

EL TÍTERE COMO METÁFORA

Francisco J. Cornejo
Titiritero y profesor de la Universidad de Sevilla
e-mail: fjc@us.es

A Margareta, poetisa de las metáforas titiriteras

“Distancia refugiada sobre tubos de espuma...” recitaba el poeta refiriéndose a un buque que navega en la lejanía (Neruda, 2002, 71). Y fabricaba así una metáfora. Lo habitual es encontrar utilizado el término metáfora en relación con el mundo de lo verbal o literario, aunque, como se verá, también existen metáforas visuales y dramáticas.

Las metáforas literarias.

Los académicos de la Real Española se refieren a la metáfora como a una comparación tácita, sugerida, entre dos términos¹. Sin embargo, otros, incorporando las teorías del psicoanalista Jacques Lacan, no consideran suficiente la comparación y exigen una identificación entre dichos términos para que exista la metáfora².

En este sentido, estrictamente literario de la metáfora, es en el que el filólogo alemán Ernst Robert Curtius, al estudiar el mundo de la antigüedad clásica detectaba, entre otros, un grupo de metáforas cuya base es el teatro (Curtius, 1976, 201-211)³. El mundo o el cosmos entendido como si fuera un gran teatro en que los seres humanos se desenvuelven, actúan o son

¹ Metáfora: (Del lat. *metaphra*, y este del gr. *μεταφορά*, traslación). 1. f. Ret. Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita; p. ej., Las perlas del rocío. La primavera de la vida. Refrenar las pasiones. 2. f. Aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión; p. ej., el átomo es un sistema solar en miniatura.

² Mediante el algoritmo analógico conocido como metáfora se identifica verbalmente algo real (R) con algo imaginario o evocado (i); se identifica, pero no se compara, pues en ese caso sería un símil, recurso diferente y mucho más simple y primitivo. Puede decirse, así, que una metáfora es una comparación incompleta: en vez de afirmar que “ella es tan bonita como una rosa”, se escribe más llanamente “ella es una rosa”, lo que ya constituye metáfora (Romera, s.a.)

³ Los otros cuatro grandes grupos de metáforas que identifica son las náuticas, las de persona o parentesco, las alimentarias y las corporales.

movidos por seres superiores (los dioses, el Destino, la Muerte, el Mal). Esta consideración del hombre como juguete, muñeco o títere de los dioses o Dios es muy antigua. Ya la Biblia dice en su comienzo:

Al principio creó Dios el cielo y la tierra... (Génesis, 1, 1)

fijando así el marco escénico por excelencia de las grandes obras de la literatura dramática de todos los tiempos, en el que Dios, —creador, diseñador, maître en scène, titiritero— sitúa a los personajes que va fabricando:

Entonces el Señor Dios modeló al hombre de arcilla del suelo, sopló en su nariz aliento de vida, y el hombre se convirtió en un ser vivo... (Génesis, 2, 7)

Entonces el Señor Dios modeló de arcilla todas las fieras salvajes y todos los pájaros del cielo, y se los presentó al hombre para ver qué nombre les ponía... (Génesis, 2, 19)

La visión del ser humano como un títere cuya vida es generada, controlada y dirigida por la omnipotente voluntad divina es una de las más antiguas metáforas de nuestra cultura (camuflada recientemente bajo nuevos términos como ‘diseño inteligente’ o ‘creacionismo’). Y si esto es válido para el individuo humano, también lo es, por extensión para toda la Humanidad, para el Mundo. La mano de Dios moviendo los hilos del mundo ha sido representada en ocasiones, singularmente en los tratados de literatura emblemática, manifestando visualmente la tradicional metáfora literaria. Es el

caso del emblema nº 55 que aparece en el libro *Gabrielis Rollenhagenii Selectorum emblematum centuria secunda* (Utrecht, ex officina Crispiani Passaei, 1613), donde una mano celestial sostiene un globo terráqueo siguiendo un clásico lema latino *Omnia sunt hominum tenui pendencia filo* (“Todos los asuntos humanos penden de un hilo delgado”, Ovidio, *Ponti*, libro IV, elegía 3, 35), mientras que otra, también divina, amenaza con cortar el hilo sustentante. La tradición judeocristiana y la clásica se unen aquí para hacer visible la doble metáfora de la divinidad titiritera y de la humanidad títere.

Los titiriteros aplicamos nuestro punto de vista particular a esta metáfora: decimos sentirnos como dioses cuando fabricamos nuestras historias, nuestros pequeños mundos y nuestros muñecos; cuando hacemos que éstos se muevan y expresen según nuestra absoluta determinación; cuando alcanzamos a conseguir la sonrisa y la emoción, la carcajada o el asombro de un público que, cuando el milagro se produce —valga la



Emblema 55, Gabrielis Rollenhagenii Selectorum emblematum centuria secunda, Utrecht, ex officina Crispiani Passaei, 1613

metáfora— y durante el breve espacio de tiempo que dura la función, también se vuelve títere en nuestras manos. ¡Cuánta envidia hacia esta cualidad de demiurgo que posee el titiritero y a la fiel obediencia que le rinde el títere, se trasluce en los textos de grandes dramaturgos o tratadistas como Diderot, von Kleist, Gordon Craig o nuestro Valle Inclán! Dios como titiritero y titiritero como Dios: dos caras de una misma metáfora.



Desguace Teatro, El hermano mellizo de Dios, de Manuel Gómez, 2003 (Foto: Fernando Sánchez García)

Sin embargo, en el entorno de los primeros teólogos cristianos ya se encuentran voces que niegan esta dependencia absoluta del ser humano respecto a la divinidad. Es el caso de Quinto Séptimo Florente Tertullianus, castellanizado como Tertuliano (155-230), que afirmaba que Dios otorga la libertad a ángeles y humanos, y que dicha libertad es el mayor de sus bienes, aunque éstos y aquellos puedan usar ese bien para elegir el camino del mal; un mundo sin libre albedrío, dice, sería un mundo de meros títeres. Curiosamente, como se verá más adelante, Tertuliano da a entender que Dios permite a Satanás manejar a los hombres como fantoches a través de sus mentiras y tentaciones (Russell, 1996, 94-96).

