

## ESPECTÁCULO DE MUÑECOS: REALIDAD Y METÁFORA

ANTHONY N. ZAHAREAS

Université du Minnesota

A los Lavaud... colegas y amigos

« Sorprende el teatro de marionetas en marcha, seguir su camino sinuoso, detenerse ante la sorprendente diversidad de formas ».

*(El títere y las otras artes)*

« Des figurines à la main ont été fabriquées dès l'Antiquité ». Se trata de una historia larguísima de una variedad inimaginable de espectáculos artificiales y cosas a la vez inánimes y manipuladas o mecanizadas. Los muñecos no son sino uno de los múltiples artificios espectaculares producidos y manejados por los hombres. En su conjunto ha sucedido durante siglos una serie impresionante de transformaciones sucesivas de una abundancia de figurillas distintas dentro de espectáculos diversos. En España también se han desarrollado espectáculos de muñecos desde el principio hasta nuestros días. Teatros ambulantes de marionetas, autómatas, procesiones y bailes, mini-espectáculos de sombras, cartones, títeres de guante, maniqués de madera o plástico, fantoches de hilo, tabladitos de bululúes<sup>1</sup> y, además, los retablos de autores conocidos como Cervantes, las payasadas de varios pasos o entremeses, los « autos » de Valle-Inclán, el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, arlequines de Benavente, cronómetros modernos o adaptaciones de polichinelas. Por fin todos los artefactos y maquinarias artificiales utilizados como espectáculos en público (plazas medievales, caminos, fiestas y peregrinaciones, casas

---

<sup>1</sup> Véase Varey, J. E., *Titeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, 1959.

municipales, hospitales o teatros y tablados etc.) con el propósito de divertir o recrear.

He tocado brevemente el tópico del congreso, « Le Spectacle au XXème siècle », desde el ángulo escueto de los espectáculos de muñecos, tanto en su función cotidiana de representaciones espectaculares que se ejecutan en público, como en su función general de metáforas de *theatrum mundi*, es decir, el gran teatro del mundo hecho para muñecos y representado por ellos. Se trata de sustituir las realidades y metáforas de la teatralería de los espectáculos con una « marionetología. » Séame permitida una palabra al respecto. Exponer los principales conceptos del espectáculo en el siglo XX partiendo de la teoría y práctica de una marionetología no es una decisión arbitraria: resulta que los espectáculos de muñecos (antes y durante todo el siglo XX de culturas hispánicas) han de constituir la base sobre la cual se puede edificar todo el edificio teórico del « espectáculo » como extremo caso paradigmático de lo « artificial »; de la pura artificialidad cuyas funciones históricas, no obstante, se manifiestan tanto en los espectáculos que presenciamos como en las metáforas de la vida por *medio* de las cuales nos comunicamos.

## I

Por si había dudas sobre la ilusión concreta de espectáculo que los muñecos han estado manifestando durante siglos y sobre la capacidad de desempeñar una variedad diversa de tareas y papeles, las cuales les llegan con la continua oleada de funciones (debido a la intervención artesana de los humanos), la realidad es que los muñecos no sólo siguen siendo *en sí* — lo que equivale *artificialidad inánime* — un espectáculo de artífices bajo la voluntad humana del titiritero, sino que a todo paso se destacan las « realidades » de la « experiencia ». O sea, el oxímoron de un espectáculo concretamente artificial. Así que una forma de tocar el inmenso problema de la artificialidad, sería un inventario de espectáculos de muñecos, desde los objetos de culto, *tótem*, hasta el robot brillante de *Star Trek*, « Data », haciendo un esquema de las formas en que el espectáculo de muñecos cambia tal como cambia la realidad social en la que las ilusiones proyectadas por muñecos, a menudo cargadas de potencia ideológica, hunden sus raíces. Esto, sin embargo, resulta imposible en una breve ponencia. Me he centrado, por tanto, en el problema clave de las funciones metafóricas de los espectáculos artificiales, y he tratado unas obras de muñecos a la luz de ello (recientemente, el llamado « teatro subterráneo »;

antes de 1936, ciertas obras de Valle-Inclán y, como trasfondo, unas obritas de Cervantes y Quevedo no en sí, sino por la influencia que ejercitaron en los espectáculos del siglo XX). Espero que la ventaja de las omisiones necesarias pueda ser que nos ayuden a destacar, algo teóricamente, la coherencia y continuidad de la función histórica de espectáculos<sup>1</sup>.

Partiendo de unos ejemplos de espectáculos de muñecos, pensamos articular el inmenso problema de la función histórica de lo artificial; o sea, una articulación exclusivamente estética de problemas auténticamente históricos. Tomemos como ejemplo general varias de las piezas dramáticas de los años 1960-80 por los llamados « Nuevos autores », a veces etiquetados « subterráneos »<sup>2</sup>. Algunos de los dramaturgos son José María Bellido, Antonio Martínez Ballesteros, José Ruibal, Luis Riaza, Miguel Romeo Esteo y, más recientemente, Francisco Nieva. Entre los títulos mejor conocidos, sirven para este trabajo *Fútbol* (1963), *La máquina* (1966), *Farsa de marionetas* (1964), *En el país de Jauja* (1963), *El hombre y la mosca* (1968), *La máquina de pedir* (1969), *Los muñecos* (1968), *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1978), *Paraphernalia de la olla podrida* (1971), *Pasodoble...* entre otros.

Por importante que fuera para la cultura moderna la historia de este teatro subterráneo, otro es nuestro interés para este congreso: cada pieza es distinta de las otras pero tienen en común (se ha dicho muchas veces) la acción y efecto de romper con el teatro tradicional del día bajo el franquismo, sustituyéndolo por un « anti-realismo » radical: un pulpo amarillo que monopoliza el petróleo; el amor colosal entre « baby-doll » y el gorila; un loro ahogado en la flor del vino; baile de las calaveras fosforescentes que no dejan de guiñar; el monje que se transforma en árbitro de fútbol; una guerra culinaria por cocineros locos; se remata una liturgia de fantoches — y así por el estilo. Los experimentos escenográficos del teatro subterráneo con pretensiones subversivas logró, cual más cual menos, replantear la cuestión peliaguda de cómo puede ser representado a modo de espectáculo absurdo el mundo moderno. Por medio de procesos casi aristofánicos los españoles se han convertido,

---

<sup>1</sup> « Muñecos » en *Sileno*: Variaciones sobre arte y pensamiento, Num. monográfico, Vol. 2 mayo, 1997 (conjunto de varios estudios).

