

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TEATRO DE TITERES Y LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Jesús Jiménez Segura (*)

RESUMEN

En este artículo se habla de los títeres resaltando su origen mágico-religioso en distintos lugares y culturas pasando luego a su desarrollo como teatro visual en distintas modalidades: Eidophusikon, Mundonuevo, Diorama. En un segundo apartado se hace una aproximación a algunos elementos esenciales de la naturaleza específica del teatro de títeres: la relación títere-titiritero, el proceso de identificación entre espectador y títeres. Y por último se traza un panorama general de las relaciones de los títeres con el cine y la televisión.

SUMMARY

This article deals with puppets, drawing attention to their magico-religious origins in different places and cultures. It then considers their development as visual theatre in different forms: Eidophusikon, Mundonuevo, Diorama. In the second part, an approach is made to considering some basic elements of the specific nature of puppet-theatre: the relation puppet-puppeteer, the process of identification between spectator and puppets. Finally, a general panorama is sketched out of the relations between puppets and cinema and television.

LABURPENA

Idazlan hau txotxongiloen jatorriaz hasten da, leku eta kultura ugaritan beraiek izandako sorburu magiko-erlijiosoaz hain zuzen, ondoren eta era ezberdinetatik, ikusgarrizko teatroa nola bihurtu eta aberastu ziren aztertzeko: Eidophusikon, Mundonuevo eta Diorama esaterako. Bigarren atalean, aldiz, txotxongilo teatroak funtsezko dituen berezko elementu batzu ageri dira, hala nola txotxongilo eta txotxongilolari arteko harremana edo ikusle eta txotxongiloen arteko identifikabidea. Eta, azkenik, txotxongiloek zinea zein telebistarekin izandako harremanen ikuspegi orokorra azaltzen da.

(*) Profesor Titular de Comunicación Audiovisual. Universidad del País Vasco

Quiero comenzar por explicar las razones que me llevan a escribir sobre un tema tan "frívolo" como los títeres. Y digo esto porque salvo unos cuantos titiriteros y tres o cuatro personas más, prácticamente nadie hoy en día considera este tema lo suficientemente serio como para dedicarle atención. La verdad es que no siempre ha sido así y hay algunas excepciones destacadas y destacables. Charles Magnin, afirma en su conocida y citadísima *Histoire des Marionettes en Europe* (1).

"Si alguien insistiera en que yo le diese una razón por mi elección en una materia tan inusual, y yo me sintiera obligado a contestar, no tendría ninguna dificultad en darle ejemplos de muchos pensadores profundos y reconocidos que no tuvieron miedo de comprometer su reputación académica, poetas, incluso teólogos y filósofos, por su estrecha asociación con estas agradables y seductoras maravillas. (...) Sorprendería a algunos de mis lectores con más de una lista preliminar de tan excelentes mecenas: Platón, Aristóteles, Horacio, Marco Aurelio, Petronio, Galeno, Apuleio, Tertuliano, y entre los escritores modernos: Shakespeare, Cervantes, Ben Jonson, Molière, Hamilton, Pope, Swift, Fielding, Voltaire, Goethe, Byron".

Podríamos añadir a esta lista de personajes ilustres que se han interesado por los títeres a los artistas plásticos Klee, Leger, Picasso, Miró, a escritores y teóricos del teatro como G. Sand, García Lorca, Valle-Inclán, Gordon Craig, Maurice Maeterlink, etc.

Yo no voy a apelar como Magnin a precedentes tan ilustres para justificar este artículo, sino únicamente al inmenso placer personal que me han transmitido los títeres, tanto en la niñez como en la edad adulta (por vías diferentes, de carácter casi mágico en el teatro de Guiñol de la infancia y por su fuerza plástica y poética en los espectáculos que he podido disfrutar posteriormente). Desde luego que estas razones no son muy científicas, pero creo que tienen suficiente validez para reivindicar esta forma de expresión tan especial.

