies a la confiança i suport que els va brindar Joan Bodí. La ministra de cultura Carmen Alborch va participar en la cerimònia, ella anava capficada amb el projecte d'ampliació del Museu del Prado i els de Bambalina eren les persones més felices del món presentant aquell museu de 300 m².

za y apoyo que les brindó Joan Bodí. La ministra de cultura Carmen Alborch participó en la ceremonia, ella andaba atareada con el proyecto de ampliación del Museo del Prado y los de Bambalina eran las personas más felices del mundo presentando aquel museo de 300 m².

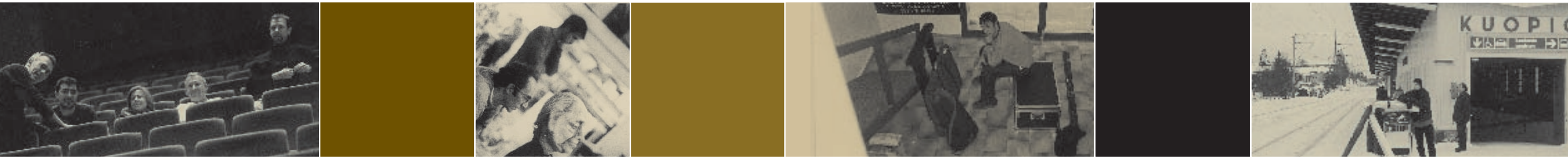
1998

Aquest any es materialitza aquella màxima de *dies de molt, vespres de res* i van patir una sacsejada important pel que fa a l'activitat professional. Van comprovar que el seu era un sector jove i fràgil, sotmés als vaivens polítics que continuament l'assotaven. Comencen l'any a Benissoda i l'acaben a Vinaròs. Els va salvar la demanda exterior, que per aquells anys ja estava consolidada, i actuaren a Finlàndia, Polònia, Regne Unit i Croàcia. Un jove actor procedent de l'Escola Municipal d'Aldaia, David Durán, s'acosta a Bambalina i en pocs mesos estarà exercint de titellaire professional en els espectacles *Quijote* i *El fantasma de Canterville*.

Este año se materializó esa máxima de *días de mucho, visperas de nada* y sufrieron una sacudida importante en lo que a actividad profesional se refiere. Comprobaron que el suyo era un sector joven y frágil, sometido a los vaivenes políticos que continuamente les azotaban. Comienzan el año en Benissoda y lo acaban en Vinaròs. Los salvó la demanda exterior, que por aquellos años ya estaba bastante consolidada. Actuaron en Finlandia, Polonia, Reino Unido y Croacia. Un joven actor procedente de la Escuela Municipal de Aldaya, David Durán, se acerca a Bambalina y en pocos meses estará ejerciendo de titiritero profesional en los espectáculos *Quijote* y *El fantasma de Canterville*. Josep Policarpo abandona definitivamente la faceta de titiritero

Josep Policarpo abandona definitivament la faceta de titellaire i se centra en el camp de la gestió, on intenta ampliar l'estructura i especialitzar les diferents tasques. En els anys següents serà una de les cares més visibles de l'AVETID (Associació Valenciana d'Empreses de Teatre i Circ). Allí es trobarà amb Marisol Limiñana, amb la qual iniciarà un maridatge professional i personal que encara hui perdura. Junts hauran d'encarar-se a una de les etapes més polèmiques pel que fa a la gestió institucional de les arts escèniques valencianes.

y se centra en el campo de la gestión, donde intenta ampliar la estructura y especializar las diferentes labores. En años posteriores, Josep Policarpo será una de las caras más visibles de AVETID (*Asociación Valenciana de Empresas de Teatro y Circo*) Allí se encontrará con Marisol Limiñana, con quien iniciará un maridaje profesional y personal que todavía hoy perdura. Juntos se enfrentarán a una de las etapas más polémicas en lo que respecta a la gestión institucional de las artes escénicas valencianas.



1999

> 214

El 16 de gener estrenen a Quart de Poblet *Cyrano*, una valenta i poc reconeguda adaptació del clàssic de Rostand a la nostra llengua que va versificar Jaume Policarpo. La jove Gemma Miralles s'incorpora a l'equip per a dirigir l'espectacle i Jaume Policarpo, David Durán i Esperanza Giménez en són els intèrprets. Ximo Muñoz i Marina Castro treballen al taller per a construir i vestir una autèntica legió de titelles. Amb aquest espectacle la companyia enceta un nou període de dedicació exclusiva al teatre per a públic adult. El *Retablo* els ofereix una fórmula de col·laboració amb diferents orquestres nacionals i estrangeres.