Hay un segundo contenido metafórico del término 'títere' que asocia el binomio Dios-ser humano, pero que invierte la relación entre ambos: aquí se trata de un Dios títere concebido y utilizado por el hombre de acuerdo a sus intereses. Lo encontramos utilizado en el discurso de una Iglesia Católica (probablemente también de otras) que se queja de cómo la sociedad contemporánea relativiza la figura divina y permite que cada individuo configure una idea de Dios adaptada a sus necesidades y disponibilidad particular. En este caso, cada individuo sería el creador y titiritero de un Dios títere al que manejaría a su conveniencia⁴.

⁴ "Una sociedad sin Dios, o que se ha hecho un dios títere a su medida, es el caldo de cultivo de las más variadas formas de esclavitud" (Cerezo, s.a.)

coloca. Lo que en este momento nos proponemos, olvidámoslo en seguida; luego volvemos sobre nuestros pasos, y todo se reduce a movimiento e inconstancia;

Ducimur, ut nervis alienis mobile lignum. (Nos dejamos llevar como el autómeta sigue a la cuerda que lo conduce. HORACIO, Sat., 7, 82.)

Nosotros no vamos, somos llevados, como las cosas que flotan, ya dulcemente, ya con violencia, según que el agua se encuentra iracunda o en calma...

Tertuliano, el ya citado teólogo que vivió entre los siglos II y III, atribuye el poder de las pasiones e instintos a la acción del Maligno: “El mundo viene de Dios, pero lo mundano viene del Diablo” (Russell, 1996, 94-96). Satanás mueve como títeres a los malvados que a través de las mentiras pervierten la creación divina. Satán gobierna la astrología, la magia, las carreras de caballos, las casas de baños, las tabernas y, cómo no, los teatros. También provoca las calamidades y desastres; todo ello por su afán de hacer daño al género humano, pero también, paradójicamente, porque así lo desea Dios, permitiendo las tentaciones y los castigos. De manera que, para Tertuliano, Dios —hasta entonces considerado titiritero de los títeres humanos— permite que el Demonio con sus artes manipule como muñecos a aquellas personas que se dejan llevar por las mañas diabólicas y utilizan su libertad para elegir ser títere del Demonio. Dios ha dejado el oficio de titiritero en manos del Diablo, metafóricamente hablando.

Otra metáfora muy recurrente es la que hace al ser humano un títere de la Muerte. Hay un antecedente muy expresivo en el mundo de la mitología clásica: las Moiras de los griegos (Parcas, para los romanos), divinidades encargadas de asignar su destino a los recién nacidos, repartiendo suertes y desgracias. De las tres Moiras, la más joven, Cloto, “la que hila”, va envolviendo en su ovillo el destino de los seres humanos desde su nacimiento; Láquesis, “la que asigna el destino”, enrolla el hilo en un carrete y dirige el curso de la vida; hasta que la anciana Átropos, “la inflexible”, corta el hilo de la vida con sus tijeras de oro sin tener en cuenta edad, riqueza, poder, ni privilegios. Moiras marionetistas jugando con los hilos de las vidas humanas, marcando su destino que no es otro, al final, sino la Muerte.

Cuenta el romano Petronio, en su *Satiricón*, Segunda Parte, “La cena de Trimalción”, (Petronio, 2003, 63) como durante uno de los banquetes a los que asistió fue representado un espectáculo cuyo protagonista era un títere: al parecer, uno de esos esqueletos, que todavía es posible ver en algunas representaciones actuales, capaces de descomponerse en un montón informe de huesos para, luego, volver a componerse como una marioneta que ejecuta su danza. Dice así:

Mientras bebíamos, pues, y nos extasiábamos ante tales magnificencias, un esclavo trajo un esqueleto de plata, tan bien armado, que sus articulaciones y vértebras móviles podían girar en cualquier dirección. Después de dejar caer este esqueleto varias veces sobre la mesa y hacerle tomar varias actitudes gracias a sus articulacio-

nes movibles, Trimalción añadió: «¡Hay! ¡Pobres de nosotros! ¡Qué poquita cosa es el hombre! ¡He aquí en qué pararemos todos nosotros cuando el Orco se nos lleve! ¡A vivir, pues, mientras tengamos salud!»

¡El clásico número del esqueleto desmontable cumplía la función del *Carpe diem* de la oda de Horacio, invitando a los comensales a disfrutar de los placeres de la, siempre demasiado breve, vida! Por cierto, que este tipo de representaciones de títeres era algo bastante habitual desde hacía siglos entre los griegos: lo da a entender Jenofonte de Atenas en su *Banquete* cuando narra como, a la pregunta de uno de los invitados del rico Calias, el titiritero siracusano que actuaba aquella noche se jactó cínicamente de que lo que más le enorgullecía de este mundo era la gran cantidad de idiotas que pagaban bien por ver sus espectáculos de títeres (Jenofonte , 1993, 335). Aristóteles los consideraba pueriles y se quejaba de que personalidades notables se interesaran por ellos y los hicieran representar en sus banquetes para el disfrute de sus invitados.

La muerte, ojo avizor sobre los indefensos mortales, dispuesta a segar el hilo de su vida, siguió siendo tema habitual de poemas y escenificaciones de épocas posteriores (*Danzas de la Muerte, Romance del Enamorado y la Muerte...*); y lo continúa siendo en los tiempos presentes. Lo encontramos, por ejemplo, en Jorge Luis Borges, que escribió un poema de este asunto titulado “El títere”, publicado en su libro *Para las Seis Cuerdas* (1965), y convertido en milonga tanguera con música de Astor Piazzolla. Su protagonista, un rufián de éxito en los barrios de la mala vida bonaerense, acaba tumbado por un balazo, porque:

*...El hombre según se sabe,
Tiene firmado un contrato
Con la muerte. En cada esquina
Lo anda acechando el mal rato...⁵*

⁵ Jorge Luis Borges, Astor Piazzolla con su Quinteto Nuevo Tango, Edmundo Rivero, que canta “El títere” y Luis Medina Castro se reunieron en 1965 para grabar el disco *El tango* (POLYDOR 20291) en los estudios de EMI Odeón. Puede oírse en Viviana F., *De todo un poco, como en botica* [en línea] <<http://sitio-culto.blogspot.com/2008/11/el-ttere-borgespiazzollarivero.html>> [02/09/2009]