¿Pero que son exactamente los títeres? Su existencia ha ido evolucionando a lo largo de la historia. Hay quien dice que el títere nació cuando el hombre descubrió su sombra y jugó con ella. Esta es una afirmación difícil de comprobar, pero lo que sí parece demostrado es que en sus orígenes más remotos el títere tenía una función ritual.

En el contexto de las creencias animistas a algunos objetos y fenómenos naturales se les atribuye vida y voluntad propia incluyendo naturalmente a los ídolos o figuras rituales. El títere ha nacido en el momento en que los ídolos o figuras rituales se construyen con algunas partes móviles de tal forma que al ser manipuladas por el sacerdote o iniciado producen la ilusión de un movimiento autónomo. La movilidad del títere

representaría el movimiento del ídolo representado. Probablemente se utilizaría como recurso para potenciar la fuerza expresiva de la representación.

Pruebas de la importancia que los muñecos han tenido en los ritos y creencias la encontramos en toda una serie de mitos que hacen referencia a muñecos u objetos que cobran vida por la influencia de algún dios. En el Edda escandinavo la primera pareja humana se crea cuando Odín da forma humana y alma a dos troncos. Para los **quiché** los hombres proceden de unos muñecos de madera contruidos por los espíritus del cielo. Y no olvidemos el Génesis (2,7):

"Modeló Jehová Dios un hombre, de arcilla. Y sopló en sus narices aliento de vida. Y así el hombre fue animado".

Los espectáculos de títeres han existido en casi todos los países y periodos históricos. En Europa hay documentos escritos al respecto desde 500 a. C., por ejemplo el *Symposium* de Jenofonte. Cuenta Herodoto como en Grecia se dan representaciones con títeres en las fiestas báquicas y respecto a las costumbres egipcias narra la existencia de muñecos articulados que representan dramas divinos en los templos. También menciona unas singulares procesiones:

"... las mujeres, en lugar de falo paseaban de pueblo en pueblo unas estatuillas de la altura de un codo, cuya parte sexual, igual en tamaño al resto del cuerpo, se movía por medio de hilos. Un flautista precedía, y las mujeres le segufan cantando..." (2).

También existen antiguas tradiciones de representaciones de títeres en China, India y otras partes de Asia. En Java, el **Wayang** constituye uno de los primeros espectáculos de títeres sagrados que se conocen, consiste en la materialización de la imagen de los dioses sobre unos trozos de piel de búfalo pintada y articulada, se proyecta luz sobre estas figuras y los espectadores solo ven sus sombras sobre una pantalla.

Los indios americanos utilizaban figuras semejantes a títeres en rituales mágicos. En los ritos animistas de los **taínos** de las Antillas el hechicero se comunicaba con los **cemis**, representaciones en piedra, hueso o madera de los espíritus familiares. En lo que hoy en día es Colombia existen antecedentes de los títeres desde el siglo VI a. C., los restos arqueológicos demuestran la existencia de máscaras y objetos animados por diferentes artificios; más tarde los **quimbayas** construyeron figuras en oro articuladas con el objeto de ser animadas (3).

En Africa hay muy poca documentación sobre los títeres, pero se han utilizado con profusión las máscaras en ceremonias mágicas y la distancia entre actores con máscara y el teatro de títeres no está clara. Es preciso tener en cuenta que no se puede estudiar la máscara aisladamente fuera del contexto

(1) Ed. Slatkine, Paris, 1981, p. 1-2. Se trata de una reimpresión de la edición original de 1862.

(2) Citado de Porras, F.: *Titelles. Teatro popular*. Ed. Nacional, 1981, p. 29-30.