<sup>2</sup> Véanse Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del Teatro Español, Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1974, Oliva, César, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, así como varios números de *Primer Acto*: Revista de Teatro, Madrid, Imp. Marases, 1957, Num 1.

espectacularmente, en animales, pájaros, muñecos, máscaras, máquinas, juguetes mecánicos, monigotes de cartón, cartas de naipe, caras plásticas. Nada es ni pretende ser real, histórico o verosímil<sup>1</sup>. Por ejemplo, el caso de incitar al hombre en general a seguir el ejemplo edificante del *bacalao* (Ruibal) sugiere de modo swiftiano que no se ve otra solución para redimir al español que el « degüello ».

Ahora bien, si revisamos someramente estas obras advertimos en cada una, ante todo, dos circunstancias: la primera es convertir el escenario conscientemente en espectáculo y, la segunda, hacer del espectáculo una dependencia mutua de dos contrarios: está, por un lado, el plano verificable de los artificios manifestado por una serie de manipulaciones, tramoyas, ventriloquias y máscaras que, en escenarios montados artificialmente en tabancos, apelan al sentido de la fantasía del público; pero está paralelamente el plano de las imágenes sobre estos artificios, propagadas como la *ilusión de una realidad*, imágenes de problemas verificables como tragedia, sociedad y el individuo, glorias, conflictos, etc. Tan distanciados el uno del otro están estos dos planos de producción que la desproporción, bien meditada, da la sensación de dos versiones radicalmente distintas del mismo espectáculo. Esta desproporción dentro de cada espectáculo, y sobremanera en el caso de muñecos, es el aspecto que cohesiona para el público todos los factores « artificiales » de una función determinada: lo que media entre el espectáculo artificial y su función histórica es la representación imaginaria de las relaciones sociales que existen fuera del espectáculo de muñecos, en el mundo social del público<sup>2</sup>.

Antes de analizar unas obras concretas y a la luz de ellas discutir más sistemáticamente qué es el espectáculo de muñecos, si esto es posible, cómo lo es y cuáles son sus consecuencias (es decir, discutir las cuestiones que afronta el presente título) hace falta un ejemplo concreto que pueda ilustrar las « contradicciones » que yacen en todo discurso sobre las fronteras entre el artificio de espectáculos y las funciones de este mismo artificio. Al fin y al cabo, cuando la realidad de una metáfora y la metáfora de una realidad se barajan y contradicen de modo tan flagrante, es lícito averiguar qué sucede. Primero, pues, una paráfrasis de una pieza entre muchas del llamado teatro nuevo o subterráneo, seleccionada casi al

---

<sup>1</sup> Zahareas, Anthony N., « Modernidad y Experimentalismo (El caso de Ramón de Valle-Inclán), Santiago, C. Rica, *Filología y Lingüística*, Vol. I, 1995, 125-139.

<sup>2</sup> Benjamin, W., *Understanding Brecht (Comprendiendo a Brecht)*, Londres, 1973 y Goffman, E., *La presentación del individuo en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1985.

## Espectáculo de muñecos: realidad y metáfora

azar, quizá nunca representada pero, y es lo que aquí importa, drama que a cada paso se proyecta como espectáculo de actividades, escenarios, tiempos, personajes y motivos amarionetados: *Su majestad la Sota* (1965).

Un país indeterminado está anclado en la historia porque hace 300 años se quedó sin cabeza, es decir, sin rey. Durante ese tiempo el país ha estado regido por una « Sota ». Para salir del atolladero se convoca un concurso espectacular para cubrir la plaza de rey. El día señalado se presentan los cuatro reyes de la « baraja » y una princesa dispuesta a casarse con el ganador. Estos candidatos son rechazados, pero ellos demuestran que son más reyes que nadie: han nacido con la « corona puesta », igual que los gallos con la cresta. Además, demuestran que debido a ser reyes de baraja son los únicos verdaderamente populares, queridos y conocidos por todos. Mientras la Sota juzga, cada uno de los reyes va presentando su programa: el rey de « copas » cree en el alcohol como instrumento político; « espadas » en la muerte para sembrar la paz; « oros » en la corrupción como sistema político, pues el oro, a semejanza del corcho, « no se hunde »; el rey de « bastos » piensa en la ideología de la estaca para mantener el orden. Como al « hacer espectáculo » de estos programas cada uno de los reyes parecía ganar el concurso y ocupar el trono, la princesa iba de candidato en candidato: « Quien me ame ha de estar coronado », dice. La Sota piensa que todos los programas son muy buenos y declara empatado el concurso. Llega entonces un árbitro suizo: un árbitro de fútbol. La afición monárquica toma un ritmo deportivo de espectáculo. El arbitro suizo da cartas después de haberlas barajado bien. Pero resulta que al sacar el triunfo (copas, espadas, oros o bastos, lo que daría el poder al rey cuyo signo coincidiera), en vez de salir una carta de la baraja española sale el « comodín », una carta de la « baraja francesa ». Los concursantes lo toman como una intolerable intervención extranjera. La Sota en posesión de esa carta ambigua se declara regente a perpetuidad. Los reyes se indignan, dan un espectáculo de indignación fantochesca ante todos, y quieren marcharse. La sota les convence de que todos van a hacer falta, para implantar un nuevo sistema político que superara el anacrónico de los partidos turnantes. Será proclamada la « monarquía turnante ». La princesa al ver que la Sota es la ganadora se enamora de ella, pero fracasa: la sota es « mula de la baraja » y no necesita amor. La princesa, desesperada porque había nacido para reinar y amar, se fuga a los Estados Unidos donde será la reina de la publicidad. La Sota se sienta en el trono, toma la guitarra y los cuatro reyes,

