

EL TEATRO DE TÍTERES: ENTRE EL ABISMO POÉTICO Y EL PESIMISMO FILOSÓFICO

José Manuel PEDROSA
Universidad de Alcalá
28801 Alcalá de Henares (Madrid - España)
jmpedrosa2000@yahoo.es

El teatro de títeres es más que un espectáculo para niños. Escritores, artistas y filósofos de muchas épocas y lugares lo han hecho centro de reflexiones sobre la condición humana, la relación con Dios o el vínculo del escritor con sus personajes. Desde Marco Aurelio hasta Lotman, este artículo hace una revisión crítica de algunas de estas reflexiones.

Palabras clave: Títeres, filosofía, Marco Aurelio, Lotman, Cervantes, Retablo de Maese Pedro.

The Puppet Theater: between the Poetical Abyss and the Philosophical Pessimism

The puppet theater is much more than a show for kids. Writers, artists, and philosophers of many epochs and locations have used the puppet theater to set forth their reflections on the human condition, the relationship with God, or the link between the writer and his or her characters. Spanning the period from Marcus Aurelius to Lotman, this article offers a critical review of some of these reflections.

Keywords: Puppets, philosophy, Marcus Aurelius, Lotman, Master Peter's Puppet Show.

El teatro de títeres como fenómeno histórico, social y cultural digno del respeto, de la memoria y de la atención de todos los que nos interesamos por el patrimonio cultural nuestro y de los demás, va poco a poco saliendo de la penumbra –por no decir: de la oscuridad– en que lo mantuvo oculto durante siglos su carácter de espectáculo juglaresco, considerado por muchos ínfimo, callejero, deleznable, tenido a menudo como una especie de subproducto teatral destinado o bien al público infantil o bien a un público adulto escasamente letrado, nada exigente, apenas iniciado en los arcanos y misterios del más sofisticado arte teatral. Tales prejuicios, aunque atenuados, siguen vivos hoy y uno de los indicios que mejor lo demuestran es la escasa

bibliografía científica que hay sobre el teatro de títeres en comparación con otros géneros de la literatura teatral considerados más dignos y prestigiosos. Incomparablemente más limitada es, en efecto, la bibliografía disponible sobre el teatro protagonizado por muñecos que la bibliografía que abunda sobre la tragedia griega, el teatro de Gil Vicente, de Shakespeare, de Lope de Vega, de Brecht o de Becket. Aunque, todo sea dicho, las últimas dos décadas han visto una cierta reivindicación académica y escolar del género y de sus producciones, de su evolución y de sus funciones, si bien más desde el punto de vista histórico-social que desde el puramente estético-literario.



Títeres ambulantes. Antigua litografía

Entre la bibliografía de mayor interés se puede citar, por ejemplo, un libro de Annie Gilles (1993) sobre el reflejo de los títeres en la literatura, sobre todo –aunque no exclusivamente– en la francesa; o un tratado monumental de John McCormick y Bernie Pratasik (1998; véase además Shershow, 1995), que atiende a la tradición europea occidental en general y que, aunque es básicamente historiográfico, se fija en numerosas obras y reflejos literarios del teatro de títeres en la Edad Moderna europea. El propio McCormick, en cola-

boración con otros dos autores italianos, es autor de otra monografía canónica sobre la historia del teatro de títeres en Italia, que fue, en siglos pasados, foco y crisol de este fenómeno cultural en Europa (McCormick, Cipolla y Napoli, 2010). En el registro más estético y filosófico, es fundamental (y reciente) un libro de Maryse Badiou (2009; véase además Segel, 1995). En lo que se refiere a la tradición española, un hito fundamental, aunque ya bastante antiguo, sigue siendo el célebre tratado de John E. Varey (1956) sobre el origen de los espectáculos de títeres en España. Otro título importante es un libro de Isabel Vázquez de Castro (2001; véase además Ayuso y Millán, 2001) que analiza la influencia del teatro de títeres en la literatura europea del siglo XX, pues es bien sabido que –por ceñirnos solo al caso español– autores de la importancia de Ramón del Valle Inclán, Federico García Lorca, Rafael Alberti y unos cuantos no tan célebres (Eduardo Blanco-Amor, por ejemplo) se dejaron inspirar e influir de manera intensa por el teatro de títeres.

Mi intención en este trabajo es hacer un rápido recorrido por la literatura que se ha fijado, o inspirado, o acogido, o simulado, la voz o la imagen de los títeres. Pero desde una óptica y con unos objetivos muy específicos. En efecto, desde la antigüedad hasta hoy –como enseguida veremos–, el teatro de títeres ha sido visto no solo como un juego risible, como un entretenimiento juglaresco, como un espectáculo hecho para divertir a niños y a desocupados pueblerinos. Numerosos escritores, incluso algún gran filósofo, y más de un importante crítico de la literatura y de la cultura, han visto en el teatro de títeres una metáfora patética del ser humano, gobernado por impulsos tan ocultos y fatales como invencibles, una especie de retablo trágico en que cada muñeco quedaría identificado con cada uno de nosotros, y en que nuestros hilos estarían dominados bien por un dios insensible, bien por un loco caprichoso, bien por el ciego e incomprensible arbitrio del destino.

