



Titelles de conte Pinotxo, Ramon Oromi Farre [calBenido]

Titelles i transgressió

MIQUEL ÀNGEL OLTRA ALBIACH
Universitat de València, España

RESUM: El teatre de titelles ha estat tradicionalment una forma de literatura popular menyspreada a Europa, considerada una forma menor i deixada fora de qualsevol consideració cultural. Tanmateix, es tracta d'una disciplina artística que s'ha caracteritzat sovint per la seua capacitat de sàtira, de burla, de transgressió i de contestació de l'autoritat política o religiosa. La recuperació del teatre de titelles per a adults i la presència en el món audiovisual són dos mostres de l'actualitat i del futur d'aquesta modalitat teatral.

PARAULES CLAU: teatre, titelles, poder, transgressió.

ABSTRACT: The puppet theater has traditionally been a neglected form of popular literature in Europe, considered a minor form and left out of any cultural considerations. However, it is an art form that has often characterized by its ability to satire, mockery, transgression and contestation of political or religious authority. The recovery of puppet theater for adults and its presence in the audiovisual world are two examples of the present and the future of this theatrical form.

KEYWORDS: theater, puppetry, power, transgression.



INTRODUCCIÓ: EL TITELLA COM A ELEMENT TRANSGRESSOR

El titella s'ha convertit sovint en portaveu literari de l'ésser humà en la conquesta de les llibertats. Així, podem trobar tota una línia crítica d'artistes que s'enfronten al seu entorn concret, amb totes les incomoditats que això suposa. Entraríem ací en totes les tradicions populars i els seus protagonistes, en el símbol on es reconeix la humanitat sencera: així, criticant la realitat, exercint la sàtira, el titella va més enllà de l'espai concret i d'alguna manera entra en la universalitat. Aquest caràcter crític va preocupar sovint a la llei i l'ordre establerts, que en ocasions ha utilitzat els titelles al seu servei.

La marioneta de contingut religiós està present en la celebració de diverses festivitats cristianes, sobretot amb ocasió de la Nativitat de Jesucrist. Però, tal com veurem, a partir sobretot del Concili de Trento (1545-1563), els titelles eixiran definitivament de les esglésies i emprendran camins diversos:

[...] podemos decir que es a consecuencia de estos destierros del templo cuando comienza verdaderamente la aventura del teatro, que, como la aventura humana, tendrá lugar fuera del paraíso. Veremos constituirse dos corrientes. Una sustituirá la fuerza sagrada por la técnica: será el reino de los androides prolongado por las fabulosas realizaciones de la electrónica. La otra, utilizando la marioneta, reemplazará a la fuerza sagrada por la sàtira social y política, poderosa arma de lucha a favor de los derechos humanos (Badiou, 2009: 98).

Diversos estudis –com ara els de Jurkowski (1977), Ariño (1999) i altres– semblen estar d'acord amb el fet que, progressivament, els titelles patiren un procés de laïcització que els porta a distanciar-se

d'aquest origen religiós a què fèiem menció. Les històries dramàtiques que es representen comencen a tenir cada vegada més elements aliens al fet religiós, i fins i tot alguns que contesten o ridiculitzen no tant el fet religiós en si, com el poder eclesiàstic. És molt probable que s'arribara a situacions intolerables per als bisbes –més avall oferim un exemple– i el Concili Provincial de València (1565) i els Sínodes de València (1590) i Oriola (1600) prohibiren –tot seguint les ordres de Trento– l'ús de figures mòbils en les representacions religioses, i fins i tot les representacions a l'interior de les esglésies:

Ne posthac hujusmodi imagines, more aliarum foeminarum, turbinate capillo, aus vestibus, a profanis mulieribus commodato acceptis, aut saculari habitu comptaе & calamistratas induantur [...].

Gestorum item Christi & integerrimae Virginis & sanctorum representationes, imagunculis fictilibus mobili quadam agitatione compositis, quas tyteres vulgari sermone appellamus, eisdem in Ecclesiis, aut alibi ne fiant, cum irrisionem potius & contemptum, quam devotionem excitent [...].

Jubemus, imagunculae parvae, fictili opere confectae et fuco consignatae, si vanitatem et profanitatem praebeant, ad altare ne admoveantur in posterum (Castaño, Navarro, Llorens i Martínez, 2001: 96).

A partir d'aquesta data i durant tot el segle XVII hi hagué una forta reacció contra els titellaires –i contra la sàtira irreverent que en molts casos promovien– per part de l'Església. Les indicacions del Concili feien referència fins i tot a la configuració de les imatges religioses, per tal de diferenciar-les clarament dels titelles. Això va causar com és lògic una disgregació, un “posicionament” podríem dir, entre la imageria religiosa –apartada de les representacions i només apta per al culte– i els titelles que es faran servir en les representacions d'inspiració religiosa. Una vegada que es produeix aquesta bifurcació d'elements (titella-imatge religiosa), s'accelerará l'evolució cap a les formes més populars des de la matriu ritual originària, a la qual s'incorporen temes i personatges populars d'una manera molt més fàcil, en no estar ja sotmesos al poder directe del clergat ni fer-se les representacions dins de les esglésies. A molts indrets d'Europa podem seguir aquestes tradicions i el seu progressiu allunyament de l'origen religiós. Al País Valencià seria el cas del *Betlem de Tirisiti*.

