

Las estructuras simbólicas de la marioneta

Puma Freytag*

Resumen

Parece que la marioneta conserva un lugar singular, hasta contradictorio ante el espectador occidental. Al mismo tiempo que ejerce una fascinación más o menos confusa sobre aquellos que se enfrentan con ella, la marioneta sólo conserva un lugar muy marginal en los programas de programación teatrales, salvo en aquellas destinadas a las audiencias infantiles. ¿De dónde puede proceder esta fascinación a veces mezclada con desdén, esta «inquietante extrañeza»? La «fascinación» por la marioneta no puede ser reducida a un simple fenómeno de orden psicológico vinculado con la infancia. No sería solamente a nuestra infancia perdida que habría que atribuir este sentimiento de nostalgia poética experimentado frente a las marionetas, sino también a los períodos oscuros en que apareció sobre el planeta el homo sapiens. La muerte y el doble, serían temas que parecen dar fundamento al extraño hechizo que ejerce el teatro de marionetas.

Cuando se trata de describir el funcionamiento simbólico del teatro de marionetas, tenemos que hacer frente a múltiples contradicciones. Por eso es que la representación simbólica del objeto-marioneta abarca no sólo todas las dominantes funcionales del ser, sino este ser mismo enraizado en un tiempo y un espacio imaginario. Estas contradicciones no tienen nada de sorprendentes. La apuesta simbólica del drama humano que se arriesga en este teatro en miniatura empuja, metaforizándolos, los conflictos que se producen en las sociedades humanas. Esta «guerra simbólica de los dioses» a los que pueden ser asimilados los diferentes sistemas de representación del mundo - apolíneo, dionisíaco, prometeico -, va a encontrar en el teatro de marionetas una escena apropiada para expresarse.

Marionetas - teatro universal - historia del teatro occidental - simbolismo - estructuras inconscientes

Abstract

It seems that marionette keeps up a contradictory place in face to Occidental theatre. Whereas marionette fascinates those who face it, it holds just a marginal place in theatre programmes, excepted in those destined to kid audiences. Where this fascination may proceed from, this «anxious strangeness»? This fascination for the marionette cannot be reduced to simple psychological phenomenon related to childhood. Instead, that fasci-

*Universidad Laval, Quebec.

nation must to be attributed to dark temps in which Homo sapiens emerged. Dead and double would be topics in which the strange sorcery put into action by marionette.

When you must describe the symbolic function of the marionette theatre, you have to face several contradictions. Thus, symbolic representation of the marionette as an object includes not only every being's function dominant, but also this being self in an imaginary time and space. Those contradictions are not amazing at all. The symbolic wager of the human drama that it is risked in this miniature theatre, pull on, metaphORIZATING them, the conflicts produced in human societies. This symbolic war of the gods which can be related to several world representation systems -apolinean, dionysiacous, prometheian, etc, is going to find an appropriated scene to express itself.

Marionnete, universal theatre, Occidental theatre history, symbolism, inconscient structures.

La comprensión de la marioneta

La marioneta ocupa un sitio singular y contradictorio ante el espectador occidental. A la vez, la marioneta ejerce una fascinación más o menos intensa en todos los públicos, pero sólo mantiene un estatus minoritario en los programas teatrales, más bien restringido a ciertas audiencias infantiles. La evolución reciente del teatro de marionetas obligaría a reconocer que aunque conserva un vínculo particular con ciertas formas arcaicas de manifestación teatral, también se acomoda con las vanguardias del teatro de finales de siglo XIX y comienzos del siglo XX.

¿De dónde proviene esta fascinación, a veces mezclada con desdén, «inquiétante extrañeza», diría Freud? Algunos autores -Maeterlinck, Kleist, Ghelderode o Claudel- han explorado la problemática seducción que la marioneta ejerce desde tiempos remotos. Este renovado interés y dicha fascinación plantean varias cuestiones. Vamos a intentar hacer algún aporte al respecto. Nuestra hipótesis de partida podría ser formulada como sigue: la ambivalencia de los sentimientos experimentados por las audiencias adultas contemporáneas, respecto de los espectáculos de marionetas provendría de un conflicto interior entre un pensamiento animista, simbólico y atávico -heredero de la prehistoria del pensamiento humano forzado a sobrevivir en una naturaleza hostil y frecuentemente incomprensible- y un pensamiento positivista y racionalista que ha encontrado una suerte de apogeo en el cientificismo de finales de siglo XIX.