Es muy posible que, tras la más célebre recreación literaria del teatro de títeres que se ha hecho a lo largo de la historia, el famosísimo *retablo de Maese Pedro* de Cervantes, se esconda una metáfora de este tipo, una apenas disimulada reflexión pesimista sobre las vanidades del mundo y sobre el sometimiento de sus criaturas a movimientos y a impulsos indescifrables, o descifrables solo en clave negativa y patética. En aquel famoso caso, los desdichados muñecos que encarnaban a don Gaiferos y a Melisendra serían los que estaban sometidos al caprichoso mandato del titiritero –don Pedro– y a la aún más arbitraria intervención del enloquecido don Quijote; estos dos dependerían a su vez de la voz del narrador de la novela, criatura manejada por el autor, cuyos hilos movería, en última instancia, el ignoto y difícilmente inteligible Dios. Y, si nos remontamos a mucho antes del *Quijote*, detrás del famosísimo *mito* platónico de *la caverna*, cuyo núcleo es la conciencia del ser humano, que solo percibe una especie de baile de sombras cuyo reflejo en la pared se identifica con los

sucesos del mundo y se ha de ser capaz de descifrar, hay algo de espectáculo de muñecos que se mueven, se miran, se perciben unos a otros mientras se debaten entre el desconocimiento, la impotencia y la irrealidad.

Esta proyección filosófica o cuasifilosófica del teatro de títeres ha impregnado textos de muchas épocas, de muchos lugares, de signos muy dispares. Marco Aurelio, el filósofo que llegó a emperador de Roma, imaginó al ser humano como títere sometido a designios distintos de los suyos en dos de sus *Meditaciones*, la X:38 y la VI:28 (Bach, 2001):

Ten presente que lo que te mueve como un títere es cierta fuerza oculta en tu interior; esta fuerza es la elocuencia, es la vida, es, si hay que decirlo, el hombre. Nunca la imagines confundida con el recipiente que la contiene ni con los miembros modelados en torno suyo, porque son semejantes a los pequeños aparejos, y únicamente diferentes, en tanto que son connaturales. Porque ninguna utilidad se deriva de estas partes sin la causa que los mueve y da vigor superior a la que tiene la lanzadera para la tejedora, la pluma para el escriba y el latiguillo para el conductor.

La muerte es el descanso de la impronta sensitiva, del impulso instintivo que nos mueve como títeres, de la evolución del pensamiento, del tributo que nos impone la carne.

Desde la antigüedad, como vemos, los títeres han sido objeto de reflexión filosófica, de pesimista equiparación con el ser humano gobernado por los hilos invisibles de alguna inconstante o cruel deidad manipuladora. Muchos ejemplos de este tipo de pensamiento podríamos traer ahora a colación, pero entre ellos he preferido privilegiar algunos modernos –de los siglos XIX y XX–, e incluso algunos asociados a movimientos literarios y estéticos que pudiéramos definir “de vanguardia”, porque son los que mejor pueden demostrar con qué energía y vitalidad, con qué capacidad de adaptación y de reciclaje, han seguido los títeres siendo, hasta hoy mismo, metáforas muy recurridas de la reflexión poética más amarga, del pensamiento metafísico más nihilista.

El primer autor en el que nos detendremos será nada menos que el Charles Baudelaire de *Las flores del mal*, el poemario que marcó un antes y un después en la evolución de la conciencia lírica moderna. Uno de sus perturbadores poemas es el que lleva el título de “Les petits vieilles” (‘Las viejecitas’), a las que se equipara con marionetas tristes y desarticuladas en unos versos que mezclan la crudeza con la ternura (Verjat y Martínez, 2000: 355):

Van trotando, y parecen marionetas en todo;
se arrastran, como haría un animal herido,
o bailan, sin querer bailar, ipobres sonajas
donde cuelga un Demonio despiadado! Aun tan rotas
como están, su mirada cual barreno penetra...

La siguiente etapa de nuestro recorrido por la cara más triste y pesimista del teatro de títeres nos lleva a la obra de Arthur Rimbaud, el gran lírico francés que revolucionó la poesía francesa y europea cuando era adolescente, y que recurrió a la metáfora de los títeres en varios de sus poemas. Por ejemplo, en el memorable "Bal des pendus" ("Baile de los ahorcados"), donde imaginaba la comedia humana como una especie de macabra y cruel danza de marionetas (Celaya, Vitier, Núñez y Conte, 1997: 40-43):

En la horca negra, amable manca,
bailan y bailan los paladines,
los flacos paladines del diablo,
los esqueletos de los Saladinos.

Mi señor Belcebú tira de la corbata
de sus títeres negros que hacen muecas
sobre un fondo celeste,
y les hace bailar, de un puntapié en la frente,
a los acordes de un antiguo villancico.

Los títeres, chocando, entrelazan
sus brazos escuálidos:
como órganos negros, los agujereados
pechos, que en otro tiempo
abrazaron gentiles damiselas,
se entrechocan repetidamente
en un horrible amor.

¡Hurra, alegres danzantes que ya no tenéis panza!
¡Podéis dar volteretas, el tablado es muy amplio!
¡Aúpa! ¡Que no se sepa si es batalla o si es danza!
(Rabioso Belcebú en sus violines rasca que te rasca...).

.....

¡Oh mirad cómo en medio de la danza macabra,
brinca en el cielo rojo un loco esqueletón,
se encabrita como un caballo desbocado:
y, sintiendo en su cuello aún la brida tirante,
crispa sobre su fémur que cruje sus meñiques
con chirridos que suenan a risitas de mofa,
y, como un saltimbanqui entrando en su barraca,
da volatines en el baile
entre los cánticos de las osamentas.

En la horca negra, amable manca,
bailan y bailan los paladines,
los flacos paladines del diablo,
los esqueletos de los Saladinos.

Otro maravilloso poema de Rimbaud, "L'orgie parisienne ou Paris se repeuple" ('La orgía parisina o París se repuebla'), insiste en la metáfora tétrica y descarnada de los títeres (Celaya, Vitier, Núñez y Conte, 1997: 153):

¡Escuchad cómo saltan
en las noches ardientes los idiotas gruñones,
los carcamales, los títeres, los lacayos!