(3) VV.AA.: *Panorámica del títere en Latinoamérica*. Centro de documentación de títeres, Bilbao, 1990.

de su uso: vestimenta, tatuajes, danza, música, contenido ideológico del rito. Y así la máscara se convierte en doble que permite adquirir una personalidad nueva (4). La máscara oculta al actor en el interior del personaje. Esto facilita la labor interpretativa ya que el rostro del actor no es observado directamente por los espectadores. Desde este punto de vista la máscara cumple una función similar a la de los títeres ya que permite expresarse permaneciendo invisible (o casi invisible).

Dando un salto en el tiempo nos encontramos que en Europa los títeres se utilizaban para la educación religiosa en los atrios de las iglesias, representando los "misterios". Parece claro que la primera función de los títeres fue de carácter mágico y religioso y sólo posteriormente surgió un uso profano que poco a poco fue desplazando el uso religioso. Sin embargo, en los países árabes y musulmanes se introduce en el siglo XI el teatro de sombras de origen chino y los turcos crean el *Karagoz* (o *Karakiz*) que nunca ha tenido un papel religioso, lo cual es lógico, teniendo en cuenta la especial prevención de los musulmanes hacia las imágenes como posible vehículo de idolatría.

Un *hadit* (5) afirma: "Los teólogos admitían a las marionetas a condición de que, como las muñecas, no se parecieran al original, y además, porque hay un agujero para que pase el hilo" (6).

A la función mágica de los títeres, sucedió una función teatral cambiante en función de variables socioculturales y evolucionando desde la satisfacción de la pura curiosidad por el espectáculo a la interpretación teatral similar a la de los actores humanos. Al principio del teatro de títeres estos eran considerados como réplicas artificiales de los seres humanos, esta semejanza era la que atraía a los espectadores; incluso llegó a acusarle a los titiriteros de practicar la magia (7).

Los títeres, como teatro popular, tienen un aspecto mágico en cuanto los espectadores se olvidan de que están contemplando simplemente un muñeco, al oír "su" voz o al ver como se mueve se convierte en una criatura mágica. Posteriormente y como alternativa a este tipo de teatro de títeres surgió uno nuevo basado fundamentalmente en los aspectos visuales, aún conservando el carácter dramático de los títeres.

El primer teatro visual auténtico fue el *Eidophusikon* de Jacobo de Louthembourg que representaba cuadros de ciudades, amaneceres, atardeceres, tormentas de mar, etc., con decorados espectaculares, figuras móviles y efectos de luz.

Aunque anteriormente ya existía en España el *Mundonuevo*. El *Mundonuevo* fue una diversión habitual en las ferias y calles europeas durante los siglos XVIII y XIX. El manipulador hacía correr las escenas una tras otra tirando de unos hilos mientras las comentaba. En contraposición a los modestos *Mundonuevos* estaban el *Panorama* y el *Diorama* que eran espectáculos artísticos para la alta sociedad. Todos ellos, el *Mundonuevo*, el *Eidophusikon*, el *Panorama* y el *Diorama* se basaban en figuras planas que representaban personajes y escenarios naturales. El *Diorama* inventado por Daguerre llegó a ser un espectáculo muy popular en el s. XIX, en las grandes ciudades había casi tantas salas dedicadas exclusivamente a este espectáculo como el número de salas cinematográficas que puede haber hoy en día (8).

Naturaleza del teatro de títeres

Aunque para el espectador aparezca el propio títere como el eje central del espectáculo, en realidad la figura esencial es el titiritero. El títere, sin el movimiento o la voz que le presta el titiritero, es solamente un muñeco inerte, aunque lleno de potencialidad expresiva, pero para que esa potencia se convierta en acto es imprescindible el manipulador que infunde "vida" en forma de movimiento, acción y discurso, a la materia estática.

