Estudios sobre Arte Actual
Número 11
2023

Títeres, Contemporaneidad y Dramaturgia. Buscando estrategias de consolidación en Cataluña a partir de la experiencia británica

Puppetry, Contemporaneity and Dramaturgy. Searching for consolidation strategies in Catalonia based on the British experience.

SÒNIA GARDÉS GARNÉS
Universitat de Barcelona (España)
soniagardes@ub.edu

Recibido: 28 de junio de 2023
Aceptado: 20 de octubre de 2023

RESUMEN: La experiencia de crear y distribuir *Lo que sé (y mi abuelo no sabía)* presentó varias preguntas sobre el espacio que ocupa un espectáculo de dramaturgia que integra el títere contemporáneo como recurso en Cataluña, comparándolo con Reino Unido, donde Sònia Gardés había formado su compañía. Con el objetivo de hacer una definición de este método y un diagnóstico sobre cómo están interactuando títere contemporáneo para adultos y dramaturgia en Cataluña, el estudio compara los dos territorios estudiando los puntos de similitud y divergencia de la evolución histórica del género para poner el potencial británico dentro del contexto sociocultural catalán, generando un diagnóstico y prognosis en su conclusión. El resultado final es un marco metodológico de la herramienta de carácter definitorio y un diagnóstico concreto con propuestas específicas.

PALABRAS CLAVE: Títeres, contemporaneidad, dramaturgia, Reino Unido, Cataluña.

ABSTRACT: The experience of creating and distributing *What I Know (about what my grandfather didn't know)* opened up several questions about the place that a show with dramaturgy which involves the use of contemporary puppetry takes in Catalonia in comparison to the United Kingdom, where Sònia Gardés started her own theatre company. With the goal in mind to create a definition of the method and a diagnosis on how contemporary puppetry for adults and dramaturgy are now interacting in Catalonia, this research compares the two geographical spaces while studying the points in common and the differences of their historical evolution to look at the British potential from the lenses of the Catalan context, creating its diagnosis and prognosis as a conclusion. The final result is a defining methodological frame of the tool and a concrete diagnosis with specific proposals.

KEYWORDS: Puppets, contemporaneity, dramaturgy, United Kingdom, Catalonia.

* * * * *

1. Introducción

Este estudio nace con el traslado de la compañía de teatro visual de Sònia Gardés -que escribe este artículo- y el proceso de distribución en Cataluña de *Lo que sé (y mi abuelo no sabía)*, un espectáculo de texto que incorpora el títere contemporáneo como un recurso dramatúrgico, representando a uno de sus personajes, Paco, un patriarca cuyo exilio desemboca en una fragmentación familiar contada por las mujeres de diferentes generaciones de esta familia. Es por esto que este personaje se representa con un títere: Paco es sólo un cuerpo etéreo, entre la vida y la muerte, con la voz que sus narradoras proyectan en su recuerdo o en la absencia de él. *Lo que sé (y mi abuelo no sabía)* no es, por lo tanto, un espectáculo de títeres, sino teatro de texto en el que el títere contemporáneo se integra como recurso.

La creación del espectáculo se desarrolló en Reino Unido con el apoyo de profesionales del títere contemporáneo para público adulto como Gavin Glover (Faulty Optics, Potato Room) y Mervyn Millar (Handspring Puppets, Significant Object), además de ser presentado en su desarrollo en el Centre for Contemporary Arts (Glasgow, 2017), el Scottish Storytelling Centre (Edimburgo, 2018), el Podium Mozaiek (Ámsterdam, 2018) y el Assembly Roxy (Edimburgo, 2019) y finalmente fue estrenado en el Teatro Principal de Olot (Olot, 2021). No obstante, al empezar el proceso de distribución se percibieron dificultades en el contexto catalán para encontrar un espacio donde esta hibridación pudiera caber cómodamente.

A partir de aquí surgieron algunas preguntas: ¿Es más difícil incorporar títeres a las dramaturgias contemporáneas en Cataluña? Si es así, ¿por qué? ¿cuáles son las razones históricas para que el sector sea diferente en Reino Unido y Cataluña? ¿Se está perdiendo el sector de los títeres la posibilidad de impregnarse de nuevas dramaturgias, a la vez que éstas se están perdiendo las nuevas aproximaciones contemporáneas a esta disciplina? A la vez, resultaba complicado hablar de un método que ha hecho una gran evolución en códigos en los últimos 15 años y del cual se encontró poca bibliografía actualizada.

Desde la hipótesis que esta aplicación está más consolidada en Reino Unido y que este método requiere de bibliografía actualizada para su consolidación en Cataluña, se empezó una investigación para ver si hay un recorrido histórico comparativo que confirme esta diferencia entre los dos territorios y le dé una explicación para poder, así, entender mejor las posibilidades de consolidación en Cataluña, integrándolo en circuitos que vayan más allá del TTVO [1].

2. Materiales y método

La primera línea de investigación fue encontrar un marco referencial a través del análisis crítico de bibliografía relevante, además de artículos académicos y periodísticos, tesis doctorales, vídeos y conferencias. Se tuvieron como académicas de referencia a Jane Taylor y Janni Younge, ambas vinculadas al estudio académico realizado por la compañía Handspring Puppet Company, los cuales se toman como referencia de exploración y desarrollo de esta aplicación a nivel internacional. A su vez, se estudiaron publicaciones de artículos en plataformas digitales culturales como Núvol o Catorze, así como las especializadas en la materia, como Titeresante, Unima, Putxinel·li o Titeredata.

[1] El TTVO es un término que se refiere al Teatro de Títeres, Visual y de Objetos y que se puede encontrar en definiciones del sector de organizaciones como Unima. Para más información, vean: https://titeredata.eu/

A partir de aquí, se desarrolló un mapeo del sector de estudio [2] para definir un marco de acción más concreto, incluyendo artistas, festivales, organizaciones, prensa y otros organismos de referencia. Este mapeo no busca ofrecer la total representación de estos organismos, sino una contextualización sobre cuáles son los marcos que se han tenido de referencia, los cuales se han considerado relevantes para el estudio.