A tall d'exemple de l'actitud de l'Església davant d'algunes exhibicions satíriques amb titelles, hi ha constància de documents de la Inquisició del Regne de València que ordenen l'empresonament de titellaires, acusats d'atemptar contra la moral i contra l'honor dels religiosos. És el cas d'aquest explícit informe de 1619, citat per Varey:

Y así mismo hemos sido informados que paseando cierta procesión de la orden de Santo Domingo por una calle que está cerca de su convento en una casa particular donde por modo de fiesta tenían un juego de títeres al tiempo que así pasaban por allí aparecieron juntas dos figuras la una con hábitos de Santo Domingo y la otra con hábito clerical de manto y bonete, y que a la del dicho fraile que llevaba alzadas las faldas por detrás la iba azotando el clérigo y aun

tambien han querido añadir que intervenía una figura de mujer a quien retozava el fraile de que han resultado varias interpretaciones malsonantes y perjudiciales en especial contra la dicha orden de Santo Domingo de lo qual parece que la audiencia real ha comenzado a proceder y ha hecho algunas prisiones de tres o cuatro personas [...] (Varey, 1957: 96).

Miguel de Cervantes recull a *El licenciado Vidriera* aquest sentiment aversiu a què fem menció:

De los titereros decía mil males: decía que era gente vagabunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retablos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo, y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas; en resolución, decían que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio a sus retablos, o los desterraba del reino (Cervantes, 1983: 303-304).

Però aquest rebuig cap als titellaires no ve només de part de l'Església. També, ja en el segle XVIII, la Il·lustració blasma contra la proliferació d'aquests espectacles ambulants, als quals considera grollers i enemics del bon gust. Melchor Gaspar de Jovellanos n'és un exemple:

Porque, ¿de qué serviría que en el teatro se oigan sólo ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entre tanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero que, con la boca abierta, oye sus indecentes groserías? Mas si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguense a lo menos de cuanto puede dañarle y abatirle. La religión y la política claman a una por esta reforma (Jovellanos, 1966: 32).

TITELLES INFANTILS I TITELLES PER A ADULTS

La retirada dels titelles de les esglésies en el segle XVI i sobretot en el XVII i la pressió per part de les autoritats van fer que els artistes s'hagueren de refugiar a les zones rurals i en el nomadisme, cosa que va fer créixer la seua mala reputació. Encara més, d'ara endavant els anomenats "farsants" –tret d'unes poques excepcions– seran considerats en Occident persones marginals i "de mal viure", que van sovint de poble en poble representant les seues històries per al públic que vulga escoltar-les. Fins a aquest moment el teatre de titelles, igual que el teatre en general i tota una sèrie de divertiments populars ambulants, tenien com a destinatària la totalitat de la població. Només a partir del segle XVIII podem parlar dels inicis d'una sectorització dels públics i de l'aparició de l'anomenat públic infantil (Oltra, 2000: 13-14).

Aquesta marginalitat característica dels titellaires, que sovint se'ns presenta com una limitació a l'hora de realitzar estudis en profunditat sobre els seus espectacles, obri també tot un ventall de possibilitats

d'estudi en relació a altres grups tradicionalment perseguits. Aquesta és l'opinió d'especialistes com ara Brunella Eruli:

En cuanto a la atrayente –y un tanto romántica– imagen del titiritero acusado de escarnecer las leyes, verdadero 'malandrín' de las plazas perseguido por los polizontes, habría que dar la palabra a los historiadores de las mentalidades. Debido a la censura, los textos escritos que poseemos son sólo un pálido reflejo de lo que se hacía y se decía en escena.

Los guiones, cuando existen, no son más que un esbozo, con frecuencia posterior a la propia obra, y por tanto no nos ayudan a recuperar la verdad de los espectáculos producidos. Por consiguiente, habría que revisar a fondo las actas de los procesos contra titiriteros, buhoneros y otros truhanes callejeros, para llegar a descubrir, a partir de las acusaciones y de las alegaciones de los acusados, las modalidades y las verdaderas razones de su persecución. Por otra parte se podrían establecer comparaciones con otros grupos perseguidos de la misma época (herejes, brujas, alquimistas, librepensadores), lo que ampliaría la perspectiva histórica y permitiría una lectura quizá diferente de la tradición de los títeres (Eruli, 1992: 8).

TITELLES I SEXE

Un altre vessant de l'estudi dels titelles en relació al món adult és aquell que fa referència a la presència del sexe en els ninots i les representacions. Es tracta d'una característica comuna a gairebé totes les tradicions rituals i que així mateix ha estat (i ha desaparegut amb el temps a causa de la censura i la *infantilització* de les produccions) o està present en algunes tradicions culturalment pròximes. Françoise Gründ ha estudiat en profunditat la qüestió i presenta abundants testimonis d'aquesta presència ancestral i de la permanència en diversos indrets d'un marcat contingut sexual en el teatre de titelles (cosa que contrasta amb l'absència fins i tot de dimorfisme sexual en bona part dels ninots de les produccions occidentals en l'actualitat).

Per a Gründ (1992: 68) és un fet incontestable que en la majoria de cultures els titelles s'ubiquen en quatre grups possibles: dones, homes, dimonis o esperits. Una característica freqüent dels dos últims grups és que, tot i poder diferenciar-se sexualment, tenen com a característica la bisexualitat o fins i tot el canvi de sexe, segons les metamorfosis i la funció que hagen de complir. L'autora ofereix diversos exemples de com es configura aquest component morfològic sexual –relacionat amb la vida, l'evolució, la malaltia, la decadència i la mort– en diverses cultures. Així, en alguns llocs el mateix component sexual dels titelles és ja clarament transgressor, com és el cas de Birmània:

Excepto en el caso de los títeres, la iconografía birmana nunca representa el sexo. Por consiguiente, hay que señalar que el fenómeno pertenece no ya al terreno de la figuración, sino al de la transgresión. El hecho de representar un ano, sin utilidad ninguna en la determinación del carácter del títere, nos lleva a la evocación de las actividades humanas y a

un intento de fidel reproducció per su valor liberador (Gründ, 1992: 68).