Así el teatro de títeres se define por la presencia de un sujeto —el titiritero— que utiliza una serie de muñecos —de tres dimensiones o de dos— u otros objetos con el ánimo de expresar algunas ideas o emociones al público. Los títeres son solamente un instrumento. Si lo importante es el titiritero y el uso de un *objeto intermediario* (en vez de la expresión personal directa del actor convencional) no será demasiado importante la clase de objetos utilizados para el espectáculo: muñecos de guante o varilla, marionetas de hilos, figuras planas o sombras. Quizás esto explique la ambigüedad de la definición que nos da Bensky:

"El títere es, en términos exactos, un objeto móvil, (...) construido para la acción dramática, manipulado visible o invisiblemente por cualquier técnica que su inventor haya escogido. Su uso es para representaciones teatrales" (9).

Prácticamente en cualquiera de las teorías sobre el teatro de títeres, la relación entre el manipulador y el títere se considera como el factor más importante. Una de las características

(4) Varela, J. y Ruiz, A.: *El actor oculto. Máscaras-Sombras-títeres*. Diputación de Castellón, 1986.

(5) Los *hadit* son la segunda fuente de inspiración de la doctrina islámica —después del Corán— y recogen todo aquello que relatan los primeros creyentes sobre la vida de Mahoma, sobre sus dichos y sus hechos. El *hadit* no posee por sí mismo la fuerza doctrinal indiscutible de la ley coránica.

(6) Papadopoulo, A.: *El Islam y el arte musulmán*. Citado por

Lamrini, M.: *El cine en Marruecos: desarrollo histórico y perspectivas futuras*. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 1990, p. 15.

(7) Jurkowski, H.: *Aspects of Puppet Theatre*. Puppet Centre Trust, London, 1988.

(8) Ceram, C. W.: *Arqueología del cine*. Destino, Barcelona, 1965.

(9) Bensky, R. D.: *Recherches sur les Structures et la Symbolique de la Marionette*. París, 1971, p. 22.

distintivas del teatro de títeres ha sido, durante siglos, la separación física entre el muñeco-personaje que se mueve por el escenario y que habla, pero su voz procede realmente del titiritero.

“En el teatro de títeres los personajes están a la vista, en el escenario, mientras sus palabras surgen de las bocas de artistas invisibles. El movimiento de cada títere durante el diálogo sugiere cual está hablando, cual responde: un tipo de puente se crea entre la fuente de sonido y el personaje que habla” (10).

En las representaciones más antiguas los títeres eran mudos. El narrador delante del escenario contaba la historia y los muñecos servían para ilustrarla visualmente. Todavía hoy en día, en el teatro **Toone** de Bruselas se ve a través de una pequeña ventana en el proscenio, a un único recitador que presta su voz a todos los personajes. Así que un mismo personaje puede ser manipulado por un titiritero y otro titiritero darle la voz; esta separación se ha mantenido en el **Bunraku** japonés, el cantante **jururi** es la fuente vocal mientras tres manipuladores se encargan de mover al muñeco.

Pero es preciso tener en cuenta que a diferencia de otros objetos, cuando el títere actúa como objeto móvil puede llegar a convertirse en **sujeto** en el que se proyecte la imaginación del espectador identificándose con el personaje. El títere es **objeto expresivo** que sirve de vehículo a pensamientos humanos subjetivos, y de esta manera los títeres permiten el acceso a una realidad transformada (11).

Es preciso remarcar que los personajes aparecen porque **alguien** los ha creado, basándose para ello en sus propias experiencias reales. Por lo tanto, de alguna manera, la identificación del espectador con el personaje responde a la previa del autor con dicho personaje.