En *Madame Bovary*, la novela inmortal de Gustave Flaubert que supuso una revolución en el terreno de la prosa equiparable a la de los poemarios de Baudelaire o de Rimbaud en el de la poesía, hay una escena en la que Emma, la protagonista, contempla y escucha a un músico ambulante que porta un ingenioso artilugio en el que minúsculos muñecos bailan al son de una música urbana que despierta los sueños de la joven recluida en el campo. La admirada y envidiosa contemplación que Emma hace de esos muñecos danzantes y obedientes al mandato del músico constituye una escena clave de la novela, porque en ella se concentran no solo las aspiraciones de la protagonista de romper las ataduras que la ligan al estrecho solar provinciano. La danza automática, al son que marca el manipulador, es también una premonición de lo que será la biografía en el futuro inmediato de Emma, llevada de aquí para allá por amantes insensibles, arrastrada a un baile agotador y finalmente mortal bajo los impulsos de una pasión que ella no gobierna (Palacios, 2002: 149-150):

Por la tarde, a veces, aparecía detrás de los cristales de la sala una cabeza de hombre, de cara bronceada, patillas negras y que sonreía lentamente con una ancha y suave sonrisa de dientes blancos. Enseguida empezaba un vals, y al son del organillo, en un pequeño salón, unos bailarines de un dedo de alto, mujeres con turbantes rosa, tiroleses con chaqué, monos con frac negro, caballeros de calzón corto daban vueltas y vueltas entre los sillones, los sofás, las consolas, reflejándose en los pedazos de espejo enlazados en sus esquinas por un hilito de papel dorado. El hombre le daba al manubrio, mirando a derecha, a izquierda y hacia las ventanas. De vez en cuando, mientras lanzaba contra el guardacantón un largo escupitajo de saliva oscura, levantaba con la rodilla su instrumento, cuya dura correa le cansaba el hombro; y ya doliente y cansina o alegre y viva, la música de la caja se escapaba zumbando a través de una cortina de tafetán rosa bajo una abrazadera de cobre en arabescos. Eran músicas que se tocaban, en otras partes, en los teatros, que se cantaban en los salones, que se bailaban bajo arañas encendidas, ecos del mundo que llegaban hasta Emma. Por su cabeza desfilaban zarabandas sin fin, y como una bayadera sobre las flores de una alfombra, su pensamiento brincaba con las notas, meciéndose de sueño en sueño, de tristeza en tristeza. Cuando el hombre había recibido la limosna en su gorra, plegaba una vieja manta de lana azul, cargaba con su instrumento al hombro y se alejaba con aire cansado. Ella lo miraba marchar.

La ensoñación nostálgica de Emma Bovary ante los muñecos danzantes tiene el contrapunto dramático del delirio de la desgraciada Katerina Ivánovna, inol-

vidable personaje de *Crimen y castigo* de Dostoievski, que, apenas enterrado su marido, se ve obligada a pedir por las calles con sus hijos, a uno de los cuales le hace la siguiente dramática advertencia (Vicente, 2000: 562):

—Háblame en francés, *parlez-moi français*. Yo te he enseñado y ya conoces algunas frases. Si no, ¿cómo se va a dar cuenta la gente de que sois unos niños educados, de buena familia, y no como los otros cantantes callejeros? No andamos por las calles con una función de marionetas, sino que vamos a cantar una romanza fina...

Uno de los hitos básicos del teatro moderno está marcado por el *Ubu Rey*, la farsa revolucionaria y demoledora de Alfred Jarry, que está protagonizada, según advierte el propio Jarry, en su prólogo, por marionetas (Bermúdez y Benito, 1997: 90):

A los actores les ha placido hacerse impersonales y representar cubiertos con máscaras, a fin de dar lo más exactamente posible el hombre interior y el alma de las grandes marionetas que ustedes van a ver. Como la pieza se ha montado apresuradamente y sobre todo con buena voluntad, Ubu no ha tenido tiempo de procurarse su verdadera máscara, por otra parte muy incómoda de llevar, e igualmente sus comparsas estarán tocados más bien con aproximaciones. Para ser del todo marionetas, era muy importante que dispusiéramos de música de feria, por lo que la orquestación estaba prevista para instrumentos de metal, batintines y trompas marinas, que nos ha faltado tiempo de reunir...

He respetado a petición suya [de los actores] escenas que hubiera preferido cortar. Pues, por más marionetas que quisiéramos ser, no podíamos suspender cada personaje de un hilo, lo cual, si no absurdo, hubiese resultado muy complicado para nosotros, ello sin contar con que no estábamos muy seguros de poder conservar el control del movimiento de multitudes, siendo así que en un verdadero guiñol, un manojo de cabrestantes y de hilos hubiera bastado para comandar un ejército entero.

Tras la descarnada, cruel, excesiva farsa de Alfred Jarry, que presenta títeres, empezando por el homicida Ubu protagonista, que tienen poco de amable entretenimiento y mucho de agresiva exhibición —y de pesimista reflexión— de los peores instintos que puede albergar el ser humano, cambiaremos de estilo y de tono para recordar la *Cuarta Elegía* del grandioso poeta alemán Rainer María Rilke, otro de los grandes nombres de la poesía moderna universal, que se articula sobre la imagen —ahora nostálgica, filosófica, desesperanzada— de la marioneta (Valverde, 1998: 48-53):

Allí para esbozo de un momento
se ha preparado un fondo de contraste, fatigoso,
para que lo viéramos: pues se es muy claro
con nosotros. No conocemos el contorno
del sentir: solo, lo que lo forma desde fuera.
¿Quién no estuvo tentado por miedo ante el telón de su corazón?