« amarionetados », bailan a su aire un ritmo que llaman « Tute de reyes ». (Ms del autor)

Como espectáculo, la *Sota* de José Ruibal se desarrolla en su conjunto a la vista del público sin abrigar pretensiones de verosimilitud — un espectáculo de españoles dentro del espectáculo de muñecos: el juego entre las acciones farsescas y algo chaplinescas, los símbolos políticos y las imágenes históricas, depende del artificio de la *baraja*; el naipe, ridículo por sobrante, representa la ambigüedad pragmática y la astucia maquiavélica: a diferencia de los naipes que llevan palos, no está atrapado por sus colores. Se ha montado, así artificiosamente, todo un tinglado plástico, lleno de movimientos, gestos, gritos y aspavientos como en espectáculo teatral y a la vez como espectáculo de la política española durante el dominio de Franco.

Al desarrollar el marco conceptual para los espectáculos de muñecos no podemos escarapar de utilizar el lenguaje teatral de actores: de actores y dobles auditorios; de rutinas y papeles; de actuaciones exitosas o fallidas; de indicaciones, medios escénicos y trasfondo; de necesidades y estrategias dramáticas. De ahí la función de las analogías: la afirmación de que el mundo español entero es un escenario de politiqueros de baraja es obvia: la acción que se representa en *Sota* como en cualquier espectáculo de muñecos es una ilusión relativamente inventada, aunque fácilmente reconocida. A diferencia de la vida corriente de los españoles, nada real o verdadero puede sucederles a los personajes representados como muñecos. *Sota* proyecta una serie de semejanzas entre la realidad histórica de espectáculo como acciones artificiales ante públicos y esta realidad artificial como metáfora del llamado espectáculo del mundo español: la vida política de los españoles es un espectáculo sólo porque en ambos se representan acciones en público. En este caso, *dan de sí un espectáculo* de marionetas en el momento crítico de determinar el futuro del país. La realidad del artificio, pues, funciona históricamente como metáfora política del espectáculo español. Se ha trivializado el proceso mismo de politiquear<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Zahareas, Anthony N., « El esperpento como proyecto estético, » *Insula*, 32, Abril, 1991.

II

Partiendo de *Sota* como uno de tantos ejemplos, nos resta indagar más en las implicaciones de los espectáculos, comentando brevemente, primero, sobre una obra de Ruibal que represente en varios aspectos su generación; y, luego, una breve revista de las contribuciones de Cervantes, Quevedo y Valle-Inclán para concluir teóricamente sobre los espectáculos de muñecos del siglo XX. Con todo, dar cuenta de los espectáculos del siglo XX, sobre todo los de muñecos, sin examinar la evolución histórica que ha determinado sus estructuras, me parece entre inadecuado e incompleto. Por eso adjunto (como paréntesis) una mínima vista de pájaro.

La tarea de investigar orígenes peculiares y funciones particulares de una cultura a otra desanima e intimida. La diversa historia de espectáculos de muñecos incluye todo tipo de ventriloquias; máquinas inmateriales; juguetes; mecanismos de música; y una diversidad de espectáculos a nivel de tabancos. Hay toda una especie de repertorios de diversiones y carteleras: entre innumerables ejemplos, títeres para niños; maniqués-modelos; *Gran Guignol*; sombras chinescas; el « karagüozis » ora turco ora griego; *commedia dell arte* (incluso por J. Benavente en *Los intereses creados*); el robot « programado »; marionetas del Mediterráneo; los Bululúes gallegoportugueses; Marimba Marionetas; Punch y Judy; Kukla, Fran y Ollie; Los Muppets. Además, los muñecos han entrado en otros medios de cultura y arte — las pinturas de Velázquez, Goya, Solana y Picasso; novelas como el *Quijote* o *Pinocho*, películas, como *Tamaño Natural* de Berlanga o *Muñeco diabólico* y los dibujos animados, estilo Disney; teatro, *Woyzeck* de Büchner, las farsillas de Lorca, o *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte...* o *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán. En todos estos géneros, se manifiestan un montón de aportaciones técnicas para montar espectáculos: automatismo o movimientos mecánicos; el cartón o pasta; mano o guante; modulaciones de voces; palos, hilos, marotte, cuerdas o cordoncitos; maquillaje, vestidos o colores etc. Todos estos efectos artificiales corresponden a varias figuras legendarias (Alejandro, el jorobado de Notre Dame, Don Quijote, Fagiolino, Ali Bey, Orlando, el muñeco Chucky, Superman, etc) y tipos sociales o animales (el pícaro, el satánico, Barbie doll, el villano, el campesino, el cabezota, el dinosaurio, etc., etc.).

En la historia de la cultura, los muñecos quizá representan uno de los casos más extraordinarios de variedad entre espectáculos. Los documentos

son amplios aunque necesariamente desiguales porque gran parte de los espectáculos han sido ambulantes, orales y de repertorios cambiables<sup>1</sup>. Deben rechazarse las creencias de que los espectáculos han de formar una totalidad unificada: los juicios sobre ellos resultan casi siempre incompletos o indeterminados. Se han tocado en serio, eso sí, una serie de problemas estético-culturales como la « producción artificial »; el papel de las « diversiones »; el « arte popular »; las interrelaciones ambiguas entre « burlas y veras »; el concepto de « creación » y del « demiurgo »; « perspectivismo » o « distancia estética »; las relaciones dialécticas entre parodia y sociedad; el choque entre « novedad y tradición »; y sobre la sociología de « realidades y metáforas ». En el nivel historiográfico, los antropólogos han propuesto diversos orígenes fascinantes mientras que, en el nivel empírico, siguen acumulándose señales de figuras, funciones, ritos, signos culturales, etc. Por eso, lejos de constituir un todo redondo y coherente, la cuestión misma de los espectáculos de muñecos y sus funciones históricas revela unos conflictos y unas contradicciones de significados.