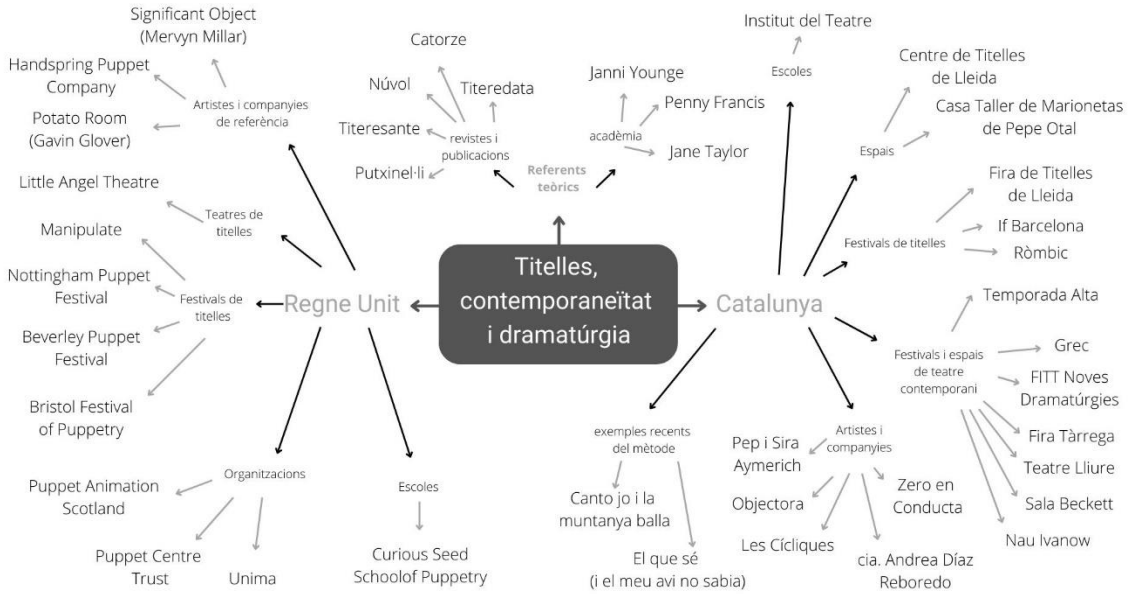

Figura 1. Mapa visual de los elementos del sector relevantes para la investigación

La siguiente fase del proceso consistió en analizar los vacíos en este mapa con el objetivo de decidir los artistas, profesionales y asociaciones necesarios para establecer el principio de esta conversación internacional y multidisciplinar a través de entrevistas. Los profesionales seleccionados para esta conversación fueron Marta Aran, directora y dramaturga y, como ella misma se autodenomina "mujer de teatro"; Toni Casares, director artístico de la Sala Beckett; Alfred Casas, profesional clave de la historia del títere en Cataluña en los últimos cuarenta años; Andrea Díaz Reboredo, representando artistas de generaciones emergentes con propuestas contemporáneas; Gavin Glover, referente histórico y contemporáneo del sector del títere en Reino Unido; Mervyn Millar, director de teatro de títere contemporáneo en Reino Unido referente, incluyendo títulos como *War Horse* (2007); y Teia Moner, como referente histórica del sector de títere tradicional en Cataluña.

3. Resultados

3.1. Definiendo títeres, dramaturgia y contemporaneidad

Cuando hablamos de la intersección entre títeres, dramaturgia y contemporaneidad, nos referimos a aquellos ejemplos donde el acto de animar ha sido puesto en línea con criterios semióticos, estéticos, narrativos, dramatúrgicos y hermenéuticos para dar vida a un objeto que intenta reproducir, en diferentes grados de figuración, a un ser vivo.

[2] Vean el mapa en Figura 1.

En este caso, concretamente, hablamos de la utilización de títeres en el teatro para adultos. No obstante, según la clasificación que nos presenta Younge, se ha dejado fuera del estudio aquellos objetos que, al igual que los títeres, son manipulados en la escena tal y como vemos en el teatro de objetos. Así, aquí nos centraremos en el objeto antropomórficamente figurativo, al contrario del objeto "encontrado" del teatro de objetos (Younge, 2007, p. 29).

Jane Taylor nos habla de la dificultad contemporánea para definir los títeres, describiéndolo como "un muñeco, figurín u objeto el cual, a través de habilidosas estrategias performáticas, se hace que parezca vivo" (Taylor, 2009, p. 20). Pero ella misma añade que estas definiciones literales no responden al enigma de los títeres. En este estudio se explorará este enigma del que nos habla Taylor para después entender hasta qué punto los dos territorios lo han explorado y construido un lenguaje que permita que sus públicos disfruten de este código.

Nos referimos por lo tanto a objetos que por su figuración antropomórfica tienen una presencia constante, latente. Es posible que el mismo "impulso antropomórfico", el cual nos empuja a proyectar calidades humanas sobre formas (Taylor, 2009, p. 30), se encuentre en la base de la respuesta a esta pregunta, pero esta base nos abre muchos puntos de estudio sobre las calidades existenciales de los títeres. Una consecuencia de esto es lo que explica Mervyn Millar en su entrevista, al describir que todo lo que hace el títere el público lo interpreta como significativo, por lo que todos los movimientos tendrán que ser intencionados; porque en todos ellos el público estará proyectando ganas de significado (Millar, 2022).

No obstante, esta calidad no es exclusiva de los títeres, y por eso un estudio transdisciplinario podrá apoyar a aquellos profesionales que quieran explorar el método a encontrar experiencias previas vinculadas en las calidades de los títeres. Un ejemplo de esto sería la experiencia que explica Marta Aran, al describir su primera dirección para títere contemporáneo, donde convirtió el trabajo de dirección en una partitura de ritmo y tempos para la transmisión de emociones, de forma parecida a la danza (Aran, 2022).

Millar (2022) nos habla de forma más específica de este ritmo que menciona Aran cuando nos presenta las aplicaciones contemporáneas del Bunraku [3], las cuales nos ofrecen unas opciones que otros títeres, como los de hilo, no nos dan. Hablamos de la posibilidad de controlar los ritmos de forma irregular, orgánica, natural y espontánea dada la conexión tan directa con su manipulación, significando que "el titiritero transforma la inercia del títere en movimiento y, por lo tanto, transforma su energía" (Younge, 2007, p. 49). Las piezas clave que darán entonces vida al objeto serán el patrón de movimiento que demuestre motivación, el cual al combinarse con la respiración generará esta ilusión de vida.

Cabe destacar que este sistema se inicia a mediados del siglo XX, cuando el teatro occidental empieza a recibir influencias asiáticas, que más adelante entran al mundo de los títeres a través de la exploración del Bunraku. Como método de manipulación y de creación de significados, esto nos aporta lo que será uno de los ingredientes clave del títere contemporáneo dentro del teatro occidental: el manipulador visible/invisible (Parka, 2004, p.7, citado por Younge, 2007, p. 35). Esta nueva forma de presencia expuesta del manipulador abre numerosas posibilidades, sobre todo a nivel dramatúrgico.