No habría, pues, que atribuir sólo a nuestra infancia perdida ese sentimiento de nostalgia poética experimentado con respecto a las marionetas. Dicho sentimiento también correspondería a los períodos en que apareció el homo sapiens. El entorno físico de esa época lejana requería de quien detentase la fuerza física para sobrevivir a las restricciones exteriores una estructura mental cuyos principales componentes debieron ser el mito y el símbolo. Como lo ha demostrado Leroi-Gourhan, el hombre se ha construido poco a poco en el curso de la evolución: no ha podido ni deshacerse totalmente de su animalidad de mamífero superior, ni revocar integralmente las estructuras mentales que le han permitido pensar el mundo durante más de 60000 años.

En conformidad con esta línea de investigación, hemos elaborado un modelo de evolución de la marioneta, que comprende desde lo sacro a lo profano, inspirándonos en el ejemplo japonés que, en razón de su situación insular particular, ha podido preservar a la vez formas arcaicas de teatralidad religiosa y formas profanas extremadamente sofisticadas como el teatro Bunraku de Osaka. En este artículo no podemos efectuar una exposición de esos trabajos, pero es preciso indicar que allí se implica el estudio de las estructuras simbólicas de la marioneta que presentamos aquí.

Antes comenzar, recordemos rápidamente que la marioneta teatral es ante todo un objeto material realizado o adaptado para que pueda convertirse en la imagen más o menos transpuesta de un ser viviente, antropomórfico o zoomórfico y que, por la acción de un manipulador, frecuente -pero no necesariamente- enmascarado o oculto, interpreta un personaje en una situación dramática a efectos de una representación espectacular. No importa si dicha interpretación contiene un texto hablado o si es puro movimiento: la única condición necesaria y suficiente para la existencia de la marioneta es que haya un subtexto o una línea de pensamiento subyacente, que motive sus acciones, dando la ilusión de una vida autónoma.

«Contrariamente a lo que se cree en general, observa Hubert Japelle, el movimiento [de la marioneta] no tiene ninguna conexión directa con el reino de lo viviente, sino que establece una conexión directa con la actividad física [...] La marioneta no nos parece, entonces, «que vive» porque se mueve, sino que, gracias a que se mueve, nos parecerá que está pensando.»

Para que la magia de la marioneta opere, es indispensable que la tríada interactiva manipulador- marioneta, y espectador pueda funcionar sin tapujos. El marionetista presta movimiento y expresividad a la marioneta, mientras que el espectador, cómplice, le atribuye una realidad ilusoria, en el marco de una codificación estética y cultural homogénea.

De todas maneras, existen casos límites que permiten precisar las fronteras entre el ritual mágico-religioso, el teatro religioso y el arte teatral -propiamente dicho. Tradicionalmente, se han establecido dos grandes tipos de manipulación: la manipulación desde arriba (marionetas de hilos o de triángulos) y la manipulación desde abajo (de guantes, de varas o de bastones). Aunque existen otras formas, en este trabajo nos concentraremos en la marioneta de hilos y la de vara. En efecto, estos dos tipos han sido cargados simbólicamente a lo largo de la historia. Su oposición, tanto estilística como espacial, nos va a permitir resaltar las principales estructuras simbólicas que constituyen el imaginario de estos dobles miniaturizados.

Podemos observar, frente a estos dos tipos de marionetas, que no son la misma naturaleza ni el tipo de manipulación utilizada, ni la impresión que causan, ni la percepción del movimiento, ni la del juego teatral. En relación con su manipulador, sus posiciones respectivas en el espacio proponen imágenes diferentes y opuestas. Como no evocan el mismo universo, no pueden responder a criterios de clasificación idénticos.

Para nuestro análisis, nos hemos inspirado en investigaciones de Gilbert Durand quien, de acuerdo con Gaston Bachelard, ha intentado descifrar las profundas motivaciones del espíritu humano que explican las diversas construcciones simbólicas y míticas. Hemos

tomado de Durand algunas de las clasificaciones que propone y hemos intentado verificar si eran pertinentes para la marioneta.

