

Biblioteca en Movimiento

El Teatro de Títeres del Pueblo Chino

(Mis Colegas)

SERGEI OBRAZTSOV



Grupo Saltimbanqui

saltimbanquimex@yahoo.com

El Grupo Saltimbanqui se formó en 1976 y creó en 1989, una Asociación Civil Cultural no Lucrativa, dedicada a fomentar, preservar y difundir todas y cada una de las diferentes manifestaciones artísticas y culturales.

Uno de los objetivos del *Proyecto Saltimbanqui* es la difusión de los documentos con que cuenta la Biblioteca del Grupo. Por ello creamos el programa sin fines de lucro: *Biblioteca en Movimiento*.

Con ediciones digitales, difundimos documentos de artes escénicas que pueden ser del interés de nuestros colegas.

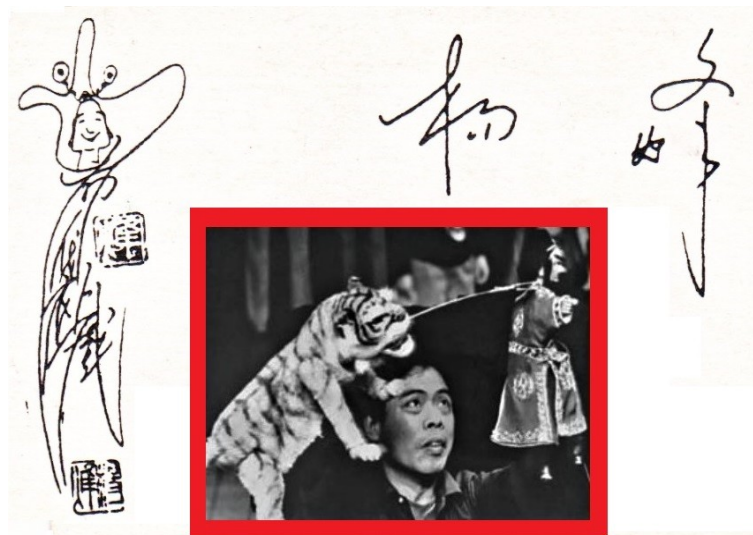
Entregamos a ustedes *El Teatro de Títeres del Pueblo Chino*, de Sergei Obraztsov. Un gran creador del teatro de títeres que nos presenta este análisis del teatro de títeres en China. Su libro denominado *El Teatro del Pueblo Chino*, de unas 400 páginas y publicado en 1957, tiene un capítulo denominado: *Mis Colegas*.

Queremos dedicar este texto traducido por primera vez al español ó castellano, al pueblo chino y en especial a nuestro amigo Yang Feng 5ª Generación de titiriteros chinos (1951-2003).

La defensa del idioma, de las costumbres, del arte de un pueblo, frente a quienes intentan imponer sus valores, es un ejemplo a seguir.

Esa es la gran lucha de los pueblos en resistencia. Es la lucha del Teatro Popular.

La traducción es del Grupo Saltimbanqui.



El Teatro de Títeres del Pueblo Chino

Sergei Obraztsov

Llevo más de treinta años realizando espectáculos de títeres y un cuarto de siglo dirigiendo el Teatro Central Estatal de Títeres.

Cuando los espectadores de nuestro teatro visitan nuestro museo de títeres, ya sea antes de las funciones o durante los intervalos, se encuentran siendo observados por títeres no sólo de la Unión Soviética, sino también de Italia, Francia, Gran Bretaña, EE.UU., Alemania, Checoslovaquia, Hungría, Polonia, Rumania, India, Birmania, Turquía y Persia. Pero hasta hace muy poco no hemos tenido ni un solo títere de China en exhibición, a excepción de algunos ejemplos de títeres de sombras.



Aunque los estantes de nuestra biblioteca contienen muchos libros dedicados a los títeres, aparte de las "sombras chinas", no se menciona nada, o prácticamente nada, en ninguno de los libros en ningún idioma europeo sobre el teatro de títeres chino.

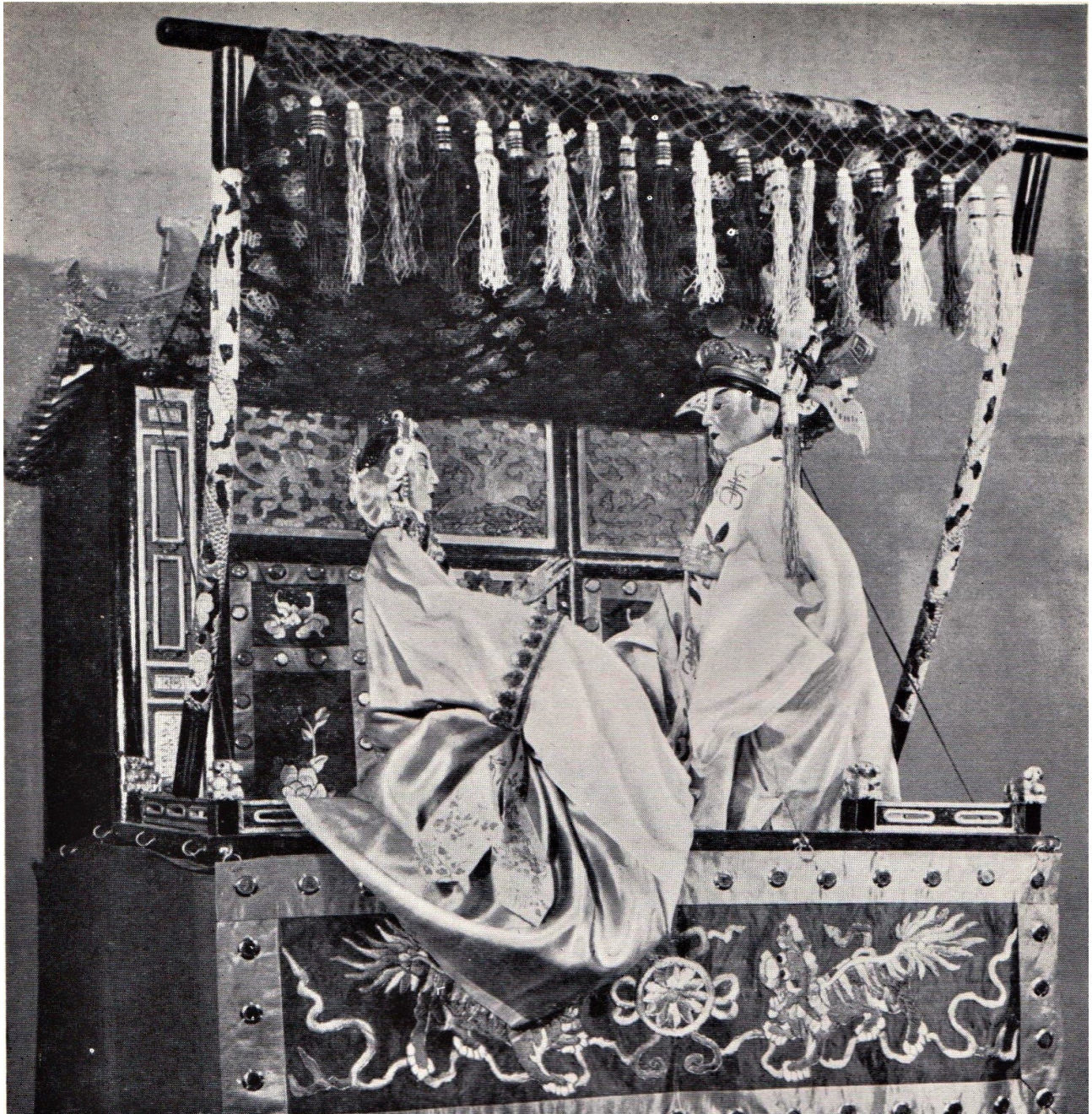
Antes de mi visita a China ni siquiera sospechaba que el teatro de títeres chino se hubiera desarrollado hasta tal punto, ni conocía su carácter tradicional.

La primera representación de títeres que vi en Beijing fue, para mí, un descubrimiento enteramente nuevo o, más correctamente, una cadena de nuevos descubrimientos, pues en aquella ocasión vi una serie de cortos teatrales, cada uno de los cuales fue inesperado tanto en forma como en contenido.

La representación tuvo lugar en una sala en condiciones inusuales para esta modalidad particular del teatro de títeres chino; en la medida en que se trataba de un típico teatro de calle, era muy pequeño desde el punto de vista del número de titiriteros involucrados; sólo uno, mientras que el escenario era diminuto. Todo se transporta fácilmente sobre una "viga" o "yugo" que descansa sobre los hombros del actor y, por lo tanto, se la denomina "cabina portátil". Esta viga también sirve como soporte para una encantadora casita con terraza cubierta: el proscenio.

Naturalmente, una sola viga vertical sólo puede sostener la casa pequeña desde abajo, pero no puede evitar que se caiga hacia los lados, por lo que la parte trasera de la casa generalmente se coloca contra una valla conveniente, la pared de una casa campesina o el templo del pueblo. Un trozo de tela

está atado a los "cimientos" de la casa, por así decirlo, y llega hasta el suelo por tres lados, ocultando así al titiritero que se encuentra debajo.



Estructuralmente, la "cabina portátil" no se parece en nada a mi escenario de títeres, cuya disposición aprendí del popular titiritero ruso Ivan Finogenovich Zaitsev. Pero en su movilidad, en su portabilidad y en la forma en que se transporta de un lugar a otro, es decir, en su función, se corresponde exactamente, no sólo con los teatros "unipersonales" en los que solía actuar nuestro ruso Petrushka, sino también con cabinas utilizadas para actuaciones similares del francés Polichinelle, el inglés Punch, el alemán Hans-wurst, el italiano Pulchinella y el checo Kasperek. Pero si bien su función es similar, los personajes son, por supuesto, diferentes.

Todos estos héroes del teatro de títeres europeo que he mencionado, están dotados de sus propios rasgos nacionales de carácter y tienen su propio repertorio puramente nacional, pero, al mismo tiempo, este alegre y ruidoso grupo de títeres que hablan diferentes lenguas tienen una especie de ancestro común. Colócalos uno al lado del otro y se parecerán como sólo pueden hacerlo los hermanos. Si no son hermanos de sangre, al menos son primos; cada uno tiene una nariz larga, una boca que se extiende de oreja a oreja, una joroba en la espalda (posiblemente dos), un sombrero de bufón con una borla o adornos y lleva un garrote.

Algunos historiadores del teatro de títeres europeo consideran que el antepasado del héroe títere de la calle fue un italiano, otros que fue un antiguo romano, mientras que algunos piensan, quizás con más justificación, que fue el turco "Karagöz", u "Ojo Negro", ya que Karagöz también tiene la espalda encorvada.

En China, sin embargo, no encontré nada parecido a nuestro Petrushka, ni a Punch y Pulchinella, ni encontré ningún tipo de teatro de títeres cuyo repertorio girase siempre en torno a un mismo personaje.

Sin embargo, desde el primer momento de la representación en este "teatro portátil", sentí, para mi sorpresa, que efectivamente existían asociaciones con el ruso Petrushka. Para explicar cuáles eran estas asociaciones, qué similitudes y diferencias había, describiré en primer lugar las dos primeras escenas breves que fueron presentadas por el titiritero de Beijing Yuan Fen-ku, quien heredó este arte tradicional de su padre. su abuelo y bisabuelo.



Chen nan tien, un titiritero de la provincia de Fukien

Nos sentamos frente a la pequeña casa multicolor que estaba apoyada en una pared, y debajo de la cual colgaba un trozo de tela gris oscuro como una falda larga que flotaba libremente. Un hombre de unos veinte años, vestido con una sencilla chaqueta y pantalón azul, abrió una solapa de la tela y desapareció bajo la casita, cuyos cimientos eran más altos que él.

En el lenguaje profesional de los titiriteros rusos, el dintel superior del escenario se llama "borde", y en este caso el borde delantero del tablero sirvió como "borde". A juzgar por el hecho de que la longitud de este borde era de unos sesenta centímetros y la profundidad de toda la casa, incluida la terraza, aproximadamente la misma, me di cuenta de que, aparte del actor que había pasado por debajo, no había nadie más allí, ya que era imposible acomodar a dos personas en un espacio tan pequeño y restringido.



Maestro titiritero Syui Lien-sui.

Como es impensable imaginar un espectáculo popular ruso de Petrushka sin un organillero al lado, comencé a buscar a un músico cerca a mi alrededor. Pero no había nadie cerca del escenario y por eso supuse que no habría acompañamiento musical.

Mis reflexiones fueron repentinamente interrumpidas por el agudo sonido de unos gongs, y a juzgar por los sonidos eran dos, de diferentes tamaños.

Los sonidos en sí no fueron una sorpresa para mí, porque todos los entretenimientos populares en China comienzan con el sonido de gongs, pero lo que sí me sorprendió fue que, en este caso estaban dentro de la cabina y el actor que manejaba los títeres golpeaba los gongs también. ¡Así que después de todo iba a haber música! Y efectivamente, no podría ser de otra manera.

Los sonidos reverberantes de los gongs se desvanecieron y se escuchó una voz detrás del escenario. Una señora intérprete me tradujo al oído: "Anímate y ve a llamar a tu hermana

mayor”. No me di cuenta de quién decía esto y le pregunté en voz baja a la intérprete, quien respondió en un susurro y con cierta sorpresa: “¡El titiritero, Yuan Fen-ku por supuesto!” “Sí, lo sé, pero lo que no tengo claro es si son palabras tuyas o las del héroe que está a punto de subir al escenario” El intérprete no tuvo tiempo de responder, pues en ese momento dos pequeñas figuras aparecieron en el tablado y una voz desde detrás del escenario dijo algo en tono autoritario. Hubo un susurro cerca de mi oído: “Canta y diviértete”. Los pequeños muñecos cantaban en alto falsete. Evidentemente el intérprete tenía razón; la voz era la del propio titiritero. Uno de los títeres desapareció por una puerta e inmediatamente regresó con un plato chino. Mientras seguían cantando, los títeres comenzaron a lanzarse el plato entre sí con considerable habilidad. En realidad era el titiritero quien tiraba el plato de una mano a otra, porque los títeres que llevaba en las manos estaban contruidos igual que nuestro Petrushka o el Punch Inglés. Los ingleses definen claramente la estructura de estos títeres refiriéndose a ellos como "títeres de guante". De hecho, estos títeres no tienen cuerpo. Todo lo que tienen es una cabeza, manos diminutas y un disfraz con forma de guante de tres dedos. El actor se convierte en el cuerpo al momento en que coloca sobre él el títere. El dedo índice forma la cabeza y el cuello, mientras que el pulgar y el dedo medio se insertan en las mangas vacías para formar los brazos.