Aunque los dioses, la Muerte o el Demonio tienen una larga experiencia histórica como titiriteros de los seres humanos —siempre desde el punto de vista metafórico—, son mucho más abundantes los casos en que se dice que las propias personas manejan a otras como si fueran títeres en sus manos. Así tenemos el tópico del hombre manipulado por la mujer, presente tantas veces en el lenguaje popular, y otras tantas plas-



María Inés Cabanillas, *Romance del Enamorado y la Muerte* (detalle), 1990, lápices de acuarela.

mado en intensas metáforas visuales; algunas geniales, como la pintura de *El pelele*, de Goya, otras muchas, satíricas o caricaturescas. Y también está la metáfora aplicada al terreno de la política, tan extendida y tan vigente, a pesar de la gran antigüedad de su uso.

En la obra *Emblemas Morales* (1610), de Sebastián de Covarrubias, concretamente en el “Emblema 50 de la Segunda Centuria” (Covarrubias, 1610, 150r), se halla un buen ejemplo de este tipo de metáfora. Se critica a los poderosos que permiten que seres ‘inferiores’ (“mujeres, amigos y criados”) impongan su voluntad sobre ellos como si fueran “títeres”. El ‘cuerpo’ o imagen del emblema representa a un músico que toca la vihuela mientras que dos títeres danzan sobre una mesa. El ‘alma’, o texto poético que lo acompaña y explica, dice:

*Muchos de los que mandan son mandados
 executando voluntad agena
 de mujeres, amigos y criados,
 por ser de condición tratable y buena:
 Son títeres por ruedas gobernados,
 que viven sin tener gloria, ni pena,
 y sobre mesa hacen su mudança
 quando toca el maestro cierta dança.*

Finalmente, el ‘lema’ o frase culta, casi siempre en otro idioma, que corona el Emblema recoge el ya citado verso de Horacio: *Nervis alienis mobile lignum* (“...como el autómatas sigue a la cuerda que lo conduce” Horacio, Sat., 7, 82.). Por el contexto histórico en que la obra fue publicada —durante el reinado de Felipe III, monarca que comenzó a delegar su poder en los ‘válidos’— es posible interpretar el emblema como una crítica a la dejación de sus funciones por parte del rey hispano.

En el siglo XVIII, Diderot, en *La paradoja del comediante*, se refería a la manipulación de los políticos o cortesanos por parte de sus superiores (Diderot, s.a.):

Un gran cortesano, acostumbrado desde que respira al papel de pelele maravilloso, toma toda suerte de formas, a capricho del hilo que tiene en las manos su dueño.



Isaac Robert Cruikshank, *The English Ladier Dandy Toy*, aguafuerte coloreado, Londres, publicado por Thomas Tegg, 1818. © Trustees of the British Museum



EMBLEMA 50.
*Muchos de los q̄ mādā; son mādados,
 Executando voluntad agena,
 De mugeres, amigos, y criados,
 Por ser de condició tratable, y buena:
 Son titeres por ruedas gobernados,
 Que viuen sin tener gloria, ni pena,
 sobre mesa hacen su mudança,
 Quando toca el maestro cierta dança.*

Emblema 50. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, por Luis Sánchez, 1610

Y en el XIX, época dorada de la caricatura, son multitud las imágenes publicadas en revistas satíricas que dibujan a los políticos y altas jerarquías, ya como títeres, ya como titiriteros. Papas, emperadores, reyes o ministros, juegan sus papeles en el teatrillo de muñecos de la compleja política decimonónica.

También hay ocasiones en que la metáfora se aplica, no a una persona, sino a un colectivo o institución. Por ejemplo, al solicitar en el buscador de Internet *Google* resultados para el término ‘gobierno títere’, en

la pantalla del ordenador apareció: “aproximadamente 223.000 de ‘gobierno títere’. (0,26 segundos)”, junto a un largo listado de páginas web que trataban de los ‘gobiernos títeres’ de Iraq, Cuba, Colombia, Afganistán, Somalia, Palestina, Líbano, Diwaniya... (eso solo en las dos primeras pantallas de resultados). Entrando en la página de Wikipedia correspondiente a ‘gobierno títere’ se pueden encontrar otros quince ejemplos, muy bien documentados, de otros tantos casos conocidos bajo este término solo a lo largo del siglo XX⁶.

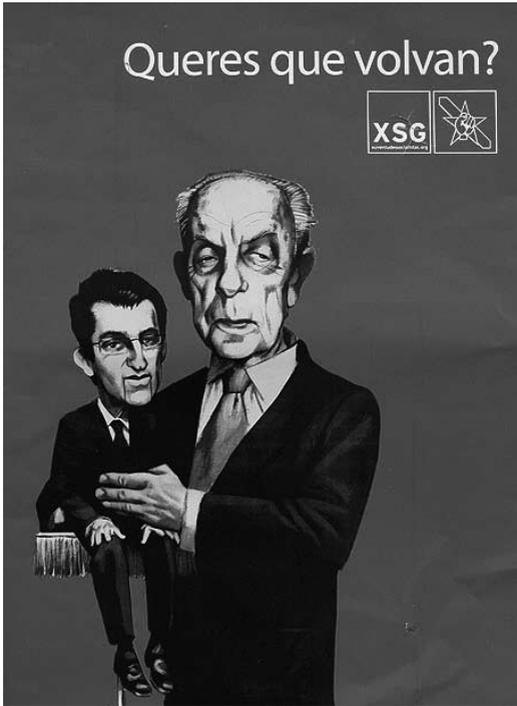
⁶ “Gobierno títere”, en *Wikipedia* [en línea], <http://es.wikipedia.org/wiki/Gobierno_títere> [03/09/2009].

La vigencia de esta metáfora aplicada a la política actual la han podido comprobar los gallegos convocados a las últimas elecciones autonómicas: en un cartel de la campaña electoral se podía ver como un veteranísimo político ejercía el noble oficio de ventrílocuo usando el cuerpo-muñeco de su candidato a sucesor, queriendo hacer evidente la supuesta falta de autonomía de dicho candidato. Por supuesto, el cartel era de un partido adversario.