Para Durand el pensamiento por imágenes, lejos de ser inmaduro, sería « [...] la matriz original a partir de la cual se derivan el pensamiento racional y el semiológico». La relación simbólica que existe entre el objeto-marioneta y el espectador parecen participar de esta dinámica de lo imaginario que se halla inscrita en la mente del hombre, no como una forma infantil y empobrecida, aquella «folle du logis» de la que desconfiaba tanto Sartre, sino más bien como el fundamento mismo del pensamiento y del lenguaje humano. Desde esta perspectiva, la polisemia simbólica de la marioneta reenviaría directamente tanto a la ontogénesis del individuo como a la filogénesis de la especie. Su presencia supone, desde los orígenes de la expresión material de lo imaginario, en efecto, para algunos historiadores de la marioneta, el principal ancestro de las artes dramáticas y le confiere una dimensión metafísica tal que puede devenir el soporte de la mayoría de las grandes inquietudes de la humanidad. Podemos avanzar, parafraseando a Gilbert Durand, que ese «sentido» de las metáforas, ese gran semantismo de lo imaginario es la matriz original a partir de la cual evolucionó la marioneta. En tanto objeto simbólico por el que se figura estructuralmente lo humano, la marioneta es a la vez productora de símbolos por su dinamismo actuante y soporte proyectivo, remodelado al grado de lo imaginario del espectador, según los modos de percepciones y los procesos cognitivos de éste. Por eso, en una relación eminentemente dinámica se instala la relación entre el espectador y la marioneta según quién la manipule o quién se deje tomar por ella.

Tomada en este encabalgamiento complejo de representaciones, la marioneta tiene que poder responder a las leyes que rigen la elaboración del objeto y de su utilización. Como advierte Leroi-Gourhan, los objetos no son sino

[...] complejos tendenciales, redes de gestos», determinadas por la evolución de dominantes posturales, digestivas y sexuales a las cuales se adjuntan, para cada gesto, a la vez, una materia y una técnica que suscitan una herramienta o un utensilio.

Pero los objetos simbólicos como la marioneta no son nunca puros; constituyen, explica Durand,

[...] redes donde muchos dominantes pueden imbricarse.

De este modo, la representación simbólica del objeto-marioneta engloba no sólo todas las dominantes funcionales del Ser, sino a este Ser mismo anclado a un tiempo y a un espacio imaginarios. Por otra parte, Durand constata

[...] que el objeto simbólico [...] a menudo está sometido a revéses del sentido».

La marioneta es rica en tales inversiones, ya sea desde el punto de vista de su manipulación, de su estructura física o de la percepción que se puede tener de ella. Arte de movimiento, la marioneta atañe principalmente al sentido de la vista: como observaba Antoine Vitez, las marionetas « [...] no pueden hablar mucho. Les son necesarios acontecimientos ». Sus desplazamientos en el espacio del retablo y su forma de crear la ilusión de un esquema corporal coherente nos llevan a decir que el reflejo dominante al que puede ser asimilada debería ser el de la dominante postural. Esta asocia a la marioneta con el régimen

diurno de la imagen pero de forma contradictoria. De este modo, para la marioneta de hilos, están implicados los aspectos más sombríos del régimen diurno. Tales aspectos, por ejemplo, expresados por los símbolos catamórficos de la caída, de la dualidad y del vínculo, son símbolos que expresan la consciencia del tiempo, el determinismo y la maldición de la muerte.

Por medio de la vaina, la marioneta correspondería a los aspectos solares del régimen diurno y más precisamente al simbolismo positivo de la eufemización de la muerte por la ascensión y la revuelta, provocadora, denunciadora. Debemos, pues, enfrentar múltiples contradicciones al describir el funcionamiento simbólico del teatro de marionetas. Estas contradicciones no tienen por qué ser sorprendentes. El desafío simbólico del drama humano que se desarrolla en este teatro en miniatura expresa, metaforizándolos, los conflictos que se agitan en las sociedades humanas.

Esta «guerra simbólica de los dioses» de los que habla Durand en referencia a las divinidades mitológicas a las cuales pueden ser asimilados los diferentes sistemas de representación del mundo -apolíneo, dionisiaco, prometeico-, va a encontrar en el teatro de marionetas una escena apropiada para expresarse. Veamos ahora más en detalle nuestros tipos de marionetas.

La marioneta de hilos

La marioneta de hilos es gobernada por la imagen de Apolo y la de Hermes. Del aspecto apolíneo se puede retener el proceder introspectivo, la toma de consciencia de la muerte, la voluntad de dominar por medio de la razón lo instintivo y los fenómenos pulsionales o naturales. Esta tendencia apolínea tiene un reverso negativo que se expresa por el sentimiento de poder: demiurgo en su torre de marfil que, en una visión majestuosa, contempla desde lo alto al pequeño pueblo actuando a sus pies. De esta manera, podemos imaginar señores y grandes burgueses identificándose con los manipuladores, encantados de ver ante ellos a esos pequeños seres casi humanos, hasta tal punto parecidos, por su servilismo, a sus campesinos o a sus criados. Sin embargo, no se puede excluir en este jubileo "divino", una inquietud mórbida que puede llegar hasta ser un sentimiento difuso de culpabilidad, ligado sin duda al aspecto provisorio de su poder sobre la tierra y al hecho de que algún día tendrán que rendir cuentas.