[3] El Bunraku es una tradición japonesa de títeres para adultos el cual ha inspirado fuertemente el títere de sobremesa en occidente, consistiendo en una manipulación de un solo títere con tres manipuladores: uno para la cabeza y brazo derecho, uno para cintura y brazo izquierdo y un último para los pies. El método es conocido por tener sus tres manipuladores respirando a la vez para cohesionarse en un solo ser (Keene, 1995).

Paralelamente, una nota histórica de gran importancia es que en Japón esta tradición existe desde el siglo XVI y, al contrario de la experiencia que hemos tenido en occidente, allí nunca se ha considerado un género exclusivo para **público infantil** (Keene, 1995). Este factor ha sido detonante en la percepción que tenemos del género, especialmente en Cataluña, donde no solamente los títeres han sufrido el estigma de ser exclusivos del teatro familiar, sino que este hecho, además, señala la problemática presente en el sector teatral en nuestro país, donde el teatro para público infantil y familiar está fuertemente estigmatizado como un espacio donde la contemporaneidad y la transgresión no se pueden desarrollar (Casares, 2022).

El último ingrediente clave que recibimos de la influencia asiática del Bunraku es la **respiración**. Ésta, aplicada a la manipulación de títeres, se convierte en un elemento clave de la coordinación de los tres manipuladores, en una técnica que bebe fuertemente del Tai Chi (Taylor, 2009, p. 166). Pero esta técnica no da resultados tan sólo a la hora de coordinar un equipo de manipulación para mimetizarse en un solo cuerpo, sino que se convertirá en el vehículo que mantiene la vida y el ritmo del títere, de forma que cuando se manipula un títere de sobremesa con un solo manipulador, éste se mantendrá como la base del movimiento. Este movimiento será diferente y habrá que encontrarlo según la mecánica específica de cada títere (Millar, 2018) y por lo tanto requerirá en cada desarrollo de personaje un juego de exploración mecánica. Una vez este proceso está hecho, habrá que incorporar esta respiración a la interpretación del títere, llevándolo a la vida. En palabras de Kohler: "La respiración empieza y acaba una secuencia con títeres. La inspiración da la energía, y la manera como el títere expira acaba la frase, enviando la energía a la siguiente figura. En teatro de títeres es muy importante señalar al público donde es la energía en cada momento. Si no, si hay movimientos arbitrarios, es muy difícil saber quién está hablando. Si no estás hablando, no te muevas." (Kohler, citado por Taylor, 2009, p. 166).

Más allá de los puntos en común, estos títeres podrán también clasificarse según diferentes parámetros. El primero que se presenta será según la tipología de la decisión a la que responde la elección de incorporar títeres en escena. La pregunta a la que esta clasificación responde, Millar (2022) la resume en su entrevista: "¿Es el títere la respuesta a un problema, o es una elección?" Según esta clasificación presentada por Gavin Glover (2022) y respaldada por Millar (2022), la clasificación sería la siguiente:

1. **Se trata de un espectáculo del género de títeres.** Esta primera clasificación se refiere a espectáculos que escogen el formato de los títeres como respuesta a una elección de género teatral.
2. **El títere es la respuesta a un problema.** En este caso, el títere es la forma de solucionar una necesidad práctica a un problema que plantea el texto. A menudo, las obras que utilizan títeres de animales o niños entrarían en esta clasificación. Hablamos, pues de producciones como *War Horse*, del National Theatre de Londres (2007) [4], o incluso la mayoría de títeres de *Canto jo i la muntanya balla*, de La Perla 29 (2020).
3. **El títere es una elección artística.** Desde dirección y/o dramaturgia, se toma la decisión de que una determinada escena, o un personaje, crecerán a través de ser interpretados desde la manipulación de títeres. Serían ejemplos de esta aproximación *Stiller*, de Residenz Theatre y Handspring Puppet Company (2013), donde el personaje principal está en lucha consigo mismo y su pasado, siendo así representado por un actor -el personaje en el presente- y por un títere -el personaje en el pasado-, o la producción

[4] Vean Figura 2.

de *Ulysses*, del Abbey Theatre (2018) [5], donde el surrealismo etílico de una pelea de bar se presenta a través de los inquietantes títeres diseñados y dirigidos por Gavin Glover. *Lo que sé (y mi abuelo no sabía)* sería también una representación de este ejemplo, donde el personaje de Paco no está en la misma esfera de realidad que el personaje de la protagonista, siendo una proyección manipulada de su recuerdo.

Figura 2. *War Horse*, National Theatre de Londres, 2018, con (de izquierda a derecha) Tommy Goodrich, Finn Caldwell, y Tim Lewis. Imagen extraída de: TAYLOR, J. (2009). *Handspring Puppet Company.* Johannesburg: David Krut publishing.

Figura 3. Escena con títeres diseñados por Gavin Glover en la producción Ulysses, del Abbey Theatre (2018). Imagen de © Abbey Theatre.

[5] Vean Figura 3.

Por otra parte, es importante contemplar el potencial dramatúrgico la relación entre el manipulador y el títere (Younge, 2007, pp. 54-57):

1. **Manipulación ilusionista.** Manipulación donde el manipulador no se ve. Se crea un efecto de ilusión óptica donde los objetos se mueven solos.
2. **Manipulación neutral visible.** El manipulador se ve, pero no tiene ningún papel, ni actúa de ninguna forma más allá de la de manipular.
3. **Manipulación expresiva visible.** El manipulador es visible y está emocionalmente implicado, en cuanto a que expresa las emociones del títere en su rostro.
4. **Manipulación caracterizada.** El manipulador actúa un papel como actor por separado al del objeto que manipula.
5. **Manipulación interactiva.** El manipulador desarrolla una relación con el objeto que manipula y los dos interactúan.

Otra decisión indispensable tendrá que ver con la **voz** o falta de ella. Millar (2022) cuenta que siempre le dijeron que los títeres no son buenos con la voz. Lo cierto es que ahora mismo hay una problemática en cuanto a referentes, ya que los contemporáneos a menudo no hablan, y las referencias que tenemos de títeres hablando todavía se remontan a estilos más folclóricos, con animaciones de voz. No obstante, en sus formaciones, Millar habla de buscar la voz de un títere escogiendo las palabras tal y como lo haría una criatura que empieza a hablar: escogiendo una, integrándola, repitiéndola, encontrando una voz. Según el director, "si se tiene este control del títere, y entonces este es rítmico, escogiendo entonces cada palabra y que cada una de ellas aporten a la pieza... entonces el títere puede hablar. (…) Cada réplica tiene que cambiar el mundo." (Millar, 2022).