Que se levantó: el decorado era despedida.
Fácil de entender. El jardín conocido,
y oscilaba leve: entonces entró el bailarín.
No él. ¡Basta! Por más ligero que actué,
está disfrazado y se convierte en un burgués
y entra a su casa por la cocina.
No quiero estas máscaras a medio llenar,
prefiero el muñeco. Está lleno. Quiero
sostener el pelele y el alambre y su cara
de apariencia. Aquí. Estoy delante.
Aunque se apaguen las lámparas, aunque
se me diga: Nada más; aunque del escenario
llegue el vacío con la gris corriente de aire,
aunque de mis callados antepasados ninguno
esté ya sentado a mi lado, ninguna mujer, ni siquiera
el muchacho de pardos ojos bizqueantes;
me quedo sin embargo. Siempre hay qué ver.

.....

Y vosotros, ¿no tengo razón?,
vosotros, que me quisisteis por el pequeño comienzo
de amor a vosotros, de que siempre me aparté,
porque el espacio se me cambiaba en vuestros rostros,
cuando los amaba, transformándose en espacio cósmico
en que ya no estabais... cuando tengo ganas
de esperar ante el escenario de marionetas; no,
de mirarlo tan plenamente que para equilibrar
al fin mi mirada, debe entrar como actor
un ángel que levante las marionetas.

Otro de los más atrevidos renovadores de la poesía moderna, y otro de los ingenios más aficionados a incluir títeres dentro de sus poemas y prosas, fue el francés Guillaume Apollinaire. "Crépuscule" ('Crepúsculo') es el título de uno de los poemas de la colección *Alcools* ('Alcoholes'). Pese a su tono agitado y cómico, los primeros versos ("Rozada por las sombras de los muertos/ en la hierba donde el día se extenua...") dan la pauta del pesimismo existencial que impregna el poema (Velázquez, 2001: 189-191):

Rozada por las sombras de los muertos
en la hierba donde el día se extenua
la arlequina se ha desnudado
y en el estanque su cuerpo contempla

Un charlatán crepuscular
pregona los malabares que a continuación vendrán
el cielo incoloro constelado está
con pálidos y lechosos astros

En el tablado el lívido arlequín
al público saluda en primer lugar
unos magos de Bohemia procedentes
algunas hadas y los hechiceros

Y tras descolgar una estrella
a pulso juega con ella
mientras un ahorcado con sus pies
el ritmo lleva a golpes de címbalos

Mece el ciego a un lindo niño
pasa la cierva con sus cervatillos
contempla el enano con triste expresión
cómo crece el trismegisto arlequín.

T.S. Eliot, seguramente la voz más influyente y renovadora de la poesía anglosajona del siglo XX, utilizó también la imagen de los títeres muchas veces, y siempre en la tesitura grave, a veces melodramática, que gustó de imprimir a su poesía. En su libro *Inventions of the March Hare* (*Inventos de la liebre de marzo*), por ejemplo, se incluye una composición, titulada *Convicciones (Loa)* que dice así (López, 2001: 21-23):

Entre mis marionetas, ¡cuán grande
es el entusiasmo!
Ven el contorno del escenario
pensando en una inmensa escala
e incluso en esta edad tardía
aguardan a un público boquiabierto
durante el desenlace y el *suspense*.

Escena de jardín: dos
cogen rosas de papel tisú;
héroe y heroína, solos,
monotonía de
promesas y cumplidos
conjeturas y suposiciones.

Por aquí mis Paladines
hablan del efecto y la causa,
con su "¡aprended a vivir según las leyes de la naturaleza!"
con su "¡luchad por la felicidad colectiva
y relacionaos con vuestros semejantes
mediante la Razón: ¡de nada en demasía!"
conforme se calla uno, comienza el siguiente.

Una dama con abanico
se queja a la discreta doncella
"¡Dónde hallaré un hombre!
Uno que valore mi alma;
a sus pies arrojaría mi corazón,

mi vida entera le entregaría".
(Y más que me callo).

Mis marionetas (como dicen)
tienen a diario momentos de entusiasmo como estos.

"Goldfish (Essence of summer magazines)" ("Peces de colores (Esencia de revistas veraniegas)") es el título de otro poema (en cuatro partes) de Eliot que incluye versos en que las marionetas aparecen como figuras desarticuladas, consumidas, traídas y llevadas sin que se sepa adónde por vientos inconstantes (López, 2001: 49-55):

Los vales vuelven una y otra vez,
vienen y van, se consumen,
como los cigarrillos
de nuestras marionetas
insignificantes, intolerables.

.....

Los vientos neuropáticos se renuevan
como marionetas que salieran de sus tumbas
y caminaran sobre las olas
trayendo noticias de cualquier polo
o informes sobre la cuarta dimensión.

El gran escritor guatemalteco (y Premio Nobel de Literatura) Miguel Ángel Asturias fechó en plena juventud, el 21 de febrero de 1925, en París, una brevísima farsa surrealista –la tituló *Muñecos*– protagonizada por títeres desesperados por sus fracturas y rompimientos, y que al final mueren todos en una especie de hecatombe fatal que no deja resquicios a la esperanza: "cortando la vida de los muñecos que con el último poquito de cuerda que les queda, luchan por subsistir, golpeándose sobre la inmensidad helada de los espejos". Una de las visiones más pesimistas –pese a sus ingeniosos oropeles verbales– que se haya dado nunca del mundo de los títeres (Segala, 1988: 13-14):

En mi mesa de trabajo, levanto el pequeño tablado de esta farsa de juguetería. Asisten al espectáculo, las lunas de tres espejos: dos pupilas eléctricas veladas en un párpado chino; el retrato de Trotsky; una sirenita de marfil traída de Constantinopla y un gato ciego. Este es oyente voluntarioso.