La marioneta de hilos está vinculada también, principalmente en su fase de construcción, con el universo de Hermes, uno de los símbolos de la inteligencia industriosa y eficaz relacionada, por las confusiones que se establecieron al comienzo de nuestra era entre el dios griego y su homónimo histórico Hermes Trimegisto, con las ciencias ocultas. Debido al esoterismo de la simbólica hermética se le atribuyen los aspectos más arcanos del trabajo del marionetista escultor que, en el secreto de su taller, evoca la imagen del alquimista que retiene el mismo poder que el Creador, realizando él mismo el milagro de lo viviente a través de un Golem o de un homúnculo. El misterio que rodea estas prácticas mágicas recuerda lo decisivo del ensecretamiento, durante el cual le marionetista va a insuflar al futuro personaje su potencialidad de vida aplicando sobre el pequeño cuerpo del títere los diferentes hilos que

hagan posible su manipulación. Los marionetistas tradicionales han sido siempre celosos de este conocimiento que ellos heredaban de forma casi iniciática y que sólo se transmitía a los colaboradores más cercanos, muy a menudo elegidos en el seno de la propia familia.

A la imagen de una humanidad atrapada en los hilos del destino, manipulada por oscuras fuerzas mágicas van a oponerse las de un ser liberado de las fuerzas groseras de la gravedad terrestre. La marioneta de hilos parece poseer esta cualidad angélica que tanto fascinaba «al primer bailarín» del breve diálogo de Kleist sobre el arte de la marioneta. Esta impresión de levedad y de pesantez que se deriva de los movimientos de la marioneta evoca el aspecto aéreo de Hermes de livianas alas, mensajero de los dioses, función que se enriquece con la de ser el despertador de consciencias, de guía hacia la sabiduría, mensajero de una realidad metafísica que las marionetas parecen, metafóricamente, tomar a su cargo. De todas maneras, esta libertad es muy relativa pues depende de la ostensible voluntad del manipulador -divino- que la gobierna.

La marioneta de hilos es, entre todos los tipos de marionetas, la que posee la mayor y también la más evidente carga simbólica. La razón principal de dicha carga simbólica es la presencia visible de los hilos que la ligan a su manipulador. Jacques Chesnais, uno de los grandes marionetistas franceses de la Post-guerra, escribe:

La forma de la marioneta expresa en sí misma una filosofía que está ahí, tiránica y de la que no es posible escapar. Por un curioso destino, el hombre no ve los hilos que lo conducen y siente piedad de sí mismo, cada vez que asiste a un espectáculo de títeres. Se siente pequeño, manipulado como las marionetas y esto, en ocasiones hasta la molestia.

La metaforización del destino humano por la marioneta de hilos no es novedosa, ya filósofos de la antigüedad como Platón y Marco-Aurelio la usaron abundantemente. El hilo es el elemento que domina la constelación simbólica de este tipo de marioneta. Esta vinculación es para Gilbert Durand

[...] la imagen directa de los «amarras» temporales, de la condición humana ligada a la consciencia del tiempo y a la maldición de la muerte.

Asociado a la idea de laberinto por el hilo de Ariadna, el hilo también implica la idea de dificultad, de peligro de muerte. Pero, a esta horizontalidad semejante a la del recién nacido impotente, hay que oponer la eufemización antitética de la dominante postural tan penosamente adquirida tanto por el niño que todos hemos sido como por nuestros lejanos ancestros. Verticalización que no puede hacerse sin caída, realmente vivida por el pequeño hombre o metafóricamente en el pasaje del «árbol» protector al suelo de la sabana, rebosante de mil peligros. Estos temas corresponden a los gestos constitutivos de los reflejos posturales definidos por la verticalización consiguiente al esfuerzo de redireccionamiento del pecho, cuyas dos consecuencias serán: el desarrollo del sentido de la vista, la especialización ocular que otorga a lo visual una sitial privilegiado, y del tacto manipulatorio permitido por la liberación postural de la mano humana, cuya importancia determinante para nuestra especie es conocida. Esta imagen del hombre suspendido de hilos parece participar de los símbolos catamórficos de la "caída" que se puede situar del lado de tiempo vivido, cuya primera etapa sería el nacimiento,

[...] la primera experiencia del miedo, para María Montessori, reforzada por la

prueba de la pesantez a la que el infante se debe enfrentar mientras aprende penosamente a caminar, y [...] que no es otra cosa, constata justamente Gilbert Durand, que una caída correctamente utilizada».