Especialmente interesante para los amantes del teatro es la aplicación de la metáfora que relaciona al títere con el actor o el bailarín. Ojo, no es el títere el que se supone que debe buscar una similitud o identificación con el actor de carne y hueso, como en un principio pudiera parecer; por el contrario,



The Pope and his Puppet, Ferdinand; or the Devil in Disguise, aguafuerte coloreado, publicado por John Fairburn London, 1826. © Trustees of the British Museum



Cartel de la campaña electoral autonómica de Galicia 2009.



Protesta contra la Guerra de Vietnam. Wichita, Kansas, 1967. U.S. District Court for the Second (Wichita) Division of the District of Kansas. ARC Identifier: 283627

es al cómico al que se le exigen las cualidades de la marioneta. Esta es una idea que se desarrolla a partir del siglo XVIII, cuando la expresa el ilustrado Diderot:

Un gran comediante no es ni un piano, ni un arpa, ni un clavicordio, ni un violín, ni un violoncelo; no hay acorde que le sea propio, sino, que toma el acorde y el tono que convienen a su parte y sabe prestarse a todos [...] Un gran comediante es [como el cortesano] otro pelele maravilloso, cuyo hilo tiene el poeta, que le indica a cada línea la verdadera forma que debe tomar. (Diderot, s.a.)

Es decir, el autor de la obra teatral, con su escritura, sería el titiritero que mueve los hilos de los actores que han de representar a sus personajes. Actores que serán mejores en la medida en que se adapten al “tono” y los “acordes” marcados por el dramaturgo, dejando de lado sus propias condiciones o preferencias.

El poeta dramático alemán Heinrich von Kleist, por boca de uno de sus personajes, elogia las cualidades de la marioneta de hilos y la propone como ejemplo a estudiar y seguir por los bailarines e, incluso, sugiere la sustitución de éstos por aquella (Kleist, 2005, 36-39):

Sonrió y dijo atreverse a afirmar que, si un buen mecánico le construía una marioneta según sus requerimientos, le haría ejecutar una danza cuya excelencia ni él ni ninguno de los más consumados bailarines de la época [...] serían capaces de igualar [...]

— ¿Y qué ventaja ofrecería tal muñeco frente al bailarín vivo?
— ¿Ventaja? En primer lugar una ventaja negativa, dilectísimo amigo, a saber, que nunca mostraría 'afectación' [...] A mayor abundamiento, dijo, estos muñecos tienen la ventaja de ser 'ingrávidos'. Nada saben de la inercia de la materia que es, entre todas las propiedades, la más perjudicial para la danza...

Gordon Craig, el pionero de la nueva profesión de director teatral nacida en el siglo XX, incapaz de encontrar a ese gran actor del que hablaba Diderot, capaz de adoptar la forma que se le indique, sigue la senda de Kleist y llega a la conclusión de que esa perfección exigida al actor sólo podía ser alcanzada por el títere: un ser carente de ego y de sentimentalismos que distorsionen el personaje que, según el director, debe encarnar. Y, a partir de esta idea, desarrolla su teoría de la Supermarioneta, que considera al actor como a un elemento plástico más de la escena, aunque con capacidad de movimiento. Craig, como director dramático, se siente un demiurgo que exige a sus criaturas obediencia ciega a sus deseos. El término que acuña, 'Supermarioneta', es suficientemente explícito sobre las cualidades que pide a todo actor (Jurkowski, 1990, 12-14).

Algunas importantes corrientes teatrales desarrolladas a lo largo del siglo XX son hijas, en buena medida, de esta metafórica teoría del actor como marioneta: desde el teatro biomecánico de Meyerhold, o las experiencias de Oscar Schlemmer en la Bauhaus y su *Ballet triádico*, hasta los propios 'esperpentos' de Valle-Inclán, son ejemplo de ello.

Hasta aquí se han sucedido las principales metáforas literarias que tienen como núcleo la relación entre las figuras del títere y del titiritero, identificadas éstas con diversidad de categorías, humanas o sobrenaturales. Pero aún queda por señalar la importancia de la participación de los títeres y de su teatro en una de las más hermosas construcciones mentales de la cultura occidental: el mito de la caverna (Platón, lib. VII, I-V, 1993, 300-308). El filósofo griego Platón elaboró este gran complejo metafórico intentando explicar su pensamiento filosófico, por tanto, con una finalidad principalmente didáctica, más que estética, que es lo buscaría el poeta o el literato; a pesar de lo cual la belleza de esta filosofía metafórica es indiscutible: y en ella juegan los títeres de sombras su papel.

El mito de la caverna platónico es una gran metáfora sobre las vías del conocimiento humano. Platón imagina a la Humanidad como prisioneros encadenados en la profundidad de una caverna oscura, de tal manera que solamente puedan mirar hacia una de sus paredes; tras ellos hay un muro y, tras el muro, una hoguera. Cuando sobre el muro son paseados distintos objetos y figuras, la luz de la hoguera hace que su sombra se proyecte sobre la gran pared que ven los prisioneros. Éstos solo pueden ver esas sombras móviles; incluso los sonidos producidos por los que pasan tras el muro creen que son emitidos por las propias sombras. Sólo el cautivo que logra escapar de su prisión alcanza a comprender que el mundo configurado por



Cornelis Cornelisz, inv. y Jan Saenredam, grab., Antrum Platonicum, 1604, buril. © Trustees of the British Museum

las imágenes proyectadas sobre la pared no son la realidad que todos los presos creían: son sombras producidas por el cruce de la luz de la hoguera y los objetos que se sitúan sobre el muro (que funcionan como títeres de teatro de sombras). Objetos tridimensionales y con cualidades físicas que hasta entonces desconocía. Si la sorpresa del liberado al conocer la existencia del fuego y del mundo físico es grande, lo es en mucha mayor medida cuando logra salir de la caverna y se enfrenta con el mundo terrestre iluminado por el Sol. Tanta luz le ciega, infinitamente más de lo que pudo cegarle la luz del fuego. Poco a poco intenta reconocer lo que le rodea y se da cuenta que también en el mundo de la luz hay imágenes engañosas, que no son reales aunque lo parezcan: como el reflejo de un árbol en la superficie de un lago. En la medida que sus ojos se adaptan a la luminosidad solar va comprendiendo la realidad de mundo y sus leyes, más nítida y más aprehensible cuanto más iluminada, y ¡tan distinta de la que le hicieron creer las sombras durante su vida de cautiverio!