La farsa consta de tres jornadas y su representación pasa en seguida. Personajes principales, en la primera jornada, el *señor Poupée* y la *señorita Marrota*; en la segunda, *Bambino* y *Veroniquilla* y en la tercera, *Polichinela* y *Kotuko*.

Jornada primera

Poupée: ¡Felices los que como yo tienen la cabeza de trapo!... (*con desenfado*).
No puedo decir asimismo de usted, señorita Marrota, pues la cabeza irrompible

es inconveniente, cuando, para habilitarse en el mundo de las personas interesantes, hay que quebrarse la cabeza frente a un problema.

Marrota: Señor Poupée... Señor Poupée.

Poupée: Señorita Marrota...

Marrota: El feminismo triunfaría si todas las mujeres tuviesen la cabeza irrompible. Por su lado, pienso que la cabeza de trapo tiene también inconvenientes. En principio, no es necesaria y luego, ¿qué hace usted cuando tiene que perder la cabeza para habilitarse en el mundo de las personas que sienten los arrebatos del amor y el odio?

Poupée: Las sagradas pasiones del amor y del odio son posturas incómodas. En este siglo de los términos medios, jamás he perdido la cabeza. Diga usted que la dejo olvidada en cualquier parte y que al volver la encuentro...

Marrota: Vale tan poco una cabeza de trapo...

Poupée: Eso dicen las bachilleres de cabeza irrompible...

Marrota: *(Martillando las palabras con enfado)* ¿Qué, qué?

Poupée se quita la cabeza y se va... Marrota frente a la cabeza dejada a sus pies, pregunta. ¿Me la llevo? ¿No me la llevo?... Dos interrogaciones la quiebran la cabeza, y después de un momento, resolviéndose afirmativamente, se la lleva.

Cuando vuelve Poupée, ve que ha perdido la cabeza...

Jornada segunda

Bambino sale en un *landeau* de cartón acompañado de Veroniquilla. Se dirigen a casa de la señora Marrota, apartando por un sendero de arena que corre hacia la Costa Azul.

Ninguno dé crédito a lo que diga en elogio del más bonito de los niños, sin haber visto antes a este Bambino rosado y a esta Veroniquilla pálida y melindrosa.

Al recibirlo Marrota, Bambino y Veroniquilla se inclinan diciendo:

—Señorita, felicitamos a usted por haberse quebrado la cabeza.

Jornada tercera

Polichinela viene desde el polo, donde estuvo cazando osos y esquimales. Un zueco improvisando embarcación le conduce a la residencia del señor Poupée, cuya última aventura merece la felicitación de todos los muñecos.

Ninguno haga el elogio de un viaje sin saber los riesgos de este. El señor Polichinela superó en intrepidez al mismo Ulises, soportando durante tres cuartos de hora el soplido de la Luna que había inflado los carrillos, como un Eolo, para

impulsar la marcha de su barco-zapato. Pero ha llegado y no se hable de hazañas en casa de aventureros, reza el proverbio andaluz.

El señor Poupée, acompañado de su Fetiche, un esclavo negro, se adelanta a recibir al señor Polichinela y a Kotuko, el más célebre esquimal que le acompaña.

En el momento de hablar, la emoción priva de la palabra a Polichinela, pero Kotuko exclama en esperanto:

—Señor Poupée, en nombre del polo blanco, felicitamos a usted por haber perdido la cabeza...

Una sonrisa leve deja caer su teloncito de cristal, cortando la vida de los muñecos que con el último poquito de cuerda que les queda, luchan por subsistir, golpeándose sobre la inmensidad helada de los espejos, bajo la tibia luz de las pupilas eléctricas, frente al retrato de Trotsky, la sirenita y el gato ciego.



Los guiñoles. Ilustración de Gustave Doré

Si Miguel Ángel Asturias se mostraba fatalmente pesimista en esta farsa guiñolesca, no menos negativo se nos aparece el pensador rumano E.M. Cioran, célebre por sus destructivos aforismos, cuando decía que «es el sufrimiento y no el genio, únicamente el sufrimiento, lo que nos permite dejar de ser marionetas» (Panizo, 2000: 105).

Otro gran escritor pesimista, el argentino Ernesto Sábato, dio el título de *El hombre títere* a un pequeño ensayo filosófico. Uno de sus pasajes se hace

eco de viejas teorías metafísicas que equiparaban a Dios con una especie de Ingeniero absoluto que regulaba el movimiento de los hombres y del mundo (Sábato, 2002: 41):

Creo que fue el mismo Laplace quien, interrogado por Napoleón sobre el lugar de Dios en su sistema, respondió:

—Sire: esa hipótesis me es innecesaria.

Sin embargo, ni Kepler, ni Galileo, ni Newton, ni Maupertuis dejaron de creer en esa Hipótesis. Antes, por el contrario, consideraron que ese admirable orden matemático implicaba la existencia de un Ser Supremo que lo hubiese impuesto, de un Sublime Ingeniero que hubiese organizado y puesto en marcha la formidable Máquina.

El éxito de la concepción mecánico-matemática de la naturaleza llevó insensiblemente a su generalización. Ya Leonardo quiso reemplazar los seres vivos por mecanismos. Después vinieron los intentos de Descartes, el auge de los autómatas y el proyecto de localizar el alma en alguna glándula. Para Descartes, estaba en la glándula pineal y los nervios tiraban de ella como un cordón de una campanilla: el alma se enteraba de los estímulos externos como el dueño de la casa de la llegada de visitantes.