L'objectiu no sols és atorgar al titella els trets morfològics de l'ésser humà, sino també les seues funcions simbòliques. En aquests titelles tradicionals birmans, la transferència de força simbòlica entre el constructor i el titella no es limita a la configuració sexual, sinó que es completa amb una sèrie de característiques pròpies, com ara les inscripcions relacionades amb les circumstàncies de la creació, data de 'naixement', nom del creador, del director de l'espectacle, etc. La mateixa construcció i la dotació de vestimenta al ninot estan concebudes com actes rituals amb diversos tabús relacionats amb el sexe (com ara els que fan referència a la consideració negativa del contacte entre els titelles o fins i tot entre els manipuladors).

Un altre element específic de la tradició birmana en relació a la sexualitat és la presència dels *Nats*, una mena d'esperits animistes que van ser incorporats a la tradició budista. El (o la) *Nahgado*, el cap d'aquests esperits, sovint es presenta com un home transvestit, seductor i maliciós. Per tal de guanyar-se el favor dels Nats, les representacions amb titelles (tal com veurem en parlar de la majoria de tradicions asiàtiques) comencen sempre amb una ofrena d'incens, flors, poemes, música i dansa en homenatge al Nahgado. Aquest personatge, de dimensions reduïdes, està dotat de caràcters sexuals tant masculins com femenins, i una de les seues funcions és la de nodrir els altres titelles, com una mena de mare que a més transmet el saber màgic. *El Nahgado* representa una força terrible de la qual el manipulador s'apropia, però que sempre és susceptible de provocar conseqüències terribles per a la comunitat, per la qual cosa són molt importants tots els rituals que hem esmentat adés (Gründ, 1992: 70). Algunes de les característiques dels titelles birmans les trobem també en altres tradicions asiàtiques, com ara la tailandesa.

Quant a Àfrica, trobem els titelles en relació a diversos rituals i de manera particular amb els ritus funeraris, amb un fort component sexual en posar-se en relació la mort i el renaixement amb els cicles de la natura i la fecunditat:

Implicadas en el juego litúrgico y simbólico de la muerte y el renacimiento, aportan fecundidad a la tierra y a los hombres. En su presencia, la revelación de sus poderes resulta tan fuerte que los títeres sólo pueden salir al exterior un día al año. El resto del tiempo permanecen en una choza de tierra herméticamente cerrada, que se rompe a golpes en el momento de la ceremonia (Gründ, 1992: 71-72).

També en altres tradicions, com per exemple a Gabon, trobem un fort component sexual: les entitats masculines apareixen dotades de genitals, mentre que les femenines exhibeixen un espill en el lloc del sexe. Aquests titelles, que estan destinats a la iniciació o al culte als avantpassats (tal com veurem en

parlar dels titelles africans) són percebuts com criatures terribles pels neòfits, sota els efectes de substàncies al·lucinògenes (com ara una beguda anomenada *iboga*). A Nigèria els titelles Tiv solen estar vestits, però amb ocasió de les cerimònies fúnebres els ninots masculins apareixen nus i ostenten un sexe articul·lat que el manipulador mou amb una tija. Així comença una cerimònia que relaciona el sexe amb la mort, i que Françoise Gründ califica d'èròtica i sacrílega:

En el transcurso de una pantomima erótica y sacrílega, se concreta el juego del sexo y de la muerte. El falo del títere se abalanza sobre todo orificio que aparece durante la danza: vagina, ano, boca de animal o mandíbulas abiertas de una máscara (Gründ, 1992: 72).

Però si ens acostem a contextos més pròxims, trobem igualment aquesta presència del sexe: així ho mostra la tradició mediterrània als teatres d'ombres de Turquia, Grècia, Siria, Egipte i Tunis, entre d'altres. Sovint en aquestes representacions tradicionals, els personatges presenten atributs sexuals d'una grandària major que la resta del cos, i que fan servir amb diverses funcions: des de bastó per a colpejar a company d'aventures que dialoga amb el propi personatge. En alguns països, com ara Siria, el vocabulari que fa servir aquest particular company va causar la prohibició del teatre d'ombres en diverses ocasions. També a Tunis els colonitzadors francesos van prohibir aquest tipus de teatre pel seu tarannà provocador (Gründ, 1992: 72).

LA *infantilització* COM A FORMA DE NEUTRALITZAR EL POTENCIAL TRANSGRESSOR

En relació a l'adscripció progressiva del teatre de titelles occidental al món infantil, Carlos Angoloti la relaciona amb la decadència i la repetició de tècniques:

El títere no es algo mecánico, que actúa con leyes fijas. Este ha sido un error en el que en ciertas épocas se ha caído, produciéndose una estereotipación del lenguaje del títere, con unos personajes estándar, unas historias tipo, en las que siempre ocurría lo mismo. No era fruto de una expresión artística sino de un trabajo artesanal, repetitivo. Esta concepción es la que ha hecho que se haya desprestigiado como lenguaje artístico y se haya relegado al mundo de los niños, como receptores pasivos de algo que sólo podía ser ofrecido a esos seres indefensos y un poco tontos que se ríen con cualquier cosa (Angoloti, 1990: 133).