Para Platón, la caverna se corresponde con el mundo de lo visible: los seres humanos con sus sentidos perciben imágenes (las sombras) y objetos, naturales o fabricados, que mueven su imaginación y les provocan opiniones y creencias. El exterior iluminado por el Sol, sin embargo, lo compara al mundo de las ideas, al que se accede a través del conocimiento y de la

ciencia; mundo mucho más auténtico y menos engañoso que el visible de las apariencias. El Sol, comparable a la Idea del Bien, ilumina el mundo de lo inteligible y genera el pensamiento científico; el fuego, débil eco del Sol, provoca el mundo de lo visible, que no genera otra cosa sino supersticiones y creencias.

Platón rinde un gran homenaje al teatro de sombras—valorando su poderosa capacidad de seducción, convicción y coherencia poética— al hacerlo metáfora del mundo que contemplan nuestros ojos. Cuando el antiguo prisionero, ya libre y dotado del verdadero conocimiento que ha logrado por su proximidad a la fuente máxima de luz, el Sol, vuelve a la caverna para cumplir su deber moral de hacer que sus antiguos compañeros de cautiverio alcancen, como él, el verdadero conocimiento, éstos le toman por loco. La Humanidad, prisionera de sus oscuras creencias tradicionales, cautiva y embobada como el público de un buen espectáculo de teatro de sombras, se resiste a la luz del conocimiento y de la ciencia, aunque éstos vengan de la mano del Bien. *Nihil novum sub sole* (Nada nuevo bajo el Sol), que decían los clásicos.

Las metáforas visuales.

El títere cuando actúa, ya se verá, funciona como una metáfora dramática. Pero también, cuando no actúa, y en la medida que es una imagen (con su forma, colores, proporciones y texturas) funciona como una metáfora visual.

Las metáforas fabricadas con palabras —que son de las que hemos tratado hasta ahora— en ocasiones pueden llegar a transformarse en metáforas construidas con imágenes o metáforas visuales, aunque otras veces, estas últimas nacen directamente como elemento retórico visual. El mecanismo es semejante: relacionar por medio de una identificación dos elementos dispares, uno de los cuales, al menos, es una imagen visible, para conseguir un nuevo mensaje, más rico en significación, más complejo, más abierto a diversidad de interpretaciones y, como en poesía, más seductor. Se ha visto como Platón relacionaba al verdadero conocimiento con la luz: esta metáfora tuvo y sigue teniendo un gran éxito en nuestra cultura occidental. Los ilustrados de toda Europa —defensores de la Razón, la Ciencia, el Bien Común— la hicieron suya hasta el punto de que hoy seguimos llamando ‘Siglo de las Luces’ al siglo XVIII. Nuestro propio lenguaje está lleno de expresiones basadas en la metáfora platónica: una persona ‘de muchas luces’ es alguien sabio, ‘hacerse la luz’ en la mente es comprender, las buenas ideas son ‘brillantes’ o ‘luminosas’, etc., etc. Pues bien, un buen día se le ocurrió a algún ingenioso dibujante de comics hacer visible esta metáfora cuando pintó una bombilla eléctrica encendida sobre la cabeza de uno de sus personajes para expresar que éste había tenido una brillante idea. La

comprensión de los lectores debió de ser inmediata y general porque ha sido tal el éxito de este recurso metafórico visual, que con el paso del tiempo ha llegado a transformarse en una convención más del género (como la de incluir los diálogos en bocadillos o la de dibujar un tronco cortado por un serrucho para indicar el sueño profundo).

Las metáforas visuales están presentes en el 'cuerpo' de todos los emblemas realizados a partir del siglo XVI, como se puede comprobar en los dos ejemplos que ilustran este texto. También constituyen la esencia de los famosos retratos alegóricos del famoso pintor milanés Giuseppe Archimboldo (1527-1593), contruidos a partir de elementos naturales u objetos que, juntos y dispuestos de manera genial, configuran retratos de, por ejemplo, la alegoría de la Primavera (a base de flores), el Verano (de frutas de la estación), o de un Artillero (a base de armas de fuego) o un Librero (de libros). Y, por supuesto, forman parte esencial de las caricaturas satíricas de todas las épocas. Algunos grupos y artistas de vanguardia del siglo XX desarrollaron de manera especial en sus obras este tipo de metáfora: por ejemplo, los dadaístas, los surrealistas y, especialmente, el genial Marcel Duchamp. El fotógrafo Chema Madoz, en nuestros días, experimenta con hermosas y siempre sugerentes metáforas visuales (Madoz, s.a.).

Hoy, es en el territorio de la publicidad donde verdaderamente campean las metáforas visuales, más que en el del arte. Los carteles y los anuncios televisivos están llenos de ellas: la retórica publicitaria las aprovecha por su gran atractivo y alta capacidad de seducción.

Los títeres pueden ser concebidos formalmente como metáforas visuales cuando su forma, color, materiales, textura o escala permiten que el personaje representado sea asociado con otros objetos, animales o seres, naturales, alegóricos o imaginados, de los que adoptan sus cualidades. Por ejemplo: si al títere de un personaje humano se le dota de rasgos que recuerden las de un ave rapaz, el público identificará de modo inmediato las cualidades de estos animales con las del títere que evoca sus formas. Los títeres pueden jugar, y muchas veces lo hacen, a materializar algunas de las tradicionales figuras retóricas de la poesía: 'perlas de tu boca', 'cabellos de oro' o 'de seda', 'mano de hierro', 'lengua de víbora', etc. etc. En el proceso complejo de diseño y construcción de un títere suele estar presente la metáfora visual. Pero si el títere está realizado a partir de un objeto preexistente, como es común en el llamado teatro de objetos, la metáfora visual se convierte en el rasgo esencial del mismo.

Las metáforas dramáticas.