Titiritero Shen del pueblo de Chendu

Naturalmente, los pequeños malabaristas en el escenario de los títeres no lanzaban el plato como lo harían los humanos, sino que lo agarraban con ambas manitas como lo hacen los títeres, y con una rapidez y habilidad tan asombrosas que comenzamos a aplaudir. La voz detrás del escenario dijo: “Los camaradas aplauden. ¡Hacer una reverencia!” Los malabaristas hicieron una reverencia, pero la voz empezó a reprocharles, diciendo: "Tirar un plato... eso todavía no

tiene mucha gracia". ¡Deberías ponértelo en la cabeza! Un malabarista, o más bien una malabarista, que evidentemente era la hermana mayor, comenzó a colocar el plato en la cabeza de su hermano, manteniendo, como los títeres de todo el mundo, una concentrada seriedad. La placa se deslizó y la voz dijo: "Eso es algo muy complicado de hacer". No es tan fácil equilibrar un plato sobre la cabeza. Y, de hecho, es muy difícil, ya que la cabeza en cuestión es, después de todo, pequeña: una cabeza de títere y no una cabeza humana. Pero aun así el plato estaba magníficamente equilibrado. Nos reímos, pero la voz no se callaba: "Aún no estás siendo lo suficientemente gracioso. Tendrás que pensar en otra cosa." Y los pequeños malabaristas, obedientes, intentaron idear más y más trucos nuevos. La "hermana mayor" colocó un palo en la cabeza de su compañero, luego, poniendo el plato encima del palo, lo hizo girar con tanta fuerza y habilidad que empezó a girar tan rápido como lo hace cuando los verdaderos malabaristas ambulantes muestran este arte tradicional chino, utilizando largas cañas de bambú. Seguimos riendo y aplaudiendo, pero la voz del actor afirmó que, en lo que a él respectaba, todavía no era lo suficientemente divertido.

El palo de repente se hizo más largo y el plato se elevó el doble, algo que no practican los verdaderos malabaristas; sólo lo pueden hacer los títeres.



Títeres de Varilla

El plato siguió girando mientras los pequeños malabaristas cantaban una alegre canción llamada "He estado en Shanghai". Estirando el cuello, la "Hermana Mayor" ve qué tan alto se ha elevado el plato giratorio y, ya sea por miedo o por maldad, salta y golpea la parte superior. El palo desaparece casi por completo en la cabeza del malabarista y el desafortunado hermano comienza a gemir: "Sácalo de mi cabeza". La hermana responde tranquilamente: "Eso no es tan

fácil", y comienza a hacer girar al indefenso sobre el palo, descubriendo así que el palo, que parecía estar en equilibrio sobre su cabeza, en realidad se extendía por todo su cuerpo. Después de esta divertida revelación del titiritero la escena llegó a su fin, acompañada, por supuesto, por el sonido de gongs.

Un nuevo personaje, un viejo pastor, surgió entonces por una puerta trasera a la izquierda del escenario. Anuncia que hay un gran tigre que vive en lo alto de una montaña e inmediatamente añade: "Pero no le tengo miedo al tigre". Voy a buscarlo y matarlo. El tigre aparece y se tumba en el borde del escenario. Evidentemente el pastor no sólo es jactancioso sino estúpido, porque, después de mirar al tigre, dice: "¡Oh! ¡Es un gatito!" y comienza a hacerle cosquillas. La voz del titiritero advierte: "¡No seas tonto! No te metas con el tigre." El pastor sigue haciéndole cosquillas al tigre dormido y luego huye. El titiritero grita: "¿Adónde huyes? ¿Tienes miedo entonces? El pastor reaparece con una lanza en la mano. "No. No tengo miedo." Golpea al tigre en la nariz y declara: "El tigre está muerto. Tendré que coger su piel y venderla. Es muy valiosa." El pastor canta y baila de alegría y luego, sólo para asegurarse finalmente de que el tigre está muerto, le grita: "¡Tigre! ¡Tigre! No responde ni se mueve. Es evidente que está bien muerto." "Ahora tendremos mucha carne." Entonces el tigre salta, abre de par en par sus enormes fauces, se traga al estúpido fanfarrón y se vuelve a acostar a dormir.

Hay una voz detrás del escenario. (En este punto ahora puedo distinguir entre la voz del propio titiritero y la voz de cualquiera de estos títeres). Esta es la voz de un nuevo títere. Está llamando a alguien. El intérprete me susurra en ruso: "Viejo. Viejo." En el escenario se encuentra la figura títere de una mujer. Ella tropieza con el tigre dormido y se asusta, mientras la voz del titiritero dice: "El tigre acaba de comerse al viejo". La mujer agarra la lanza y con todas sus fuerzas mata al tigre y de sus fauces muertas saca a rastras a su marido, asustado pero todavía vivo. Ella lo regaña rotundamente y le ordena: "Llévame a casa". El anciano la carga a la espalda y, al son de un gong, desaparecen por una puerta a la derecha.

Al igual que el anterior, la escena del tigre se realizó con títeres que se llevaban en la mano, es decir, con lo que los ingleses, como ya he dicho, llaman "títeres de guante"; en Alemania se les llama "títeres de mano", mientras que la mayoría de las veces nosotros los llamamos simplemente "Petrushkas".

¿Qué había de nuevo para mí en estas dos escenas y cuáles fueron las asociaciones que mencioné antes de comenzar a describirlos?

De hecho, había muchas cosas nuevas e inesperadas. En primer lugar, ambas escenas eran de género completamente diferente. Una era claramente una parodia, no maliciosa, sino simplemente una parodia irónica de comediantes callejeros como el propio titiritero. La segunda era una sátira cotidiana sobre la estupidez y la vanidad. Los héroes eran diferentes y las escenas en sí podrían haberse realizado en cualquier orden, ya que una no necesariamente seguía a la otra. Ésta es una de las formas en que las representaciones del teatro popular de títeres chino son muy diferentes de las antiguas representaciones populares de Petrushka, Pulchinella, Hanswurst y Punch. Todos ellos solían aparecer en un conjunto de cortos teatrales satíricos interconectados, en los que el héroe central era siempre el mismo personaje irreal y abstracto, en el que se podían observar claramente las características de varios héroes; por ejemplo, el "gitano", el "cabo" y el "doctor" interpretados por el ruso Petrushka.

Pero si la construcción dramática de las obras representadas por los populares títeres de guante de China difiere tan marcadamente de la del antiguo Petrushka ruso y de títeres similares de Europa occidental, ¿cuál era entonces el vínculo común entre ellos? ¿Simplemente la construcción de los títeres? Sí, por supuesto, en primer lugar su construcción, pero fue precisamente esta similitud la que me hizo pensar de nuevo en el origen de los títeres de guante. Los héroes básicos del teatro de títeres europeo tienen orígenes comunes, y estos orígenes no se encuentran en territorio chino -no vi allí ningún títere con espalda encorvada o nariz larga-, pero

evidentemente el propio sistema de títeres de guante llegó a Europa desde China, aunque no sé cuándo ni si llegó a través de Rusia, India, Irán o Turquía. Los historiadores del teatro sin duda encontrarán una respuesta a esta pregunta si alguna vez examinan seriamente la historia del entretenimiento popular.

Pero ¿cómo puedo fundamentar mi hipótesis? ¿Mediante prueba documental? Posiblemente. Las referencias a la existencia en Europa de títeres que se llevaban en las manos no se remontan a más de dos o tres siglos. En China, sin embargo, la existencia de títeres de bolsa, como se les llama allí, puede atestiguar documentalmente desde muchos siglos antes. Pero tal vez una simple comparación de títeres resulte mucho más convincente. La prueba de la primogenitura de los títeres de bolsa chinos se encuentra, en primer lugar, en la perfección de su desarrollo anatómico y la exactitud de sus proporciones, que indican un uso escénico centenario y una cadena tradicional ininterrumpida.



Títere de hilo. Un comandante militar.

Aunque los titiriteros itinerantes tanto en Europa como en China mostraban sus títeres en calles y plazas en los días de mercado y festivales populares, esto no significa, por supuesto, que actuaran ante grandes audiencias. Por el contrario, el número de espectadores siempre fue reducido, generalmente unos cincuenta, tal vez cien, pero no más. Ver un espectáculo de títeres desde lejos es impensable y, por lo tanto, el tamaño del público se limitó al número de personas que formaban un semicírculo cerrado alrededor del escenario. Después de todo, la parte más interesante de todo esto es el manejo físico de un títere: la forma en que se mueve, y realmente no se puede ver todo esto desde una gran distancia. Así, los chinos evolucionaron y perfeccionaron las proporciones de estos títeres de guante, permitiéndoles moverse con la máxima expresividad posible. Estos títeres sólo pueden observarse desde una distancia corta. Si estás a diez o quince metros de distancia, no disfrutarás mucho de una representación, pero, por otro lado, desde una distancia de tres o cinco metros, estos títeres son simplemente maravillosos de ver. Para que mis lectores, la mayoría de los cuales probablemente no conozcan muy

bien los secretos del teatro de títeres, tengan claro cuáles son las características particulares de estos títeres de mano, les pediría que se imaginaran a un hombre de pie con la mano levantada, detrás de un escenario que es un poco más alto que él. Como es imposible mantener el brazo completamente extendido durante mucho tiempo, se dobla ligeramente por el codo, de modo que los espectadores que se encuentran frente al escenario puedan ver la mano del titiritero y unos diez centímetros de su muñeca. Si mete su dedo índice en la cabeza del títere, tendrá toda la altura del títere visto por el público.

A primera vista parece aconsejable agrandar al máximo la cabeza del títere para que los rasgos sean más visibles desde lejos. Pero esto sólo lo parece al principio, ya que cuanto más grande es la cabeza, más pequeño se vuelve el cuerpo en proporción, y si se intenta preservar una apariencia humana, el títere debería verse sólo de cintura para arriba, o tal vez incluso menos.

Hay otros inconvenientes además de este. Los brazos de un títere de guante son, al fin y al cabo, el pulgar y el dedo medio del actor y, en comparación con una cabeza grande, parecen ridículamente cortos. Es cierto que se podrían alargar con tubos de cartón, pero, en primer lugar, se quedarían sin vida, como palos, y en segundo lugar, el títere parecería no tener hombros.

Si se ignoran las proporciones, el cuerpo parece demasiado pequeño en relación con la cabeza y el títere parecería más bien una rana joven.

Pero esto es sólo la mitad del problema. Lo más importante es que, con una cabeza grande y un cuerpo pequeño, los movimientos del títere no parecen nada expresivos. Al fin y al cabo, una pose o un gesto dependen, no tanto de la cabeza, como del cuerpo y los brazos.

Por lo tanto, a diferencia de muchos de los títeres de guante de feria europeos de los siglos XVIII y XIX, con sus grandes cabezas de madera y cuerpos torpes, los títeres de bolsa chinos son notablemente proporcionados, móviles y expresivos. La cabeza de uno de estos títeres no mide más de cuatro o cinco centímetros de diámetro. Si puedes imaginar una cabeza tan pequeña en la punta de tu dedo índice, verás inmediatamente cómo la muñeca del actor forma el cuerpo del títere. Puede inclinarse hacia adelante, hacia atrás o hacia los lados. Los dedos del titiritero no se alargan mediante tubos y por tanto los movimientos de los brazos del títere son libres y elásticos.



Títere de varilla del siglo dieciocho.

Los movimientos de los títeres que estaba observando me parecían tan naturales que en un momento incluso me di cuenta de que los deditos también habían comenzado a moverse. Después de un tiempo la alucinación se repitió. Empecé a observar aún más de cerca y me di cuenta de que no se trataba de una alucinación en absoluto. De hecho, los dedos se movían. Evidentemente sus articulaciones eran móviles. Si la mano se giraba con la palma hacia arriba, todos los dedos se estiraban de la misma manera, pero tan pronto como se giraba con la palma hacia abajo, dos o tres dedos caían por su propio peso. El resultado fue o un gesto imperativo, habitual en los roles masculinos, con el dedo índice extendido, o un gesto femenino, no menos característico, con el dedo índice y el meñique estirados, mientras el dedo medio y el índice están doblados.

Más tarde, me familiaricé con la estructura de una gran cantidad de títeres chinos. Me di cuenta de que no todos tienen dedos móviles, sino sólo aquellos que desempeñan ciertos roles que requieren tales gestos. las manos de los otros títeres eran más o menos inmóviles,

o estaban construidas de tal manera que podían sostener espadas, lanzas o escudos. También descubrí que a pesar de las diminutas proporciones de las cabezas de los títeres de "bolsa", algunos de ellos tenían bocas y ojos móviles.

Soy consciente de que algunos de mis lectores, que saben algo sobre el teatro de títeres soviético, podrían preguntar: "¿Por qué te sorprendió tanto? ¿No hay bastantes títeres con bocas y ojos móviles en el teatro que diriges?" Puede que sea así, pero al fin y al cabo contamos con un amplio equipo de especialistas en nuestro teatro: artistas, modelistas, escultores y mecánicos. Cada nuevo títere se diseña y fabrica según el papel que debe desempeñar. Pero en China, todas estas maravillosas creaciones (y realmente deberíamos adoptar algunas de ellas) son productos de una tradición centenaria. El teatro de guantes debe haber estado muy difundido por toda China y haber existido durante un período muy largo para que la tradición haya desarrollado una forma tan perfecta.



Sung Wu-k'un y Chu Pa-chie. Pequeños títeres de varilla

Pero, ¿las similitudes y diferencias entre el teatro de títeres callejeros de los países europeos y China se limitan únicamente a la técnica de construcción de títeres? ¡No! Hay otro aspecto del teatro de títeres chino, relacionado con el método de presentación dramática, que me pareció notable.

Para explicar esta peculiaridad tan interesante tendré que volver un poco sobre mis pasos.