Pero las complejidades de dar voz a un títere tienen tanto que ver con su manipulación como con su **guionización**. En este sentido, Millar señala como problema principal la incorporación tardía del títere a la escena, apuntando que el trabajo del diseñador será primariamente interpretar el guion, y no reescribirlo. No obstante, para que esto pase, el guion tiene que haber sido escrito con conciencia y experiencia de introducción de guion para títeres, sin que el diseñador lo tenga que reescribir. Keene nos da pistas sobre la problemática de este fenómeno al observar de nuevo la técnica del Bunraku, señalando que evidentemente se puede hacer cualquier obra, desde *Fausto* hasta *Hamlet,* con títeres, pero son textos en los que se perdería el colorismo del autor. Por esta razón, en occidente se ha tendido a escribir para títeres a través de la simplificación y el foco de teatro para público familiar, mientras que en Japón esta historia de guionización de espectáculos para adultos ha permitido seguir escribiendo para adultos con menos pérdida literaria (Keene, 1995, p. 20).

Otra característica del títere vinculada con su relación con el público infantil es el uso de la **ilusión**. Tanto si la técnica utilizada es la de la manipulación ilusionista como si dejamos la manipulación vista, la construcción de significados siempre requerirá el acto de animar. Esta ilusión creada por los manipuladores y anhelada por el público, genera la relación que Younge describe de la siguiente forma: "Los títeres trabajan con la tensión entre lo que está presente y lo que experimentamos, entre la construcción de una ilusión y ser atrapados en esta construcción. [...] La naturaleza construida de la realidad y la percepción pueden convertirse en el tema del espectáculo." (Younge: 2007, p. 8).

No obstante, mientras que en la infancia el anhelo para creer esa ilusión será el principal mecanismo de relación con ésta, en la percepción adulta veremos una dualidad entre gozar de ella y querer resolver el enigma. Toni Casares (2022) en su entrevista compara este problema

con el de colocar a un niño o niña en escena, y nos recuerda los riesgos de desconexión con el viaje emocional, generando preguntas demasiado técnicas: ¿cómo lo hace? ¡qué bien lo hace! En su opinión, "no es culpa del títere; es culpa de la dramaturgia" (Casares, 2022).

Por otro lado, la misma preocupación de Casares es para O'Donovan el efecto más buscado: "Quiero que (quién percibe) sienta interés y curiosidad, como: ¿Cómo funciona? ¿Qué ha pasado aquí? Entonces lo averiguan y ven que es bastante simple, o bastante inteligente. Que son cosas simples juntadas de una manera inteligente. Se trata de estimular la imaginación." (O'Donovan, 2005, citado por Younge, 2007, p. 47)".

A su vez, Taylor nos habla específicamente de la calidad de foco que nos ofrece este efecto cuando describe cómo en *Woyzeck on the Highveld* (Handspring Puppet Company, 1992) la mecánica de cada movimiento hace que "miremos como el títere hace las increíblemente banales tareas del día a día" (Taylor, 2009, p.30).

Lo que parece evidente es que la pérdida de foco con la historia a través de la creación de la emoción es un riesgo, el cual a la vez ofrece un potencial increíble cuando se traspasa y se usa en favor de la dramaturgia, aportando cambios de escala, foco, ritmo y percepción de realidad, entre otros. Es lo que describe Keene cuando nos cuenta que parte del placer de mirar Bunraku es saber que todo lo que vemos es "el producto del esfuerzo de muchos años para conseguir un equilibrio perfecto entre realismo y no-realismo" (Keene, 1995, p.19).

Este realismo y no-realismo nos lleva a otra dualidad inherente en el títere y su desarrollo semiótico: la lucha entre la vida y la muerte y, con ello, su **existencialismo**. Jones y Kohler describen la diferencia entre un títere y un actor por su lucha constante para no estar muerto, para tener vida, lo cual sería el estado natural del actor (TED, 2011). En este sentido, se nos presenta un puente interesante con las nuevas dramaturgias en el apunte que hace Casares (2022) sobre la tendencia contemporánea de buscar producciones en que los actores pierdan la vida, ya sea representando un robot o un objeto.

Más allá de la dualidad **entre la vida y la muerte**, el objeto nos presenta tres estadios de trabajo interesantes: la muerte, en su falta de animación; la vida, en su manipulación; y el estado inquietantemente latente cuando no es manipulado pero la mirada humana le proyecta vida por sus características antropomórficas (Taylor, 2019, p. 19). Por esto, no tan solo es frágil la vida de un títere, sino también su muerte. Se trata de un objeto que transita entre los dos mundos de más existencialismo de la humanidad.

Es importante añadir que el existencialismo también presenta un siniestro retrato de nuestra **humanidad** con el potencial de confrontarnos con esas partes más incómodas de nosotros mismos: la deslocalización, cosificación o alienación (Plassard, 2002, p.15, citado por Younge, 2007, p.74). Este mismo efecto nos permite reducir lo que es humano a pocos rasgos esenciales, en una línea similar a la del psicoanálisis y el estudio esencial del yo (Frantini, 2015). En esta misma línea de exploración psicoanalítica del siglo XX encontramos también en ellos la proyección del expresionismo alemán, y su visión del ser humano como un esclavo de las máquinas (Eruli, 2016); una temática que sin duda en los últimos veinte años ha ganado una nueva dimensión, además de sus potenciales para explorar a nivel contemporáneo las relaciones con la IA o dentro del post humanismo [6].

[6] El posthumanismo es un corriente de pensamiento contemporáneo que explora las nuevas percepciones de la condición humana en el marco de las actuales transformaciones científicas y tecnológicas. Para más información, vean: https://lab.cccb.org/es/un-posthumanismo-mas-humano/

En forma de conclusión técnica, una vez explorados estos potenciales a nivel semiótico, se presentarán diferentes soluciones a la construcción de la **metáfora** y sus significados.

En este sentido, el diseño juega un papel indispensable y sigue una evolución similar a la de la escenografía. Hablamos de lo que podríamos denominar como la entrada de la dramaturgia en el diseño, hecho que se inicia en el siglo XIX cuando la parte visual del teatro deja de cumplir una función meramente naturalista para entrar a un plano más expresivo (Younge, 2007, p.33).

Son ejemplos de esto diseños títeres como el de Domènec, en *Canto jo i la muntanya balla* de La Perla 29 (2020) donde, a diferencia del resto de títeres de la producción, que son la solución al problema de tener animales en escena, este personaje es representado como un títere para jugar con el que quizás sea el tema más inherente de la obra de Irene Solà: la pequeñez del ser humano y el cuestionamiento del antropocentrismo. Esto se da en una escena en que las fuerzas de la naturaleza, presentadas como las mujeres de agua en tamaño natural, convierten al ser humano, representado con un títere del tamaño de una mano y a penas visible para el público, en una pieza absolutamente vulnerable [7].