La marioneta de hilos podría representar un momento suspendido de esta "caída", cuyo ilusorio equilibrio podría desvanecerse de un momento al otro, si los hilos llegaran a romperse. Mircea Eliade escribe que la función del hilo

[...] consiste en agenciar toda una unidad viviente, tanto para el Cosmos como para el Hombre. Tales imágenes primordiales sirven a la vez para revelar la estructura del universo y para describir la situación del Hombre. Las imágenes de la cuerda y del hilo consiguieron sugerir lo que la filosofía hará explícito más tarde.

La marioneta de guante

En cuanto a la marioneta de guante, recibe la influencia de dos grandes tendencias: una dionisiaca, y otra prometeica. En la primera se confunden la participación, la acción, la improvisación, todas cualidades requeridas para una forma de teatro callejero que se alimenta de las reacciones de las audiencias populares. Próximo al instinto y a la sexualidad, el héroe típico de este teatro de marionetas vive el instante, el del deseo que debe ser satisfecho en el campo y que está en rebelión constante contra todas las instituciones (sociales o religiosas) que pretenden obstaculizar sus pulsiones. Polichinela es el arquetipo de esta forma dionisiaca de marioneta. Pero como el dios griego, él conoce los excesos que predisponen mal a las autoridades y que cuestionan el orden establecido. El mamulengo, teatro de marionetas popular de Nordeste brasileño es una viva ilustración del aspecto dionisiaco del guante.

Prometeo es la segunda divinidad mítica que rige la marioneta de guante, con su esperanza mesiánica, sus aspiraciones progresistas, su sentido de la historia y de la evolución del mundo. La marioneta fue muy a menudo uno de los pocos medios que tenía el pueblo para quejarse de las injusticias que sufría y a la vez para expresar sus aspiraciones de un mundo mejor. Titán tardío, Prometeo está asociado a las fuerzas elementales de la madre naturaleza salvaje e indómita, proclive a la rebelión que, según *Paul Del*, tomará «una forma más desarrollada» no tanto la de los sentidos sino más bien la de un espíritu que se abre a la conciencia de sí mismo y «que pretende igualar la inteligencia divina o al menos arrebatarse algunos destellos de luz».

La situación espacial de la manipulación desde abajo y este contacto sensorial directo con su manipulador hace de la marioneta de guante un puño vociferante, que emerge como un diablo de su caja, de una matriz informal y caótica para llevar a la faz del mundo este rechazo visceral de la muerte. Si este tipo de marioneta se encuentra asociada a los esquemas de la ascensión del régimen diurno de la imagen, es sólo como contrapunto de la "caída" y de las tinieblas, un arma del combate contra el Destino. El lugar central que ocupa la mano del manipulador reenvía, en cuanto tal, a la liberación postural de la mano humana de la que habíamos más arriba y a ese esfuerzo del hombre que busca deshacerse de su "animalidad", de las fuerzas oscuras y destructoras que la atraen hacia lo bajos -el caos primordial y el

mundo subterráneo del retablo-ventre-, para aproximarse a la luz dorada del sol, símbolo de vida y de potestad, y hacerse, de alguna manera, su «lugar al sol».

De esta forma, la marioneta de guante emerge del naciente para burlarse de la gravedad y sale libremente al "marco", como una imagen liliputiense del mundo. La marioneta de guante trasciende por sí misma el redireccionamiento postural del hombre que soñará siempre con ir más alto y más lejos: con tener «alas». Este patético esfuerzo no puede escapar al espectador humano que, a lo largo de su historia, sostendrá este desafío de la imaginación lanzado a la materia perecedera. La metaforización de la liberación de la gravedad prefigura una liberación más radical inscrita en el campo del imaginario social. A partir del siglo XVIII, la marioneta de guante vehiculará las ideas prometeicas de las Luces y después las del mesianismo revolucionario que existirá aún con el Petroucka rojo de los Bolcheviques de la Revolución de Octubre.