Se puede hablar de metáfora dramática solo cuando los muñecos aparecen delante de un público y desarrollan su historia animados por el titiritero.

En ese momento comienzan a generarse en la mente de los espectadores una serie compleja de identificaciones entre lo que sucede en escena y los elementos del mundo real o del mundo imaginado. Cada cultura, cada tradición, genera sus propias metáforas; aunque algunas de ellas pueden ser válidas para el conjunto de la Humanidad.

Aunque la metáfora del mundo como Gran Teatro en el que se desarrolla la vida de los humanos ya era utilizada en el ámbito clásico grecorromano, la experiencia enseña todo lo contrario: que es el teatro el que nació, evolucionó y sigue manifestándose como ejercicio cultural de síntesis, de decantación, de traducción simbólica de la realidad vital de las sociedades humanas. Es el teatro en sí mismo una metáfora de mundo y de los seres que lo habitan, pues consigue que los espectadores vivamos como real, identifiquemos lo que pasa en escena con nuestra experiencia y conocimiento del mundo que nos rodea. El teatro de títeres es, en este sentido, doblemente metafórico; puesto que, sin dejar de ser espejo simbólico de la realidad —como todo teatro—, lo es también del teatro mismo, en la misma medida que el títere lo es del actor de carne y hueso. Fue la capacidad que el títere posee para convertirse en símbolo escénico, superando a la del propio actor, la que atrajo a dramaturgos como Gordon Craig, y les llevó a considerar que el mejor actor (el más fiel, el más obediente y el más expresivo) era el títere.

Alfred Jerry, el creador del genial Ubú, manifestaba su experiencia de titiritero con estas palabras (Sobre los títeres, s.a.):

No sabemos bien por qué, siempre lo pasábamos aburrido en eso otro a lo que se llama Teatro. ¿Sería porque teníamos conciencia de que, por más genial que el actor fuese —y tanto más si de veras era genial o disponía de personalidad propia—, siempre traicionaba el pensamiento del poeta? Sólo las marionetas, de las que se es amo, soberano y Creador (pues nos parece esencial haberlas fabricado uno mismo), traducen, pasiva y rudimentariamente, íntimas formas de ser de la exactitud, nuestros pensamientos.

Y dejaba planteada la cuestión de una segunda gran metáfora dramática, también presente en todas las representaciones de teatro de títeres: la dualidad dialéctica entre el titiritero y el títere. Ambos se necesitan mutuamente; uno no puede vivir sin el otro. Un titiritero sin títeres... no es posible. Un títere sin alguien que lo anime... es un simple muñeco, muerto. En su indisoluble unidad son metáfora del Creador y de sus Criaturas, de los dioses y de los mortales, del amo y del esclavo. Aristóteles dijo, y es cosa bien sabida, que:

El Soberano dueño del Universo no tiene necesidad de numerosos ministros, ni de resortes para dirigir todas las partes de su inmenso imperio. Le basta un acto de su voluntad: de la misma manera, esos que manejan los títeres no tienen más que tirar de un hilo, para poner en movimiento la cabeza o la mano de esos pequeños seres, después sus hombros, sus ojos, y algunas veces todas las partes de su persona, que obedecen pronto con gracia y medida (Quiroga, s.a.)

De la comparación a la identificación y, por tanto, a la metáfora no hay más que un paso. Aunque el titiritero permanezca oculto a la vista del espectador, éste siempre lo tiene presente en su conciencia, el esquema mental ‘animador-figura animada’ persiste; mucho más si, como suele ocurrir en muchas ocasiones, el titiritero está visible y el público percibe abiertamente como transmite su voluntad al muñeco a través de sus movimientos y voces. En este caso la metáfora es más directa, más patente; y se corre el riesgo, si no se tiene en cuenta y se mide la fuerza de su presencia, de crear una poderosa interferencia en el devenir del espectáculo. Porque no hay que olvidar que el triunfo del titiritero es el del títere, personaje animado que normalmente debe atraer sobre sí toda la atención, haciendo olvidar que existe alguien detrás responsable de sus actos; como dijo Giorgio Manganelli: el triunfo del titiritero “es el de la no existencia, el de la autodestrucción” (Manganelli, 2002). Paradójicamente, en esa relación metafórica creacionista que se establece entre el títere y su titiritero, la parte divina, dominante, alcanza su meta cuando la otra parte, la manipulada, consigue acaparar sobre sí misma toda la atención, haciendo olvidar, destruyendo de esta manera, al ser que le está transmitiendo la vida.

La relación entre títere y titiritero, con toda su carga metafórica, ha sido puesta en evidencia por Philippe Genty en su número solista de *Pierrot*⁷. La escena está vacía, solos el titiritero con su marioneta de hilos. Pierrot mira a su alrededor: como si viera por primera vez el mundo que le rodea. Comienza a bailar, feliz, al son de la música hasta que, para su sorpresa, descubre la pierna del titiritero; después, los hilos que le mueven; finalmente, toma conciencia de su realidad de marioneta que depende del titiritero. Pierrot reacciona rompiendo, uno tras otro, los hilos que le atan a su animador: queda hecho un ovillo en el suelo. Roto el vínculo entre el creador y la criatura, el personaje muere. Pero su rebelión contra el titiritero triunfa, aunque haya supuesto su suicidio, porque su acción también ha significado la muerte del marionetista. La presencia de éste sobre el escenario resulta repentinamente incómoda, pasa a ser absurda; su soledad es la de un Dios culpable de haber dejado morir a sus criaturas. La rebelión de Pierrot ha causado dos víctimas porque títere y titiritero forman una unidad indisoluble.