El 16 de enero estrenan en Quart de Poblet *Cyrano*, una valiente y poco reconocida adaptación en nuestra lengua del clásico de Rostand que versificó Jaume Policarpo. La joven Gemma Miralles se incorporó al equipo para dirigir el espectáculo y Jaume Policarpo, David Durán y Esperanza Giménez fueron los intérpretes. Ximo Muñoz y Marina Castro trabajaron en el taller para construir y vestir una auténtica legión de títeres. Con este espectáculo la compañía se encaminaba hacia un nuevo periodo de dedicación exclusiva al teatro para un público adulto. El *Retablo* les proporciona una fórmula de colaboración con diferentes orquestas nacionales e internacionales. Este año presentan el espectáculo en Arles con la orquesta de Montpellier y

Aquest any presenten l'espectacle a Arles amb l'orquestra de Montpellier i a l'Auditorio Manuel de Falla amb l'orquestra de Granada. La companyia realitza els viatges més exòtics fins al moment, a la primavera visiten l'Havana on aconseguixen una Menció d'Honor del Gran Teatro i a la tardor viatgen a Pakistan. Aquest any Esperanza Giménez també rep el Premi a la millor actriu de repartiment del Certamen de Teatro de la Garnacha (Logronyo) i *Quijote* obté el Premi al millor espectacle en el festival de Torun (Polònia).

en el Auditorio Manuel de Falla con la orquesta de Granada. La compañía realizó los viajes más exóticos que había hecho hasta entonces: en primavera, visitan la Habana donde consiguen una Mención de Honor del Gran Teatro y, en otoño, viajan a Pakistán. Este año, Esperanza Giménez recibe el premio a la mejor actriz de reparto en el Certamen de Teatro de la Garnacha (Logroño) y *Quijote* obtiene el Premio al mejor espectáculo en el Festival de Torun (Polonia).

2000

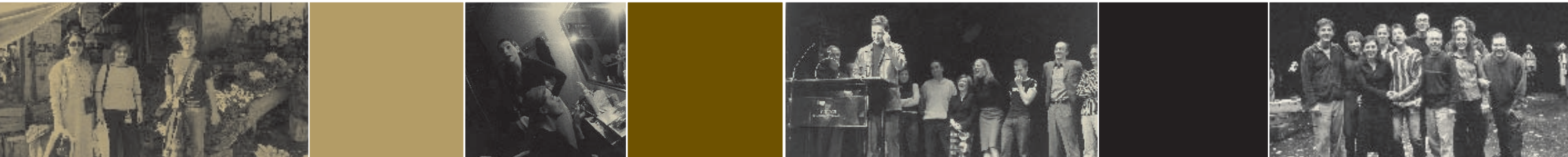
L'any comença amb l'exhibició de *Cyrano* a la Sala Moratín de València i després continuarà al llarg de tota la temporada per diverses ciutats del Circuit Alcover on aprecien la naturalitat del vers amb què aquells titelles s'expressaven. El mes de març comença la reposició d'*Alicia* al Centre Escalante, una nova tanda de funcions amb cares noves en el repartiment: Rebeca Valls, Juansa Lloret, David Durán i el músic Toni Sánchez. L'aportació d'Ester Alabor en l'ajudantia de direcció fou imprescindible per a cohesionar el grup i preparar els nous actors. Una dècada després d'arribar a l'Escalante els actors ja havien deixat de competir amb els espectadors més joves per tal de fer-se escoltar. La sala reduïa el nombre d'espectadors i les noves pedagogies en

Comienza el año con la exhibición de *Cyrano* en la Sala Moratín de Valencia. Después, este espectáculo lo girará a lo largo de toda la temporada por diversas ciudades del Circuito Alcover, donde la naturalidad con que los títeres se expresan en verso fue muy apreciada. En marzo, comienza en el Centre Escalante la reposición de *Alicia*. Nuevas tardes de función con diferentes caras en el reparto: Rebeca Valls, Juansa Lloret, David Durán y el músico Toni Sánchez. La aportación de Ester Alabor en la ayudantía de dirección fue imprescindible para cohesionar el grupo y preparar a los actores recién llegados. Una década después de pisar por primera vez la Sala Escalante, los actores ya no tenían que competir con los espectadores más jóvenes para poder hacerse oír. La sala reducía su aforo y las nuevas pedagogías

l'ensenyament devien donar els primers fruits. Després de ben bé 10 anys *Quijote* travessarà un dels llindars teatrals més desitjats a la capital espanyola, el Teatro de la Abadía a Madrid. Alguns actors veterans del panorama nacional acudiren encuriosits a veure aquella proposta tan singular. Ana Belén va ser, sens dubte, la més efusiva en elogis.

en la enseñanza parecían haber dado sus primeros frutos. Después de 10 largos años, *Quijote* cruzará uno de los umbrales teatrales más deseados en la capital española, el Teatro de la Abadía. Algunos actores veteranos en el panorama nacional acudieron con curiosidad a ver aquella propuesta tan singular. Ana Belén fue, sin duda, la que se mostró más efusiva en elogios.