Se puede destacar cuatro constantes en cualquier discusión sobre los espectáculos de los muñecos o, paralelamente, obras del teatro subterráneo. Una es las relaciones problemáticas entre la condición inerte de los artefactos y las situaciones históricas de su función; otra es los intercambios sutiles entre el estado siempre artificial de los muñecos y todos los otros artefactos maquinarios de los espectáculos; otra es las relaciones semióticas entre las funciones simbólicas de los espectáculos y los otros sistemas de simbolismo dentro de la cultura — los medios de comunicación, las artes, el teatro y el cine, la prensa, la producción de diversiones, la TV, etc.; y, finalmente, las correspondencias más bien indirectas entre cada espectáculo particular de muñecos concretos y las ideologías hegemónicas de la sociedad. Uno de los desafíos es cómo tratar la ilusión de espectáculos planteada concretamente por las siempre discutidas funciones de muñecos, especialmente si una obra o situación en particular no obedecen a los cánones generales establecidos respecto a los muñecos y sus espectáculos.

El caso por ejemplo de *El hombre y la mosca* (1968) de José Ruibal. Como otras piezas de su generación se trata de una alegoría básica, nada compleja, pero dentro de un espectáculo difícil de montar debido a elementos escenográficos totalmente fantásticos e inverosímiles.

---

<sup>1</sup> Véase J.E. Varey, *Op. cit.*



Dialécticamente, los medios complejos de escenografía para montar un espectáculo (todo ocurre dentro de una impresionante cúpula de cristal) afectan el mensaje de la « perpetuación de la dictadura », densificando el aparato simbólico. Por ejemplo, se exalta, aunque de modo carnavalesco, al « enemigo » como si fuera « maestro » modélico del ejercicio del poder: más allá del notorio caso de la pervivencia del caudillo (« cuando muera Franco ») se proyecta dentro de la cúpula espectacular el mismo sistema cínico de dictaduras. Si por una parte los dictadores saben maquiavélicamente, « racionalizar lo irracional », su cúpula se desintegra desde dentro, y no desde fuera: las moscas no le tienen miedo al « doble », al sucesor si, como el dictador, no tiene el carisma negativo de saber matar. La desintegración de la cúpula, un espectáculo amarionetado, ocurre desde dentro porque, metafóricamente, toda dictadura lleva las semillas de su propia destrucción.

Todo en esta pieza como en casi todas del teatro subterráneo gravita al espectáculo. En *El hombre y la mosca*, por ejemplo, la primera parte es más como espectáculo *visual*: un hombre transforma a otro a palos. En la segunda parte esa identidad ya funciona y los dos personajes ya no caben en la tierra. En la tercera parte las relaciones entre ambos son menos gesticulantes pero la tensión se hace interior: las frases de uno y otro se hacen transparentes y a través de una palabra se hace presente todo un largo pasado. La obra está escrita como una superposición de capas de pintura y, en determinados momentos, las capas superiores son rasgadas y dejan ver todo lo que hay dentro. Esto carga de electricidad las relaciones entre los dos personajes. Para destrozarse uno a otro no necesitan hacer grandes aspavientos: hay por dentro toda una maldad que salta como una fiera por el menor resquicio. Esto hace que los personajes vayan pasando de casi gimnastas que actúan para ser vistos, en otros que actúan para ser sentidos. De exteriores hemos pasado a interiores. Si esta presión interior del personaje que durante el curso de la obra se va acumulando es tenida en cuenta por los actores, la obra funcionará con toda su potencia. Estas actitudes nuevas hacia la escenificación de espectáculos alcanzan al público: se trata de dramaturgos que no escriben « para » el público — no tienen una clientela — sino, en el sentido crítico y positivo de la palabra, « contra » el público, acondicionado a no pensar constructivamente sobre cómo se les está representando la ilusión de un espectáculo (Ruibal, *Bacalao*; Brecht, *Organon*).

III

Los espectáculos de muñecos han constituido muchas veces la base sobre la cual muy diversos autores han edificado la perspectiva que «liga» los artefactos de ficción con los hechos reales de la historia. Pero lo que ahora importa subrayar es el valor central de muñecos en el seno de las tradiciones culturales en tanto que producto sumamente mediatizado en sus relaciones con todo tipo de función artificial y mecánica. De acuerdo con la opinión de Valle-Inclán, propagada por varios de los «subterráneos», ya Cervantes y Quevedo habrían comprendido el hecho de que el arte del muñeco constituye un caso paradigmático en el conjunto de las interrelaciones, dentro de una total artificialidad, entre lo que pertenece enteramente a la realidad y lo que atañe enteramente a sus imágenes. En potencia cada espectáculo de los muñecos capta la inversión de perspectiva entre la producción concreta de artefactos y la estrategia de representarlos.

Cervantes elaboró en un entremés el cuento popular del «emperador desnudo». Entre el ejemplo medieval de D. Juan Manuel y el cuento de Andersen tenemos a Cervantes, quien utiliza de modo radical esta misma y larga tradición. Y lo hace empleando la diversión popular de los tabladitos; así forjó una versión muñida de muñecos cuyo aparato teatral, como espectáculo, parece insuperable<sup>1</sup>. La «maravilla» no es magia aquí, sino «tramoya»: quien no ve los muñecos en el retablo... *ex illis est* — es decir, «es uno de ellos», ...uno de esos señalados y malditos de la raza judía. Y como todos los presentes en el auditorio son (o dicen ser) cristianos viejos, dada la negra honrilla, pretenderán ver muñecos *en donde no los hay*: el muñeco de Sansón y el de Herodías, los leones, los toros. Al bailar con la «Herodías», cosa que aquí equivale a bailar con «la nada», los supuestos muñecos no existentes se «reconvierten» en las figuras bíblicas, gracias a la ilusión de la tramoya. Por eso la ilusión de la realidad (una realidad concreta) del muñeco aquí se nos convierte en realidad histórica y verdadera de esta misma ilusión de espectáculo: lo cual indica por cierto que no hay ilusión alguna en ser tan artificial como el espectáculo del muñeco.