Figura 7. *Faustus in Africa*, The Market Theatre, Johannesburg, 1995. La Hiena con Basil Jones y Adrian Kohler. Imagen Extraída de: TAYLOR, J. (2009). *Handspring Puppet Company.* Johannesburg: David Krut publishing.

Otro ejemplo interesante de utilización de las posibilidades del títere en la construcción de significado la encontramos en el personaje de la hiena de *Faustus*, de Handspring Puppet Company (1995). En este caso, hablamos de la incorporación de un animal que no es la solución a un problema -ya que el personaje es humano en su texto original- sino que la incorporación del títere permite convertir a ese personaje en animal -una hiena- con el objetivo de transferirle rasgos sociópatas (Younge, 2009, p.23) [8].

Marx hace un apunte interesante cuando señala que en ese proceso de animación y antropomorfización del objeto acabamos contradiciendo definiciones y nombramientos del

[7] Vean: https://www.youtube.com/watch?v=r6klv4So8Fc
[8] Vean Figura 7.

uso-valía de las cosas, todo gracias a la interacción entre lo que es sensual o perceptivo y lo que es conceptual (Marx, 2005, citado por Younge, 2007, p.24). Por esto, mientras que en sus palabras Marx nos habla de una capacidad conceptual a través de la metáfora, Younge hance hincapié en la resonancia, la cual será el resultado de una capacidad emocional (Younge, 2007, p.18). La autora utiliza a Pavis para su descripción: "Cuando un espectador reconoce una realidad, sentimiento o actitud como algo que se ha experimentado previamente. En términos de psicoanálisis, hablamos de una afirmación de un aspecto previamente reprimido de nosotros mismos." (Pavis, 1998, p. 307, citado por Younge, 2007, p. 19).

Finalmente, encontramos en la resonancia una nueva clasificación que tendrá que ver con la capacidad semiótica de la relación entre manipulador y títere, ofreciendo las siguientes posibilidades, según la clasificación de Younge (2007, pp. 62-66):

1. **Connotaciones de la manipulación ilusionista.** Es un tipo de manipulación muy técnica donde la ilusión de vida tiene que ser mantenida. A menudo se utiliza en representaciones de caire más mitológico o fantasioso y el manipulador no aparece, siendo una fuerza mística que el perceptor conoce, pero no ve.
2. **Connotaciones de manipulación visible neutral.** Hablamos de un tipo diferente de presencia, la invisible visible. El manipulador se ve como una fuerza silenciosa y constantemente presente, haciéndose evidente. Nos envía el mensaje que los títeres y, por defecto, los humanos, están controlados por una fuerza indefinida de la cual no tienen conciencia, apelando a conceptos teológicos o el yo y el súper yo. A menudo, en estos espectáculos, nos encontramos con algún momento donde la fuerza está siendo tan evidente que el títere de golpe tomará conciencia o, cuanto menos, sospecha existencial, de la presencia del manipulador. Sería un ejemplo la escena de *The man who planted trees*, de Puppet State Theatre Company (2006), donde el perro tiene un momento de crisis existencial y pregunta al actor que no lo manipula si él también siente a veces una fuerza presente constante que desde atrás le impone lo que tiene que hacer.
3. **Connotaciones de manipulación visible expresiva.** Las emociones del títere se expresan a través del manipulador según método de actor. La atención, por lo tanto, queda dividida y, en comparación con los dos ejemplos anteriores, el manipulador pasa a ocupar una parte más grande en la psique del personaje. Aquí podemos hacer juegos donde el personaje central no sería el títere, sino quien lo manipula, y el títere tendría una característica más parecida a la máscara.
4. **Connotaciones de manipulación caracterizada.** El manipulador tiene un personaje totalmente separado del objeto que manipula. En este sentido, es visto como en la manipulación visible neutral, y expresivo como en la manipulación visible expresiva, pero rompe los patrones previos metafóricos sobre el yo y el superyó, para convertirse en el otro. El público, pues, vive la ilusión de dos psiques, pero con una conciencia de realidad de una sola, creando relaciones en el imaginario sobre los vínculos entre los dos personajes.
5. **Connotaciones de manipulación interactiva.** Este tipo de manipulación incluye dos creaciones de personaje separadas, las cuales se relacionan entre sí a pesar de tener una relación escénica de manipulador y títere. Serán, por lo tanto, relaciones que podrán evocar jerarquías o proyecciones. En el caso de *Lo que sé (y mi abuelo no sabía)*, el personaje principal explica su propia historia a través de proyectarla en la historia del personaje del títere [9].

[9] Vean Figura 9.

Figura 9. Sònia Gardés manipulando el títere de Paco en *Lo que sé (y mi abuelo no sabía)*, 2021. Fotografía de Daniel Carrasco, extraída del archivo de Sònia Gardés.

3.2. Buscando puntos fuertes y débiles y el por qué. Un análisis comparativo retrospectivo entre el Reino Unido y Cataluña

Después de hacer el análisis histórico comparativo, se han separado los períodos según su interés en puntos de convergencia y divergencia, los resultados de los cuales se desgranarán a continuación.

La primera etapa abarcaría desde la edad media hasta el siglo XX, y trae consigo una característica indispensable, que será la movilidad y potencial internacional del género y su potencial de expansión. Y es que a partir del siglo XVII aparece Punch, de Punch&Judy, con un nombre que se relaciona con Punchinello, la marioneta francesa, o bien la italiana Pulcinella (Leach, 1985). Al mismo tiempo y fruto de un origen similar, parece que los títeres llegan a Cataluña (A. Martín, 1998).

En el siglo XVIII, no obstante, vemos documentado un fenómeno interesante en ambos territorios, el cual formará parte durante siglos del carácter del género; estamos hablando de su calidad revolucionaria en las clases populares, la cual durante este siglo ya empieza a generar respuestas de las clases dominantes. Esto ocurre en Reino Unido, donde las clases altas empiezan a preocuparse del carácter grosero y popular del género, reaccionando con una reapropiación cultural que tomará la forma pero dejará a Punch fuera de ella (Leach, 1985). Por otra parte, resulta interesante ver el paralelo con Cataluña donde, después de que el poder eclesiástico hubiera visto en los títeres un potencial de expansión religiosa a través de los retablos articulados, en este siglo ve en los títeres un peligroso carácter subversivo por su capacidad de ofrecer espectáculos en épocas en que estos estaban prohibidos, como por ejemplo la Cuaresma, utilizando el vacío normativo de no usar actores [10].