215 >



2001

Comença una nova etapa en la qual Jaume Policarpo desenrotlla cada projecte escènic mitjançant una nova forma d’escriptura dramàtica que inclou línies d’investigació en el terreny estètic i en la dramatúrgia. *Pasionaria* es va estrenar el 25 de gener a Alzira i es va construir sobre aquests paràmetres. Allí va assajar un nou codi expressiu per als titelles i va integrar altres llenguatges escènics essencials com la interpretació, el moviment, etc. David Durán i Esperanza Giménez compartien escenari amb Cristina Andreu i Gemma Miralles. Jorge Picó, que havia tingut una breu experiència internacional en l'àmbit dels titelles, va dirigir l'espectacle. La cosa certa és que el procés creatiu no va ser fàcil,

Se abre una nueva etapa en la que Jaume Policarpo desarrolla cada proyecto escénico mediante una forma de escritura dramática que indagaría en el terreno estético y dramático. *Pasionaria*, obra creada bajo este parámetro, se estrenó en Alzira el 25 de enero. Jaume Policarpo ensaya un novedoso código expresivo en la manipulación de títeres al tiempo que integra otros lenguajes escénicos esenciales como la interpretación, el movimiento, etc. David Durán y Esperanza Giménez comparten escenario con Cristina Andreu y Gemma Miralles. Jorge Picó, que venía de una breve experiencia internacional en el ámbito de los títeres, se encargaría de la dirección del espectáculo. Ciertamente, el proceso creativo no fue fácil, quizás por eso

potser per això tots s’entregaren a un exercici de vertadera generositat. Víctor Manuel va compondre la banda sonora i la seua participació en l’espectacle va ser una de les col·laboracions més destacables. Els moments més dolços arribaren a partir de l’estrena perquè l’espectacle va aconseguir els Premis a la *Millor Il·luminació* (Víctor Antón) i al *Millor Espectacle de Teatre* en els Premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana. Poc després la *Cartelera Turia* el distingia com la *Millor Contribució Teatral* de 2002. *Quijote* comença a obrir-se camí en el continent americà i es presenta a la República Dominicana i Mèxic.

todos se entregaron en un ejercicio de verdadera generosidad. Víctor Manuel compuso la banda sonora y su participación en el espectáculo fue una de las colaboraciones más destacables. Los momentos más dulces llegaron tras el estreno, el espectáculo consiguió en los Premios de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana el premio a la *Mejor Iluminación* (Víctor Antón) y al *Mejor Espectáculo de Teatro*. Poco después, la *Cartelera Turia* lo distinguía como la *Mejor Contribución Teatral* de 2002. *Quijote* comienza a abrirse camino por el continente americano y se presenta en la República Dominicana y México.

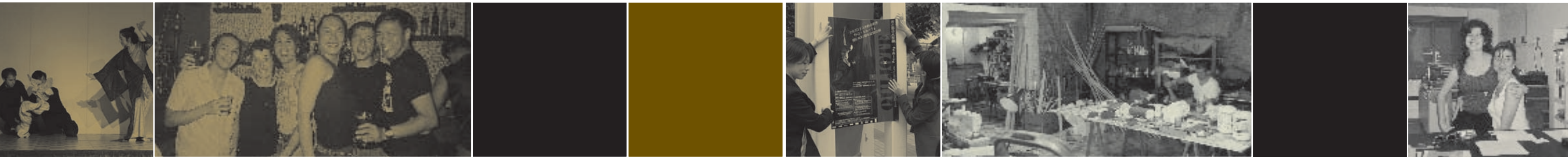
2002

Any d’escassa activitat als escenaris, tot i que la distribució de *Pasionaria* anava estenent-se per l'Estat. Edu Bolinches i Ximo Muñoz eren l’avançada que inspeccionava cada teatre i s’afanyava a convertir-lo en l’espai més comfortable per als seus actors. El 2 de novembre van presentar *Lennon* a Quart de Poblet, una incursió de Jaume Policarpo en el teatre diriem textual, on la imatge perdia força a favor de la paraula. Aquell projecte va nàixer coix, el personatge de la protagonista havia estat escrit per a l’actriu Mamen García, la qual hagué de renunciar perquè tenia altres compromissos. L’edat de la protagonista i la seua condició de cantant els van dificultar la tria i finalment comptaren amb Teresa Urroz, una actriu de Barcelona que ben

Año de escasa actividad en los escenarios, a pesar de que *Pasionaria* seguía girando por diversos escenarios del Estado. Edu Bolinches y Ximo Muñoz eran la avanzadilla que inspeccionaba cada teatro afanándose por convertirlo en el espacio más comfortable para los actores. El 2 de noviembre se presentó *Lennon* en Quart de Poblet, una incursión de Jaume Policarpo en lo que podría llamarse teatro textual, donde la imagen perdía fuerza en favor de la palabra. Aquel proyecto nació cojo, el personaje de la protagonista había sido escrito para la actriz Mamen García, la cual tuvo que renunciar a causa de otros compromisos. La edad de la protagonista y su condición de cantante dificultó la elección, finalmente contaron con Teresa Urroz, una actriz de Barcelona

prompte els deixà amb el cul a l'aire. David Durán hagué d'aprendre's el text més llarg des de la seua arribada a Bambalina i Cristina García va fer un *streeptease* memorable que li valgué una nominació com a millor actriu en els Premis de la Generalitat Valenciana. L’actriu Pili Paneque fou la tercera protagonista d’un espectacle que el públic no acabava d’identificar amb la companyia. En aquest període entraren en contacte amb Mariví Martín, una periodista que havia revolucionat el món de la comunicació en l'àmbit cultural valencià. A partir d’aquell moment esdevindria col·laboradora i amiga imprescindible.

que pronto los dejó con el culo al aire. David Durán tuvo que aprender el texto más largo desde su llegada a Bambalina y Cristina García hizo un *streeptease* memorable que le valió una nominación a la mejor actriz en los Premios de la Generalitat Valenciana. La actriz Pili Paneque fue la tercera protagonista de un espectáculo que el público no acabó de identificar con la compañía. En este periodo, entraron en contacto con Mariví Martín, una periodista que había revolucionado el mundo de la comunicación en el ámbito cultural valenciano. A partir de ese momento, se convertiría en una amiga y colaboradora imprescindible.