Recordarán que, antes de empezar la actuación, Yo estaba buscando un músico y me acordé del organillero que siempre está presente en cualquier actuación del ruso Petrushka. Esto no se debía sólo a que yo esperara un acompañamiento musical, sino más bien a que el organillero ruso desempeña un papel definido en un espectáculo de Petrushka, un papel espléndido y, de hecho, indispensable. El ruso Petrushka, como probablemente muchos de ustedes sabrán, siempre

hablaba con una voz peculiar, pero claramente no humana. Esta curiosa voz es producida por el titiritero, quien se coloca una especie de pequeño "silbato" o "schwazzle" en la boca, que aprieta contra el paladar con el dorso de la lengua, y habla a través de la estrecha abertura de la "shwazzle". La voz era fuerte y estridente, pero las palabras no siempre eran muy comprensibles, por lo que el organillero siempre interrogaba a Petrushka, cuyas líneas repetía total o parcialmente. Se desarrollaba un diálogo, pero además de su función puramente auxiliar de aumentar la inteligibilidad de la voz chillona de Petrushka, este diálogo también tenía una función dramática: se establecía un contacto pleno y notablemente fascinante entre Petrushka y el organillero. Advertía a Petrushka de cualquier peligro, le daba consejos, le regañaba por conductas indecorosas o le preguntaba sobre sus intenciones futuras. Era un vínculo vivo entre el público y Petrushka, ya que era representante de ambas partes; como ser humano podía considerarse parte del público y como actor estaba profesionalmente al mismo nivel que Petrushka. Cuando era niño, recuerdo muy vívidamente la profunda realidad de la relación que existía entre nosotros, los niños, el organillero y Petrushka, que solía llegar a uno de los patios de Moscú.



Títeres de guante

Al ver por primera vez un espectáculo de títeres chino, quedé muy asombrado al comprobar que, a pesar de la ausencia de un músico, había un intermediario entre los títeres y el público. En este caso se trataba del propio titiritero, pero sus funciones eran las mismas que las del organillero ruso. Si tenemos en cuenta que los titiriteros chinos a veces utilizan un "silbato" que emite el mismo ruido estridente que nuestro Petrushka, la similitud se hace aún mayor. Además, también es muy interesante observar que los chinos se refieren a la voz que se produce al utilizar

este "silbato" como "U-dyu-dyu", y me viene a la mente que en Ucrania, un títere que habla en una voz tan quebradiza se llama "Vanka Ru-tyu-tyu". Probablemente se trate sólo de un paralelo fonético, porque en ambos casos el nombre es onomatopéyico y el sonido original es el mismo.

El tercer corto teatral que Yuan Fen-ku nos representó se tituló *Chu Pa-chieh y la doncella*, un episodio dramático de *Viajes al Oeste*.

Un monje se dirigía a la India acompañado -además de Sun Wu-k'un- por otros dos, Sha Hsieh-shan y Chu Pa-chieh. Traducido, el nombre Chu Pa-chieh significa "el cerdo de las ocho prohibiciones". Estas prohibiciones le fueron impuestas a Chu Pa-chieh por el monje, y una de ellas era que debía mantenerse alejado de las mujeres. Sun Wu-k'un, que tiene el poder de transformarse en lo que quiera, decide poner a prueba la firmeza de Chu Pa-chieh y asume la forma de una hermosa joven. Naturalmente, Chu Pa-chieh no tarda en actuar y, colocándose la belleza en su espalda, se la lleva de regreso a casa. El viaje es largo y varias veces Chu Pa-chieh sale por una puerta a la derecha del escenario y reaparece por una puerta a la izquierda. Pero cuanto más camina, más pesada se vuelve su carga. Hacia el final del viaje, cuando el exhausto Chu Pa-chieh ya se tambalea, queda claro que ya no lleva a la hermosa joven doncella en su espalda, sino al Rey de los Monos, Sun Wu-k'un.



Chu Pa-chieh y la doncella. Teatro de Arte de Títeres Chino.

Este episodio de *Viajes al Oeste* me pareció muy interesante, pero lo primero que me sorprendió fue que no estaba representado por títeres de guante, sino por los llamados títeres de "varilla". La construcción de estos títeres se diferencia de la de los títeres de guante en que se accionan mediante tres varillas. La cabeza del títere se une a la varilla central, y las otras dos varillas se unen a los codos o muñecas de los brazos del títere. La varilla central está oculta por el traje, y las varillas que salen de los brazos no están ocultas en absoluto, o bien quedan ocultas por el mismo traje si es lo suficientemente ancho, o por una funda especial para las mangas o por los pliegues de una capa.

Títeres de construcción similar se utilizaron por primera vez en la Unión Soviética en la década de 1920, cuando los Efimov interpretaron un fragmento de *Macbeth* de Shakespeare. No sé quién dio el nombre a los títeres, pero se les conoció como títeres "javaneses", ya que se pensaba que eran originarios de la isla de Java.

En 1939, el Teatro Central de Títeres del Estado representó *Aladino y la lámpara maravillosa*, utilizando títeres de varillas. Desde entonces, estos títeres se han desarrollado y su forma ha cambiado un poco de una representación a otra, hasta el punto de que la construcción técnica de los títeres utilizados en *2-o for Us* o en *The Devil's Windmill* ya no se parecen mucho a los títeres originales de los Efimov.

Los títeres de varillas se han extendido ahora a muchos teatros de la Unión Soviética y del extranjero. Varios teatros de Polonia, Checoslovaquia y Hungría han comenzado a utilizarlos, y recientemente recibí una carta de un titiritero inglés en la que escribe que ha decidido utilizarlos en sus producciones.

Al hablar de la genealogía de los títeres de varillas, me referí a los títeres "Efimov" y a los títeres "javaneses". Pero en Beijing, cuando en un "pequeño teatro del yugo", vi el corto teatral de Sun Wu-k'un y Chu Pa-Chieh, en el que se utilizaban títeres de varilla, me quedó claro que no se podía considerar la isla de Java como su único hogar.

Los títeres de varillas se han convertido en uno de los principales métodos empleados en el teatro de títeres chino. En su forma eterna, su construcción y su repertorio, la tradición es quizás más evidente que en la de los títeres de guante.

Los titiriteros chinos manipulan estos títeres de varillas con consumada habilidad. Hasta el día de hoy no puedo entender cómo un titiritero, al que vi actuar en la ciudad de Sian, logró, sin ayuda alguna, levantar con las dos manos de un títere un yugo de bambú flexible del que colgaban cubos y depositarlo sobre los estrechos hombros de otro títere, de tal manera que se balanceaba libremente con cada movimiento y nunca se caía.

Pero cuando vi títeres de hilo por primera vez en Shanghai, me di cuenta de que este sistema también había sido evolucionado por las tradiciones populares del teatro chino en un grado considerablemente mayor que los títeres de Europa occidental.

Para explicar esto a aquellos lectores que no están muy familiarizados con el teatro de títeres, primero tendré que decir algo sobre cómo se hacen mover los títeres de hilo.

El actor no está debajo, como ocurre cuando actúa con títeres de guante o de varilla, sino, por el contrario, está encima del títere. En sus manos sostiene lo que se llama un "control". Se trata de una simple disposición de palos cruzados o de algún otro tipo de estructura cuya complejidad depende tanto de las tradiciones de un país en particular como de las peculiaridades funcionales de un títere en particular. A este "control" se unen hilos cuyos otros extremos están conectados a varias partes del títere. Por lo general, se atan dos cuerdas a los hombros y de ellas cuelga el títere. Otros dos están adosados a las sienes. Si se estiran, la cabeza se levanta; si se aflojan, la cabeza se inclina; y si las cuerdas se tensan y aflojan alternativamente, entonces la cabeza se inclinará primero hacia un hombro y luego hacia el otro o girará. Una cuerda separada se extiende hasta la cintura, de modo que es posible, jalando esta cuerda y al mismo tiempo aflojando la cuerda de los hombros, hacer que el títere se incline. Se ata una cuerda similar al

estómago para que pueda doblarse en la dirección opuesta; y uno en cada muñeca y rodilla. En las marionetas europeas, estas dos últimas cuerdas normalmente están conectadas a una barra transversal en un "control" vertical. Moviendo el travesaño se puede hacer que el títere mueva sus piernas y comience a caminar o bailar. Es cierto que en Europa ha habido, y todavía hay, marionetas accionadas por un menor número de hilos e incluso aquellos en que todos los hilos fueron reemplazados por un alambre grueso clavado en la cabeza del títere, pero un títere de tal dispositivo sólo puede realizar movimientos absolutamente involuntarios con las piernas y brazos colgando. El número mínimo normal es de ocho o diez por cada títere. Si es deseable o necesario que se aumente el número de movimientos posibles que debe realizar un títere, también se debe aumentar el número de hilos utilizados y estos se unen a los muslos, los dedos de los pies, los talones, los tobillos, etc.

En lo que respecta a los títeres chinos, el control del movimiento fue trabajado y elaborado por la tradición en un grado que nunca hubiera imaginado. He visto títeres accionados por veinte, treinta y hasta cuarenta hilos, y los he visto mover la boca, los ojos y las cejas. He visto mímicas asombrosamente expresivas en rostros de títeres, resultantes de los movimientos de la frente y la barbilla, y finalmente he visto manos literalmente vivas capaces de agarrar cualquier objeto.

No podía creer lo que veía cuando, en la primera escena de una representación en Shanghai, un títere que representaba a una mujer que trabajaba en un telar, levantó con la mano una cesta de trabajo que contenía hilo y la volvió a dejar.

En los teatros de marionetas europeos generalmente se ata una cuerda a cualquier objeto que el títere tiene que recoger; esto pasa a través de un dispositivo en la palma de la mano del títere y luego sube hasta el "control" del titiritero. Normalmente, este hilo cuelga suelto y es difícil verlo. Pero cuando llega el momento de coger una espada, un vaso o una manzana, la mano del títere se extiende hacia el objeto, la cuerda se tensa y la manzana literalmente se pega a la mano. Para dejar el objeto, es necesario soltar la cuerda. La manzana cae pero el hilo permanece sujeto a ella y aún continúa pasando por la mano del títere, impidiendo así su libertad de movimiento.

Durante la actuación en Shanghai no noté ningún hilo atado a la cesta de hilos. El títere cogió la cesta exactamente del mismo modo que lo hubiéramos hecho usted o yo y la volvió a colocar en su lugar con el mismo movimiento. Pudo hacer esto porque los dedos móviles de su mano estaban en juego mediante cuerdas separadas.

Este títere en particular, sentado frente al telar, representaba a la legendaria guerrera Hua Mulan.

En la segunda escena, cuando Mu-lan, disfrazada de guerrero, gana un concurso con arco y flecha, las pequeñas manos del títere tensaron la cuerda del arco y dispararon una flecha real.

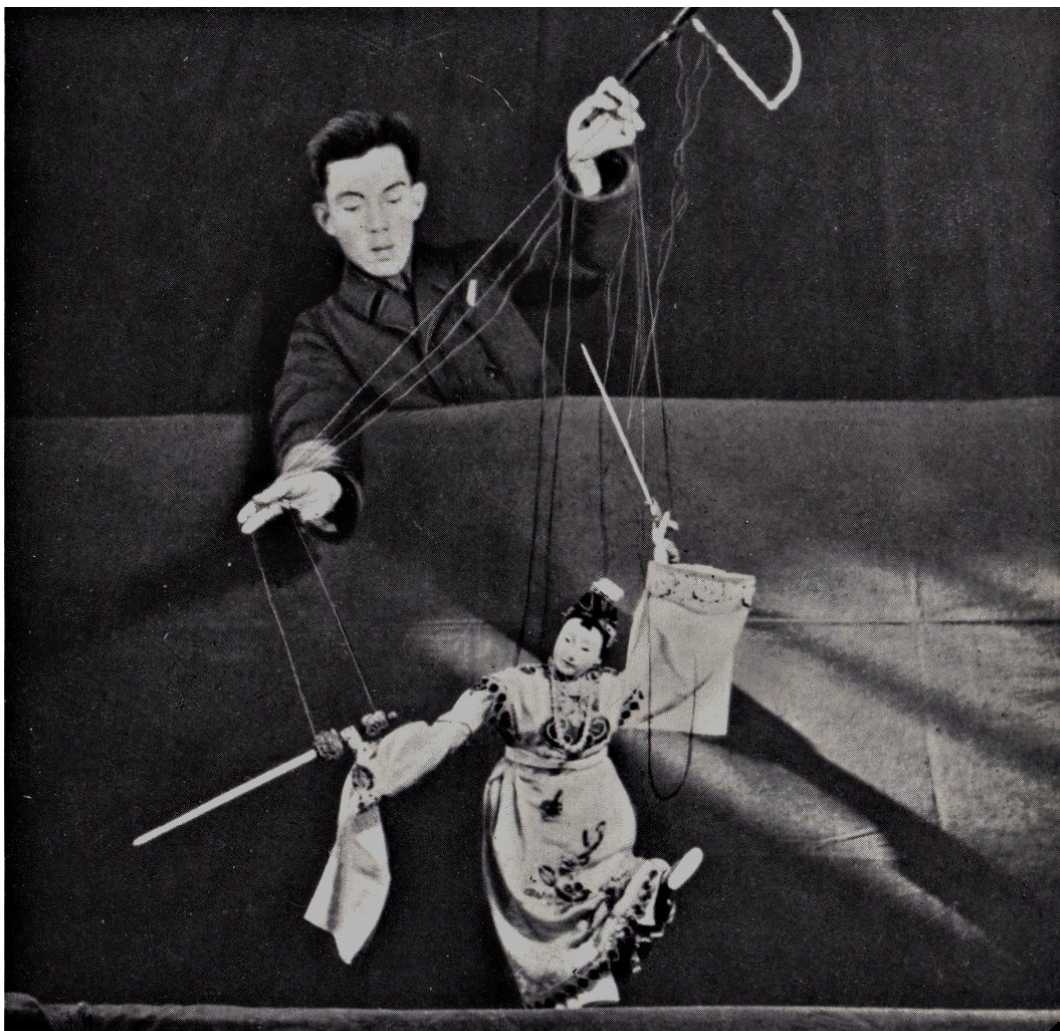
La mayoría de los titiriteros de la antigua China eran personas poco alfabetizadas o enteramente analfabetas, pero el ingenio popular y una tradición ininterrumpida de siglos de antigüedad desarrollaron una "anatomía" y una técnica de construcción de títeres que un solo hombre nunca podría haber logrado, sin importar cuán alfabetizado o técnicamente hábil pudiera haber sido.

Al utilizar el término "siglos de antigüedad" tal vez haya cometido un error, ya que la tradición en realidad tiene miles de años. En una obra titulada *Los Orígenes del Teatro de Títeres Chino*, el autor -Sun Kai-ti- al hablar de los primeros documentos históricos que contienen referencias a la existencia del teatro de títeres en China, comienza su enumeración de los mismos con *El Libro de la Música*. Esta obra fue escrita por Chen Yuan, que vivió en la época de la dinastía Sung, hace ochocientos años. Pero este período evidentemente debe multiplicarse casi cuatro veces, porque cuando habla del teatro de títeres Chen Yuan se refiere a una leyenda popular sobre un titiritero llamado Yang Shih que fabricó los primeros títeres y actuó con ellos en la corte del emperador Chu, Mu-Wang, que reinó en el siglo X a.C., es decir, hace tres mil años.