La identificación con los personajes no está motivada por una particular simpatía hacia ellos, sino que como ya estableció Freud, sucede al revés: es la identificación la que produce simpatía. Este fenómeno trae consigo la posibilidad de utilizar los recursos de la acción dramática para **provocar** en el espectador simpatía hacia un determinado personaje, que quizás no se la produciría en la vida real. En la identificación del espectador con los personajes, influye poderosamente la **situación** de los personajes en la estructura de la representación. La estructura en que se sitúan los personajes determina la identificación con unos y otros. Esta no es una relación individualizada en un solo personaje a lo largo de todo el relato, sino que puede presentar un carácter mucho más fluido y variable a lo largo del mismo. Según se introducen variaciones en las situaciones planteadas al espectador, los personajes modifican sus relaciones y sus posiciones relativas en la

estructura del universo representado. Y en base a ello el espectador puede modificar ‘su lugar’ en el relato, es decir: su identificación con otro u otros personajes distintos. Incluso puede ‘desdoblar’ su identificación en dos personajes a la vez, en función del papel desempeñado por cada uno de ellos, y los rasgos que el espectador les atribuye. De lo dicho podemos deducir que es más decisiva la influencia del **cómo** se cuenta el relato, que el propio contenido del relato (12). La identificación del títere con el personaje que representa, está determinada por el uso del mismo y por la unidad de los elementos escenográficos.

Por otra parte, la identificación con los personajes no es individualizada sino una identificación con el **tipo** de personaje. Y esto resulta esencial para que el espectador se sienta ‘enganchado’ por el personaje.

Para Kolar el títere: “Debería ser el resultado de un concepto irreal de su modelo; así llegaría a ser un símbolo verdadero del ser humano, un tipo no un individuo, de acuerdo con la irrealidad de la estilización” (13).

Esto hace que los títeres puedan traspasar los límites de la realidad, tal y como funciona para los actores convencionales.

“... para mi las marionetas son más libres, más naturales que los actores vivos. Me dan un sentido de ilusión más fuerte...” (14).

Para Sergei Obraztsov –el mejor titiritero de la primera mitad del siglo XX– las posibilidades de desarrollo del teatro de títeres dependen precisamente de la demostración de que lo que puede ser expresado por un títere no puede ser expresado por un actor humano (15).

Los títeres y la televisión

Desde la implantación generalizada de la televisión como medio de difusión social han sido constantes las relaciones que se han dado entre los títeres y la programación televisiva. Los títeres han aparecido en multitud de programas televisivos de distintos tipos, llegando incluso a conseguir las más altas cotas de audiencia con algunas producciones de Jim Henson por ejemplo. También en el cine algunos grandes éxitos comerciales han estado ligados a personajes principales o secundarios interpretados por muñecos o similares (*E.T., La historia interminable*, etc.).

Si nos remontamos a los orígenes del fenómeno cinematográfico podemos rastrear algunas relaciones más profundas entre el universo de los títeres y el cine. Desde sus orígenes los modernos medios audiovisuales han estado íntimamente relacionados con el mundillo de las diversiones populares

(10) Kowzan, citado por Jurkowski, H.: *Op. cit.*, p. 53.

(11) Jiménez Segura, J.: “De la imagen mental a la expresión audiovisual”, *KOBIE* (Serie Bellas Artes) 6, Bilbao, 1989, p. 291-297.

(12) Jiménez Segura, J.: *Fundamentos básicos de la comunicación audiovisual*. Bilbao, 1990, p. 130 y ss.

(13) Citado por Jurkowski, H.: *Op. cit.*, p. 19.

(14) Kerner citado por Rapp, E.: *Die Marionette im romantischen Weltgefühl*. Bochum, 1964, p. 71-72.

(15) Citado por Jurkowski, H.: *Op. cit.*, p. 27.

dirigidas al entretenimiento público (circo, linterna mágica, volatineros, retablos de títeres, etc.). La propia base física del espectáculo cinematográfico, consistente en la proyección luminosa de imágenes animadas sobre una pantalla, es evidente heredera del teatro de sombras. ¿Y qué es el teatro de sombras, sino un teatro de títeres en el que los muñecos tienen dos dimensiones en vez de tres?

Desde un punto de vista expresivo el movimiento es pieza clave tanto de la expresión cinematográfica como de la expresividad de los títeres, objetos o sombras del teatro de figuras.