2003

Cristina García s'incorpora a

Pasionaria i l'espectacle encara gira per ciutats com Pamplona, Lleida, Fuenlabrada, Segòvia, etc. Joan Cerveró els visita amb un atractiu projecte davall del braç. Era l'any en què se celebrava el centenari del naixement de Rafael Alberti i la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales volia rescatar una versió lliure del poeta gadità sobre *La Història del soldat* (Stravinsky-Ramuz). Aquesta peça era un dels punts de partida de la música d'avantguarda i aglutinava diversos nivells d'interpretació com la veu, el gest i la dansa. El projecte artístic es va concretar en poques setmanes, va resultar més difícil explicar el pla de producció que requeria un

Cristina García se incorpora a

Pasionaria y el espectáculo todavía gira por ciudades como Pamplona, Lleida, Fuenlabrada, Segovia, etc. Un día, Joan Cerveró les visita con un atractivo proyecto bajo el brazo. Era el año en que se celebraba el centenario del nacimiento de Rafael Alberti y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales quería rescatar una versión libre que el poeta gaditano había realizado sobre *Historia del soldado* (Stravinsky-Ramuz). Esta pieza era uno de los puntos de partida de la música de vanguardia y aglutinaba diversos niveles de interpretación como la voz, el gesto y la danza. El proyecto artístico se concretó en pocas semanas, resultó más difícil explicar el plan de producción que requería un espectáculo de aquellas dimensiones. Josep

Polcarpo se encontró en Madrid con una rígida y anacrónica jerarquía e, inmediatamente, entendió que el éxito de la producción dependería del impulso que se le diese desde Valencia. El 22 de julio se estrenó en el Puerto de Sta. María *Historia de un soldado*, con el Grup Instrumental de València bajo la dirección de Joan Cerveró. Los versátiles intérpretes fueron Juli Cantó, David Durán, Esperanza Giménez, José Rodríguez y Esther Morales. Carmelo Fernández coreografió el espectáculo y Daniel Tejero diseñó una escenografía en la que se fundían actores, músicos y marionetas. Jaume Polcarpo se hizo cargo de la dirección. Edu Bolinches dio un importante salto profesional y asumió el complejo diseño de luces y la coordinación técnica. En el taller de la compañía modelan y construyen títeres

espectacle d'aquelles dimensions. Josep Polcarpo es va trobar a Madrid amb una rígida i anacrònica jerarquia i de seguida va entendre que l'èxit de la producció dependria de l'impuls que se li donara des de València. El 22 de juliol es va estrenar al Puerto de Sta. María *Historia de un Soldado*, amb el Grup Instrumental de València dirigit per Joan Cerveró. Els versàtils intèrprets eren Juli Cantó, David Durán, Esperanza Giménez, José Rodríguez i Esther Morales. Carmelo Fernández va coreografiar l'espectacle i Daniel Tejero va dissenyar una escenografia on es fonien actors, músics i titelles. Jaume Polcarpo es va fer càrrec de la direcció. Edu Bolinches va fer un salt

professional important i va assumir el complex disseny de llums i la coordinació tècnica d'aquell muntatge. Al taller de la companyia modelen i construeixen titelles Ximo Muñoz i Salva Comeche, dos artesans infatigables que treballen de manera estable per a Bambalina. Una de les imatges que potser rescatarien per a l'àlbum familiar seria la de la nit de l'estrena al Teatre Romà de Sagunt. Jaume Polcarpo comença a tindre algunes manifestacions esquizoides després d'interpretar el personatge de Quijote durant 13 anys. És imprescindible posar-li una nova veu al cavaller manxec i l'actor Àngel Figols n'accepta el repte. Passat l'estiu, el nou Quijote viatjarà a Mèxic, Grècia i Marroc.

Ximo Muñoz y Salva Comeche, dos artesanos infatigables que trabajan habitualmente para Bambalina. Una de las imágenes que quizás recuperaríamos para su álbum familiar sería la de la noche del estreno en el Teatro Romano de Sagunto. Jaume Polcarpo comienza a padecer síntomas esquizoides tras interpretar el personaje del Quijote durante 13 años. Es imprescindible darle una nueva voz al caballero manchego y el actor Àngel Figols acepta el reto. Pasado el verano, el nuevo Quijote parte hacia México, Grecia y Marruecos.