La marioneta de guante fue ciertamente la más popular de las marionetas europeas. Hacia fines de la Edad Media, florecieron un poco por toda Europa, personajes críticos y fuertemente estereotipados, que recibieron la influencia de la Comedia del Arte, de la que tomaron en préstamo algunas máscaras adaptándolas a la realidad de la región o del país en que se producían. Estos estereotipos de personajes se convirtieron en un formidable amplificador del imaginario popular, que renovó, a pesar de sus apariencias groseras, el antiguo fondo mítico y arquetípico de la humanidad. El Polichinela italiano fue el más célebre de estos bufones. De sus ancestros latinos Maccus y Bucco, heredó la nariz ganchuda, la joroba, el vientre redondeado, el espíritu vivo, insolente, y las gordas mejillas, la boca grande, el ritmo lento, la poltronería y el talento de ladrón. A menudo cruel, recuerda a Vidouckara, brahmán jorobado y calvo de la India del siglo XI y a Karagöz, turco importado de India por artistas gitanos. Polichinela en Francia, Petroucka en Rusia, se presenta en Inglaterra como Punch, heredero de Old Vice [Viejo Vicio, nota de traducción] de las moralidades isabelinas, cuyo carácter llegó a ser aún más trasgresor debido a la crudeza de su lenguaje, a sus comportamientos orgiásticos y a una ostensible violencia; se trata de un personaje al que nada se resiste, aún la Muerte, que sucumbe a sus golpes.

El guante ha permanecido durante mucho tiempo sumergido en el pueblo con su "grosera" necesidad de vida y de sueños. En contacto con él se desarrolla una verdadera catarsis donde las fuerzas oscuras, que se ocultan en cada uno de nosotros, resurgen para desatarse gracias al teatro de marionetas, en una suerte de liberación colectiva de la que no está ausente la consciencia y la denuncia de la opresión cotidiana. De todas maneras, un lento pero irreversible proceso de eufemización de esta violencia primitiva se fue efectuando conforme la burguesía europea fue instalando su control racionalista sobre todos los aspectos de la sociedad. Con el tiempo, la marioneta de guante llegó a ser, como consecuencia de ese proceso, una triste parodia del teatro de actor o, peor todavía, tuvo que aceptar con resignación la función de teatro moralista destinado al disciplinamiento de los niños pequeños.

Habría mucho más para decir acerca de la constelación simbólica que gravita entorno del guante, de su accesorio privilegiado, el bastón, de la imagen del enano de la mitología nórdica o de la simbólica arturiana asociada a la imagen del «retablo-castillo fortificado», pero estas referencias sobrepasarían el marco de este artículo.

De esta manera, la marioneta vehicula una parte de ese pensamiento mágico que actualiza tan pronto como aparece, reactivando en el espectador aquella parte arcaica de él mismo muy a menudo desvalorizada en el mundo moderno y que algunos quisieran ver desaparecer. Ese rechazo al pensamiento simbólico o imaginario, que ha podido alguna vez parecer justificado por la evolución del pensamiento científico, ha encontrado desde comienzos de siglo XX un lugar creciente, gracias a las vanguardias históricas influidas a la vez por la psicoanálisis y por las artes no occidentales que alguna vez se volcaron hacia la máscara y la marioneta.

También vuelve a cuestionarse la percepción del mundo con las formas teatrales algo rápidamente denominadas «posmodernas», cuyas composiciones caóticas, deconstruidas, teatro de imágenes, dejan ver, escriben *Chantal Hébert e Irène Perelli-Contos*, la actualización de nuestro propio espacio mental. De esta forma, lo que está representado en escena no es la vida real, apenas transpuesta, sino más que nada la espectacularización de las estructuras del imaginario humano o al menos sus modos de funcionamiento aleatorio y multidireccional.

Estas autoras agregan, a propósito de teatro visual de Lepage, un análisis que resulta apropiado para definir al teatro de marionetas contemporáneo:

[...] Organizado en un desorden aparente parecido al de los sueños o al de la memoria, este teatro puede parecer portador de magia.»

Esta nueva actitud creadora, sostenida por una actitud cuyos elementos motores son el interculturalismo y la interdisciplinariedad -lo cual es una de las características del teatro de marionetas de hoy- lleva a asociar formas espectaculares más antiguas, como la pantalla de sombras, la marioneta o el pantin, con las herramientas sofisticadas de las nuevas tecnologías; si se quiere, todas estas formas que permiten un apertura hacia el mundo imaginario y simbólico podrían pasar por una regresión artística, aunque, bien mirada, la búsqueda de nuevos recursos, de un nuevo punto de partida para un arte que intente integrar las contradicciones de un mundo, en el cual, sostienen Hébert y Perelli-Contos, «[...] la crisis de los fundamentos del conocimiento ha causado el derrumbe de los grandes sistemas científicos, filosóficos e ideológicos». La visión prometeica determinista y unificadora del mundo desaparece ante el retorno de Hermes amenazado él mismo por un retorno masivo de Dionisos.