La leyenda nos cuenta que en una ocasión el Emperador sintió que los títeres les guiñaban irreverentemente a sus esposas y cortesanias. Mu-Wang ordenó matar al titiritero, pero antes de que el verdugo pudiera acercarse a Yang Shih, rápidamente cortó sus títeres con un cuchillo para demostrar que no estaban realmente vivos. Mu-Wang lo superó y permitió que Yang Shih continuara actuando, pero, sólo para asegurarse de que no hubiera más disgustos de ningún tipo en el futuro, prohibió a sus esposas ver tales actuaciones. Sun Kai-ti escribe que la costumbre de no permitir que las mujeres presenciaran representaciones de títeres se conservó en la China feudal hasta tiempos muy recientes.

Existe otra leyenda sobre cómo se inventó el primer títere. Esto fue registrado en la época Tang por Tuan An-chieh, en su libro Notas sobre canciones populares. En esta leyenda se cuenta cómo el líder de una tribu nómada, Khan Modo, sitió la ciudad de Pinchen, residencia del fundador de la dinastía Han, el emperador Kao-Tzu. La ciudad fue salvada por uno de los cortesanos del Emperador. Sabiendo que la esposa del Kan era muy temperamental, ordenó que se hiciera un títere con la forma de una hermosa doncella y, con la ayuda de algún artilugio, lo hizo bailar en la muralla de la ciudad.

La esposa del Kan, al notar la belleza de la bailarina y pensar que estaba viva, se perturbó mucho porque pensó que, si tomaban la ciudad, el Kan tomaría a esta belleza como su concubina. En tal caso, perdería el amor y la buena voluntad del Kan. El peligro le pareció tan grande y tan real que la aterrorizada esposa convenció a su marido de que abandonara el asedio de la ciudad.



Sólo después de años de práctica puede un titiritero ejecutar esta danza de la espada

Ninguna de estas leyendas, por supuesto, revela los orígenes del teatro de títeres en China, pero su existencia es evidencia del hecho de que, ya en épocas muy tempranas, el teatro de títeres era parte integrante de la vida social cotidiana del pueblo y claramente existía como una forma popular de entretenimiento. La costumbre que prohibía a las mujeres presenciar representaciones de títeres no tenía nada que ver con el hecho de que los títeres guiñaran el ojo a las esposas imperiales, pero la mención de esta prohibición refuerza la probabilidad de la existencia del teatro de títeres en aquella época. La prohibición de que las mujeres estuvieran presentes como espectadoras en tales espectáculos surgió de la ausencia generalizada de derechos de las mujeres en el Oriente feudal y era típica no sólo de la antigua China. En Indonesia, por ejemplo, hasta hace poco a las mujeres no se les permitía ver el teatro de sombras desde el mismo lado de la pantalla que los hombres, sino sólo desde atrás, es decir, desde el lado donde los modelos reales y el hombre que los animaba eran visibles.



Artistas de el teatro de títeres de Tsuanchu (provincia de Fukien) manipulando títeres de hilo.



Sui Sien y Serpiente Blanca. Títeres de guante contruidos por el Maestro Tsien Tsia-chu.

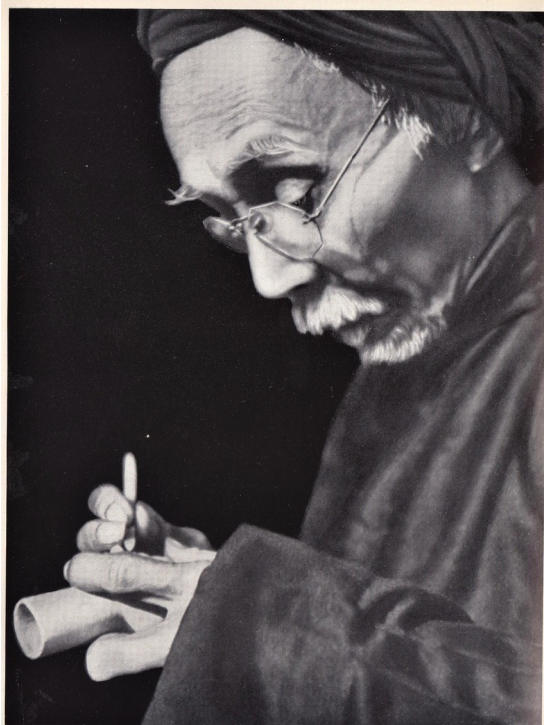
La dificultad de investigar el origen del teatro de títeres chino aumenta, porque en el idioma chino, las representaciones con máscaras y las representaciones de títeres reciben el mismo nombre: Kuei lei hsi, y a menudo es imposible determinar si el documento antiguo se refiere a personas con máscaras o a títeres.

Sin embargo, en uno de estos libros antiguos existe una clasificación de los teatros de títeres y el autor enumera cinco formas fundamentales: los "títeres de teatrino portátil", es decir, los títeres de guante, los "títeres de hilo", los "títeres de pólvora", los "títeres flotantes" y los "títeres vivos".

Ya he descrito los dos primeros tipos con suficiente detalle. No hay mucho más que pueda decir sobre los otros tres y, en cualquier caso, no sé más sobre Sun Kai-ti, el autor del libro *Sobre los Orígenes del Teatro de Títeres Chino*.

Los "títeres de pólvora" ya no existen y no existe ninguna descripción de su construcción. Estos títeres probablemente eran puestos en movimiento mediante algún dispositivo mecánico, cuya fuerza dinámica provenía en forma de una explosión de pólvora, es decir, algo parecido al motor de combustión interna actual. Por lo tanto, deberíamos calificarlos de títeres "pirotécnicos".

En cuanto a los "títeres flotantes", la evidencia es algo mayor, pero todavía demasiado escasa para que podamos imaginar cómo era una representación. Estaban contruidos con forma humana, pero sólo de cintura para arriba, y descansaban sobre bases de madera circulares o en forma de cruz, lo que les permitía flotar en los lagos de los parques.



Maestro titiritero del pueblo Tsien Tsia-chu de ochentaycuatro años trabajando.



Cabezas de títeres, esculpidas por el Maestro del pueblo Tsien Tsia-chu

Sun Kai-ti escribe que las representaciones de títeres "vivos" eran característicos únicamente de la época Sung. En realidad se trataba de niños disfrazados, sentados sobre los hombros de mayores e imitando los movimientos de los títeres.

También considera que el teatro de sombras es de origen posterior, y lo relaciona con la época Tang, es decir, con los siglos VII al IX o un poco más tarde, el período de la Quinta Dinastía, y que se estableció finalmente en el siglo XI.

De hecho, sería más correcto referirse al teatro de sombras como "teatro de sombras de colores", ya que las figuras recortadas de piel de asno son semitransparentes y coloreadas, y además se dibujan rostros, adornos de sombreros y, a veces, trajes en ambos lados de la piel. El recorte se coloca muy cerca de la pantalla y, cuando está inmóvil, toda su superficie la toca. La luz de una lámpara, colocada detrás de una pantalla de papel o tela, atraviesa la piel transparente de las figuras recortadas hasta llegar a la pantalla, al otro lado de la cual el público observa la actuación, donde se refleja con colores llamativos y bellos para dar el efecto de un dibujo coloreado brillante, pero al mismo tiempo ligeramente apagado, el cual es casi animado; sorprendente en belleza gracia y habilidad.



Figuras de sombras: gente, caballos, un tigre y una nube

La figura de la sombra se mueve en las articulaciones de los hombros, codos, muñecas, muslos y piernas y se manipula mediante tres varillas. La varilla principal, de la que se suspende el títere, se fija al cuello, y las otras dos se unen a las muñecas. el titiritero lleva el títere a la zona de la pantalla iluminada y, sosteniendo la varilla principal con una mano, manipula las dos restantes con la otra, lo que por supuesto es muy difícil, lo que provoca que el títere realice ciertos movimientos con los brazos. Si la figura tiene que permanecer quieta, el titiritero coloca la varilla principal de manera que se apoye contra la parte superior de la pantalla, que está cubierta con

un material grueso, mientras que el propio títere descansa contra la pantalla ligeramente inclinada. Ahora tiene ambas manos libres para manipular estas figuras o introducir otras, si es necesario.

Estas figuras de sombras no son muy grandes, generalmente de unos veinte, treinta o cuarenta centímetros de alto. Las dimensiones de una pantalla pueden variar, pero por regla general tampoco son muy grandes: entre sesenta y ochenta centímetros de alto y entre un metro y un metro y medio de ancho. El teatro en sí es como un teatro portátil, dentro del cual está el titiritero principal: "la mano superior" y los asistentes: "las manos inferiores".

Los títeres y teatros de sombras se parecen mucho al teatro vivo tradicional en cuanto a su repertorio, movimientos de figuras, vestuario, maquillaje facial y acompañamiento musical, y hay muchos que son incluso idénticos.

Naturalmente surge la pregunta de cuál de ellos fue primero, quién creó este repertorio y su forma de expresión, y quién lo tomó prestado todo.

Hay puntos de vista contradictorios al respecto. Muchos consideran que el teatro de títeres, incluido el teatro de sombras, corrompió en su totalidad las formas del teatro vivo tradicional, mientras que otros llegan exactamente a la conclusión opuesta y afirman que el teatro de títeres es el "antepasado" y el teatro vivo, el heredero y prestatario. De hecho, esto es lo que escribe Sun Kai-ti. En apoyo de su hipótesis, llama la atención sobre el hecho de que las formas originales del teatro clásico de la época Sung son muy similares en su repertorio a las del teatro de títeres, y que muchos modismos expresivos adoptados por el teatro vivo parecen ser mucho más orgánicos y naturales en el teatro de sombras o de títeres. Por ejemplo, el aparte dirigido al público por un actor de teatro clásico en su primera aparición en escena, con una definición clara de quién es y qué está a punto de hacer, le parece al autor una forma atávica preservada del teatro de títeres, donde es el titiritero quien da dicha información sobre un personaje.

Sun Kai-ti también considera que el diseño inmutable del maquillaje facial, que define al mismo tiempo el carácter del héroe, su posición social y su papel en el tema, es bastante natural para los títeres, pero no necesario para el actor humano en el escenario.

Finalmente, llama la atención sobre el hecho de que muchos de los gestos y posturas de los vivos parecen imitar los de los títeres. Particularmente característico a este respecto es el andar peculiar, en el que la pierna, doblada por la rodilla formando un ángulo recto, sube perpendicular al suelo y desciende del mismo modo estrictamente perpendicular, es decir, se produce un movimiento absolutamente idéntico al movimiento de las piernas de un títere con hilos atados a ellas.

Estos ejemplos, como la hipótesis misma, no son nuevos. Muchos estudiosos del teatro, además de los chinos, han establecido el derecho del títere a ser considerado el "antepasado" del actor vivo. Las mismas referencias al carácter "como títere" de los gestos y posturas de los actores de teatro se pueden encontrar en un artículo de N. Conrad sobre el teatro japonés, publicado en un simposio titulado *The Oriental Theatre*. En este artículo afirma que los movimientos del actor japonés del teatro Kabuky se originaron en el teatro de títeres Joruri de Japón.

No soy un estudioso ni un historiador del teatro. Mi más que modesta erudición sobre estas cuestiones no me permite afirmar ni refutar fundamentalmente estas hipótesis; y si bien es gratificante para mí, como artista de teatro de títeres, pensar que al títere se le conceda el honor de primogenitura, no me parece muy probable. El hecho de que el títere sea una representación de un ser humano, es decir, derivada de un ser humano, no nos permite invertir el proceso natural y meter el huevo en la gallina. La historia del teatro, incluido el teatro de títeres, es la historia del entretenimiento imitativo. Es tan vasto como la historia de la sociedad humana. Los movimientos imitativos dirigidos al público originalmente tomaban la forma de danzas-pantomimas humanas, en las que el intérprete siempre estaba disfrazado de una forma u otra, es decir, se esforzaba en definir el objeto que debía representar por su apariencia externa. Creo que

la pintura de la cara precedió a la máscara, aunque sólo sea porque es más fácil untar la cara con hollín o jugo de bayas y clavar una simple pluma en el cabello, que tallar una máscara de madera con una piedra afilada. Pero esto no quiere decir que más tarde el maquillaje facial no hubiera podido copiar la máscara o un ser humano enmascarado: un títere. La estrecha conexión entre el teatro de títeres y el teatro viviente, y la influencia de uno sobre el otro en un momento en que ambos se estaban consolidando, eran naturales y orgánicas, ya que las "paredes", por así decirlo, que separaban los dos tipos de teatro eran tan delgadas que cierta influencia mutua era inevitable. Pero sus antepasados son los mismos: se trata de acciones rituales, visuales, juegos y espectáculos populares.

En lo que respecta al teatro chino en la forma en que existe actualmente, me parece que es mucho más fácil postular la influencia del teatro clásico tradicional de actores vivos en el teatro de títeres, que el orden inverso. Por supuesto, esto no significa que no existan elementos específicos del teatro de títeres que indiquen un desarrollo independiente. Y, de hecho, cuando encontramos una obra de títeres que es idéntica a su contraparte en el escenario vivo, no podemos estar absolutamente seguros de que haya saltado, por así decirlo, de las candilejas del teatro vivo al escenario de títeres. No podemos estar seguros porque su tema no se originó en el teatro sino que tuvo sus raíces en las epopeyas literarias y populares. La mayoría de las obras de ambos teatros tienen su origen en las mismas leyendas y novelas populares, por ejemplo, *Los tres reinos*, *Viajes al Oeste* y *Los arroyos del río*.