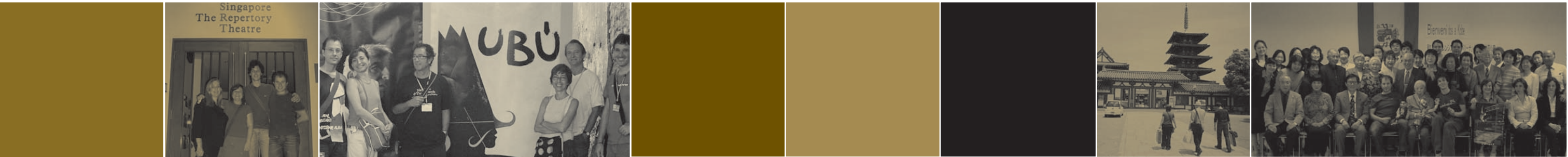
2004

El Retablo de Maese Pedro

continua en repertori i es multipliquen les col·laboracions amb distintes orquestres. Fan una breu gira per la Comunitat Valenciana amb l'orquestra del Conservatori de Castelló sota la direcció d'Àngel Marzal i el mes de juliol participen en el Festival de Música de Santander amb el director Peter Csaba. Àngeles González no es doblega a la idea de retirar l'espectacle *Quijote* i s'entossudeix a obrir nous circuits internacionals. Els contactes amb l'Agència Internacional de Cooperació i l'Institut Cervantes comencen a donar resultats i aquest any s'organitza la primera gran gira asiàtica per Malàisia, Indonèsia i

El Retablo de Maese Pedro se

mantiene en el repertorio de la compañía y se multiplican las colaboraciones con distintas orquestas. Realizan una breve gira por la Comunitat Valenciana con la orquesta del Conservatorio de Castellón bajo la dirección de Àngel Marzal y en julio participan en el Festival de Música de Santander bajo la batuta de Peter Csaba. Ángeles González se resiste a la idea de retirar el espectáculo *Quijote* y su tozudez le lleva a buscar nuevos circuitos internacionales. Los contactos con la Agencia Internacional de Cooperación y con el Instituto Cervantes comienzan a dar resultados y este año se organiza la primera gran gira asiática por Malasia, Indonesia y Filipinas. El anecdotario de estos viajes eclipsa las propias



Filipines. L'anecdolari d'aquests viatges eclipsa les mateixes representacions i Àngeles, David i Àngel sovint recorden el tractament VIP que reberen en arribar al complex de les Torres Petrones de Kuala Lumpur o l'anunci de l'actuació de *Quijote* en un centre comercial de Manila mentre el públic participava en un concurs de *sangría*. El 7 de maig s'estrena a la Mostra d'Alcoi *La sonrisa de Federico G. Lorca*. Era una aproximació afectiva a la vida i a l'univers del poeta que va suposar un retorn a la línia intimista de la companyia. Jaume Policarpo va dirigir dos intèrprets ja veterans, David Durán i Esperanza Giménez. Edu Bolinches va repetir en el

representaciones y Ángeles, David y Àngel a menudo recuerdan el tratamiento VIP que recibieron al llegar al complejo de las Torres Petrones de Kuala Lumpur o el anuncio de la actuación de *Quijote* en un centro comercial de Manila mientras el público participaba en un concurso de sangría. El 7 de mayo se estrena en la Mostra d'Alcoi *La sonrisa de Federico G. Lorca*, una aproximación afectiva a la vida y al universo del poeta que supuso un regreso a la línea intimista de la compañía. Jaume Policarpo dirigió a dos de los intérpretes más veteranos de la compañía, David Durán y Esperanza Giménez. Edu Bolinches repitió en el diseño de luces y fue el responsable técnico durante toda la gira. Ricardo Belda compuso una

disseny de llums i va ser el responsable tècnic durant tota la gira. Ricardo Belda va compondre una música amb sonoritats procedents del jazz, del flamenc i de l'abstracció surrealista. Després de dues dècades impulsant la Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida, Bambalina decideix deixar la direcció artística del festival. El recorregut havia sigut llarg i havien dut fins a les últimes conseqüències aquell projecte de festival comarcal que naixia l'any 1985. Les transformacions en l'ordre social, escènic i institucional havien sigut ben importants i un nou equip de professionals havia d'encarar el futur de la Mostra.

música con sonoridades procedentes del jazz, del flamenco y de la abstracción surrealista. Después de dos décadas impulsando la Mostra de Titelles de la Vall d'Albaida, Bambalina decide abandonar la dirección artística del festival. El recorrido había sido largo, aquel festival comarcal nacido en 1985 se había llevado hasta sus últimas consecuencias. Las transformaciones en el orden social, escénico e institucional fueron bastante importantes y otro equipo de profesionales debía hacerse cargo ya del futuro de la Mostra.