El retablo es «espectacular» por «vacío», por ser re-presentado sin muñecos. Tan sólo se oyen «voces» que describen muñecos invisibles, acciones que no se ven porque no existen. Así los lectores «vemos»,

---

<sup>1</sup> Cervantes, Miguel de, «Entremés de El retablo de las maravillas,» *Readings in Spanish Literature*, ed. A. N. Zahareas y B. Mujica, Londres, Oxford University Press, 1975.

sorprendidos, a aldeanos que « ven » y « hablan » de la nada . La función consiste en presentarnos el extraño « espectáculo » en que se mueven unos muñecos históricos concebidos dentro del « espectáculo » de unos muñecos claramente artificiales: el gobernador y los otros (Repollo, Castrado, Capacho, el sobrino...), que constituyen el público, viven en un mundo de realidades concretas y sociales; mas, dentro de este mundo, existe aun otro mundo de muñecos manejados por Chanfalla y por Chirinos. Un mundo de muñecos que no es real ni social como el del público, es un mundo de títeres dentro del cual no hay nada; o mejor, el espectáculo de un escenario vacío. Y ver algo en la nada es no distinguir ya entre verdad y mentira, entre apariencia y realidad, entre mitos e historias. Aquí Cervantes lleva el potencial del espectáculo al extremo: los cristianos viejos, al intentar probar lo que son, muñecos ya de su código de limpieza, *dan un espectáculo de sí en público*, espectacularmente, unos ante otros.

Un año más tarde, 1615, en el *Quijote* II, Cervantes retoma el tema. En el espectáculo de títeres montado por Maese Pedro, Melisendra y Gaiferos, amantes perseguidos y en peligro, son sólo dos muñecos, dos figuras de madera inmersos en un tablado sin actores; y en el mundo del público, los dos amantes, en tanto que muñecos, no serán sino sombras de lo real, una ilusión, dos símbolos; pero en el mundo real propio del loco, esa muñeca, en tanto que ilusión, existe más allá de los estrechos límites que tiene el escenario, y forma parte, inevitablemente, del mundo en el que « existe » Don Quijote. Así pues, la ilusión, *de modo imprevisible*, sobrepasa su encuadre de muñecos para verterse en el marco de la realidad exterior a la que invade, igual que una realidad histórica puede brotar de súbito de lo que sólo es artificial. De modo análogo y bien deliberado, la locura (el problema que « encarna » en la novela) se derrama en cordura, y al contrario. Cuando el loco finalmente desenvaina la espada para atajar la persecución de Melisendra, el mundo artificial de los muñecos y el mundo histórico en que se mueve el público confluyen al igual que un arabesco. Así, en el acto de la representación, se ha borrado la línea divisoria entre actos de locura y consideraciones razonables, mientras las fronteras de lo posible y lo verosímil resultan potenciadas. Pero esta especial ofuscación, tanto a nivel artístico como temático, es característica de los mundos forzosamente fluctuantes de la función realizada con muñecos, cuyas posiciones relativas durante el espectáculo — *realidad y ficción* — se vuelven finalmente intercambiables por ser esencialmente cosa idéntica.

IV

Si el retablo de las « maravillas » fue uno de los ocho entremeses de Cervantes « nunca representados », de modo análogo varias de las obras de los nuevos dramaturgos durante años andaban desconocidas<sup>1</sup>. Hubo dos clases de dificultades: la represión política de la censura y el retraso técnico de la *escena española*. No era fácil montar espectáculos críticos a nivel ideológico « que lo reduce a la condición más extrema del drama subterráneo »<sup>2</sup>. Este tipo de teatro, como antes el caso de Cervantes, dejaba deliberadamente un amplio margen creador para los directores y actores porque se trata de textos abiertos a la creatividad del espectáculo. Este atractivo aspecto renovador del « arte escénico », logró, irónicamente, revelar la pobreza de los medios escénicos, la escasa capacidad creadora de las gentes de teatro, adocenadas ya hace mucho en fórmulas dramáticas caducas. Porque lo que pretendía el espectáculo moderno era convertir la realidad escenográfica que divierte al público en una metáfora global:

La irracionalidad que aquí se refleja abunda, de un modo u otro, en otras partes. Si cambiamos los trajes de los personajes y en vez de inquisidores y mercenarios moriscos les vestimos los ropajes del Kukusklán, a la vez que vestimos a sus comparsas con los uniformes de los mercenarios que tengamos más cerca, la obra cobra dimensión geográfica más amplia. La irracionalidad, por ejemplo, es un mecanismo muy adecuado para tergiversar la realidad en cualquier parte<sup>3</sup>.

La dificultad del proceso metafórico es que en vez de atacar a las injusticias de la sociedad, pongamos el caso, el nuevo espectáculo subterráneo pretende ir más allá para atacar la raíz misma del sistema.

Quevedo es quien, según Valle-Inclán y sus seguidores, primero, integra la metáfora del espectáculo en una filosofía (aquí la ética rigurosa del estoicismo) y, a la vez, la convierte en la estructura narrativa de la vida picaresca. En la España narrada en el *Buscón* de la novela de Quevedo, ya en plena decadencia económica y nacional, un impostor y fugitivo de la justicia narra al final de su vida literaria su encadenada serie de desgracias.

---

<sup>1</sup> Wellwarth, George, *Teatro subterráneo español*, prol. A. Mirales, Madrid, 1978.

<sup>2</sup> Ruibal, José, El bacalao, en *Readings in Spanish Literature*, (Comentario por J. Ruibal), p. 325-335.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 353.