Cerca ya del final de nuestro recorrido, puede ser interesante conocer cómo el cine actual ha seguido acogiendo marionetas y utilizándolas como elementos de fuerte carga simbólica y como instrumentos para transmitir mensajes e ideas cargados de filosofía, de ideología, de pesimismo. La película japonesa *Dolls*, estrenada en 2001, ha recibido el siguiente comentario de Francisco Calvo Serraller, el gran crítico de arte español (Calvo, 2003: 18):

Inspirándose en una obra del dramaturgo Chikamatsu Monzaemon, el autor más popular del teatro clásico de marionetas japonés, *Bunraku*, el cineasta japonés Takeshi Kitano ha hecho un tríptico sobre el amor en el filme titulado *Dolls* (2001), como las maravillosas muñecas articuladas de porcelana que se usan en esta hermosa tradición y cuya evolución escénica está acompañada por el canto de la voz humana y el penetrante sonido de las cuerdas de un instrumento musical. Mientras en la parte central del tríptico, dos jóvenes amantes desgraciados de la actualidad, emulando a los no menos desdichados de la pieza de Chikamatsu, deambulan, atados entre sí por una cuerda, por un paisaje que cambia con las cuatro estaciones del año, hasta quedar colgados en el árbol saliente de un precipicio por el que han caído, quedando así sus inertes cuerpos como el de las marionetas guardadas tras una actuación, en cada una de las dos caras laterales se desarrollan simultáneamente el par de historias eróticas abatibles que la acompañan: las de otras dos parejas de amantes, marcadas asimismo por el signo de una pasión mortal.

El refinado y decadente Shimamura, protagonista de la novela *País de nieve* (Emecé), de Yasunari Kawabata, se vio también inesperadamente envuelto por la creciente atracción erótica por una joven geisha, Komako, a la que había

conocido durante sus ocasionales retiros en una estación termal de la frígida costa oeste de Japón. El cínico Shimamura, cuya vida transcurría en medio de aficiones estéticas inútiles, se quedó perplejo, sin embargo, ante ese arrebatado sin sentido que es al amor, y al final, él mismo se vio colgado de la Vía Láctea, cuya fosforescencia le aspiró hasta sentir "su propia silueta recortada en una sombra, tan múltiple e infinita como las estrellas y tan innumerablemente multiplicada como puntos argénteos hubiese en la luz lechosa y hasta en el reflejo espejeante de las nubes".

Al final de la pieza de Chikamatsu, evocada en la película de Kitano, la marioneta del amante masculino, Chubei, arrastra a su amada Umegawa a escaparse juntos sin destino, alegando, airado, que ninguna ambición humana tiene sentido salvo la de la inútil y mortal pasión. Kitano ha declarado que la idea de hacer pasear a sus amantes prendidos por una cuerda le vino al recordar la imagen infantil de dos vagabundos que iban de esta guisa y que la gente de su ciudad llamaba los "mendigos atados". "¿No hay quien los desate?" puso el ilustrado Goya al pie de la estampa número 75 de los *Caprichos*, donde un hombre y una mujer desesperados pugnan por desasirse de sus ligaduras. Es difícil, en todo caso, desenredar el nudo de los mendigos del amor, antes, al menos, de que sean aspirados por el torbellino de la Vía Láctea y formen parte de su punteado resplandor sin fundamento.

Concluimos ya, y lo hacemos en el terreno de la pura filosofía, de la pura especulación teórica acerca de los cauces y mecanismos de la cultura, recordando al pensador Iuri Lotman, quien incluyó en el monumental tratado al que dio el título de *La Semiosfera* un extraordinario artículo, que había publicado originalmente en 1978, acerca de *Los muñecos en el sistema de la cultura*. En su breve pero intenso artículo, partía Lotman de una constatación muy ambiciosa:

Cuanto más esencial en el sistema de una cultura dada es el papel directo de un concepto dado, tanto más activo es su significado metafórico, que puede portarse de manera extraordinariamente agresiva, deviniendo a veces una imagen de todo lo existente. El muñeco es uno de esos conceptos fundamentales.

Una vez sentado que un muñeco (veremos en seguida que el tipo de muñeco en que estaba pensando Lotman era justamente una marioneta) puede ser un *concepto fundamental de la cultura*, separa Lotman el concepto de "muñeco como juguete" (la marioneta) del concepto de "muñeco como modelo" (la estatua o "representación escultórica tridimensional del hombre"). Esta discriminación le sirve para definir el teatro de títeres como una obra de arte que el público modifica, condiciona, completa, frente al arte escultórico, que es autosuficiente, que queda acabado en el momento mismo de su producción, independiente de su recepción:

La diferencia se reduce a lo que expondremos a continuación. Existen dos tipos de auditorio: el *adulto* por una parte y el *infantil*, el *folclórico*, el *arcaico*, por otro. El primero se relaciona con el texto artístico como un receptor de infor-

mación: mira, escucha, lee, está sentado en la butaca del teatro, está parado ante la estatua en el museo [...] El segundo se relaciona con el texto como un participante de un juego: grita, toca, se inmiscuye, no mira la estampa, sino que le da vueltas, la toca con los dedos, habla por las personas dibujadas, se inmiscuye en la pieza, haciéndole indicaciones a los actores, golpea el libro o lo besa. En el primer caso, recepción de información; en el segundo, reproducción de ésta en el proceso del juego [...] En el primer caso, toda la actividad está concentrada en el autor, el texto encierra todo lo esencial que el auditorio necesita percibir, y a este último se le asigna el papel de destinatario que percibe. En el segundo, toda la actividad está concentrada en el destinatario, el papel del transmisor tiende a reducirse a un papel auxiliar y el texto es sólo un motivo que provoca el juego generador del sentido.