La siguiente etapa comprende la primera mitad del siglo XX, marcada en la historia de los títeres por tres factores claves: las vanguardias, a nivel artístico, los conflictos sociales y bélicos, en la esfera política, y la consolidación del proletariado como una nueva clase social.

[10] De esa época cabe destacar un texto de Gaspar Melchor de Jovellanos, el cual se encuentra en las referencias, y que en su mención al títere nos ayuda a acercarnos a la aversión al género promulgada desde esos sectores de la sociedad.

Si empezamos por la última, un factor clave será la proliferación del periodismo político y satírico, el cual, en un momento en que la alfabetización es uno de los mayores objetivos de estas clases, encuentra en la cultura oral y los títeres un gran vehículo de cultura popular (Martín, 1998). Esto es un factor común con el Reino Unido, donde éstos serán vistos como una manera de llegar a las clases medianas y populares (Astles y Francis, 2016).

Esto nos conecta con la esfera artística, ya que artistas como Federico García Lorca verán tanto en los títeres como en otras expresiones artísticas populares la posibilidad de nuevos formatos artísticos de acceso más popular. De la misma manera, dentro del modernismo se dan actuaciones de títeres en espacios como Los Cuatro Gatos, a los que asistirán artistas como Picasso, a la vez que Ezequiel Vigués (Didó), el cual empieza a renovar el títere catalán en los años treinta. Mientras que por un lado se refuerza el carácter popular del género, por el otro en diferentes partes de Europa se va gestando un interés por parte de artistas plásticos como Paul Klee (Gilardi, 2016).

Finalmente, a nivel político volvemos a ver el carácter subversivo en ambos territorios. En Cataluña, durante la Segunda República serán ejemplos de esto las misiones pedagógicas [11], las cuales utilizarán los títeres como uno de sus sistemas de difusión, o en el teatro de urgencia durante el golpe de estado de 1936. A su vez, en Reino Unido durante la Segunda Guerra Mundial se usará a Punch para ridiculizar a Hitler en su propaganda antinazi.

Las características más importantes de esta época nos muestran evoluciones bastante parecidas, las cuales mantienen el carácter popular del género a la vez que introducen la curiosidad de artistas plásticos que verán en éste posibilidades también escultóricas. No obstante, la aparición de la televisión reforzará en masa la percepción de los títeres como un formato infantil, además de generar una renovación estética y técnica producida como resultado de la aplicación de los nuevos materiales sintéticos del momento.

A pesar de las similitudes encontradas durante ese período, es con la dictadura franquista, la cual coincide con la renovación posterior al final de la Segunda Guerra Mundial en Reino Unido, que los dos territorios empiezan a mostrar diferencias importantes en su evolución. Y es que mientras España entra en un estancamiento o recesión cultural, en Reino Unido se da una renovación fruto de la influencia de los países de Europa del Este. En un plano artístico y técnico, en esas décadas, se empieza a explorar un nuevo realismo ilusionista, con manipuladores que ya no se esconden, pero la influencia llega a un plano de infraestructural, cosa que hará aparecer sus primeros teatros especializados en el títere [12].

A partir de aquí, empieza una tercera etapa de renovación a ritmos diferentes durante la segunda mitad del siglo XX. Y es que después de la apertura mencionada en los años cincuenta, la década de los sesenta trae a Reino Unido una renovación estética y formal que pasa por la aparición del actor-manipulador y el principio de un foco a un público más adulto. La misma época ofrece en Cataluña una sensación de renovación que viene con la muerte de Didó, apuntando el final del teatro tradicional de títeres, además de la aparición de Títeres Babi, los cuales al no venir de tradición familiar también ofrecerán una sensación de apertura (A. Martín, 1998).

[11] Las Misiones Pedagógicas fueron creadas por la Segunda República en el año 1931 para hacer llegar los avances culturales y tecnológicos a las zonas rurales de España. Para más información, vean: https://www.eldiario.es/cultura/historia/misiones-pedagogicas-ensenanza_130_8584684.html

[12] En esa época se crea el Harlequin Puppet Theatre, el primer teatro exclusivamente para títeres, y pocos años más tarde, el icónico Little Angel Theatre, que tendrá ya un foco muy claro en el aspecto visual y plástico y en la formación de profesionales.

En Cataluña, en los años setenta volvemos a ver esta exploración de los títeres que es tanto plástica como teatral. Un gran ejemplo de esto es la colaboración de La Claca con Joan Miró en el espectáculo *Mori el Merma* (Baixas, Rognoni y Baixas, 2018). Es importante señalar además que la financiación de La Claca venía dada en ese momento por un grupo de resistencia a la dictadura franquista, lo cual nos introduce al que será uno de los pilares característicos de esa década en Cataluña: el fortalecimiento de las estructuras de apoyo públicas, la red profesional y el asociacionismo [13], que ya venían dándose en Reino Unido dos décadas antes. Otro factor importante es el trabajo de Harry Vernon Tozer, el cual dará carta al títere tradicional catalán y con sus formaciones abrirá la puerta a una nueva generación de titiriteros ambulantes, incluyendo a Pepe Otal, Teia Moner o Jordi Betran (A. Martín, 1998).

En cuanto a renovación estética y, de nuevo, dos décadas más tarde que en Reino Unido, en Cataluña se empieza a salir del castillete y a explorar con el Bunraku y el teatro de objetos. Este último sería imposible de desvincular con el trabajo que en ese entonces está desarrollando Joan Brossa con su poesía visual y el post-teatro. De hecho, este vínculo entre el trabajo de Joan Brossa y el teatro de títeres se hace todavía más evidente en los poemas visuales que Jordi Bertran propone, inspirados en el trabajo del artista [14].

Finalmente, es crucial el final de la dictadura y la transición en España. Con ésta, la nueva sed cultural y la falta de referentes generan un espacio con menos códigos y más libertad creativa, descrita por Alfred Casas en su entrevista (2022) e incluso por Gavin Glover (2022) al contarnos su experiencia viendo en ese momento La Fura dels Baus.

Después de este movimiento, los ochenta vendrán marcados por los recortes en cultura, que generan la desaparición de muchas compañías en Cataluña, dificultando que sus profesionales puedan tener largas carreras que les permitan consolidados desarrollos profesionales. Es entonces cuando, en la década de los noventa, documentos como el libro del 15 cumpleaños del Centre de Titelles de Lleida (Agustí y Vallvé, 2002) nos muestran hasta qué punto en esa época el género en Cataluña estaba fuertemente vinculado al público infantil. En cambio, en Reino Unido ya se empezará a acuñar el término de teatro visual (Millar, 2022), el cual ya contaba con la característica de empezar un patrón de artistas plásticos que encuentran en la escena su espacio de creación [15]. Millar, en su entrevista, admite un riesgo que el género mostraba ya en sus inicios y que Casares confirma en su percepción, y es que a menudo estos espectáculos podrían haber contado con más apoyo dramatúrgico.