La progressiva pèrdua de públic adult i la minva en l'originalitat i l'atreviment de les històries que contenen, són elements que es retroalimenten mútuament, i que converteixen en general els titellaires i altres artistes semblants, en poc menys que relíquies. Autors com Porras (1981: 219) destaquen que a Catalunya

hi haurà famílies de titellaires que, a banda de la recuperació que es fa des del Modernisme, desenvolupen l'art del titella des de la perspectiva més popular, i en la pràctica totalitat dels casos, per a públic infantil. La família Anglès fins a la Guerra Civil n'és l'exemple més significatiu, i des de l'època de la República estarà també Ezequiel Viñes, *Didó*, que introdueix interessants innovacions, com ara l'absència de llengüeta¹ i el diàleg amb el públic, per tal de captar millor l'atenció. Un últim exponent d'aquest corrent tradicional serà Tozer, deixeble de l'anterior, que internacionalitzà el titella de guant català (amb un sistema propi de manipulació), i que va dur per tot arreu les seues famoses obres *Las habichuelas mágicas* i *San Jorge y el Dragón*.

Hugo i Enrique Cerda (1972: 162) van recollir els anteriors elements històrics i n'afegiren alguns altres, en una interessant reflexió sobre els titelles per a adults, si bé restringida en la pràctica a les campanyes d'alfabetització. Per la seua banda, Trefalt (2005: 185) reflexiona en profunditat sobre aquest tema i remarca que un bon nombre d'espectacles contemporanis de titelles recuperen d'alguna manera la tradicional heterogeneïtat del públic receptor, amb muntatges que relaten històries aptes per als infants i amb la presència d'allò que el teòric eslové anomena *subtons* (polític, satíric, eròtic, poètic o filosòfic) o nivells de coneixement diversos als quals hom pot accedir segons l'edat, el nivell cultural o d'altres factors.

Avui dia el teatre de titelles per a adults, tant pel que fa als muntatges de les companyies com quant a la investigació dels especialistes, s'emmarca majoritàriament en els nous llenguatges i en la multidisciplinarietat del teatre contemporani, tal com remarca Joan Baixas (1999: 34-41). Aquest teòric i director teatral, considera que en l'art dels titelles conflueixen molts diversos àmbits, i que encara està per fer-se una teoria general que en dibuixe un mapa complet. Amb textos de vegades força vehements, Baixas duu a terme una profunda reflexió, fonamentada en la consideració que el teatre de titelles no ha de fugir del compromís amb la contemporaneïtat i la multidisciplinarietat, i que sovint l'associació del titella únicament amb el món infantil tanca camins en lloc d'obrir-ne de nous. No sembla que l'artista català es mostre contrari al teatre de titelles infantil, però sí a la trivialització que mostra aquest teatre amb massa freqüència:

Hi ha l'àmbit més conegut i popular, el del teatre de titelles per a nens. Encara que la creença general suposa que aquest és el territori natural dels titelles i que sempre ha estat així, en realitat aquesta és una suposició errònia, sobretot en les formes tradicionals, on els titelles es fan per a tota la comunitat, formada principalment per adults. La idea dels titelles

¹ La llengüeta era un element comú en els titellaires tradicionals, que la feien servir per tal de fer-se escoltar. L'inconvenient era que deformava la veu i la transformava en un xiulit agut, i dificultava la comprensió del que es deia, tot i que resultava molt humorístic. Com és lògic, aquest aparell va perdre ús a mesura que s'implantaren les tecnologies del so, ja en el segle XX. Al País Valencià, el *Betlem de Tirisiti* ha mantingut la llengüeta, cosa que augmenta més encara el seu atractiu com a document històric i antropològic (Oltra: 2000: 39).

com a entreteniment infantil neix en els salons il·lustrats i burgesos d'Europa i s'implanta amb una concepció positiva i educativa de la mà dels moviments europeus de renovació pedagògica de finals del segle XIX i principis del XX (Baixas, 1999: 36).

Segons Baixas, les tendències del teatre soviètic per a titelles aprofundiren en aquesta idea i la van dur a Europa occidental, de tal manera que avui dia pràcticament a tot arreu s'identifica titella i infantesa: "En aquest àmbit, la dramaturgia s'alimenta del repertori infantil i popular de contes més o menys actualitzats, sovint d'ambient rural o tradicional, moltes vegades amb una plàstica *kitsch* que no té res a veure amb la plàstica contemporània". L'autor català conclou posant de relleu el contrast entre l'històric potencial satíric, crític i irreverent del teatre de titelles i la –de vegades– trista realitat actual:

Els ninots animats, en la seva llarga marxa a través de la història i de les cultures, han estat objectes de poder, carregats d'energia i de mala llet, que obren les portes de l'imaginari encarnant aquelles passions, sensacions, reflexions, que han donat vida als déus i als dimonis, als fetixes i a les màgies. Que ara, sota el paraigua protector dels moviments pedagògics o de les filosofies "disneyanes", ens dediquem a poblar les estances dels déus amb conillets i collonades no deixa de ser un exercici fastigós (Baixas, 1999: 39-41).

Baixas posa de relleu, entre molts d'altres aspectes, la necessitat d'un canvi important en l'estètica del titella, tant infantil com per a adults. Aquesta necessària transformació, que han aconseguit amb èxit altres àmbits artístics com ara els il·lustradors de literatura infantil i juvenil, podria dur-se a terme amb una mirada en profunditat als orígens del titella i a la seua història, i sobretot amb l'alliberament d'inèrcies i estereotips homogeneïtzadors i empobridors sobre el món infantil.