En abril de 1955, más de doscientas personas de toda China vinieron a Beijing para asistir al *Festival Chino de Teatros de Sombras y Títeres*. Por primera vez en toda la historia de los títeres chinos, especialistas en este arte de las distintas provincias de China pudieron reunirse, observaron las actuaciones y métodos de trabajo de cada uno y evaluaron el nivel de destreza artesanal de cada uno, todo lo cual fue considerado como importante y necesario. El Ministerio de Cultura de la República Popular China publicó información sobre el festival, en la que se dieron breves detalles de cada teatro, biografías de los actores y sus repertorios y la temática de cada obra. Un análisis del material publicado podría constituir en sí mismo el tema de una investigación importante. Esto no está en mi poder, pero se pueden sacar ciertas conclusiones generales y, según me parece, muy fundamentales, sin peligro de caer en el error. En primer lugar, está claro que los teatros de títeres y de sombras tienen una mayor variedad de formas que el teatro vivo tradicional. Y esto es bastante natural. Después de todo, aunque las formas locales del teatro tradicional pueden diferir entre sí desde el punto de vista del dialecto, las melodías utilizadas, la orquestación y la presentación dramática del tema, no difieren en modo alguno en el método fundamental, es decir, en su modo de expresión teatral. Pero los teatros de títeres y de sombras, que se distinguen exactamente de la misma manera por formas locales de dialecto, música, orquestación y presentación de temas, se subdividen dentro de cada forma local por características basadas en el medio de expresión. Algunos teatros utilizan títeres de hilo, otros de guante, un tercer grupo utiliza títeres de varilla y finalmente hay teatros que utilizan títeres de barra. Inesperadamente encontré este último método de manipulación de títeres, hasta entonces desconocido para mí, en los impresos del Festival y en fotografías. Los títeres de barra no se manejan desde arriba ni desde abajo, sino desde atrás, a través de un amplio hueco en el telón trasero, cubierto por un material que cuelga holgadamente. Se trata, por así decirlo, de una variante de la manipulación con varillas, pero las varillas, o más correctamente las varas, no se fijan a la cintura, las piernas y los brazos del títere de forma vertical, sino horizontal. Desgraciadamente no vi ninguna representación en la que se utilizara este método y sólo pude captar los detalles de su construcción mediante un examen detenido de las fotografías.

Así, el teatro de títeres chino emplea casi todas las formas de títeres que existen en otros países.



Entre bastidores detrás de escena en el teatro Tsuan-chu (provincia de Fukien).

Los teatros de títeres tradicionales de China, divididos por características visuales en teatros que utilizan diferentes métodos de presentación y construcción de títeres, y por características genéricas en diferentes formas locales, representan una especie de familia aún más variada que la de los teatros vivientes. Y si los chinos cuentan con más de cien formas teatrales diferentes de estos últimos, entonces esta cifra debería al menos duplicarse en el caso del teatro de títeres.

Por ejemplo, el teatro de títeres de hilos de Chekian se diferencia del mismo tipo de teatro de títeres de la provincia de Shensi, y ambos difieren de los teatros que utilizan el mismo tipo de títeres de las provincias de Kuantung en Fukien Occidental; Asimismo, los teatros de sombras de la provincia de Chekiang se diferencian de los teatros de sombras de Kuangtung, que a su vez difieren de los teatros de Hunan, Hopei, Shantung, Shensi y Heilungkiang.

¡Pero en cada una de las provincias mencionadas existen varios teatros de cada tipo! Por ejemplo, en 1954, sólo en un distrito, Shanhan, en el oeste de Fukien, había cincuenta grupos de

actores que utilizaban títeres de hilo. Al mismo tiempo, sólo en la parte sur de la misma provincia de Fukien, once colectivos actuaban con títeres de guante. En toda China hay más de mil teatros de títeres y teatros de sombras.

Entre las doscientas personas que llegaron a Beijing para el festival, había, por supuesto, personas de diversas capacidades y distintos grados de talento; pero prácticamente todos demostraron habilidad profesional, genuina habilidad profesional. Todos habían estado practicando no sólo durante unos años, sino durante décadas, y habían actuado en las calles y plazas de ciudades y pueblos no sólo cientos sino miles de veces.

Esto obviamente, se desprende del informe sobre el festival, que proporciona información sobre algunos de los principales artistas que recibieron premios y reconocimientos.

Aquí hay información sobre algunos de ellos en forma muy abreviada:

CHIU PI-SHU. Actor de uno de los colectivos del teatro de títeres de hilos de Fukien occidental y natural del distrito de Shanhan, cuna del teatro de títeres de Fukien occidental. 62 años. Actúa con títeres desde hace 52 años.

WEN PO-YÜN. Actor del Haining Shadow Theatre. 51 años. Ha actuado desde los 15 años y aprendió su arte de su padre y su abuelo.

YANG SHENG. Actor del teatro de títeres de guante del sur de Fukien. Cuatro generaciones de su familia se han dedicado a esta profesión y él mismo empezó a actuar a los 10 años.

HANG HSTAO-CHIANG. Actor del teatro de títeres de hilos de Keyang. 63 años. Actúa desde los 9 años. Analfabeto. Pero conoce más de 100 roles.

WEN CHUNG-HSIE. Un actor-músico del mismo teatro. También analfabeto. Desde los 12 años toca el *huchin*. Ahora primer *huchin* en la orquesta del teatro. [Un violín chino de dos cuerdas.] Se sabe de memoria el texto de 50 obras de teatro y otras tantas melodías populares. Cuando un grupo de músicos shensi que estaba recopilando canciones populares decidió escribir estas melodías, Wen Chung-hsie tuvo que tocar durante 70 días seguidos.

¿Qué tipo de obras trajeron a Beijing los teatros de sombras y de títeres de China?

La respuesta a esta pregunta la proporciona el material impreso del festival, que no sólo proporciona los nombres de las cincuenta y cinco obras representadas en Beijing, sino también una descripción de su contenido.

Gran parte del repertorio de esos teatros está dedicado al heroísmo, el tema de la lucha por la independencia del pueblo. la unidad y la prosperidad, es decir, la lucha contra los invasores extranjeros, los traidores, los emperadores depravados e injustos, los terratenientes malvados y codiciosos, los estúpidos y engreídos Ministros, funcionarios engreídos y generales; en resumen, con todos los enemigos del pueblo chino, internos y externos.

Entre las obras heroicas hay muchas dramatizaciones de capítulos separados o episodios completos de *Los Tres Reinos* y *Los Arroyos del Río*.

El teatro de títeres del sur de Fukien representó una obra titulada *Tsien Han roba una carta*. Todos los personajes de esta obra Chu-yui, un general del reino de Wu, y su oponente Tsien Gan, uno de los consejeros del general Tsao-tsao, y finalmente el propio Tsao-tsao- son héroes de *Los Tres Reinos*.

El teatro de títeres del norte de Sichuan, utilizando títeres de varillas, representó dos obras de *Los Tres Reinos: Puyang ardiente* y *La captura de Pan-de*.

Mientras que en la obra *Burning Puyang* el resultado de la lucha lo decide el elemento fuego, en *La captura de Pan-de* es el elemento agua el que es decisivo. Vale la pena relatar la trama de esta obra.



Puyang ardiente. Teatro de títeres de Szechuan

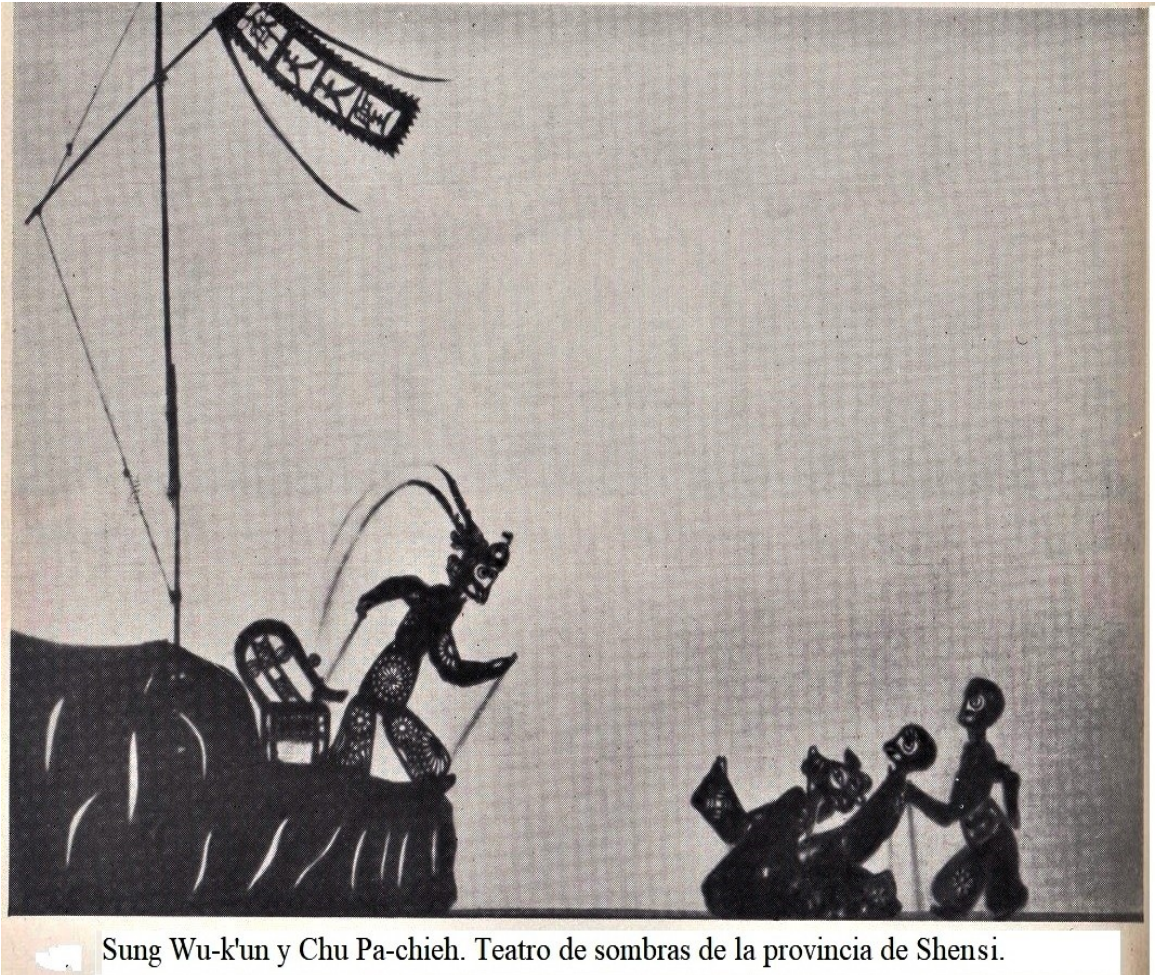
El general Huan-yü ha sitiado la ciudad de Fangchen. Con el fin de revivir la guarnición, Tsao-tsao envía tropas bajo el mando de Yü-chin, y entre ellas se encuentra el valiente y fuerte guerrero Pan-de, que lucha con valentía en la vanguardia.

Al principio, la campaña de Huan-yü va mal y él mismo incluso resulta herido por una flecha certera de Pan-de. Llega el otoño y las lluvias han hecho crecer el río hasta convertirlo en un torrente. Huan-yü construye represas río arriba con una gran cantidad de sacos de arena. No ha habido enfrentamientos reales durante un tiempo considerable. La vigilancia del enemigo ha disminuido y sus posiciones avanzadas están tomadas. En una noche oscura, cuando el viento sopla con especial fuerza hacia el enemigo, Huan-yü da la orden de destruir la presa, tras lo cual las aguas retenidas entran en el campamento dormido. Yu-chin y Pan-de se refugian en un montículo que pronto se convierte en una isla, pero ni siquiera aquí están a salvo, y un destacamento de tropas de Huan-yü desembarca en el montículo por todos lados en cuatro grandes barcos. Yu-chin es hecho prisionero, pero Pan-de todavía intenta escapar del enemigo en un pequeño bote. Los soldados de uno de los comandantes de Huan-yü, Chu-tsien, logran alcanzarlo y hundir su bote. Sin desanimarse, Pan-de intenta nadar hasta la orilla, pero Chu-tsien se lanza al agua tras él y es aquí donde tiene lugar el final de la lucha entre los dos enemigos.

Pan-de es hecho prisionero y, por tanto, la victoria sobre Tsao-tsao es completa, pero, como veis, el enemigo en esta obra, como en muchas otras obras heroicas chinas, se representa como fuerte, audaz y peligroso, es decir, el tipo de persona en la lucha contra quien se puede mostrar y demostrar la fuerza y la audacia de un héroe positivo. La figura del títere de Pan-de tiene bigotes rojos porque en el teatro tradicional chino, el maquillaje rojo significa audacia, mientras que el de Chu-tsien es negro, el color de la honestidad.

El teatro de Szechuan también participó en el festival utilizando títeres "grandes", que según el programa del festival son muy raras. Son aproximadamente del tamaño de un ser humano, y los que representan a los soldados son particularmente numerosos. Este teatro representó una obra titulada *En la montaña Fen min*. Su tema, tomado del capítulo 92 de *Los Tres Reinos*, cuenta

cómo Chao yün derrotó a un ejército de 8.000 hombres liderados por cinco generales muy experimentados y audaces.



Sung Wu-k'un y Chu Pa-chieh. Teatro de sombras de la provincia de Shensi.

Pero mientras que todas las obras extraídas de *Los Tres Reinos* tratan del heroísmo militar, la mayoría de las extraídas de *Los Arroyos del Río* representan el heroísmo social y su tema fundamental es la lucha contra la injusticia social. Sin duda cansaría al lector si tuviera que relatar en detalle el tema de todas estas obras de *Los Arroyos del Río*, pero para dar una idea de ellas, bastará describir el final de la obra *Tamingfu*, que fue interpretado por el teatro de títeres del Oeste de Fukien.

Para liberar a un hombre que ha sido encarcelado injustamente, uno de los “108 héroes” que viven en las montañas legendarias ordena a los rebeldes que se infiltren en la ciudad de Tamingfu durante el Festival de los Faroles. Una vez dentro, prendieron fuego al *Palacio de las Nubes de Abedul*, donde se reunieron todas las personas eminentes del pueblo; destruyen la prisión de la guarnición, liberan al detenido y a su esposa y distribuyen las propiedades del director de la prisión entre los pobres.

No menos indignación social se manifiesta en la obra *La montaña de cuarenta piernas*, representada por el teatro de sombras Haiping de la provincia de Cheking. En esta obra, los rebeldes acaban en muy poco tiempo con un monje depravado que intentaba poseer a una campesina pobre.

El teatro de títeres de la provincia de Shensi representó la obra titulada *K'uai ho lin*. El héroe Wu Sung, a pesar de haber sufrido cuarenta azotes de abedul, marcado y desterrado, continúa la lucha contra la injusticia y defiende a todos los que son víctimas de ella.

Numerosos teatros de títeres y de sombras representaban obras basadas en temas tomados de *Viajes al Oeste*. Por género, estas obras se pueden agrupar junto con las heroicas y satíricas. Mayakovsky probablemente habría utilizado el término "sátira bufa" para describirlas. La sátira humorística surge del hecho de que la figura central de cada obra es el Rey Mono, Sung Wu-k'un.