Esto nos hace entrar a la última etapa de hibridación visual en el siglo XXI, ya que este género que Millar describe en los noventa se ha convertido en los últimos años en Cataluña en el TTVO. En este sentido, han sido detonantes artistas que continuaron el taller de Pepe Otal después de su muerte, en 2007 (Ortega Cerpa y Ayuso, 2016), dentro de los cuales destaca el trabajo hecho por la compañía Zero en Conducta, fundada en 2011. Durante la última década, su participación en diferentes ferias y festivales internacionales, así como también sus

[13] En 1972 el Institut del Teatre monta una sección de marionetas y se refuerza el asociacionismo con la creación de más colectivos, como el Movimiento de Titiriteros Independientes o la Asociación de Titiriteros Catalanes, además de la entrada de influencias internacionales que el final de la dictadura facilitará, siendo ejemplo de esto las influencias internacionales y, especialmente, de Argentina.

[14] Vean: https://jordibertran.cat/poemes-visuals/

[15] Serán ejemplos de este fenómeno la visión plástica y escultórica de Christopher Leith, escultor y decorador; Luís Z. Boy, artista plástico y creador de versiones posmodernas que dirigió el Norwich Puppet Theatre en 1991, Stephen Mottram, también escultor, y el trabajo hecho por Liz Walker y Gavin Glover con Faulty Optic, con visiones oscuras y experimentales para adultos.

nominaciones, han sido una pieza indispensable de la conversación internacional con la que el sector se está posicionando en la contemporaneidad. Esta revolución se está dando también desde la gestión cultural y los festivales, con la creación de nuevas propuestas como el If Barcelona o la renovación de programación de la Fira de Titelles de Lleida.

Por su parte, en Reino Unido las primeras décadas del siglo XXI generan otra nueva revolución cultural en el sector de los títeres y en especial su percepción por parte de profesionales y público con la producción *War Horse*, del National Theatre de Londres en 2007. Son claras muestras de su impacto el hecho de que, por primera vez, el sector de los títeres ganara un premio Laurence Olivier en 2008 por el diseño de Handspring Puppet Company, y lo hacen dentro del sector de la escenografía. Posteriormente, veremos más recientemente a un títere ganar un premio Laurence Olivier como mejor actor secundario en *The Life of Pi* [16]. El reconocimiento del sector en un momento en que aún no existe una categoría específica para premiarlos se convierte en una muestra gráfica del momento de eclosión del sector. A su vez, en 2018, inspirados por la visita de la producción a la ciudad, se celebra el primer Nottingham Puppet Festival.

No cabe duda de que en ambos países esta última etapa está ofreciendo nuevas posibilidades, a menudo analógicas, dentro de un mundo cada vez más digitalizado. Lejos de desbancarse mutuamente, el gran paradigma del teatro visual es hoy en día la realidad palpable de que los seres humanos somos capaces de estar entrando en la era de la IA mientras todavía nos continúan fascinando las sombras animadas que Platón proyectaba en la caverna.

4. Discusión

La posibilidad de definición del método en esta investigación nos muestra el grado de consolidación de éste. No obstante, este estudio concluye su considerable desconocimiento en Cataluña dentro de los creadores de las nuevas dramaturgias, tal y como confirman Casares (2022) y Aran (2022). Parece imposible no señalar que las diferencias entre ambos países aún están fuertemente vinculadas con los cuarenta años de dictadura en España, que en el análisis muestran una separación de aproximadamente veinte años en el desarrollo que se va repitiendo entre los dos territorios. No obstante, la era de internacionalización contemporánea parece estar reduciendo este salto a ritmos muy acelerados.

Por otra parte, el ejemplo de *War Horse* se hace indispensable para entender la potencia que la extensión de un referente puede tener de cara a creadores, públicos y agentes culturales. A pesar de que hoy en día ya encontramos producciones en Cataluña que están haciendo un trabajo semejante, parece que aún no se haya producido el efecto de radiación, el cual, con la capacidad creativa e indicios de hibridación, parece inminente.

No obstante, mientras que desde esta investigación se observa la necesidad de poder romper prejuicios e ideas preconcebidas sobre el género de los títeres, a su vez encuentra el riesgo histórico que ha sufrido el género de ser menospreciado por parte de las clases dominantes, que veían en su carácter un potencial riesgo de romper el status quo. Es por esto que, a la vez que ampliar la visión de las posibilidades del género en su hibridación, se busca celebrar su origen, formato y funciones originales los cuales, de hecho, también han evolucionado con ejemplos

[16] Vean: https://www.euronews.com/culture/2022/04/11/cabaret-and-life-of-pi-win-big-at-post-pandemic-olivier-awards

desde la británica Spitting Image, de ITV [17], hasta los videos del títere de Putin que Rolf Søborg Hansen presenta en las redes [18], o el evidente ejemplo en España del trabajo de Títeres desde abajo [19].

Asimismo, otra característica esencial de esta nueva era será la combinación de hibridación y especialización, dos ingredientes que se darán a la vez. Y es que mientras cada vez vemos más formación en el sector, que antes era de tradición familiar, y ésta es más especializada, también observamos como las redes de creación y la posibilidad de compartir conocimientos han ido en aumento, generando un gran momento de hibridación creativa y técnica.

Finalmente, es indispensable enfatizar la importancia de la cuestión política, la cual incluye el financiamiento. Al observar el desarrollo de este género, en ambos países el financiamiento se ha convertido en un factor clave, además de la libertad de creación. Más allá de las libertades políticas, la precarización de la creación artística y un enfoque mercantil en busca de resultados rentables, son otras cuestiones políticas que afectan a la libertad de creación y la autocensura. Es por esto que las alianzas del sector, las redes de apoyo mutuo -ya sea a través de creación híbrida y equipos como a través del asociacionismo- serán al final factores elementales para el desarrollo de esta alianza híbrida y el consecuente desarrollo profesional del método.