2005

Culturalment és un any presidit per la celebració del IV Centenari de la publicació d'*El Quijote*. L'impuls d'aquesta commemoració i la relació cada volta més estreta amb l'Institut Cervantes i l'Agència de Cooperació Internacional projectarà el *Quijote* de Bambalina cap a una òrbita geogràfica molt més ampla. Al llarg de l'any l'espectacle viatja a Alemanya, França, Marroc, Singapur, Corea, Xina, Japó, Perú, Xile, Argentina, Costa Rica, El Salvador, Hondures, Guatemala, Nicaragua, Panamà i Canadà. Són gires intenses i amb molts contrastos. A Centreamèrica van gaudir d'algunes de les millors platges del Pacífic i van ser protagonistes de la premsa *rosa* d'aquells països. *Quijote* acaba l'any a la Mostra de

Culturalmente, fue un año presidido por la celebración del IV Centenario de la publicación de *El Quijote*. El impulso de esta conmemoración y la relación cada vez más estrecha con el Instituto Cervantes y la Agencia de Cooperación Internacional proyectará el *Quijote* de Bambalina a una órbita geográfica mucho más amplia. A lo largo del año, el espectáculo viaja a Alemania, Francia, Marruecos, Singapur, Corea, China, Japón, Perú, Chile, Argentina, Costa Rica, El Salvador, Honduras, Guatemala, Nicaragua, Panamá y Canadá. Una gira intensa de fuertes contrastes. En Centroamérica disfrutaron de las mejores playas del Pacífico y fueron incluso protagonistas de la prensa *rosa* de aquellos países. *Quijote* cierra el año en la Mostra de

Titelles a la Vall d'Albaida, on rep el *Premi a la Millor Aportació Dramatúrgica*. També al recer del IV Centenari reben una invitació de l'Institut Valencià de la Música per a recuperar *El Retablo de Maese Pedro* en una versió pedagògica per a públic jove. Juanfran Aznar va exercir de mestre de cerimònies i un excel·lent grup de joves músics interpretaren la partitura de Falla sota la direcció de Jordi Bernàcer. Aquest any Bambalina mira un dels gegants del teatre valencià contemporani i busca dos sòlids companys de viatge per desembarcar a la Nau de Sagunt, un espai nou i polèmic en l'àmbit escènic valencià

Titelles de la Vall d'Albaida, donde recibe el Premio a la *Mejor Aportación Dramatúrgica*. También al abrigo del IV Centenario, reciben una invitación del Institut Valencià de la Música para recuperar *El Retablo de Maese Pedro* en una versión pedagógica para público joven. Juanfran Aznar ejerció de maestro de ceremonias y un excelente grupo de jóvenes músicos interpretaron la partitura de Falla bajo la dirección de Jordi Bernàcer. Este año, Bambalina mira hacia valenciano contemporáneo y busca dos sólidos compañeros de viaje para desembarcar en la Nau de Sagunt, un espacio novedoso y polémico en el ámbito escénico valenciano que, sin embargo, ofrecía unas magníficas posibilidades para la



que, tanmateix, oferia unes magnífiques possibilitats per a l'experimentació teatral. Jácara Teatro i l'Estudi del dissenyador Paco Bascuñán seran els altres dos puntals artístics, i Juan V. Martínez Luciano el responsable institucional que el féu possible. *Ubú* i l'univers del seu autor, Alfred Jarry, van ser l'eix d'aquest projecte. Hi hagué un ferm compromís amb el sector teatral valencià, que va ser el veritable protagonista d'aquesta producció. Juan Luís Mira, Jesús Salvador “Chapi”, Paco Bascuñán i Jaume Policarpo foren els grans responsables artístics. Josep Policarpo, Marisol Limiñana, Ángeles González i Lupe Martínez assumiren una complexa estructura de

experimentación teatral. Jácara Teatro y el Estudi del diseñador Paco Bascuñán serán los otros dos puntales artísticos, y Juan V. Martínez Luciano el responsable institucional que lo hizo posible. *Ubú* y el universo de su autor, Alfred Jarry, fueron el eje de este proyecto. Hubo un firme compromiso con el sector valenciano que fue el verdadero protagonista de esta producción. Juan Luís Mira, Jesús Salvador “Chapi”, Paco Bascuñán y Jaume Policarpo fueron los grandes responsables artísticos. Josep Policarpo, Marisol Limiñana, Ángeles González y Lupe Martínez asumieron una estructura de producción compleja, Anabel Calderón les facilitó mucho las cosas. Pep Cortés y Mamen García

producció, Anabel Calderón els facilitaria molt les coses. Pep Cortés i Mamen García encapçalaven un repartiment extens d'actors: Pedro del Rey, David Durán, Àngel Figols, Joan Gadea, Paco Martínez, Gemma Miralles, José Montesinos, Inma Ortega i Gloria Sirvent. El Grup de Percussió Amores els acompanyava amb música en directe. Juanjo Llorens també va fer un exercici d'enginy per a il·luminar aquell espai inabastable i Samuel Domingo fou essencial per a garantir l'equilibri d'aquell grup tan nombrós de professionals. *Ubú* es va exhibir del 9 al 18 de setembre i una assistència pròxima als 500 espectadors diaris va confirmar l'interés

encabezaron un reparto extenso de intérpretes: Pedro del Rey, David Durán, Àngel Figols, Joan Gadea, Paco Martínez, Gemma Miralles, José Montesinos, Inma Ortega i Gloria Sirvent. El Grup de Percussió Amores los acompañaba con música en directo. Juanjo Llorens también hizo un ejercicio de ingenio para iluminar aquel inmenso espacio y Samuel Domingo fue esencial para garantizar el equilibrio de aquel numeroso grupo de profesionales. *Ubú* se exhibió del 9 al 18 de septiembre con una asistencia próxima a los 500 espectadores diarios que confirmaba el interés despertado por aquel

que havia despertat aquell muntatge. Jesús Salvador “Chapi” va aconseguir el Premi a la *Millor Composició Musical* 2006 en els Premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana.

montaje. Jesús Salvador “Chapi” consiguió el Premio a la *Mejor Composición Musical* 2006 en los Premios de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana.