Por ejemplo, el Teatro de Sombras de Haiping representó *Alboroto en el Reino del Mar*, uno de los episodios iniciales de la novela, en el que Sung Wu-k'un gana una aguja mágica del Zar del Océano, después de luchar contra tres dragones: blanco, negro y rojo.

El teatro de sombras de la provincia de Heilungkiang mostró *Alboroto en el Palacio del Cielo*, en el que Sung Wu-k'un primero come los "melocotones de la inmortalidad" en el jardín del palacio, luego bebe todo el "vino de la inmortalidad" que había sido preparado para una fiesta de los dioses y traga pastillas preparadas por el dios "Daos" para protegerse contra el fuego.



El Monje Tang. (Yuan Tsien recibe estudiantes.)

Ya he mencionado la obra satírica *Chu Pa-chieh y la doncella*, en la que Sung Wu-k'un se transforma en una bella doncella y engaña a un monje, pero me gustaría contarles una obra extraída de *Viajes al Oeste*, titulada *La Montaña de Lenguas de Fuego*, en la que el heroísmo romántico y la bufonería se introducen de forma, me parece, muy marcada. Esta obra fue representada en el Festival tanto por el teatro de títeres de Szechuan como por el teatro de sombras de Hunan. Así se desarrolla brevemente la obra en el teatro de sombras.

Durante un viaje, un monje y sus compañeros encuentran el camino bloqueado por una montaña. Es imposible rodearla y cruzarla es aún más difícil, ya que de su cima brotan llamas. Por lo tanto, Sung Wu-k'un se propone visitar al espíritu maligno, Niu-mo, para conseguir de él un "abanico de viento". Niu-mo engaña a Sung Wu-k'un y en lugar de un "abanico de viento" para apagar las llamas, le da un "abanico de fuego". Habiendo descubierto el truco, Sung Wu-k'un, quien, como recordarán, era capaz de transformarse en cualquier cosa que quisiera, asume

la forma de Niu-mo para poder acceder a la esposa de este último, la Princesa del Abanico de hierro. Pero aparentemente Niu-mo también es capaz de transformarse en cualquier cosa a voluntad. Se convierte en toro y ataca a su doble. Sung Wu-k'un se convierte en una caña y permite que el toro se lo coma. Una vez dentro del estómago del toro, Sung Wu-k'un comienza a provocar una perturbación espantosa que le produce al toro un terrible dolor de estómago. Para finalmente derrotar a Niu-mo, Sung Wu-k'un ata una cuerda alrededor de su corazón, tras lo cual deja de latir. Niu-mo se rinde y abre un paso para los viajeros sobre "La Montaña de las Lenguas Ardientes".



La Montaña de las lenguas de Fuego. Teatro de títeres de Szechuan.

La mayoría de las obras representadas en el Festival estuvieron dedicadas a muchas mujeres. Muy a menudo en estas obras es la propia mujer quien lucha por sus propios derechos, mientras que en otros casos es su marido, padre, hermano o prometido quien lucha por su honor y felicidad.

Al principio esto podría parecer inusual, pero como las mujeres en la China feudal no tenían derechos y eran casi esclavas, se convirtieron en heroínas de muchas obras de teatro populares. De hecho, el material para estos temas trágicos y heroicos fue tomado directamente de la vida real tal como era en cada pueblo y hogar, en la propia casa de una joven y en la de la familia de su prometido a quien fue vendida. El amor y los sentimientos del corazón no tenían lugar alguno dentro del marco legal de un matrimonio forzado, y el arte popular lo reflejaba naturalmente.

En el Festival se exhibieron dos obras que representan a la legendaria prisionera de la pagoda de Lei Feng-ta, la heroica Serpiente Blanca, como una joven enamorada, una esposa fiel y una tierna madre. El teatro de títeres de la provincia de Kiangsu representó *El robo de la hierba milagrosa*, que la Serpiente Blanca adquiere para curar a su amante; y el teatro de sombras de Heilungkiang exhibió *La Inundación del Monasterio de la Montaña Dorada*, un episodio en el

que la Serpiente Blanca, ya embarazada, va a la batalla contra los “Poderes del Cielo” que le han arrebatado a su marido.

Pero la Serpiente Blanca no es la única guerrera inteligente y audaz representada en el escenario del teatro de títeres chino. Mu-lan, sobre quien vi una obra de teatro en Shanghai, es igual de valiente y hábil en la batalla; y Shao-yü-lan, quien, al frente de un ejército de muchos miles que reunió, sale en defensa de su marido, que fue hecho prisionero. Esta obra fue representada en el festival por el teatro de sombras de la provincia de Hopei.



Shao Yu-lien Salva a su Esposo. Teatro de sombras de la provincia de Hopei.

Pero no sólo en la guerra una mujer tiene que recurrir a las armas. A veces se ve obligada a hacerlo en su noche de bodas para defender su honor. En la obra *Han Miao Chien*, representada en el festival por el teatro de títeres de varilla de la provincia de Fukien, la heroína, que había sido casada por la fuerza con un hombre al que odiaba, lo mata en cuanto se quedan solos después del banquete de bodas.

Y también sucede que una mujer más fuerte sale en defensa de una mujer débil.

De vez en cuando algún extraño puede salir en defensa de una mujer débil. El mismo teatro presentó una obra sobre Sun Tsui-e, quien salva dos veces a una joven llamada Pai Yü-shuang. La primera vez la arrastra fuera de un río en el que se ha arrojado para no tener que casarse con un hombre al que no amaba, y la segunda cuando se da cuenta de que no puede salvar la vida de la joven a menos que la salve de un matrimonio forzado; ella misma se viste con el traje de boda, se acerca al marido y lo mata.

Muchas de las obras dedicadas al destino de las mujeres terminan tristemente. Por ejemplo, la obra *Encuentro en un Hotel*, representada por el teatro de títeres de la provincia de Shensi, termina con una triste despedida de amantes que no están destinados a ser felices porque están separados para siempre por el capricho de los demás. La obra *Un Escándalo Legal*, presentada por el teatro de títeres Shensi, termina con el suicidio de la heroína, como también ocurre en *El Regreso de Chu Shen*, presentada por el teatro Heiyang.

Por supuesto, hay numerosos finales que no sólo son "heroicamente victoriosos", sino simplemente alegres y humorísticos. La crítica social y la seriedad, sin embargo, nunca faltan en estas obras.

En este sentido, la obra *El Tarro de Harina*, representada por los teatros de sombras y títeres de varillas de la provincia de Hunan es muy típica.

En primer lugar, esta obra es interesante porque la heroína es una prostituta, pero aun así cuenta con la completa simpatía del público. Esto es bastante natural ya que ella es una persona que no sólo está oprimida sino que también lucha por la libertad. Ella va a la oficina del burdel y se casa con el hombre que ama. El funcionario da su permiso, pero el día de la boda llega a la casa de los recién casados para divertirse con la novia. Él la considera, como antes, una prostituta y no espera un rechazo. Fingiendo que desea ocultarlo de su marido, la esposa sugiere que su invitado se esconda en una gran vasija de barro para harina; cuando entra su marido, ella le dice quién está escondido en la casa y dónde. Para gran alegría de la fiel esposa, el marido golpea al funcionario, ahora cubierto de harina, con un palo grueso y lo arroja ignominiosamente fuera de la casa.

La mayoría de las obras de teatro de títeres y de sombras que he descrito se representan, como ya he dicho, también en el teatro vivo y se corresponden, si no en el texto, sí en el tema y la materia.



Escena de la obra *El Tarro de Harina*, Teatro de títeres de Hunan.

¿Significa esto que los teatros de sombras y títeres simplemente copian las producciones del “teatro de humanos”? No, no lo hacen. Si así fuera, ni el teatro de títeres ni el de sombras podrían haberse difundido tanto por todo el país ni haber existido durante tantos años.

Para el público, tanto el teatro de sombras como el de títeres tienen su propio valor artístico intrínseco y proporcionan un placer estético particular. Esto no se debe sólo a la temática de las obras o al virtuosismo de los titiriteros, sino a los elementos adicionales de expresión teatral que

son orgánicamente peculiares de estos teatros, es decir, a los diferentes medios expresivos y posibilidades del teatro de títeres. el teatro de sombras y el teatro vivo.



Un títere de hilo escribiendo

Escena de la obra *U Sun Mata a un Tigre* (basada en la novela *Los arroyos del río*).



Acabo de mencionar la representación del teatro de sombras Heilungkiang de *La Inundación del Monasterio de la Montaña Dorada*. Yo no estuve presente en esta ocasión y no ví esta producción, pero sí vi la obra -más correctamente, su tema- interpretada por actores vivos, estudiantes de la Escuela de Drama Clásico de Beijing, y también por uno de los teatros de títeres del este de China.

Estas dos representaciones eran bastante diferentes, es decir en su método de expresión y tratamiento.

Contra los “Poderes del Cielo” que están del lado de los monjes, la Serpiente Blanca convoca a los “Poderes del Agua”, los soldados del reino submarino, entre los que se encuentran peces, cangrejos y tortugas. En la representación del teatro viviente, estas criaturas semifantásticas se definían exteriormente mediante simples efectos de vestuario. Los actores, ataviados con trajes azules, llevaban sombreros con formas de cangrejos, peces y tortugas, mientras que el agua estaba representada por trozos de seda azul con olas dibujadas.

Pero, ¿cómo se representó todo esto en el teatro de títeres?

Estuvimos en Shanghai una tarde de mediados de diciembre. Estaba muy húmedo y la lluvia empezaba a convertirse en nieve. Un pequeño teatro, o mejor dicho, un escenario iluminado al frente, sobre una plataforma elevada se alzaba bajo el cielo abierto. Nos dieron sombrillas y nos sentamos en un banco de madera justo enfrente del escenario. Era como un pequeño palacio de madera esculpida, tachonado aquí y allá de piedras preciosas y decorado con cobalto, cinabrio, oro y plata, y todo estaba salpicado de perlas de lluvia. Esta lluvia brillante dio al escenario una apariencia de cuento de hadas. Sentí que sería una gran lástima que la lluvia estropeará este maravilloso "juguetote".

Al sonido de gongs aparecieron dos hermosas damas, una vestida de blanco y otra de azul: las dos hermanas, la Serpiente Blanca y la Serpiente Azul. Luego apareció en escena un monje. La Serpiente Blanca suplicó, persuadió y exigió que el monasterio le devolviera a su marido, pero las súplicas, la persuasión e incluso las amenazas no sirvieron de nada. Por lo tanto, tendría que luchar; no había otra salida. Luego invoca al "Poder del Agua" para que la ayude.

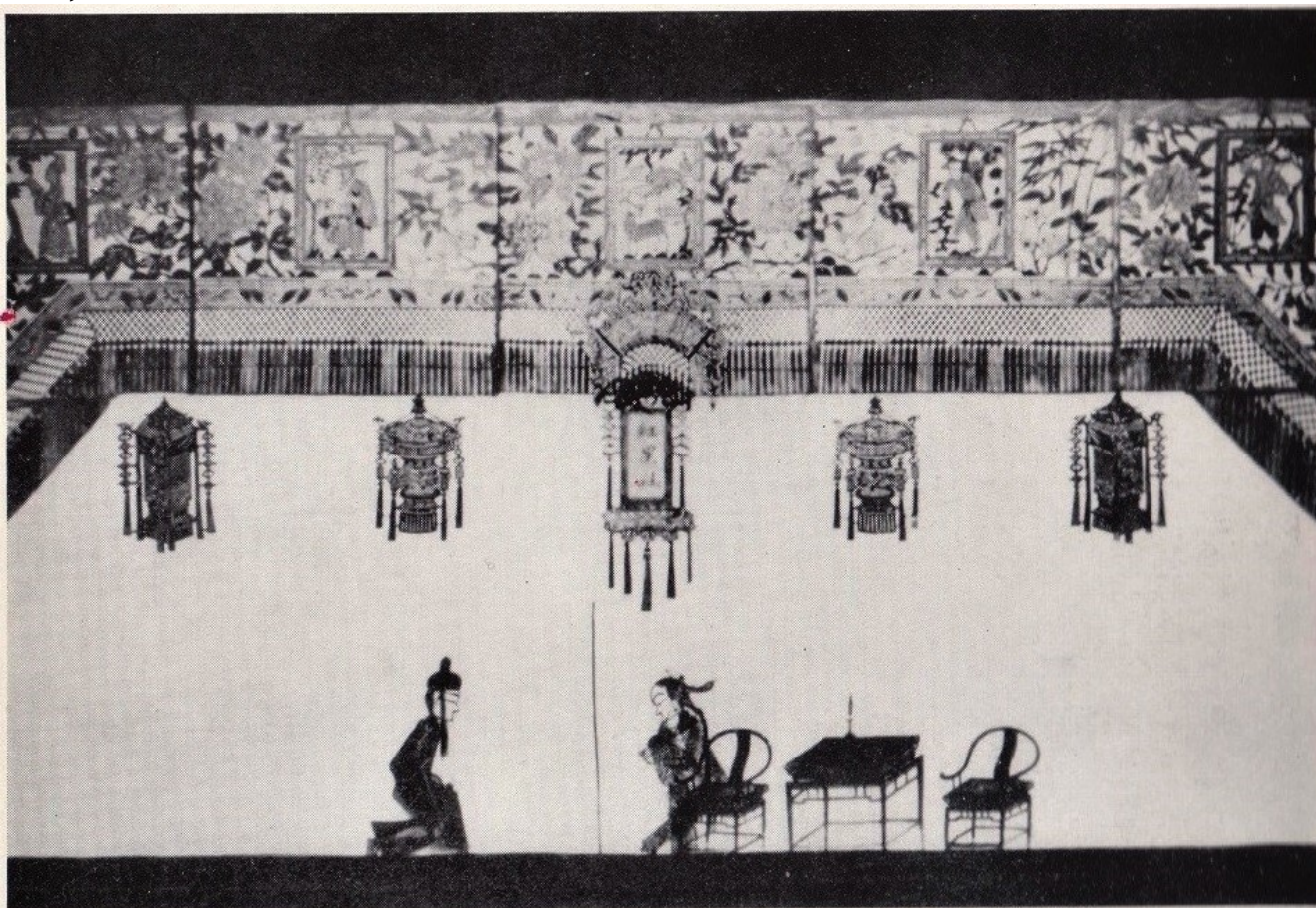
Hasta este punto, el desarrollo interno de la acción se diferencia de lo que habíamos visto en el teatro vivo sólo en que se trataba de títeres y no de personas reales. Los movimientos estaban determinados por su particular construcción, pero en el momento en que comenzaba la batalla entraban en juego las especiales peculiaridades y posibilidades del teatro de títeres. El escenario estaba lleno de cangrejos, tortugas y peces, es decir, de personajes que no pueden representarse en el escenario vivo, por mucho que estén disfrazados o pintadas sus caras. Y al final, cuando, según la historia, el agua debía inundar el “*Monasterio de la Montaña Dorada*”, quince fuentes empezaron a funcionar. Mi preocupación de que la lluvia estropeará la preciosa fachada del escenario era claramente infundada. Me había olvidado de las cualidades de la laca china, que conserva su color y la impecable suavidad de su superficie durante cientos de años a pesar de la lluvia, la nieve, las heladas y los vientos abrasadores.