Si para Tertuliano el teatro es el sitio especial de congregación de Satán, porque los espectáculos contienen la idolatría, desbocan las pasiones por encima de la razón y, sobre todo, son una gran sarta de mentiras, ya que los actores fingen lo que no son, qué decir de los títeres, mentira doble, ya que ni siquiera son humanos (Russell, 1996, 96). El títere y su teatro, así como los titiriteros que lo ejercitan, ha sufrido las críticas apasionadas de teólogos, moralistas y toda suerte de defensores de las buenas costumbres que veían en él una fuente de pecados, inmoralidades y desvergüenzas. Esta visión negativa del títere y de los que se dedican a su oficio ha calado en el lenguaje hasta el punto que casi todas las palabras relacionadas con su mundo poseen connotaciones negativas. Según la Real Academia Española:

⁷ Philippe Genty, “Marioneta”, en *You Tube* [en línea], <<http://www.youtube.com/watch?v=74y8qfdXH54&feature=related>> [10/09/2009]

títere: ... 2. m. Persona que se deja manejar por otra. 3. m. Preocupación de escaso fundamento. 4. m. coloq. Persona que actúa ligeramente o sin fundamento. 5. m. P. Rico. Pilluelo, vagabundo.

fantoche: 1. m. Persona grotesca y desdeñable. 2. m. Sujeto neciamente presumido. 3. m. Persona vestida o maquillada de forma estrafalaria. 4. m. Muñeco grotesco frecuentemente movido por medio de hilos.

pelele: ... 3. m. coloq. Persona simple o inútil.

A este propósito, se cuenta del gran maestro Javier Villafañe, para quien su oficio y sus personajes eran toda su vida:

A tal punto creía en sus muñecos que una vez le escribió una carta a Alfredo Palacios para recriminarle haber insultado a un conservador llamándolo títere. En esa carta le decía al dirigente socialista que no se podía utilizar la palabra títere como una expresión peyorativa, denigrante, porque significaba lo contrario: dignidad, y que comparar a un títere con un hombre iba en beneficio del hombre (Quiroga, s.a.).

El genial Cervantes, buen conocedor del mundo de los títeres, como demuestra en varias de sus creaciones, recogió la visión negativa de su época poniendo en boca del Licenciado Vidriera las siguientes palabras (Cervantes, 2001, 122r):

De los titereros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retratos 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 bodegonas y tabernas. En resolución, decía que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio en sus retablos, o los desterraba del reino.

Curiosamente, paralela a esta visión de lo titiritesco como instrumento y símbolo de las fuerzas malignas, ha coexistido una práctica en la que al títere se le ha hecho cumplir una función dramática al servicio de la difusión de ideas y principios religiosos y morales. En los siglos XVII y XVIII había predicadores que desde el púlpito argumentaban su sermón ayudados de ciertas imágenes (cuadritos, crucifijos, calaveras) que funcionaban como auténticos títeres y con las que solían establecer un diálogo; sirva este ejemplo en el que un fraile franciscano da instrucciones de cómo dar uno de estos sermones con títeres (Gavarrí, 1673, 21r-22r):

Procura también llevar el Padre Misionero, un quadro, que de una parte esté pintado un feo condenado, y de la otra una Alma en el Cielo, y enseñarlas al Pueblo en una plaza, y en día de Fiesta, para que los del campo las vean, explicándoles, como el condenado está en el Infierno por no aver hecho penitencia, etc. Y para hazer grande fruto con el condenado, pintarle en la cabeça un fiero dragón, como que se la come; y en la boca, unas mordazas; y en las manos, unas cadenas; y en el corazón, un sapo; y por todo el cuerpo, que tenga muchas llamas, y debaxo unos reales de a ocho pintados. Y para explicar todo esto, dezirles:

— Quiero preguntar a este condenado me diga, por qué padece tan singulares tormentos; y assí, dime condenado, ¿por qué tienes en tu cabeça este fiero dragón?

Y luego dezir al Pueblo:

— Oíd que dize

Y sacando la mitad de la voz, dirá fingiéndola algo, en nombre del condenado:

— *Has de saber Ministro de Dios, que el dragón que tengo en la cabeça, es un fiero demonio que me la está atormentando, en castigo de lo sobervio que fuy, y de los pensamientos que tuve en ella consentidos de vengança, de sensualidad, etc.*

Y luego dirá al Pueblo, y con razón:

— *Christianos, para que tú escarmientes con esto, no consintiendo más que querer pecar, con deseos feos de pensamientos consentidos de sensualidad, o de vengarte, etc. porque tendrás este mismo tormento, etc. sino antes bien, deséchalos, etc.*

Y después le dirá:

— *Y dime condenado, ¿estas mordaças que tienes en la boca, por qué te las han puesto?*

Y responderá en nombre del condenado diciendo:

— *Oíd lo que responde:*

— *Me las han puesto, en castigo de que callé pecados por vergüença, quando me confessaba; y también en castigo por los juramentos que eché, y por las murmuraciones.*

Entonces dirá:

— *Y con razón Fieles, para que ahora también vosotros escarmentéis, en no callar pecados, porque os pondrán unas mordaças como a éste, si las calláis, etc.*

De manera que irá discurriendo; que por las cadenas de las manos, les dirá, que por aver trabajado sin necesidad en los días de Fiesta. Por el sapo sobre el corazón, por no aver perdonado a sus contrarios. Por las llamas de todo el cuerpo, por aver sido sensual. Por los reales de a ocho, por no aver restituido lo mal ganado pudiendo, etc. Y es tan grande el fruto que se consigue por oír esto los oyentes, y ver el condenado, que muchísimos se confessan, que no tenían ánimo de hazerlo.

A la Alma en el Cielo también le preguntará, que por dónde consiguió tanta gloria, etc.

Y luego dirá:

— *Oíd lo que dize:*

— *Has de saber Ministro de Dios que yo fui muy mala, y muy dada a la profanidad de galas, y de ir escandalosamente escotada; pero aviendo oído predicar era pecado, me lo cubrí, y me vestí desde entonces con mucha honestidad, y perseverando en penitencia me salvé, etc.*

Y luego dirá al Pueblo:

— *Y con esto conoceréis vosotras, que si no os enmendáis, dexando esos traxes, y escandalosos escotados, no entraréis en el Cielo, ni seréis adornados de la gloria, que está adornada esta Alma; y así procure cada una enmendarse, y de considerar, que ahora tiene tiempo, y que no tiene más que un Alma, etc.*

Actualmente se siguen utilizando los recursos del teatro de títeres al servicio de la prédica religiosa; basta introducir en el buscador *Google* términos como 'Dios títere' para comprobar como son muchas las iglesias cristianas que utilizan sus atractivos para hacer su catequesis, fundamentalmente a los niños.