La sonrisa de Federico G. Lorca inicia les habituals gires nacionals i internacionals i es presenta a Saragossa, Palma, Granada, Màlaga, Barcelona, París i Brasil. La companyia inicia la celebració del 25 aniversari amb l'estrena el 8 de setembre d'un nou espectacle a la Fira de Tàrraga, *El cel dins una estança*. Aquesta proposta, lluny de considerar-se un epíleg en la dilatada carrera, suposa un nou repte creatiu. Plantegen una nova fórmula quant a l'escriptura dramàtica: tres autors (Paco Zarzoso, Xavier Puchades i Jaume Policarpo) construeixen tres textos inspirats en tres cançons al servei d'un espectacle on actors i titelles conviuen en plena harmonia. Sergio Caballero, Carme Juan i Carmen López

La sonrisa de Federico G. Lorca inicia las habituales giras nacionales e internacionales y se representa en Zaragoza, Palma, Granada, Málaga, Barcelona, París y Brasil. La compañía inicia la celebración de su 25 aniversario con el estreno el 8 de septiembre de un nuevo espectáculo en la Fira de Tàrraga, *El cielo en una estancia*. Esta propuesta, lejos de considerarse un epílogo en la dilatada carrera de Bambalina, supone un nuevo reto creativo. Planteando una innovadora fórmula en cuanto a escritura dramática: tres autores (Paco Zarzoso, Xavier Puchades y Jaume Policarpo) crean tres textos inspirados en tres canciones al servicio de un mismo espectáculo donde actores y títeres conviven en plena armonía. Sergio Caballero, Carme



duien el pes de la interpretació i David Durán i Esperanza Giménez construïen l'univers més poètic. Joan Mei i David Alarcón van recrear l'espai sonor, Juanjo Llorens va repetir en el disseny de llums i també ho féu Paco Salabert en el disseny de vestuari. Jaume Policarpo va dirigir tot aquest equip de professionals. La versió castellana de l'espectacle es presenta a l'octubre a Puertollano i comença la gira pel Circuit Teatral Valencià, ja al mes de desembre arriba a la ciutat de València. En un any tan senyalat volien fer moltes més activitats. El mes de desembre realitzaran quatre funcions commemoratives de l'espectacle *Pasionaria*, on

Juan y Carmen López llevaron el peso de la interpretación y David Durán y Esperanza Giménez construían el universo más poético. Joan Mei y David Alarcón recrearon el espacio sonoro, Juanjo Llorens repitió en el diseño de luces y también lo hizo Paco Salabert en el diseño de vestuario. Jaume Policarpo se encargó de dirigir a todo el equipo de profesionales. La versión castellana del espectáculo se presentó en octubre en Puertollano, cuando comenzaba también la gira por el Circuito Teatral Valenciano, y en diciembre llegaría a Valencia ciudad. En un año tan especial han querido hacer muchas más actividades. En el mes de diciembre realizarán cuatro funciones conmemorativas del espectáculo *Pasionaria*, donde esperan reunir a gran parte de

esperen reunir bona part dels amics actors que els han acompanyat en el camí. Tenen previst publicar alguns dels textos que els han servit per a posar en escena els seus treballs amb un major component visual i presentar una exposició que revise i expresse les seues cabòries estètiques i ideològiques per al futur. Finalment, hi ha un llibre obert a la gent on han escrit una senzilla cronologia que fixe per a la memòria aquest temps tan laboriós. Si tot ha anat com volien, deus estar llegint les últimes línies de la biografia d'aquests titellaires.

los amigos actores que les han acompañado en el camino. Tienen previsto publicar algunos textos que les han servido para poner en escena sus trabajos con un mayor componente visual y presentar una exposición que revise y exprese sus preocupaciones estéticas e ideológicas. Finalmente, hay un libro abierto a todo el mundo en el que han escrito una sencilla cronología para fijar en la memoria este tiempo tan laborioso. Si todo ha ido según lo previsto, estaréis leyendo las últimas líneas de la biografía de estos titiriteros.