Cansado de vivir disfrazado e inseguro, de lugar en lugar, comprenderá por fin que los oportunistas como él no pueden mejorar su situación con ningún nuevo cambio superficial, sino cambiando, desde dentro, su moral. La historia de su « vida » queda allí estructurada como « espectáculo » de una serie de desgracias personales en medio de las cuales el desgraciado buscón se convierte de modo progresivo en una especie de « muñeco » de la sociedad. Partiendo del *Theatrum mundi*, metáfora predilecta de los estoicos, la analogía « actor-en-teatro » vs « hombre-en-mundo » se ha estructurado como el *medio* para el *mensaje*; el mismo narrador se da cuenta de su vida superficial, de no ser sino *muñeco de otros* :

Encarecíome tanto la vida de la *farándula* que al fin, parecí bien en el teatro.... Díjome [el poeta] que... no era suyo nada de la comedia, sino que, de un paso tomado de uno, y otro de otro, había hecho aquella capa de pobre, *de remiendo*... No me pareció mal la traza, y yo confieso que *me incliné* a ella...<sup>1</sup>

Literal y metafóricamente, el narrador se da públicamente en espectáculo, hasta convertirse en ridícula figura carente en absoluto de voluntad. Es decir, el mismo pícaro revierte en una ética de la libertad individual, al contrario de lo que sucede en el caso de los muñecos vivos de la sociedad española.

En sus pretensiones de arribista y, como « hombre de honor », el « buscón » gesticula más que nunca, revelándose como muñeco de fortuna. Este proceso de « marionetización » halla sus raíces más sutiles en un particular « neostoicismo » que se manifiesta claramente en la temática misma de la obra, correspondiendo, en primer lugar, a la incapacidad para no hacerse toda clase de ilusiones ante las más diversas y proclamadas mitologías sociales; pero también, y en segundo término, a la más acuciante necesidad de no ser ya muñeco de los otros. Este presunto acto de independencia (factor predominante en el problema crítico de la relación entre la sociedad y el individuo) sólo se realiza al interiorizarse, para ver esta vez con claridad que sus engañosas ilusiones, precisamente en tanto que son falsas, no le han convertido en otra cosa que en un « muñeco » verdadero en el absurdo « espectáculo » del mundo social.

---

<sup>1</sup> Quevedo, Francisco de., *La vida del buscón llamado Pablos*, Madrid, Akal, 1996.

La dependencia mutua entre realidad y metáfora tal y como fue realizada por los Cervantes y los Quevedos no se les escapó a los subterráneos: como todos los artificios, también los espectáculos han de arrancar de la experiencia social. Al mostrar la dimensión ilusoria de los espectáculos artificiales, la marionetología alcanza en la función histórica de muñecos, por lo menos en potencia, la función histórica de toda maquinaria. Importante lección: es el hombre como creador y manipulador de artefactos, el que toma y tiene la última palabra. Por lo tanto, el puro artificio de los espectáculos de muñecos, sea realidad o metáfora, ayuda a los espectadores a *juzgar históricamente*: a aprender, por ejemplo, a situar planes y estrategias detrás de las ilusiones sociales; y a situar, como en el caso de cualquiera de los nuevos dramaturgos, unos fundamentos ideológicos detrás de las metáforas proyectadas por medio de espectáculos. Si el espectáculo de muñecos proporciona por el medio de trivializar una diversión escapista, contra esto, Ruibal y sus coetáneos postulan entre burlas y veras la visión de que la realidad artificial simbolizada en todo espectáculo es un proceso cambiante y discontinuo. Creado sólo por los seres humanos, puede ser transformable por ellos.

## V

Y, entre las dos guerras mundiales, es quizá Valle-Inclán quien ha redondeado, estéticamente, tanto el proceso de hacer espectáculos como el de montarlos con muñecos. El portavoz más fiable de Valle-Inclán es el clérigo hereje del *Esperpento de los cuernos de don Friolera*, don Estrafalario: en el prólogo y epílogo del drama teoriza sobre el nuevo arte de hacer ficción a partir de la historia gracias a los muñecos del Bululú, cuyo teatro rudimentario y popular, según él de tradición « portuguesa y cántabra », representa « estas burlas de cornudos » muy contrarias « al honor teatral y africano de Castilla ». « El Compadre Fidel... superior a Yago... sólo trata de divertirse a costa de don Friolera », sin desdoblarse como artista « en los celos del Moro »; en cuanto a « los muñecos de su tabanque », tienen a su entender una dignidad demiúrgica, concluyendo: « ¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel! » Así como otro título de Valle-Inclán, el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, donde los grandes temas de la cultura occidental han de ser representados por actores casi hechos muñecos, o al contrario, por sombras que vienen a hacer de actores. « Siempre hay... un drama superior a las facultades de los intérpretes. Éstos, monigotes de cartón, sin idealidad

ni coraje, nos parecen ridículos en sus arreos de héroes. Gesticulan con torpeza de cómicos de la legua las situaciones mas sublimemente trágicas ». Aquí Valle-Inclán redondea casi a perfección « la función histórica » de los espectáculos de muñecos.

La cronología del pundonor español, presentada como espectáculo de muñecos, sirve a la vez como análisis histórico de la degeneración militar de la nación y como estética fuertemente innovadora que posibilita la lectura histórica concreta de estructuras y relaciones artificiales. Pero es indispensable que el artista, en tanto que productor de sus artefactos, se considere superior a sus productos, y el mejor modo de lograr esta superioridad es enraizarla en el distanciamiento irónico, el sabor popular y el sentido malicioso propio de los tabancos de muñecos. El ejemplo de los muñecos artificiales, bien irónicamente, parece ser histórico: si es cierto que el ejercicio de lo trágico, ya sea en la ficción o en la realidad, resulta siempre ser lo más difícil, esto implica de hecho que, metafóricamente, dicho papel en sí mismo es muy superior a los actores llamados a actuarlo; y si esos actores, siempre mal preparados (nunca en el nivel de su papel) declaman y gesticulan melodramática y frenéticamente en su afán de mostrarse como trágicos, en realidad toman la acción en vano, del mismo modo que lo hacen los muñecos. En esto, Valle-Inclán se identifica con Cervantes y Quevedo (y en cierto modo anticipa los esfuerzos escenográficos del teatro subterráneo) en cuanto aplica su proyecto estético a nada menos que la historia hispánica: en él los españoles aparecen cada vez más como aquello que verdaderamente son: simples muñecos violentos y gritones en el « espectáculo » de la tan continua como absurda tragedia de España. La dependencia mutua entre un espectáculo artificialmente construido por medio de muñecos y la realidad experimentada y vivida socialmente en la historia, se articula con perfecta analogía: gesticulando « con torpeza de cómicos de la legua » (o de muñecos) en medio de situaciones « sublimemente trágicas »<sup>1</sup>.