Independientemente de las grandes metáforas que afectan al teatro de títeres, en general, y su consideración negativa o positiva, según los casos, cabe preguntarse si existen distintos grados de intensidad metafórica en los títeres y, si esto es así, qué consecuencias tiene este hecho.

Todo títere en su función dramática configura un personaje. Un personaje sostenido, en primer lugar, por una estructura material que posee unas determinadas formas, escala, texturas, colores, etc. que lo convierten en metáfora visual. A la cual se vienen a sumar otras metáforas, ahora dramáticas, desde el mismo momento en que el muñeco empieza a actuar. Metáforas provocadas por el movimiento: un títere con forma humana puede moverse como un felino, volar como un pájaro o andar como una máquina. O por la música: un determinado tema musical que suene cada vez que aparezca un personaje. Por la manera de hablar: un monstruo con una voz dulcísima, un títere que imite el acento de un famoso personaje... O por el contenido de lo que dice: Shakespeare recitado por un pícaro o un monarca soltando expresiones barriobajeras. O por la intensidad con que realiza cualquiera de estas acciones. Son muchos los tipos y grados posibles de la metáfora dramática. La fuerza metafórica dependerá de la proximidad o lejanía que exista entre los dos términos que al identificarse hacen surgir a la metáfora. Uno de los términos viene dado por el aspecto visual del títere, con su forma y su carga iconográfica; el otro, por los distintos campos de su acción dramática (movimiento, declamación, relación con la música, la escenografía, etc.). Cuanto más alejados entre sí se encuentren ambos términos, mayor será la potencia metafórica. Por el contrario, un títere que actúe, hable y se relacione con su entorno tal y como se espera del personaje que visualmente representa manifiesta la renuncia a lo metafórico, la adopción de la mimesis como base de su acción dramática y, de alguna manera, la traición a la esencia del teatro de títeres.

Porque la esencia del títere es metafórica. Siempre existirá una distancia entre la realidad material (física, dinámica, sonora) de la figura y la realidad virtual, dramática, del personaje en escena. Cuando esa distancia se disuelve en la mente del espectador es porque ha surgido la metáfora, ese salto en el vacío capaz de generar la chispa de lo nuevo a partir de la identificación entre dos elementos nunca antes unidos. Títere quiere decir metáfora, porque metáfora es sorpresa, es imaginación, es lo inesperado... como la propia vida. Como decir titiritero es decir fabricante de metáforas, es decir creador de puentes entre lo material y el pensamiento: es decir intérprete poético del mundo.

BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS:

Borges 1965

Jorge Luis Borges, "Para las seis cuerdas" (1965), en *Literatura.us* [en línea] <<http://www.literatura.us/borges/cuerdas.html>> [02/09/2009]

Cerezo s.a.

P. Daniel Cerezo, "Carne de cañón", en *Pasión por África* [en línea], Madrid, Misioneros combonianos en España <http://www.combonianos.com/comboni/combonianos/secciones_mn/temas_candentes/carne_canon.htm> [26/08/2009]

Cervantes 2001

Miguel de Cervantes Saavedra, "El licenciado Vidriera", ed. de Florencio Sevilla Arroyo, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=4447>> [10/08/2009]

Cornejo 2008

Francisco J. Cornejo, "El títere y su misterio: magia, religión y teatro (incluso en el siglo XXI)", *Fantoche*, nº 2 (2008), pp. 24-49

Covarrubias 1610

Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, por Luis Sánchez, 1610

Curtius 1976

Ernst Robert Curtius, "Metáforas del teatro", en *Literatura europea y Edad Media latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 201-211

Gavarrí 1673

Fr. Ioseph Gavarrí: *Instrucciones predicables y morales no comunes, que deven saber los Padres Predicadores, y Confesores principiantes; y en especial los Misioneros Apostólicos*, Sevilla, Viuda de Nicolás Rodríguez, 1673

Diderot s.a.

Denis Diderot, "La paradoja del comediante", en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12593843110147172976846/p0000001.htm#l_1> [03/09/2009]

Horacio 1823

Horacio, *Las poesías de Horacio traducidas en versos castellanos con notas y observaciones críticas por Don Javier de Burgos*, Madrid, Imprenta de D. León Amarita, 1823

Jenofonte 1993

Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete*. Apología de Sócrates, Madrid, Gredos, 1993

Jurkowski 1990

Henryk Jurkowski, "Criterios literarios en el teatro de títeres", en *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1990

Kleist 2005

Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de Arte y Filosofía*, Madrid, Hiperión, 2005

Madoz s.a.

Chema Madoz, "Creative photos by Chema Madoz", en *You Tube* [en línea], <<http://www.youtube.com/watch?v=m1423Bowlk&feature=fvsvr>> [08/09/2009]

Manganelli 2002

Giorgio Manganelli, *Pinocchio. Un libro paralelo*, Milán, Adelphi, 2002

Marco Aurelio 2005

Marco Aurelio, *Meditaciones*, Madrid, Gredos, 2005

Montaigne 1912

Michel de Montaigne, *Ensayos de Montaigne seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día ; traducidos por primera vez en castellano con la versión de todas las citas griegas y latinas que contiene el texto, notas explicativas del traductor y entresacadas de los principales comentadores, una introducción y un índice alfabético por Constantino Román y Salamero*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1912

Neruda 2002

Pablo Neruda, "El fantasma del buque de carga", en *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española 1950-2000*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2002

Petronio 2003

Petronio, *Satiricón*, Madrid, Alianza, 2003

Platón 1993

Platón, *La República o el Estado*, Madrid, Espasa Calpe, 1993

Quiroga s.a.

Oswaldo Quiroga, "El gran poeta de los títeres", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de junio de 2009

Romera s.a.

Ángel Romera, "Metáfora o traslación", en *Retórica. Manual de retórica y recursos estilísticos* [en línea], <<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-seman-ticos/metfora-o-traslacion>> [14/08/2009]

Russell 1996

Russell, Jeffrey Burton, *El príncipe de las tinieblas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996

Sobre los títeres, s.a.

"Sobre los títeres", en *Manual "Arandela"* [en línea], <<http://panzamecanica.blogspot.com/2008/03/otra-cancin-los-venusinos-tienen-un.html>> [09/09/2009]