ESPECTACLES / ESPECTÁCULOS (2001-2006)

Pasionaria (228-229)

Lennon (230-232)

Historia del soldado (233-234)

Quijote (235)

La sonrisa de Federico García Lorca (236-238)

Ubú (239-241)

El cel dins una estança (242-245)



















GRÀCIES / GRACIAS

A

Pilar Algarra, Francesc Adrià, José Agulló, Gustavo Ariel, Carles Alfaro, Juanfran Aznar, Pasqual Alapont, Cristina Andreu, Ester Alabor, Víctor Antón, Carmen Agulló David Alarcón, Avetid, Ajuntament d'Albaida, Agencia Española de Cooperación Internacional -AECI-, Ajuntament de València

B

Peika Bes, Ricardo Belda, Miguel Benet, Vicente Benloc, Xavier Barberà, José Belloch, Pep Burgos, Remei Blasco, Eva Blasco, Joan Bodí, Edu Bolinches, Jordi Bernàcer, Paco Bascuñán, Pau Ballester, Vicent Balaguer, Quica Belda, Ramón Batalla, Juan José Beneyto, Miguel Blasco "Michel", Bancaixa

C

Filo Chornet, Enric Cerdà, Ramon Cardo, Pep Cortés, Rafael Calatayud, Empar Canet, Josep Maria Calatayud, Juan Calatayud, Eloi Càrcel, Marina Castro, Teresa Calatayud, Joan Cerveró, Isabel Crespo, Anabel Calderón, Miguel Ángel Camacho, Juli Cantó, José Cerveró, Vicent Campos, Rocío Cabedo, Salvador Comeche, Felipe Cucciardi, Jesús Salvador "Chapi", Carlos Contreras, To Campos, Sergio Caballero, Inés Cabo, Ángel Carrasco "Nano", Circuit Teatral Valencià, Centre Teatral Escalante, Conselleria de Cultura, Centre de Documentació Teatral

D

Manolo Díaz, Gabriel Diago, David Durán, Samuel Domingo, Inés Díaz, DeBlanc

Proyectos Escénicos, Pedro del Rey, Joan Gadea, Felipe de la Cruz, Manuel de la Paz, Begoña Donat, Nel Diago, Diputació de València

E

Juan Echevarría, Pau Esteve, Ricardo Esteve

F

Ferrán, Fundació C.V. Ciutat de les Arts Escèniques, Fundido

G

Ricardo García, Josep M^a Galvany, Hugo Glendwinning, Esperanza Giménez, Angeles González, Yolanda García, Cristina García, Rafael Gálvez, Alejandro García, Mamen García, Àngel García, Vicent Gil, Francisco González, Manuel Gassent, Jorge Gil, Juan Gallego, Pablo García, Ana Gómez, Ana Guillem, Esther Guillem, Clara Guerola, Pepe García, Joan Garcés, Gráficas Izquierdo, Gráficas Litolerna, Gráficas Vernetta

H

Geno Hurtado, Miguel Angel Hernández, Joaquín Hinojosa, José García Poveda,
Enrique Herreras

1

Yolanda Ibarra, INKLUDE, Institut Valencià de la Música, Instituto Cervantes

J

Jeff Jerolamon, Vicente Jiménez, Isabel Juan, Isabel Julve, Ramón Jiménez, Carme Juan

L

Berna Llobell, Pedro Llorca, Mario Luque, Emilio Lavarías, Ion Ladarescu, Pablo Lavarías, Carolina La Torre, Juansa Lloret, Lluís Llarío, Juanjo Llorens, Marisol Limiñana, Carmen López, La Imprenta C.G.

M

Jordi Morant, Manolo Miralles, Ramón Moreno, Jose Montesinos, Ximo Muñoz,
Gemma Miralles, Lupe Martínez, Mariví Martín, Esther Morales, Vicente Mezquita,
Juan Luis Mira, Paco Martínez, Provi Morillas, Manu Monzó, Elisa Martínez, Salva
Mateu, Vicenta Marco, Javier Merita, Joan Mei, Sergio Méndez, Lourdes Martínez,
Ma Ángeles Marchirant, Laura Martínez, Jose Martín, Ferrán Monenegro,
Mancomunitat de Municipis de la Vall d'Albaida, Ministerio de Cultura -INAEM-
O

Odeón Decorados, Miguel Ángel Orero, Inma Ortega

P

Jaume Policarpo, Josep Policarpo, Ma Carmen Policarpo, Enrique Palomares,
Amparo Pedregal, Inma Palop, Jorge Picó, Pili Paneque, Jordi Pla, Pepote, Pizarro
Grupo Consultor, Xavier Puchades, Ana Pérez

R

Consol Rico, Raquel Ricart, Diego Rubio, David Reig, Pep Ricart, Paula Reig, José Rodríguez, Jesús Romero, Vicent Ros, Merche Román, Daniel Ruíz, Yahvé Ramos

Carles Royo, Carlos Rebullida, Ramon X. Rosselló

S

Ester Segrelles, Matilde Soler, Salva Sanambrosio, Amparo Sanjuán, Josep Solbes, Mario Soler, Antonio Sánchez, Celia Sierras, Víctor Manuel Sanjosé, David Sanjosé, Vicent Sabater, Joanvi Sancarlos, Javier Sapiña, Juan Sapiña, Gloria Sirvent, Paco Salabert, Xavi Senent, Fani Sancho, Ana Sánchez, J. Carlos Sivera, Juan Ramón Samper "Sam", SGAE València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales

Carmen Tormo, Vicent Taronger, Salvador Tarrasó, Daniel Tejero, Tàiat Dansa, Josep Talens, Paloma Tormo, Toni Tordera, Virgilio Tortosa, Teatres de la Generalitat Valenciana

U

Pepi Ureña

V

Vicent Vila, Lali Vicent, Rebeca Valls, Marta Villazón, Cristina Vila

Z

Paco Zarzoso