No es entonces por azar que la marioneta, el pantin, la figura, la efígie y el teatro de sombras, tomen un lugar significativo en el teatro de hoy; el vínculo con los diferentes componentes del pensamiento humano se hace evidente y justifica su integración en estas formas teatrales insólitas. Rico de este mestizaje cultural, el teatro de marionetas para adultos encuentra hoy un nuevo impulso y se aparta progresivamente del reducto infantil. Si el teatro para los jóvenes conserva todavía una gran parte de la actividad general de este arte, es porque se encuentra incitado a cuestionar su práctica creadora a la luz de nuevos vínculos que algunos marionetistas mantienen cada vez más asiduamente con el mundo simbólico e imaginario del teatro contemporáneo.

A modo de conclusión

Se abre un inmenso campo de investigación para quien desee comprometerse en un estudio profundo de las estructuras simbólicas que gobiernan nuestra relación con la marioneta. Se trata de campos de investigación multidisciplinaria, ya que allí intervienen los estudios históricos y prehistóricos, la antropología teatral, la psicología del comportamiento, la sociología del espectáculo. Esto es, todas disciplinas que de una forma o de otra se hallan abocadas al mundo simbólico creado por la mente humana.

El enigma de la misteriosa acción de la presencia marionetil no ha desaparecido totalmente; hemos revisado en este trabajo algunos aspectos que permiten oficiar de índices y de pistas para aquellos que quieran aventurarse a avanzar un poco más en este mundo simbólico de los títeres.

Además de todo esto, la investigación puede ser de un gran beneficio para creadores, dramaturgos, registas, directores, y otros que estén tentados que a apropiarse de este medio teatral. El dominio o al menos el conocimiento de los procesos de evocación simbólica sobre la mente humana, suscitados por la presencia activa de un personaje marionetil puede revelarse como un gran ventaja para el creador contemporáneo que pretende ampliar la red difusión del teatro de marionetas.

La potencia evocadora del destino humano suscitada por la presencia misma de la marioneta es una de las propiedades de este arte que pueden representar tanto una ventaja como un peligro. Incurrir en el desinterés por el impacto sobre el imaginario del espectador, o sea, sobre su inconsciente, puede conducir a errores de sentido y a incoherencias fatales para el espectáculo. La tipología expresiva utilizada, la mezcla de recursos significantes empleados durante un mismo espectáculo conlleva una constelación de estímulos simbólicos que es necesario manipular con mucha cautela.

Más allá de estas consideraciones de escritura escénica, queda el gran aporte que se puede obtener a partir del intercambio con formas espectaculares extrañas para nuestra cultura occidental; el mestizaje que se produce actualmente en ciertos escenarios del mundo es una muestra de la vitalidad del arte marionetil. Nuestro universo simbólico se enriquece con imágenes novedosas que vienen a asociarse con nuestro propio patrimonio simbólico. De ahí que la relación con lo humano sea la constante del proceso de creación teatral, sin importar qué tanto se haya desplegado el imaginario del creador, y ni cuán alejadas de la realidad cotidiana sean las formas utilizadas.

A partir de todos estos elementos expresivos y simbólicos se está inventando un arte de la puesta en escena, que incluye el sentido de un lenguaje específico y organizador del acontecimiento escénico, en el cual el objeto marioneta se enriquece con la evolución del espacio que lo contiene, y en el cual se desarrolla también la relación que mantiene con el manipulador, cuya presencia cada vez más frecuente sobre la escena agrega complejidad significativa a los estímulos simbólicos que propone el objeto por su sola presencia. Los grados de develamiento de esta presencia humana en comparación con el objeto personaje es uno de los desafíos del teatro contemporáneo de marionetas que se efectúa

muy a menudo sin advertirse que la fuerza y la complejidad de las estructuras simbólicas convocan durante un espectáculo de marionetas.