ELS TITELLES I EL MÓN AUDIOVISUAL: UNA RELACIÓ COMPLEXA

Titella i audiovisual presenten sens cap dubte una sèrie de relacions més profundes del que podria semblar en una visió superficial. Nascudes totes dues en barracons de fira, aquestes disciplines artístiques s'han relacionat de diverses maneres al llarg de la història del cinema i de la televisió. Tal com remarca Mariví Martín:

Des que va començar la història del cinema, el titella ha sigut un actor habitual en les pantalles. La fascinació per animar objectes i personatges ha perseguit la imaginació dels cineastes durant més de cent anys i han desenvolupat tota mena de tècniques, materials de construcció, processos de producció i models de creació per a contar històries humanes sense actors. L'última revolució arribà a principis dels anys 70 amb els ordinadors, els instruments que han contribuït al perfeccionament de les tècniques d'animació de dibuixos i han fet realitat el somni de l'animació en 3D.

[...]

Com que la tendència natural de l'audiovisual ha sigut fagocitar tots els recursos creatius de què s'ha servit per a créixer, potser cal reivindicar la indubtable herència que el teatre de titelles ha deixat en el cinema de titelles, i reivindicar les arrels teatrals dels monstres i dels herois del cinema d'animació (Martín, 2004: 117).

Aquesta autora assenyala que la primera pel·lícula de ficció, que encara avui és considerada una obra mestra, és *Le voyage dans la lune* (1902) de George Méliès: ja en aquest film observem com un objecte animat (una nau espacial) s'estavella en la cara d'una lluna també animada. Méliès és així mateix el creador de la tècnica stop motion, principi teòric fonamental de l'animació de titelles i objectes en el cinema fins l'arribada de l'ordinador (Martín, 2004: 118).

Pel que fa al teatre d'ombres, les similituds amb el cinema encara són potser més evidents, començant pel mateix suport físic: una pantalla. Així ho palesa Schohn: "Cet art m'a d'emblée fasciné par sa façon unique et merveilleuse d'utiliser la même support que le cinéma, un écran, pour faire naître, paradoxalement, une émotion analogue à celle ressentie lors d'une représentation théâtrale" (Damianakos, 1986: 261).

Però, més enllà d'aquesta base física comuna, podríem aportar un exemple cinematogràfic en el qual l'analogia amb el teatre d'ombres se'ns fa evident: la pel·lícula *The Night of the Hunter* (1955), de Charles Laughton i protagonitzada per Robert Mitchum. En un to oníric i ple de referències als contes infantils tradicionals, Laughton recrea un ambient fosc i tenebrós ja des de l'inici amb l'ajuda del ciclorama i el joc de llums, de tal manera que en moltes escenes del film l'espectador té la sensació d'estar davant d'un teatre d'ombres.

Sens dubte el nord-americà Jim Henson ha estat una de les figures més reeixides en el panorama recent del titella en el món audiovisual, en un context com el dels EUA on la televisió ha marcat –com veurem– les tendències en el desenvolupament del teatre de titelles d'una manera especialment intensa. Henson va estrenar *The dark crystal* (1982), dirigida conjuntament amb Frank Oz, i *Labyrinth* (1986). Igualment va realitzar un bon grapat de pel·lícules amb *The Muppets* (que a Espanya es van fer famosos amb el nom de *Los Teleñecos*), un grup de marionetes ben conegudes pràcticament pertot arreu i que en principi havien estat creades per a la televisió. Tal com destaca Martín (2004: 123), la presència actoral del titella en el cinema i la reinterpretació del fet teatral que això suposa han perdurat al llarg de tot el segle XX gràcies a l'enginy de cineastes i animadors sensibles a les tradicions teatrals.

La relació de films on apareixen titelles seria inabastable, tot i que podem destacar *The sound of music* de Robert Wise (1965), la saga *Star Wars* de George Lucas (iniciada l'any 1977), *Fanny och Alexander* d'Ingmar Bergman (1982), *E. T* de Steven Spielberg (1982), *Gremlins* de Joe Dante (1984), *Die unendliche geschichte* de Wolfgang Petersen (1984) –a Espanya, *La historia interminable*–, *Child's play* de Tom Holland (1988) –estrenada a Espanya com *El muñeco diabólico*–, i *La double vie de Véronique* de Krzysztof Kieslowski (1991). Un cas interessant de presència dels titelles al cinema el trobem en la neozelandesa-australiano-francesa *The piano* (1993), dirigida per Jane Campion i que ofereix, durant una escena, un teatre tradicional d'ombres (amb clares influències del Karagöz turc) i amb un particular paral·lelisme amb el pasatge del Quixot que va inspirar Manuel de Falla per a la seua peça per a orquestra i titelles *El retablo de Maese Pedro*. Altres exemples reeixits d'aquesta presència dels titelles al cinema els trobem en la saga *Jurassic Park* de Steven Spielberg (iniciada l'any 1993), i en els films *Illuminata* de John Turturro (1998), *Godzilla* de Roland Emmerich (1998), *The sixth sense* de M. Night Shyamalan (1999) o *Being John Malkovich* de Spyke Jonze (1999), aquesta darrera tota una reflexió sobre la vida d'un titellaire, i en la qual els titelles arriben a ser pràcticament el centre de l'acció. A tall d'anècdota cal fer esment del film *Chicago* (2002), de Rob Marshall, on hi ha una espectacular escena amb titelles de grans dimensions actuant a l'escenari de cabaret on es desenvolupa l'acció. En alguns casos hem assistit els darrers anys a noves versions de clàssics del cinema on els ninots juguen un paper destacat, com és el cas de *Godzilla*, esmentat abans, i també de *King Kong* de Peter Jackson (2005). *The dark crystal* de Jim Henson i Frank Oz (1982), ja esmentada anteriorment, està realitzada totalment amb titelles; també totalment amb titelles –en aquest cas de fil– és *Team América: World Police* (2004) una obra paròdica de Trey Parker i Matt Stone, creadors de la sèrie *South Park*. Igualment, una història narrada completament amb titelles la tenim en *Strings* d'Anders Ronnow Klarlund (2004).