Otra vez, don Ramón sirve para finalizar las implicaciones de « nuestro título ». La función histórica del espectáculo, partiendo de los muñecos en *Friolera*, está estructurada como contradicción intencionada: en el tablado del Bululú no se ha de revelar la dimensión « histórica » (es decir, « simbólica ») de los peles así que se destaca el aspecto artificial del honor entre marionetas como Otelo-Desdemona; a la vez, sin embargo,

---

<sup>1</sup> Cardona, Rodolfo y Zahareas, Anthony, *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 2da ed., 1982.

en el espectáculo teatral sobre el código de honor militar que media entre Friolera y su mujer no se oculta nada sobre la dimensión histórica de los muñecos. Al contrario: del espectáculo artificial de muñecos en conflicto (representado, recordemos, por el Bululú en ferias gallego-portuguesas), lleno de golpes, gritos, intrigas triviales, sospechas, melodramatismos, etc., en el contexto del texto híbrido, se representa como si fueran otra absurda experiencia histórica del militarismo español respecto al honor cuyo código no acepta « maridos cabrones ». O sea, como la realidad de un espectáculo divertido de muñecos. Porque, irónicamente, lo que es del todo artificial en el espectáculo montado en un tablado de muñecos es representado a la vez como problema auténtico en la teatralería espectacular del pundonor militar del cuerpo de carabineros. Una teatralería espectacular, se entiende, a base de recetas retóricas, algo como « El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos [que] tienen la sugestión de una *tragedia de fantoches* ». (*Friolera, Martes, Acotación*)

La galería no se conforma con eso. El principio del honor ordena matar, ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!... El mundo nunca se cansa de ver títeres y agradece el *espectáculo* de balde. ¡Formulismos! (*Martes, Friolera*).

## VI

Ahora bien, el « formulismo », en el sentido mecanizado de repetir lo repetido como forma establecida de explicar lo que se hace, es el factor que determina las técnicas para producir espectáculos de muñecos. Todo esto llega a cierta culminación estética en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Raras veces se ha tocado de modo tan extremo como eficaz el inmenso problema de la función histórica de la artificialidad. Cuatro de las cinco obras coleccionadas (*Rosa de papel; La cabeza del Bautista; Ligazón; y Sacrilégio*) son de hecho y por definición « melodramas para marionetas » o « autos para siluetas ». Los bultos y sombras con los gestos de fanteche sustituyen la figura humana para representarla como espectáculo. En las cuatro obritas — cada una de tamaño entremesil — los grandes temas culturales del Occidente han de ser representados por actores casi hechos muñecos, o al contrario, por sombras que vienen a hacer de actores. La teología, indispensable en la producción de los autos sacramentales, se convierte para Valle-Inclán, sin perder nada del litúrgico espectáculo del rito, en marionetología: un espectáculo más bien grotesco



de los mecanismos de la conducta moral, del debate entre el bien y el mal visto *en cartón* y representado, así, por medio de « supermuñecos » que sustituyen a los actores tradicionales.

Son radicales las consecuencias porque además de lanzar mensajes, en los nuevos melodramas y autos, Valle-Inclán logró revolucionar los mismos medios artísticos de los espectáculos de muñecos. Las siluetas de muñeco ganan a los actores en la teatralería histriónica del gesto hecho brusco aspaviento para, al mismo tiempo, siluetear grotescamente los grandes temas angustiosos de ética<sup>1</sup>. Fijémonos en el indiano lujurioso tentado por la hija de la ventera; en el pelele tirado desde el balcón con las tijeras clavadas en el pecho; el marido que cree estar « en su derecho » al pedirle amor al cadáver de su mujer; el choque entre el Jándalo codicioso y el avaro don Igi; el espasmo que el cadáver le otorga a la Pepona, necrofilamente erotizada; la confesión del traidor, sacrílega por decir mentiras a otro bandido disfrazado de monje; y así por el estilo. Los personajes (aquí trabajadores, vecinos, venteros, prostitutas, indianos, bandoleros, esposas, etc.) han de ser representados por actores que actúan al modo de muñecos, es decir, los actores se mueven de modo dislocado como fantoches o hablan con voz mecanizada. Se está deformando grotescamente pero con precisión matemática la notoria máscara trágica<sup>2</sup>. El uso eficaz de muñecos da al conjunto de factores morales ya degenerados (avaricia, lujuria, amor, muerte, etc.) una alta categoría estética. De ahí las soluciones estéticas para problemas históricos: Valle-Inclán transformó la notoria función de la tradicional literatura popular (sobre todo los entremeses de Cervantes, la picaresca de Quevedo entre otros ejemplos) *en concepto de espectáculo estético* — tanto artificial como histórico.

La « inaccesible categoría estética » del *Retablo* con los tabanques de muñecos para hacer autos y melodramas le ocupaban a Valle-Inclán durante la fase más brillante de su carrera, entre 1923-1927. Tanto real como metafóricamente, el espectáculo de muñecos dismantela la tradicional « ilusión de la realidad », sustituyéndola por la más provocadora « realidad de la ilusión ». Según Juan Goytisolo, « ...Valle ha derribado los tabiques del verosímil escénico, y sus marionetas y

---

<sup>1</sup> Guerrero Zamora, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flors, 1961, vols. I-IV.