La oposición entre estatua y marioneta explica, según Lotman, que la marioneta haya de ser grotesca, que deba diferenciarse netamente del modelo humano:

La estatua hay que mirarla; el muñeco es preciso tocarlo, darle vueltas. La estatua encierra el alto mundo artístico que el espectador no puede producir de manera independiente. El muñeco demanda no la contemplación de un pensamiento ajeno, sino juego. Por eso le hace daño el excesivo parecido, la fidelidad al modelo natural, lo demasiado detallado del mensaje puesto en él, que reprime la fantasía [...]

El muñeco que se mueve, el autómatas de cuerda, provoca inevitablemente una doble relación: en la comparación con el muñeco inmóvil se activan los rasgos de la acrecentada naturalidad: es menos muñeco y más ser humano; pero en la comparación con el hombre vivo se presentan con más fuerza la convencionalidad y la no naturalidad. El sentimiento de la no naturalidad de los movimientos discontinuos y en forma de saltos surge precisamente al mirar el muñeco de cuerda o la marioneta, mientras que el muñeco inmóvil, cuyo movimiento nos figuramos, no provoca ese sentimiento.

Para Lotman, la estrecha vinculación que se produjo en el siglo XVIII entre marionetas y autómatas confirió un nuevo sentido *mitológico* a los títeres:

La posibilidad de comparar con el ser viviente aumenta la apariencia muerta del muñeco. Esto le da un nuevo sentido a la antigua oposición de lo vivo y lo muerto. Las ideas mitológicas de una imagen semejante muerta que cobra vida y un ser vivo que se convierte en una imagen inmóvil son universales. La estatua, el retrato, el reflejo en el agua y el espejo, la sombra y la huella generan diversos *sujets* de desplazamiento de lo vivo por lo muerto, que revelan la esencia del concepto *vida* en tal o cual sistema de la cultura. La aparición en la vida histórica, a partir del Renacimiento, de la máquina como una fuerza social nueva y extraordinariamente poderosa generó también una nueva metáfora de la conciencia: la máquina devino imagen de la fuerza semejante a la vida, pero muerta en su esencia. Al final del siglo XVIII, una pasión general por los autómatas se apoderó de Europa. Los muñecos de cuerda construidos por Vaucanson se volvieron una metáfora materializada de la fusión del hombre y

la máquina, una imagen del movimiento muerto. Puesto que ese tiempo coincidió con el florecimiento de la estatalidad burocrática, la imagen se llenó de significado metafórico-social. El muñeco se halló en el cruce del mito antiguo sobre la estatua que cobra vida y la nueva mitología de la vida muerta de la máquina. Esto determinó un repentino brote de la mitología del muñeco en la época del romanticismo.

Así pues, en nuestra conciencia cultural se formaron como dos caras del muñeco: una atrae al mundo acogedor de la infancia, la otra se asocia con la pseudovida, el movimiento muerto, la muerte que se finge vida. La primera mira su propio reflejo en el mundo del folclor, del cuento maravilloso popular, de lo primitivo; el segundo recuerda la civilización de las máquinas, la alienación, el fenómeno del doble.

Algunos de los comentarios siguientes de Lotman son extraordinariamente agudos e interesantes. El valor central que afirma que tiene el teatro de títeres en el paradigma del arte moderno, y las razones que ofrece para justificarlo, podrían pasar a formar parte de una especie de *catecismo teórico* de todos los que de algún modo nos dedicamos, o estudiamos, o amamos a los títeres:

Lo específico del muñeco como obra de arte (en el sistema de la cultura al que estamos acostumbrados) consiste en que este es percibido en relación con el hombre vivo, y el teatro de muñecos, sobre el fondo del teatro de actores vivos. Por eso, si un actor vivo desempeña el papel de un hombre, el muñeco en escena desempeña el papel de un actor. Deviene una representación de una representación. Esta poética de la duplicación pone al descubierto la convencionalidad, hace objeto de representación también al lenguaje mismo del arte. Por eso el muñeco en escena, por una parte, es irónico y paródico, y, por otra, deviene fácilmente una estilización y tiende al experimento. El teatro de muñecos pone al descubierto en el teatro la teatralidad. Cuando el arte teatral alcanza un grado tan alto de naturalidad que tiene que recordarse a sí mismo y al espectador lo específico escénico, el arte popular del teatro de muñecos deviene uno de los modelos para los actores vivos. En cambio, en los períodos en que el teatro aspira a superar la convencionalidad y ve en ella su pecado original, el teatro de muñecos es empujado a la periferia del arte —la delimitada con arreglo a la edad, y la estética.

El arte de la segunda mitad de siglo XX está dirigido en considerable medida a la toma de conciencia de su propio conjunto de rasgos específicos. El arte representa el arte, tratando de alcanzar los límites de sus propias posibilidades.

Esto hace pasar el arte del muñeco al centro de la problemática artística de nuestro tiempo, y el cruce en él de las asociaciones con el cuento maravilloso folclórico (el mundo infantil y el popular) y los modelos de la vida automática, no viva, abre un espacio excepcional para la expresión de los problemas eternamente vivos del arte actual.

Las antítesis de lo vivo/lo no vivo, lo que cobra vida/lo que queda yerto, lo espiritualizado/lo mecánico, la vida ficticia/la vida auténtica, hallan un reflejo tan



Títeres. Ilustración de Elsa Sierra

amplio y diverso en los problemas del arte actual, que se hace evidente en qué medida es imprudente asignarle al teatro de muñecos un lugar periférico en el sistema general de la creación escénica.