Entre els films que prenen la poètica dels titelles com a element per a la narració cal destacar l'obra *Dolls* de Takeshi Kitano (2002), estrenada a Espanya sota el títol *Marionetas*. *The Puppetmaster* de Hou Hsiau-hsien (1993), estrenada ací amb el títol *El Maestro de marionetas*, és la biografia de Li Hun-lu, un conegut titellaire taiwanés. Amb aquest mateix títol (*The Puppetmaster*) trobem la saga de terror iniciada l'any 1989, dirigida per David Schmoller i que consta ja d'almenys 9 títols: en aquest cas –com en alguns dels esmentats abans– es tracta d'investigar les possibilitats del titella en tant que monstre.

En alguns casos, la presència de titelles o autòmats suposa una autèntica reflexió sobre la natura humana i sobre el significat de la vida. En aquest sentit hem de recordar *Metropolis* (1926) de Fritz Lang, que va obrir tota una línia de films amb robots o autòmats com a element metafòric: serà el cas per exemple de la saga *Robocop* de Paul Verhoeven (iniciada l'any 1987), *Bicentennial Man* de Chris Columbus

(1999), *Artificial Intelligence* de Steven Spielberg (2001) o *I Robot* d'Alex Proyas (2004).

Troblem per últim exemples de films que han sorgit a partir de programes infantils amb titelles o de l'estètica de determinades produccions: en el primer cas tindríem la producció xilena *31 minutos* (la pel·lícula) d'Alvaro Díaz i Pedro Perano (2008), amb els muppets protagonistes del programa infantil del mateix nom; en el segon, *Meet the Feebles* de Peter Jackson (1989), prenent com a referència els titelles de Jim Henson, tot i que explotant-ne el vessant més fosc.

El cinema –i la televisió– d'animació (realitzats en els seus inicis a partir de dibuixos en cartró) tenen als Estats Units un punt de referència quan l'any 1920 Max Fleischer va crear, mitjançant aquest mètode, els personatges Popeye i Betty Boop. Més endavant, Walt Disney entraria en aquest gènere. Maryse Badiou considera paradigmes d'aquest tipus de treball a l'alemanya Lotte Reininger i al noruec Ivo Caprino. Reininger va elaborar des dels inicis dels anys 20 una sèrie de curtmetratges com ara *Papageno*, *Hansel i Gretel*, *Blancaneu*, etc.; Caprino va estar cinc anys rodant la pel·lícula *Flaklypa*, estrenada l'any 1978, amb la tècnica stop motion (Badiou, 2009: 200).

Quant a la televisió, hem de dir que ha estat un bon aliat dels titelles: des de *Sesam Street* (Jim Henson) als *Teletubbies* (Ragdoll Productions), podem recórrer la història de la televisió mundial i en cada país a través dels titelles que hi han aparegut. A l'estat espanyol, a partir de la creació de Televisión Española (TVE) el 1956 s'inicia una primera etapa televisiva, on caldria esmentar Herta Frankel (1913-1996), marionetista nascuda a Àustria i afincada a Espanya des del 1942. Tot i que en els seus inicis va ser ballarina, se la recorda sobretot per les seues intervencions en TVE amb la companyia Los Vieneses, juntament amb Franz Johan, Gustavo Re i Artur Kaps. Pionera en els programes infantils de la Televisió Espanyola, el seu nom està unit al dels seus titelles: Pepito, la rata Violeta, la Tia Cristina i sobretot la gosseta Marilín, present en la infantesa de tota una generació. Frankel treballava sobretot amb titelles de fil, i sovint a la vista del públic interactuant com a actriu amb els ninots. L'any 1985 va crear la Companyia Herta Frankel a Barcelona. Ja en els anys 60 Frankel introdueix els titelles en els primers programes infantils amb una sèrie anomenada El país de la fantasia, on incorpora la gosseta Marilín, el lloro Quique, el gat Chifú, Rusky i Musky, el mag Malasombra i la rateta Violeta.

Es produeix per tant en aquest moment l'entrada del titella a la televisió d'Espanya, inici d'una relació plena de fites interessants. No hem d'oblidar, per exemple els famosos Electroduendes, protagonistes de *La bola de cristal*, un innovador espai infantil dirigit per Lolo Rico entre 1983 i 1988 i que amb el temps ha esdevingut un programa de culte, malgrat els pocs anys que va estar en antena.