Pero lo más importante no fue, por supuesto, la calidad de la laca, sino el hecho de que los personajes y el tratamiento del final no eran los mismos que en el teatro vivo, y pertenecían intrínsecamente al teatro de títeres. Lo mismo ocurrió con la obra *Mu-lan*, que se presentó esa misma noche en otro teatro de títeres. En esta obra hay un episodio en el que Mu-lan salta sobre un caballo. En el teatro humano tradicional, el caballo en este caso fue sugerido sólo por un látigo en las manos del actor. Aquí en el teatro de títeres no había un simple látigo, sino un caballo en el que la heroína podía sentarse y galopar donde quisiera. Así también aquí, aunque la obra correspondía a la misma obra producida en el teatro ordinario, los medios de expresión eran en muchos casos considerablemente diferentes. Al poder representar un caballo o un barco mediante un títere o una sombra, no era necesario utilizar un simple látigo o un remo.

En cuanto a la escenografía, tanto en los teatros de títeres tradicionales de China como en el teatro vivo, por regla general no existe. En el teatro de sombras, donde quizás sea más fácil crear una definición del lugar de acción, no sólo hay patrones cortados de mesas y sillas, sino también jarrones de flores, árboles y nubes. Durante los cambios de escenario, la mayoría de las veces la pantalla iluminada no se apaga o no se cierra. Las sombras de las varillas con las que se mueven los títeres son, apenas visibles; pero esto no preocupa a nadie, ya que los espectadores están acostumbrados a ellas. La gente no se inquieta ni se sorprende en modo alguno cuando las grandes sombras de manos humanas aparecen durante los cambios de escenario, es decir, cuando una mesa es reemplazada por una silla o una nube por un árbol. La reacción del público ante el cambio de escenario en el teatro de sombras es la misma que durante una representación en el teatro musical cuando se mueven los muebles.

Así, aunque los teatros tradicionales de sombras y títeres de China son a menudo muy similares al teatro vivo tradicional chino desde el punto de vista de los nombres y temas de las obras, en efectos de vestuario y maquillaje facial, se distinguen de él por aquellos medios adicionales de expresión propios de los títeres y los títeres de sombras.

Este hecho me parece muy significativo, ya que sugiere un origen único para las diferentes formas del teatro popular chino, al mismo tiempo que indica que los títeres y las sombras se desarrollaron de forma independiente, y aunque son similares en muchos aspectos a los teatros vivos, al menos no lo imitan.



Encuentro en un Hotel. Teatro de sombras.

Esto explica por qué en el teatro de títeres y de sombras se representan obras que no se encuentran en el repertorio de otros teatros. Por ejemplo, la descripción que hice de la obra corta *Chu Pa-chieh y la doncella*, en la que el “cerdo-monje” carga en la espalda a Sung Wü k'un, que

se transforma en una mujer joven, evidentemente sólo se representa en el teatro de títeres, ya que para un actor vivo no sólo sería difícil llevar a otra persona a la espalda durante mucho tiempo, sino que además sería bastante inútil. En tal caso, no sólo Chu Pa-chieh se cansaría bastante, sino también el actor que interpreta el papel, y el público no se reiría tanto de los pasos vacilantes del estúpido monje, sino que se compadecería del pobre actor cansado o, de lo contrario, sorprenderse de su resistencia.

Sólo en el teatro de títeres se representa la obra sobre el campesino estúpido que es tragado por un tigre. Un tema así nunca podría surgir en la mente de un autor si presentara a personas vivas como personajes, y evidentemente es más fácil para las personas que trabajan con títeres pensar en cosas así.

En mi repertorio personal hay un número en el que un tigre se come a un domador de leones jactancioso. A decir verdad, pensé que sólo en mi acto un tigre realiza este truco, que no es muy difícil, pero sí muy divertido, y me quedé estupefacto cuando vi que el titiritero chino Yuan Fen-ku hacía exactamente lo mismo en Beijing. Y, de hecho, Yuan Fen-ku evidentemente no quedó menos sorprendido cuando le mostré mis títeres después de su actuación y le mostré mi número con el tigre. Nos presentamos a los dos tigres, uno de cientos de años y el otro de sólo diez.



La Grulla y la Tortuga. Teatro de sombras de Hunan

Otra obra típica es *La Grulla y la Tortuga*, representada en el Festival por el teatro de sombras de Hunan. Esto es, de hecho, una "fábula". Una grulla blanca jactanciosa, que confía en poder volar por los aires cuando quiera, comienza a burlarse de una tortuga, salta sobre su lomo y la picotea con su gran pico. Pero es castigada por su mal comportamiento. La tortuga muerde la garganta de la grulla. Basta imaginar el comportamiento de la grulla y la tortuga e inmediatamente queda claro que es en el teatro de sombras donde mejor se pueden expresar las acciones físicas de tales personajes y los propios personajes, y ciertamente no en el teatro viviente.



Los Dos Amigos. Teatro de sombras de Hunan.

Este mismo teatro presentó otras dos obras de fábula: *El Mono Codicioso* y *Los Dos Amigos*. En la primera obra, un mono joven que se encuentra con una sandía, tira algunos melocotones que ha recogido, pero cuando ve una calabaza grande, descarta la sandía, sólo para descubrir que no puede cargar la enorme calabaza, que cae en un río. En *Los Dos Amigos*, un oso inteligente rescata a su amigo bastante estúpido, un mono, volteando una enorme campana de aldea bajo la cual está aprisionado el mono; encantado con la belleza y la fuerza de su sonido, el mono se aferra al ruido y comienza a balancearse hacia adelante y hacia atrás hasta que finalmente la campana cae.

Como veis, estas dos producciones también son bastante naturales para el teatro de sombras, y la idea de presentar estos temas en un teatro surgió del carácter específico y las posibilidades del teatro de títeres.

La fábula contemporánea *El Zorro Constructor* fue representada por el teatro de títeres del sur de Fukien. El jefe del corral, un viejo león, nombra a un burro como contador y el burro a su vez encarga al zorro la construcción de los gallineros, entonces el zorro devora las gallinas y huye.

Esta no fue la única obra contemporánea mostrada en el Festival y, en cualquier caso, la palabra "contemporáneo", particularmente cuando se aplica a una obra en el teatro chino, no se limita necesariamente al tema formal únicamente, sino que puede aplicarse a una obra que evoca en el público asociaciones contemporáneas reales.

Estos ecos del pasado son tan evidentes en el teatro de títeres y de sombras como en el teatro musical.

Al mismo tiempo, también se exponen obras de títeres escritas por autores contemporáneos sobre temas actuales. Por ejemplo, la obra *Nuevo Yangko*, que representa la fiesta del Año Nuevo, o *Las Bodas de Hsiao-erb-hei*, una comedia en la que se contrastan las antiguas y nuevas formas de matrimonio. Ambas obras fueron presentadas por el teatro de títeres de Beijing, mientras que el teatro de títeres de hilo de Kwantung presentó *Fan shu shan*, una obra que trata sobre las reformas agrarias.

Mi encuentro con los titiriteros del Este de China, en el que vi tanto *La Inundación del Monasterio de la Montaña Dorada* como *Mu-lan*, se prolongó durante dos días seguidos, durante muchas horas cada día, ya que los camaradas chinos querían no sólo ver mi títeres sino saber todo lo posible sobre los teatros de títeres soviéticos. Yo, a mi vez, les pregunté todo lo que pude sobre los teatros de títeres de China, pero lo que más me interesaba era ver sus representaciones, sobre todo porque las representaban diferentes grupos de teatro.



Nuevo Yangko. Teatro de Arte de Títeres Chino

Además de los dos teatros donde se representaban títeres de hilo, había otros que utilizaban títeres de varilla y de guante. Además, las representaciones de estos teatros no estaban a cargo de un solo hombre, como es el caso de la "cabina portátil", sino de varios actores. Lamentablemente no escribí los nombres de las dos obras que representaron y ahora no puedo recordarlas. En la primera, representada con títeres, un villano rico engaña a una joven y ésta muere; y en la comedia interpretada por pequeños títeres de guante, un terrateniente malvado y muy estúpido persigue a una joven campesina. Incluso ahora no puedo olvidar el arte consumado mostrado por el actor que interpretó el papel del tonto licencioso. Sin ningún tipo de forzamiento, fue completamente fiel al contexto de la acción y dotó a la obra de una gran cantidad de verdades cotidianas sutilmente observadas, que indicaban un verdadero talento interpretativo y le permitían hacer que lo convencional pareciera poco convencional.

Pero quedé absolutamente asombrado cuando presencié una actuación de escolares. En el escenario vi una liebre, luego un cazador, luego un gato y al cabo de unos minutos me di cuenta de que estaban representando la obra de George Landau *La liebre y el gato*, estrenada por primera vez en nuestro teatro. Desde el primer borrador del guion, hasta el texto final. Toda la obra, de principio a fin, se representó exactamente como la hacemos nosotros. ¡Qué sorprendente y agradable fue ver a los héroes de nuestro cuento de hadas soviético en Shanghai!

Este no fue un caso aislado. En Beijing, el Teatro Chino de Títeres representa la obra *Querido Patito*: Esto también surgió de nuestro teatro, aunque por un camino un tanto tortuoso. Hace algunos años produjimos una obra de Nina Gernet y Tatyana Gurevich titulada *La Oca*. Esta es una obra breve, divertida pero muy conmovedora. Sólo hay cuatro personajes: la niña Alenka, interpretada por una actriz viva, un ganso, un erizo y un zorro. Esta obra nos la quitaron y la representó uno de los teatros de títeres checos, que la modificó ligeramente y, por una razón u otra, el "ansarón" se convirtió en un "patito". Luego los chinos lo tomaron prestado de los checos y lo llamaron *Querido Patito*.

En este mismo teatro también se representa el cuento popular ruso *El Nabo* y en el aniversario de Chéjov se produjo una dramatización del cuento *El Camaleón*.



El Teatro de Arte de Títeres Chino surgió a partir de un pequeño grupo de titiriteros infantiles adscrito al Teatro de Arte Juvenil de Beijing. El director de este teatro, Wu Hsueh, me presentó a mis jóvenes colegas y les mostré mis títeres y les hablé del teatro soviético. Todos estos muchachos y muchachas de ojos negros, de entre 12 y 15 años, han crecido y ahora son jóvenes actores y actrices de uno de los primeros Teatros Estatales de Títeres de China, que ha crecido junto con ellos. ¿Qué otras obras produce este teatro además de las que ya he mencionado? ¿Cómo se estableció su repertorio? Esto no sólo es interesante por ser típico del gran proceso de desarrollo y crecimiento de la cultura teatral en la China moderna.

Un grupo de titiriteros populares de la provincia de Hunan fue invitado a Beijing para enseñar su arte a los jóvenes actores y transmitirles parte de su propio repertorio. Como resultado de esto, la obra clásica *Luhuatan* fue incluida en el repertorio del Teatro de Arte de Títeres de China. Este es un episodio de *Los Tres Reinos*. El Teatro de Beijing también produjo otra obra clásica de títeres, que ya he descrito. En este teatro se llama *Chu Pa-chieh lleva una dama a la espalda*.

Por lo tanto, al establecer su repertorio, el Teatro de Títeres Chino utiliza tres fuentes: obras de teatro o versiones dramatizadas de obras de dramaturgos sobre temas y asuntos contemporáneos, obras clásicas (cuyos temas son de interés para el público contemporáneo) y, finalmente, obras de teatros de títeres extranjeros, incluidas las obras representadas en los teatros de títeres de la Unión Soviética.



El Zorro Constructor. Teatro de Arte de Títeres Chino.

El teatro de títeres de Beijing no es el único Teatro Estatal de Títeres de China.

También se conceden ayudas estatales a un grupo de teatro de títeres adscrito al Comité de Bienestar Infantil de Shanghai, al teatro de títeres de la Academia Central de Bellas Artes y a muchos otros.



El Camaleón de Chejov presentada por el Teatro de Arte de Títeres Chino.

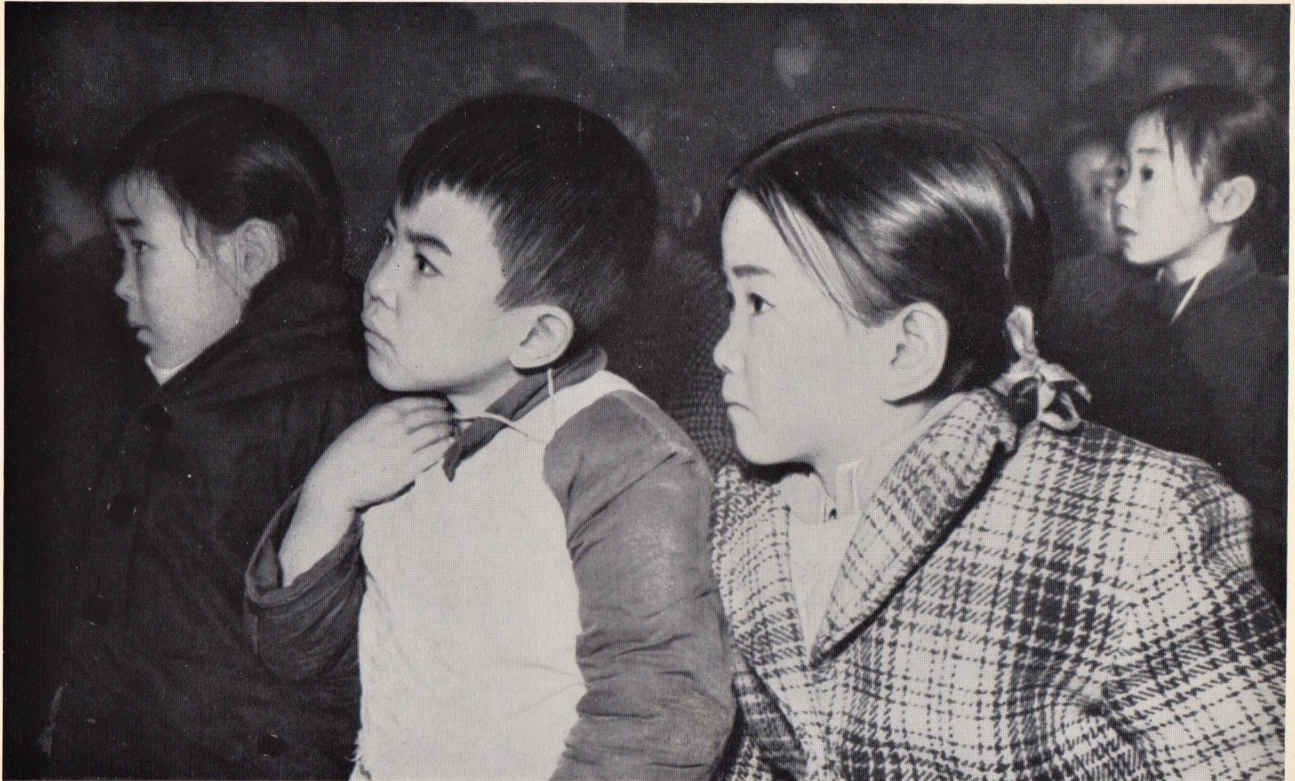
El renacimiento del arte del teatro de títeres en China apenas ha comenzado y es difícil ver cómo se desarrollará. Pero, en cualquier caso, hay una cosa que es importante. En tiempos muy tempranos, el teatro de títeres en China se desarrolló en mayor medida que en cualquier otro país; en ninguna parte sus formas y métodos fueron tan variados. Pero hacia finales del siglo XIX y principios del XX, el gran arte del teatro de títeres comenzó a caer en la degeneración y la decadencia. Bien podría haber desaparecido por completo si la revolución no hubiera revelado y desatado todo el poder creativo de esta gran nación. Las cuestiones culturales se convirtieron en cuestiones fundamentales de la época. El teatro, incluido el de títeres, se convirtió en parte de un desarrollo singular y poderoso del arte al servicio del pueblo, y los actores, incluidos los titiriteros, se convirtieron en miembros respetados de la sociedad.