La "muñequidad" como un tipo especial de actuación del actor vivo, que crea el efecto de apariencia muerta, de automatismo, ha recibido la más amplia aplicación en diferentes tratamientos de dirección teatral. La unión de la actuación de actores vivos con máscaras y muñecos, tan característica de las ceremonias y del teatro popular en muchas tradiciones nacionales de este, encierra amplias posibilidades. En este caso se debe tomar en cuenta que en el teatro de actores vivos el complejo de la "muñequidad" se compone de dos elementos: el rostro-máscara y la discontinuidad de los movimientos que se realizan a sacudidas. Esto crea la posibilidad de un conflicto interior, también bien conocido en una serie de tradiciones nacionales del teatro popular y el carnaval: las combinaciones del rostro-máscara y movimientos "vivos" impetuosos, frenéticos, que contrastan con su inmovilidad.

El bien conocido efecto que produce el que la estatua del Comendador cobre vida muestra que la conjunción del actor vivo y la estatua-autómata (muñeco) puede generar un complejo de impresiones no solo cómico o satírico, sino también profundamente trágico.

Sin embargo, el muñeco puede llevar también una carga contraria desde el punto de vista emocional, asociándose con el juego y la alegría del teatro de feria popular y con la poesía del juego infantil. Por último, constituye una esfera artística aparte y todavía no investigada el muñeco en el cine de animación, en el que la naturaleza estética del muñeco es confrontada, por una parte, con el cine habitual, y, por otra, con la animación no tridimensional.

Desde el primer juguete hasta la escena teatral el hombre se crea un "segundo mundo" en el que él, jugando, duplica su vida, se apropia de ella emocionalmente, estéticamente, cognoscitivamente. En esta orientación cultural, los elementos de juego estables –el muñeco, la máscara, el *emploi*– desempeñan un

papel psicológico-social enorme. De ahí las posibilidades extraordinariamente serias y amplias inherentes al muñeco en el sistema de la cultura» (Lotman, 2000: 97-103). 🎭🎭🎭

🎭🎭🎭 Una versión muy preliminar de este trabajo se publicó en francés, con el título de *La marionette, métaphore philosophique et allégorie poétique*, en el volumen monográfico dedicado a *Les mythes de la marionette* de la revista *Puck* (14, 2006: 75-80).

Referencias

AYUSO Adolfo & MILLÁN Helena, *Historia y mecánica de la marioneta en España*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Cultura, Turismo y Deporte 2001.

BACH PELLICER Ramón ed., *Marco Aurelio. Meditaciones*, Madrid, Gredos 2001.

Maryse BADIOU, *Sombras y marionetas: tradiciones, mitos y creencias. Del pensamiento arcaico al robot sapiens*, Zaragoza, Prensas Universitarias 2009.

BERMÚDEZ Lola & BENITO ALIQUE José edd., *Alfred Jarry. Ubu Rey*, Madrid, Cátedra 1997.

CALVO SERRALLER Francisco, "Tríptico", *Babelia* 22 de febrero de 2003, 18.

CELAYA Gabriel; VITIER Cintio; NÚÑEZ Aníbal & CONTE David edd., *Arthur Rimbaud. Poesías completas*, Madrid, Visor 1997.

GILLES Annie, *Images de la marionette dans la littérature. Textes écrits ou traduits en français de Cervantes à nos jours*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy 1993.

LÓPEZ GARCÍA Dámaso ed., *T. S. Eliot. Inventos de la liebre de marzo. Poemas 1909-1917*, Madrid: Visor 2001.

MCCORMICK John; CIPOLLA Alfonso & NAPOLI Alessandro, *The Italian Puppet Theater: a History*, Jefferson, NC: McFarland & Co. 2010.

MCCORMICK John & PRATASIK Bernie, *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press 1998.

M. LOTMAN Iuri, "Los muñecos en el sistema de la cultura", *La Semiosfera. III. Semiótica de las artes y de la cultura*, ed. D. Navarro, Madrid, Cátedra 2000.

PALACIOS Germán ed., *Gustave Flaubert. Madame Bovary*, Madrid, Cátedra, reed. 2002.

PANIZO Rafael trad., *E. M. Cioran. Ese maldito yo*, Barcelona, Tusquets, reed. 2000.

SÁBATO Ernesto, *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Madrid, Alianza, reed. 2002.

SHERSHOW Scott Cutler, *Puppets and Popular Culture*, Ithaca, Cornell University Press 1995.

SEGALA Amos ed., *Miguel Ángel Asturias. "Muñecos", París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, Madrid, Colección Archivos 1988.

SEGEL Harold B., *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automaton, and Robots in Modernist and Avant Garde Drama*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1995.

VALVERDE José M.^a trad., *Rainer María Rilke. Elegías de Duino*, Barcelona, Orbis-Fabbri, reed. 1998.

VAREY John E., *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta el siglo XVII*, Madrid, Revista de Occidente 1956.

VÁZQUEZ DE CASTRO Isabel, *Le théâtre de marionnettes populaires et son influence sur le renouveau scénique au cours du vingtième siècle en Espagne*, Villeneuve d'Ascq: Les Presses Universitaires du Septentrion 2001.

VELÁZQUEZ José Ignacio ed., *Guillaume Apollinaire. Alcoholes. El poeta asesinado*, Madrid, Cátedra 2001.

VERJAT Alain & MARTÍNEZ DE MERLO Luis edd., *Charles Baudelaire. Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, reed. 2000.

VICENTE Isabel ed., *Fiódor Dostoievski. Crimen y castigo*, Madrid, Cátedra 2000.