L'entrada dels titelles al món de la televisió augmentarà lògicament amb la creació de les cadenes públiques autonòmiques a partir dels anys 80 i de les estatals privades a partir dels 90. Probablement en l'actualitat cal fer referència a *Los Lunnis*, programa infantil amb titelles produït per TVE l'any 2003. Igualment, no hem d'oblidar la participació de titelles en programes per a adults de cadenes de televisió privades d'Espanya, des de *Las noticias del guiñol* (1995), programa inspirat en *Les guignols* de l'Info del canal + francès (basat al seu torn en *Spitting Image* de la BBC) i que ha estat emès per Canal + primer i per la cadena Cuatro després; igualment han tingut un gran èxit els dos titelles (anomenats respectivament Trancas i Barrancas) que apareixen en el programa *El Hormiguero*, produït per Siete y Acción i que s'emet en la cadena Cuatro des de 2006.

En resum, el món del titella i el de l'audiovisual han estat units pràcticament des dels inicis, fins i tot si tenim en compte que el cinema naix com una atracció de fira igual que els titelles, i que presenta algunes semblances d'estructura amb el teatre d'ombres, tal com han fet notar alguns estudiosos. Les participacions en el cinema i la televisió dels titelles han estat una constant al llarg de la història de l'audiovisual, de tal manera que seria difícil entendre la història del cinema –i de la televisió– sense comptar amb l'animació. Brunella Eruli reflexiona sobre aquesta presència destacada del titella en la televisió, i conclou que està determinada per la mateixa essència del teatre de titelles i per l'evolució del mitjà televisiu i els canvis que ha comportat:

Al fin y al cabo, entre la rebeldía y un cierto conformismo (combinació fuertemente arraigada en su pequeño cerebro de madera), el muñeco expresa las ideas de su público. Si hoy, en los países occidentales, el compromiso del títere se manifiesta sobre todo en su forma televisiva, ¿no es señal de que, actualmente, el debate político se produce sobre todo a través de los medios de comunicación (cuando no es organizado directamente por ellos), y no en las plazas donde se instalaba el pequeño teatro de los títeres, cuando la comunidad se agrupaba en aquellos lugares de intercambios colectivos? (Eruli, 1992: 8).

Igualment, tal com hem vist, els dibuixos animats han begut de l'estètica, de les trames, de la cinètica i del so dels espectacles tradicionals de titelles. Per últim, cal ressaltar que les experiències audiovisuals per part dels titellaires, tot i ser valorades de manera altament positiva, han suposat en tots els casos experiències puntuals o temporals. El caràcter ambivalent del món audiovisual (sobretot de la televisió), que alguns dels nostres titellaires han fet palès de manera reiterada, queda ben resumit en aquestes paraules de Leslee Asch per al catàleg del Museu Internacional de Titelles d'Albaida:

No hi ha dubte que la tecnologia pot utilitzar-se de manera espectacular, però mentre la televisió, el cine i Internet són en si mateixos uns mitjans intrínsecament potents, només aporten les ferramentes

necessàries per a l'expressió i no el seu contingut artístic. Tal i com ocorre amb altres formes, les noves tecnologies no defineixen la visió artística, sinó que són els artistes els qui les han de posar al servei d'ella. Tal volta, a mesura que la tecnologia acabe de dominar el final de segle, podrem avançar i entendre què és el que volem expressar en primer lloc i després trobar els mitjans que hauríem d'utilitzar. Els titelles podran liderar aquest nou camí a mesura que avancem en el nou mil·lenni (Asch, 2000: 87).

LA RECUPERACIÓ DEL TITELLA COM A ARMA SUBVERSIVA

La revitalització del titella com a gènere apte per al públic adult, juntament amb la seua capacitat d'aportar una visió des de les perifèries (històriques, polítiques, socials i culturals) potser són alguns dels aspectes més aprofitables: un art que ha nascut i ha evolucionat en les voreres de la història possiblement té moltes coses a dir-nos avui dia, quan molts especialistes, des de diversos àmbits, intenten explicar la realitat actual i la història tot fugint dels esquemes tradicionals i preestablerts des dels centres del poder polític, econòmic, social i cultural. Així, la investigació de la història dels titelles en tant que art considerat menor o marginal (almenys a Occident), ofereix un punt de vista diferent i sovint oblidat, el qual podria enriquir les diverses perspectives que aporten col·lectius com ara els països en vies de desenvolupament i les comunitats racials i lingüístiques minoritzades, els estudis de gènere (cfr. Preciado, 2002), les investigacions des de la perspectiva *queer* (cfr. Soto, 2005), etc. Es tracta sens dubte d'una visió de l'art del titella que obri grans possibilitats d'estudi i de noves aportacions en el futur. Josep i Jaume Policarpo, en la mateixa línia de Baixas, incideixen en aquesta capacitat d'oferir perspectives diverses i encara per explorar, ja que és aquí on rau el fonament de les múltiples aportacions que el titella encara està en situació d'oferir:

Els titelles representen, simbolitzen i prolonguen l'home i aquest detall els fa preciosos, són l'espill que ens reflecteix distorsionats i permet veure'ns en una altra dimensió, perspectiva impossible que ens remou la percepció de nosaltres mateixos i, per extensió, del món (Sirera, Alapont i Zarzoso, 2001: 6-8).

En les últimes dècades hem assistit al creixement del nombre de companyies que investiguen i treballen els titelles dirigits a un públic adult. Grups com ara Bread and Puppet als Estats Units, o els andalusos El Espejo Negro² mantenen el tradicional esperit burlesc i àcid de les companyies ambulants de titelles, amb una forta càrrega de radicalitat en el cas de la companyia nord-americana., tal com explica

² Dirigida per Àngel Calvente, aquesta companyia ha obtingut diversos guardons, com ara el Premi Max de Teatre al millor espectacle infantil en 2009. Tanmateix, són coneguts sobretot els seus muntatges per a adults, especialment incissius i altament còmics, en la línia dels espectacles satírics tradicionals, tot i que fan servir materials, arguments i tècniques ben originals i contemporanis: <www.elespejonegro.com >.