La dimensión plástica del medio contribuye fuertemente a la invocación de comportamientos perceptivos imaginarios, que alimentan el imaginario del espectador, estimulándolo de forma particular, específica, como otras artes de la escena pueden hacerlo. La saturación de signos portadores de una riqueza simbólica innegablemente pura proporcionan al creador material de creación de una complejidad estimulante, fecunda y que no se deja desbordar por esta profusión semántica. Las estructuras simbólicas de la marioneta plantean un desafío mayor al creador marionetista, mientras que la exacta comprensión de ellas significan una ventaja decisiva.

La larga historia del teatro de marionetas debería ser, según parece, una ayuda importante para el progreso de este arte autónomo occidental. Hay que constatar que el camino a recorrer antes de alcanzar tal objetivo es demasiado largo. Sin embargo, la fascinación que la marioneta ejerce no es contestable y debería permitirle franquear el territorio del mundo infantil para venir a afirmar la originalidad de su lenguaje en las escenas teatrales contemporáneas. Como apuntábamos antes, la potencialidad evocadora del destino humano suscitada por la propia presencia de la marioneta es una de las principales virtudes de este arte; pero también es necesario poseer las llaves que abren las puertas de toda la constelación simbólica que gravitan en torno al objeto marionetil.

Este conocimiento preciso sería, según parece, una poderosa ayuda para el creador escénico que desee utilizar con plena conciencia este medio, sin caer en la trampa de una complacencia redactora a la que hizo caer desde hace un siglo y medio la infantilización del teatro de marionetas occidental. Las múltiples posibilidades de jugar con la diversidad tipológica marionetil y las diferentes cargas simbólicas que allí están conectadas puede devenir, en manos del autor o el director teatral, un medio y decisivo para propulsar un teatro de marionetas resueltamente para «adultos», en las tablas de los escenarios teatrales contemporáneos.

Aunque las prácticas artísticas vinculadas con la marioneta resulten todavía poco numerosas con respecto a la producción teatral en su conjunto, se han dado aventuras originales que imponen la elaboración de un lenguaje escénico original y de una poética específica que dotan a los acontecimientos teatrales de una grande vitalidad estética en que se desmoronan los códigos y las fronteras tradicionales en beneficio de un mestizaje semántico que actualiza con gran eficacia un imaginario contemporáneo que ya no está artificialmente desprovisto de las formas más profundas y más arcaicas del pensamiento humano. Deseamos que la investigación acerca de las estructuras simbólicas de la marioneta pueda alimentar a este movimiento de creadores que han decidido apropiarse de este medio, de esta disciplina teatral que mantiene intacta su fuerza evocadora y su poder de seducción.

Bibliografía

- Claudé, Paul
L'ours et la Lune : farce pour un théâtre de Marionnettes, Paris, NRF, 1919; 16 p.
- Durand, Gilbert
Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969; 550 p.
- Eliade, Mircea
Traité d'histoire des religions, Payot, Paris, 1949.
Méphistophélès et l'androgynie, Gallimard (coll. Idées), 1962; 158 p.
Le yoga petite bibliothèque, Payot, 1968.
Initiation, rites, sociétés secrètes, Gallimard (coll. Idées), 1959; 282p.
Aspect du mythe, Gallimard (coll. Idées), 1963; 247 p.
Le sacré et le profane, Gallimard (coll. Idées), 1965; 186 p.
- Japelle, Hubert
"L'interprétation du mouvement", dans *Théâtre/Public*, n° 34-35 spécial
"Le théâtre de marionnettes", Gennevilliers, août-septembre 1980, p. 54.
- Maeterlinck, Maurice
Théâtre vol. 1, Bruxelles : P. Lecomblez, 1903
Théâtre vol. 2, Paris : Eugène Fasquelle, 1922
Théâtre vol. 3, Bruxelles : Paul Lecomblez, 1912
- Kleist, Heinrich von
Sur le théâtre de marionnettes, Ed. Traversière, Paris, 1981, 66 p.
- Leroi-Gourhan, André
Évolution et technique I : L'homme et la matière, Albin Michel, Paris, 1968.
Évolution et technique II : Milieu et technique, Albin Michel, Paris, 1945.
Le geste et la parole : Technique et langages, Albin Michel, Paris, 1964.
Le geste et la parole : La mémoire et les rythmes, Albin Michel, Paris, 1965.
- Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos,
Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme, Québec, Nuit blanche, 1997.
«L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage, en *Les écrans sur la scène*. Béatrice Picon Vallin (ed.), *L'Âge d'Homme*, Lausanne; 1998.
La face cachée du théâtre de l'image, Québec, Les Presses de l'Université Laval; 2001.