[17] Vean: https://www.itv.com/watch/news/political-puppet-show-spitting-image-gears-up-for-west-end-debut/xt4r598

[18] Vean: https://www.instagram.com/rolf.s.hansen/

[19] En 2016, dos titiriteros de la compañía Títeres desde Abajo son detenidos en Madrid durante la representación de *La bruja y Don Cristóbal*, a los cuales el juez envía a prisión por enaltecimiento del terrorismo. Para más información, vean: https://www.publico.es/politica/juez-decreta-prision-titiriteros-detenidos.html#analytics-noticia:contenido-enlace

Referencias

Libros

A. MARTÍN, J. (1998). *El Teatre de Titelles a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
AGUSTÍ, J.; VALLVÉ, J-A. (2002). *Centre de Titelles de Lleida. 15 anys.* Saragossa: INO Reproducciones, SA.
KEENE, D. (1995). *Bunraku. The Art of the Japanese Puppet Theatre*. Tòquio: Kodansha International Ltd.
LEACH, R. (1985). *The Punch&Judy show. History, tradition and meaning*. Londres: Batsford Academic and Educational.
MILLAR, M. (2018). *Puppetry: How to do it*. London: Nick Hern Books.
TAYLOR, J. (2009). *Handspring Puppet Company* Johannesburg: David Krut publishing.

Tesis, conferencias y artículos académicos

MILLAN JIMÉNEZ, M. C. (1991). Gaspar Melchor de Jovellanos, memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España. Epos: revista de filología. Núm 7, págs. 353-370. https://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/9727/9273
TAYLOR, J. (4 de abril de 2011). *The Dispersed Body*. Puppetry and Post-Dramatic Performance: An International Conference on Performing Objects in the 21st Century. [en línea] [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2022]. Recuperado de: http://www.handspringpuppet.co.za/our-work/talks-and-publications/the-dispersed-body/
YOUNGE, J. (2007). *Creating Resonance in Emptiness with Visual Theatre*. [Tesi Doctoral, University of Cape Town]. https://open.uct.ac.za/bitstream/item/8316/thesis_hum_2007_younge_j.pdf?sequence=1

Vídeos

SONIAGARDES. (10 de agosto de 2023). *Sònia Gardés entrevista Alfred Casas. TFM: Titelles, contemporaneïtat i dramatúrgia* [vídeo en línea]. Youtube. https://youtu.be/Iio9zzMBtlY
SONIAGARDES. (10 de agosto de 2023). *Sònia Gardés entrevista Gavin Glover. TFM: Titelles, contemporaneïtat i dramatúrgia* [vídeo en línea]. Youtube. https://youtu.be/92hMVFHGc9E
SONIAGARDES. (10 de agosto de 2023). *Sònia Gardés entrevista Marta Aran. TFM: Titelles, contemporaneïtat i dramatúrgia* [vídeo en línea]. Youtube. https://youtu.be/pL93jtMQzOc
SONIAGARDES. (10 de agosto de 2023). *Sònia Gardés entrevista Mervyn Millar. TFM: Titelles, contemporaneïtat i dramatúrgia* [vídeo en línea]. Youtube. https://youtu.be/n8F2-8ajJKc
SONIAGARDES. (10 de agosto de 2023). *Sònia Gardés entrevista Toni Casares. TFM: Titelles, contemporaneïtat i dramatúrgia* [vídeo en línea]. Youtube. https://youtu.be/_skviXQoB-Q
INSTITUT DEL TEATRE. (23 de octubre de 2015). *Simposi teatre de titelles: desdoblament i alteritat. Intervención de Roberto Frantini* [vídeo en línea]. Institut del Teatre. http://aaaec.institutdelteatre.cat/discover?scope=%2F&query=simposi+titelles+desdoblament&submit=&filtertype_0=&filter_relational_operator_0=contains&filter_0=
TED. (marzo de 2011). *The genius puppetry behind War Horse* [vídeo en línea]. Youtube. https://www.ted.com/talks/handspring_puppet_co_the_genius_puppetry_behind_war_horse

Artículos periodísticos, entradas de blog y redes

ASTLES, C.; FRANCIS, P. (16 de mayo de 2016). Gran Bretaña [en línea]. *World Encyclopedia of Puppetry Arts. Unima* [consulta: 10 de agosto de 2023]. https://wepa.unima.org/es/gran-bretana/
BAIXAS, J.; ROGNONI, G.; BAIXAS, M. (31 de diciembre de 2018). Els titelles de Joan Miró [en línea]. *Catorze*. [Consulta: 10 de agosto de 2023]. https://www.catorze.cat/biblioteca/titelles-joan-miro-96706/

BERTRAN, J. (23 de abril de 2021). Poemes visuals [en línea]. *Jordi Bertran.* [consulta: 10 de agosto de 2021]. https://jordibertran.cat/poemes-visuals/

ERULI, B. (30 de agosto de 2016). Mito del títere - Perspectiva occidental [en línea]. *World Encyclopedia of Puppetry Arts. Unima,* [consulta: 10 de agosto de 2023]. https://wepa.unima.org/es/mito-del-titere-perspectiva-occidental/

GALLAGHER, T. (11 de abril de 2022) 'Cabaret' and 'Life of Pi' win big at post-pandemic Olivier awards [en línea]. *Euronews*. [consulta: 5 de junio de 2022]. https://www.euronews.com/culture/2022/04/11/cabaret-and-life-of-pi-win-big-at-post-pandemic-olivier-awards

GILARDI, P. (29 de junio de 2016). Paul Klee [en línea]. *World Encyclopedia of Puppetry Arts. Unima*. [consulta: 10 de agosto de 2023]. https://wepa.unima.org/es/paul-klee/

MELA, M. (14 de mayo del 2019). ¿Un posthumanismo más humano? [en línea]. *CCCB Lab. Investigación e innovación en cultura*. [consulta: 10 de agosto de 2023]. https://lab.cccb.org/es/un-posthumanismo-mas-humano/

ORTEGA CERPA, D.; AYUSO, A. (9 de mayo de 2016). España [en línea]. *World Encyclopedia of Puppetry Arts. Unima* [consulta: 30 de abril de 2022]. https://wepa.unima.org/es/espana/

OTERO URTAZA, E. (23 de diciembre de 2021). Las misiones pedagógicas: la enseñanza de "todo lo demás". [en línea] Eldiario. [10 de agosto del 2023]. https://www.eldiario.es/cultura/historia/misiones-pedagogicas-ensenanza_130_8584684.html

PÚBLICO/EFE. (6 de febrero de 2016). El juez envía a prisión a los dos titiriteros detenidos en Madrid por enaltecimiento del terrorismo. [en línea] Público. [14 de agosto del 2023]. https://www.publico.es/politica/juez-decreta-prision-titiriteros-detenidos.html#analytics-noticia:contenido-enlace

ROLF SØBORG HANSENS [@rolf.s.hansen] [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 10 de agosto de 2023, de https://www.instagram.com/rolf.s.hansen/