<sup>2</sup> *Ibid.*

siluetas grotescas nos sobrecogen con una brusca impresión de verdad »<sup>1</sup>. No es accidental que la poca crítica que han atraído estas cuatro obritas quizá represente de lo mejor sobre el arte dramático de Valle: « Malgré une atmosphère apparemment réaliste, (le) mélodrame est conçu comme un spectacle qui n'a rien de mimétique grâce à l'emploi de la technique des marionnettes... »<sup>2</sup>; « Unidimensionales, las figuras coinciden y se yuxtaponen al escenario, la arquitectura, la naturaleza, los objetos y las otras figuras, formando un todo con ellos »<sup>3</sup>; « Dentro del gran teatro del mundo..... el hombre finge siempre, hace los gestos correspondientes sin sentirlos y para ver si así les alcanza el sentimiento »<sup>4</sup>; « ... the grotesque inhibits tragedy and a sense of the macabre inhibits comedy..... external rhetoric influencing thought and feigned attitudes developing into inner convictions...[as] the *Retablo* draws our attention more to the movement of the strings than to the dangling marionettes »<sup>5</sup>.

El *Retablo* de Valle a la vez culmina la tradición de los espectáculos de muñecos y abre camino para el teatro experimental de los subterráneos. El escenario del espectáculo presenta hechos ficticios representados no por actores sino por figuras que parecen artificiales e inánimes. Así que el efecto de distancia estética, indispensable para el autor que tenga pretensiones de demiurgo, subyace en el proceso de cómo va a hacerse funcionar de manera simbólica a los muñecos: tallar una figurilla, dotarla de los artilugios necesarios y hacerla caminar por la ilusión. Así pues los muñecos, los del tabanco como los del mundo, no encubren el hecho de estar *hechos* y de que, siendo artificiales, su función también *se halla construida* <sup>6</sup>. Goytisolo ha resumido las implicaciones generales:

La violencia de su transgresión corresponde a la violencia de la censura: la ironía grotesca del autor aniquila la visión trágica del hombre y del mundo, convirtiendo al primero en un pelele gesticulante, tan ridículo como absurdo. Los temas tradicionales de la literatura moral son objeto, a su vez, de una transposición

---

<sup>1</sup> Valle-Inclán Ramón, « Comentario » sobre *La rosa de papel: Melodrama para marionetas*, por Juan Goytisolo, en *Readings in Spanish Literature*, p. 278-301.

<sup>2</sup> Lavaud, Eliane y Jean-Marie, *Valle-Inclán, un espagnol de la rupture*, Arles-Paris, ACTES SUD, 1991.

<sup>3</sup> Cueto, Elena, « Lógica Fuzzy en los autos para siluetas de Valle-Inclán, » *Romance Languages Annual*, VIII, 1997, p. 428-433.

<sup>4</sup> J. Guerrero Zamora, *op. cit.*, p. 194.

<sup>5</sup> Lyon, John, *The Theatre of Valle-Inclán*, Londres, Cambridge University Press, 1983.

<sup>6</sup> Zahareas, Anthony N., « La ilusión concreta », *Sileno*, Vol. 2, mayo 1997, p. 63-77.

## Espectáculo de muñecos: realidad y metáfora

corrosiva e importa precisar que, a diferencia de otras obras valleinclanescas, el escritor no condena a la sociedad, en la persona de sus criaturas, por referencia a un ideal. Acá, el ideal no aparece o no existe, y la agresión actúa con un propósito estrictamente destructivo. [De ahí la « perturbante visión »]<sup>1</sup>.

Lo nuevo de la idea de Valle era el replantear, por medio de los muñecos, el *perspectivismo* que subtiende todo espectáculo — ya sea éste de historia o de ficción.

Podemos por fin volver al título y, a base del conjunto de ejemplos dispersos, comentar teóricamente algo sobre las funciones histórico-metafóricas de los espectáculos. Muchos de los espectáculos españoles del siglo XX (quizá debido en parte a la tradición cervantina) tratan del exitoso medio de la metáfora del espectáculo como realidad social: al *no* ocultar el hecho de que el espectáculo tramado con muñecos (símbolo de todo artefacto o toda ficción) ha sido *artificialmente construido*, el lector/espectador puede reflexionar críticamente tanto sobre los hechos de la historia como sobre los modos artificiales de su representación espectacular. El arte del espectáculo, como artificio montado, nos ayuda a observar históricamente. La manera metafórica de captar el espectáculo de la sociedad en arte de muñecos, por lo menos tal y como se ha practicado en Valle-Inclán y los nuevos dramaturgos, nos ofrece una *doble experiencia*: analizar históricamente unos sucesos imaginarios de la vida social de España sin olvidarse nunca de que *en un espectáculo* son lo que son — *sucesos imaginarios*. En este sentido, los lectores (de 1605 o de 1997) que leen estas obras basadas en el espectáculo de la vida social son capaces de distinguir la verdad de los mitos de la sociedad española, y, a la vez, gozar, *en el nivel estético del arte*, de la *función de la metáfora* que ha hecho posible que hagan esa distinción histórica. De ahí la articulación estética, por el medio de espectáculos, de problemas históricos.

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 299-301.

Anthony N. ZAHAREAS

## BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Arnot, Peter, *Plays Without People*, Indiana University Press, 1964.

Baudelaire, Charles, *Curiosités estétiques. L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1962.

\_\_\_\_\_, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1988.

Benjamin, W, *Illuminations (Iluminaciones)*, Nueva York, Schocken Books, 1973.

Brecht, Bertold, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, l'Arche, 1963.

\_\_\_\_\_, *Brecht on Theatre*, ed. J. Willett, Londres, Methuen, 1984.

Borel, Jean-Paul, *Théâtre de l'impossible*, Neuchatel, Baconniere, 1963, 115-152.

Craig, Gordon, *On the Art of the Theater*, Londres, Mercury, 1962.

*El títere y las otras artes*, Revista, Num. 12, Bilbao, 1993.

Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Londres, Penguin, 1968.

Lima, Robert, *An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán*, University of Pennsylvania, University Park, 1972.

Magnin, Ch., *Histoire des marionettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, 1862.

Sartre, Jean-Paul, *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973.

Valle-Inclán, Ramón del., *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa Calpe, 1961, 1990.

\_\_\_\_\_, *Martes de Carnaval*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

Von Kleist, Heinrich, *Über das marionettentheater*, Stuttgart, Reclam, 1993.

Willet, John, *The Theatre of Bertolt Brecht*, New York, New Directions, 1959.