En cierta medida este proceso fue análogo al que tuvo lugar en nuestro país.

El Petrushka tradicional de la antigua Rusia también desapareció como forma básica del teatro de títeres a principios del siglo XX. La Revolución de Octubre abrió nuevas posibilidades para los teatros de nuestro país, e inmediatamente surgieron teatros de títeres en Moscú, Leningrado, Kiev y Jarkov.

Cuando en 1931 se organizó en Moscú el Teatro Central Estatal de Títeres, invitamos a nuestro titiritero folclórico más antiguo, Ivan Finogenevich Zaitsev, a venir a trabajar con nosotros. En ese momento ya tenía más de setenta años. Llevaba muchas décadas actuando, mostrando sus Petrushka y sus títeres de hilo en ciudades y pueblos, en casetas cubiertas de ferias e incluso en plazas, calles y patios al aire libre. A lo largo de su larga vida, este artista popular analfabeto y de notable talento escuchó la risa alegre de cientos de miles de espectadores y experimentó ese placer que surge del éxito artístico; pero antes de la Revolución nunca había tenido el pleno respeto que merecía su gran labor. Incluso el dinero que recibió por sus esfuerzos se le dejó caer la mayoría de los casos en su sombrero o simplemente se le arrojó desde una ventana a una calle adoquinada.

Sólo después de la Revolución se le dio un trabajo con un ingreso regular y por primera vez en su vida tuvo conciencia no sólo del reconocimiento y respeto de todas las personas que lo rodeaban sino también del gran valor que se le concedía a su trabajo, y que el gobierno le daba, por ser útil y necesario.



Espectadores.

Ivan F. Zaitsev, que nos legó un gran patrimonio de arte popular, fue el primer actor de los teatros de títeres de la Unión Soviética en recibir el título de Artista de Honor de la República.

Cada vez que miro el material impreso del Festival de Títeres de Beijing y leo las biografías de los titiriteros que demostraron allí el magnífico arte de su pueblo, invariablemente pienso en Ivan F. Zaitsev. ¡Cuántos viejos titiriteros hay en esta lista, como él, que han sobrevivido a estos tiempos más felices, para que su trabajo y su profesión, antes menospreciados, ahora sean honrados y respetados! ¡Cuántos titiriteros hay, que hayan recibido premios, diplomas, títulos honoríficos y han llegado a ser profesores y directores de teatros!

En diciembre de 1956, cuando la edición rusa de este libro ya estaba preparada y la imprenta empezaba a enviarme las primeras pruebas de galera, un grupo de actores de títeres chinos llegó a Moscú. Estaban de regreso a China después de una gira por Checoslovaquia y Polonia, por lo que sólo hicieron algunas representaciones en la Casa Central de Trabajadores del Arte y en la Casa de la Sociedad de Actores Rusos en Moscú. Desgraciadamente ya no puedo ampliar este relato lo suficiente como para describir en detalle todo lo que nos mostraron los titiriteros chinos, pero intentaré describir brevemente lo que me parece particularmente importante.

En primer lugar, es característico que en este grupo de titiriteros hubiera representantes de tres teatros, y esto refleja muy exactamente el proceso evolutivo que está teniendo lugar actualmente en el teatro de títeres chino. Se trata del proceso de transmitir a los jóvenes actores la experiencia de los titiriteros folclóricos profesionales que han dedicado décadas de sus vidas al arte del teatro

de títeres o de sombras. En este grupo, los actores más jóvenes eran del teatro de Beijing y desempeñaban papeles secundarios o ayudaban a sus compañeros mayores, es decir, entregándoles títeres de guante o recogiendo después de su uso, o preparando títeres de hilo para su aparición en escena. Los experimentados y altamente calificados titiriteros folclóricos Yang Shen y Chen nan tien sorprendieron completamente a la audiencia con su arte.

Representaron la obra *Lei wan chung mata a un tigre*. Los diminutos títeres de guante parecían criaturas vivientes; sus movimientos eran sorprendentemente reales y rítmicos y luchaban maravillosamente. Toda la obra estuvo impregnada de un humor notable. La obra es heroica y la matanza del tigre se muestra como una gran hazaña, pero esto no impide que el tigre se rasque, se pille una pulga en la pata trasera o suspire humorísticamente de cansancio.

Duró media hora, pero la atención del público no decayó ni un solo segundo. Yang Shen y Chen Nan Tien han actuado durante más de treinta años y tomaron títeres en sus manos por primera vez cuando eran niños. En la obra que nos mostraron, cada movimiento era perfecto y había un comportamiento realista en cada segundo de la acción, porque la habilidad operativa de los actores estaba animada por un gran talento interpretativo y una emoción genuina, sin la cual su habilidad no podría haber sido demostrada de la mejor manera posible.

Una obra de Hsueh Chuang Hua, director del teatro de títeres de hilos de la provincia de Fukien, también destacó por su arte y habilidad, pero quizás lo que más me impresionó fueron dos breves obras de pantomima representadas por el teatro de sombras. En uno de ellos, los héroes eran una grulla y una tortuga, y en el otro, un mono y un oso. Éstas son las dos fábulas que ya he mencionado, pero que hasta ahora sólo las he descrito basándome en lo que he recabado del programa del festival. De hecho los vi en Moscú y resultaron ser extraordinarios.

En el auditorio estaban sentados nuestros directores y actores más destacados: Kedrov, Zavadskii, Livanov, Bryantsev y Yutkevich, personas todas ellas adultas, con mucha experiencia en su arte y que no se dejan sorprender ni asombrar fácilmente. Sin embargo, simplemente quedaron cautivados por lo que vieron.

Es muy difícil, literalmente imposible, explicar a los lectores con palabras qué es exactamente lo que en estas fábulas impresionó tanto a la audiencia. Después de todo, su contenido, como recordarás, es muy sencillo. Una grulla procede a intimidar a una tortuga, considerándola una criatura absolutamente insignificante e indefensa. Pero la ligereza y la fanfarronería son castigadas. La tortuga aprovecha la oportunidad y muerde la garganta de la grulla. Esta fue una de las obras cortas.

La segunda es aún más sencilla. Un mono con un oso. Mientras juega, se aferra al ruido de una campana y comienza a balancearse de un lado a otro. La campana cae, cubriendo al mono, y el oso, con cierta dificultad, empuja la campana y libera a su amigo.

No hay una sola palabra hablada en ninguna de estas obras. ¿Cuánto tiempo puede durar una escena que consiste únicamente en una grulla que intenta picotear a una tortuga en la cabeza o en la cola? ¡Aparentemente se puede hacer que dure siete minutos completos! Y durante siete minutos el público se ríe a carcajadas.

Todo actor y director sabe que una escena de siete minutos es bastante larga. ¿Qué pasó durante estos siete minutos? ¿Trucos inteligentes? ¿Movimientos excéntricos? No, aquí no había ninguna excentricidad. ¡Ni un solo truco! Se podría pensar que en una escena así no habría nada de qué reírse, pero aun así las risas no cesaron y el público incluso estalló en aplausos. Fue simplemente por la sorprendente realidad realista y la precisión de cada movimiento realizado por la grulla y la tortuga.

¡Cuántas veces hemos visto a un mono rascarse, en el cine o en las películas de dibujos animados! Nos hemos acostumbrado y hemos visto que tal acción ya no podría sorprender ni deleitar a nadie.

En la pantomima *Los Dos Amigos*, el mono se rasca, luego rasca el pecho, el estómago y la espalda del oso y le enseña al oso cómo rascarse el cuello y el pecho. Y en los movimientos de la silueta oscura del mono había una verdad tan absoluta, tal unidad de acción con su compañero, que también aquí todo el auditorio sonreía, reía y aplaudía casi cada cinco o diez segundos. Esta obra fue interpretada por los actores Wu chiu shen, Tang te kuei y Wang Fu-shen, y las figuras fueron recortadas y construidas por uno de los creadores de figuras de sombras más famosos de la provincia de Hunan-Ho tai Sheng.

Al final de las representaciones hubo un encuentro entre los titiriteros soviéticos y sus colegas profesionales, los titiriteros chinos. Nuestros invitados fueron bombardeados con preguntas. ¿Cuántos ensayos habían sido necesarios para trabajar con tanto detalle cada movimiento del mono y del oso? Al parecer estos pocos minutos de acción habían sido ensayados durante un mes, tiempo durante el cual se perfeccionaron todos los movimientos, y se realizaron otros veinticuatro ensayos para coordinar estos movimientos físicos con el acompañamiento musical. Todas las representaciones del teatro chino de títeres y sombras cuentan con un acompañamiento musical constante.

Los titiriteros soviéticos también preguntaron cuánto tiempo se tarda en fabricar títeres de hilo y de guante y cuánto costarían si tuvieran ojos, labios y dedos móviles y si el bordado detallado de los trajes se hiciera especialmente con piedras preciosas, etc.

El director de la compañía, dramaturgo y profesor de interpretación y dirección del Instituto de Arte Teatral de Beijing, el camarada Chu Hsin nan, respondió: “Estos títeres son muy expresivos. Mientras están en uso, son actores-títeres, y cuando no están en uso, debemos considerarlos como valiosas piezas de museo. Muchos de los títeres que has visto tienen cien años o más. Incluso algunos de los títeres fabricados recientemente pueden considerarse obras de arte en sí mismos, debido a las detalladas decoraciones del vestuario, el arte del escultor o tallador e incluso el material del que están hechos. De hecho, están tallados en madera especial, muy cara y literalmente preciosa.”

Al escuchar esta respuesta, me convencí una vez más de que no hay "accesorios ordinarios" ni "simples adornos" en el teatro chino, ya que cada objeto es principalmente una obra de arte en sí mismo.

Despedimos a nuestros invitados desde la estación de Yaroslavl; reímos, cantamos canciones, nos dimos la mano, agitamos nuestros pañuelos y sombreros y nos despedimos plenamente seguros de que nos volveríamos a encontrar.

¡Adiós por ahora, queridos colegas! A todos ustedes, mis camaradas en la profesión que tanto amo y a todos los que están transmitiendo cuidadosamente la herencia de nuestro arte a las generaciones más jóvenes, y a ustedes, los actores más jóvenes que lo llevan adelante, mis mejores deseos de éxito. en desarrollar todo lo mejor que ha preservado la tradición viva del arte popular, y en construir en estos tiempos auspiciosos la nueva China de hoy.



El Hada Celestial esparciendo flores. Teatro de Títeres del pueblo de Tsuanchu (provincia de Fukien).

Otros Documentos de la Biblioteca en Movimiento.

Si le interesa alguno, solicítelo a nuestro correo electrónico y se lo enviaremos.
saltimbanquimex@yahoo.com

- El Teatro Nahuatl Prehispánico. Miguel León Portilla.pdf
- Cómo fue que el Negrito Salvó a México de los Franceses. William H. Beezley.pdf
- El Sombrero. Ortíz de Montellano.pdf
- La cabeza de Salomé. Ortíz de Montellano.pdf
- Teatro callejero. Carreira Andre Luiz Antunes Netto.pdf
- Edward Gordon Craig. La escena y el movimiento. Pdf
- Palabras sobre el Mimo. Etienne Decroux.pdf
- TETEOTL. Origen de la palabra títere. Grupo Saltimbanqui.pdf
- El Payaso y la filosofía. María Sambrano.pdf
- Títeres Populares Mexicanos. Roberto Lago y Lola Cueto.pdf
- La Danza del Futuro. Isadora Duncan.pdf
- El objeto animado. Oscar Horacio Caamaño.pdf
- Los Ciegos. Michel de Ghelderode. Maurice Maeterlinck.pdf
- El Arte Popular y Los Títeres. Grupo Saltimbanqui.pdf
- Sobre el Teatro de Marionetas. Henrich Von Kleist.pdf
- Petróleo para las lámparas de México. Nuestro amigo el gato. Germán Litz Arzubide.pdf
- Ahí viene Gorgonio Esparza. Antonio Acevedo Escobedo.pdf
- Comino vence al Diablo. Germán Litz Arzubide.pdf
- Donde un titiritero cuenta como llega a Venezuela. Javier Villafañe.pdf
- Mi profesión. Sergei Obraztsov. (15 documentos en Inglés Italiano y Español).pdf
- Filastrocca dei Teatranti di Strada. Pierpaolo di Giusto.pdf
- Lou Bunin. Grupo Saltimbanqui.pdf
- Saltimbanqui 41 años y medio. Grupo Saltimbanqui.pdf
- Shakes vs Shav. George Bernard Shaw.pdf
- Polichinelle de Louis-Fortuné-Gustave Ratisbonne.pdf