Por otra parte el uso de la técnica cinematográfica –y televisiva– ha permitido ampliar de manera considerable las posibilidades de manipulación de objetos. Sin las limitaciones de la actuación en directo frente al público son posibles muchos más trucos que enriquecen enormemente la acción de muñecos y objetos animados. Las técnicas de montaje en cine o de incrustación de señal por **chroma-key** en televisión, por citar únicamente un par de ejemplos significativos, han facilitado todo tipo de efectos con los muñecos así como una mayor “limpieza” en la manipulación de los mismos. Fundamentalmente, las técnicas audiovisuales permiten una total “invisibilidad” de los manipuladores de los muñecos lo cual favorece la verosimilitud del relato.

En correspondencia a estas aportaciones de las nuevas técnicas audiovisuales, el mundo de los títeres ha contribuido, de manera muy importante, a ampliar el universo imaginario de los relatos de cine y televisión. El uso de muñecos ha permitido contar una serie de historias que no podrían haberse contado –o muy difícilmente– sólo a base de actores convencionales.

El resultado de todo esto ha sido una frecuente colaboración entre el mundo de los muñecos y las producciones audiovisuales para cine y televisión.

Pero las relaciones entre los títeres y los medios audiovisuales también tienen su lado negativo. Hay que tener en cuenta que la Televisión se ha convertido en el monopolizador casi exclusivo del entretenimiento colectivo, marginando a otros medios tradicionales, entre ellos al teatro de títeres. Cuando casi el 90% de la población ve la televisión más de cuatro horas diarias no hay tiempo para mucho más, una vez descontadas las horas de trabajo, sueño y otras actividades imprescindibles (comida, aseo, etc.). Además la oferta televi-

siva suele incluir, en la mayoría de países, tiempos dedicados a los programas de títeres, al menos en alguna de las cadenas. Algunos de estos programas han conseguido llegar a las más altas cotas de audiencia.

Ante esta realidad, a nadie se le escapa que para un grupo de titiriteros que actúen en el teatro de una ciudad se reducen sensiblemente las posibilidades de que el público se decida a asistir a sus representaciones. Y esto contando con una publicidad medianamente eficaz. Imaginemos que es lo que puede pasar con el modesto titiritero que actúa en solitario y con unos medios mínimos para publicitar su actuación.

También hay que tener en cuenta la enorme influencia que el lenguaje televisivo ha ejercido sobre otros medios de expresión, entre ellos los títeres. Por ejemplo en televisión el mensaje tiene un carácter cerrado en cuanto que se emite como un todo acabado enclaustrado en una duración prefijada de una hora, o 30', etc., y dentro de cada mensaje la duración de cada plano, la sincronización de imágenes y sonidos tienden a elaborarse de una manera muy medida y controlada, lo cual no tiene porque ser malo, pero trasladado a un teatro de títeres convencional hace perder frescura y viveza. En algunas representaciones de títeres la banda sonora está pregrabada en una cinta magnetofónica y una vez que se pone en marcha la cinta, todo el espectáculo se desarrolla sincronizado con la velocidad de paso de la cinta. Los movimientos de los personajes, las luces, ¿hasta las reacciones del público?, están prefijadas de una manera excesivamente rígida y todo marcha como un reloj (si no se estropea la cinta).

La televisión genera pasividad, es un entretenimiento pasivo en el que el espectador se limita a consumir las imágenes y sonidos emanadas del televisor.

Sin embargo el teatro de títeres en vivo permite una participación del público mucho más activa. Seguramente que cualquiera de los lectores habrá presenciado alguna vez como los espectadores infantiles, totalmente identificados con lo que se está contando en el escenario, llegan a proyectarse de tal manera que insultan a los personajes “malvados” o avisan a gritos al “héroe” sobre las asechanzas de sus enemigos. Esto permite una interacción muy viva y dinámica entre lo representado y los espectadores, imposible de producirse frente a un televisor.