Peter Schumann, director de Bread and Puppet:

El teatro de títeres, es decir, el uso y la danza de los muñecos, efigies y títeres, aun siendo históricamente oscuro e incapaz de liberarse de sus vínculos con las curaciones chamánicas y otros servicios sociales profundamente extraños y difíciles de probar, es sobre todo un arte anárquico, subversivo e indomable por naturaleza. Más fácil de encontrar en los informes policiales que en las crónicas teatrales, no aspira a representar gobiernos o civilizaciones, sino que prefiere su posición inferior y secreta en la sociedad, donde representa más a los demonios que a las instituciones (Schumann, 1993: 32).

Al País Valencià podríem destacar entre altres la tasca de les companyies Edu Borja, Bambalina i l'Entaulat, amb les produccions *Soledats* (1990), *El jardí de les delícies* (1996) i *Nosferatu* (1997), per posar alguns exemples d'espectacles valencians per a adults. Es tracta en definitiva de recuperar un vessant –tant el del públic adult com el de la crítica social- arrelat en els mateixos orígens del teatre de titelles i que es presenten com una via d'integració del titella en la contemporaneïtat, una integració que, paradoxalment, passa per tornar als orígens i recuperar-los.

BIBLIOGRAFIA

- Angoloti, C. (1990). *Còmics, títeres y teatro de sombras*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Ariño, A. (1999). *El teatro en la festa valenciana*. València: Consell Valencià de Cultura.
- Asch, L. (1999). Els titelles als Estats Units en l'era dels mitjans de comunicació. *MITA. Catàleg del Museu Internacional de Titelles d'Albaida* (pp. 80-87). València: MITA Publicacions.
- Badiou, M. (2009). *Sombras y marionetas. Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot Sapiens*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Baixas, J. (1998). *Escenes de l'imaginari*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- (1999). Notes sobre l'evolució del teatre de titelles contemporani. En *MITA. Catàleg del Museu Internacional de Titelles d'Albaida* (pp. 34-41). València: MITA Publicacions.
- Castaño, J., Navarro, R., Llorens, A. i Martínez, L. P. (2001). El Misteri d'Elx. Candidatura per a la seua proclamació com a Obra Mestra del Patrimoni Oral i Intangible de la Humanitat. *Festa d'Elx*, Segona època, 51, (pàgines sense numeració).
- Cerda, H., y Cerda, E. (1972). *Teatro de títeres: arte, técnica y aplicaciones en la educación moderna*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Cerrillo, P., y García, J. (1997). *Teatro infantil y dramatización escolar*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cervantes, M. (1983, 22a ed.). *Novelas Ejemplares*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Eruli, B. (1992). Papeles de tornasol. *Puck*, 3, 7-11. Charleville-Mézières.
- Gründ, F. (1992). El sexo de los títeres: funciones del cuerpo, secreto del arte. *Puck*, 3, 67-73. Charleville-Mézières.

Jovellanos, G. M. (1966). *Obras escogidas. Vol II*. Madrid: Angel del Río.

Jurkowski, H. (1977). Sobre l'origen del Misteri amb titelles per Nadal. En *Les grans tradicions populars: ombres i titelles* (pp. 89-98). Barcelona: Institut del Teatre.

Kaplin, S. (2001). A puppet tree: a model for the field of puppet theatre. En J. Bell (Ed.) *Puppets, Masks and performing objects* (pp. 18-25). Massachusets: New York University & Massachusets Institute of Technology.

Martín, M. (2004). Els titelles en el cel·luloide: introducció a un segle d'il·lusionisme. En *El titella perseverant. La Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida al cap de 20 anys* (pp. 115-140). València: MITA Publicacions.

Oltra, M. (2000). *Vorejant la història: els titelles valencians, del Betlem de Tirisiti a les companyies independents (1875-1975)*. València: MITA Publicacions.

Porras, F. (1981). *Titelles. Teatro popular*. Madrid: Editora Nacional.

Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.

Schohn, R. (1986). Les écrans de mes nuits blanches... En S. Damianakos (Dir.) *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité* (pp. 261-263). París: Editions l'Harmattan.

Schumann, P. (1990). *The radicality of the puppet theater*. Glover: Bread and Puppet.

– (1993). Hacer gritar a los dioses. Por unos títeres radicales. *Puck*, 5, 32-35. Charleville-Mézières.

– (2001). What, at the end of this century, is the situation of puppets and performing arts? En J. Bell. *Puppets, masks and performing objects* (pp. 46-51). Massachusets: New York University & Massachusets Institute of Technology.

Sirera, R., Alapont, P., i Zarzoso, P. (2001). *Umbracles. Textos dramàtics per a titelles*. València: MITA Publicacions.

Soto, M. (2005). Literaturas queer: esa lección olvidada de Barrio Sésamo. En D. Córdoba, J. Sáez, y P.

Vidarte (Eds.). *Teoría queer* (pp. 239-257). Madrid: Egales.

Trefalt, U. (2005). *Dirección de títeres*. València: Ñaque Editora.

Varey, J. E. (1953). Titiriteros y volatines en Valencia: 1585-1785. *Revista Valenciana de Filología*. III, 200-230. València.

– (1957). *Historia del títere en España*. Madrid: Revista de Occidente.