

Las sombras en la duplicidad del ser o no ser: una visión del mundo

Maryse Badiou

Institut del Teatre de la Diputació de
Barcelona (España)





PÁGINA 44: (acima) Silhueta do Wayang Kulit - Teatro de Sombras Javanês. Acervo IIM e (abaixo) Silhueta do Teatro de Sombras Europeu (Séc. XVIII), Le Chat Noir. Acervo do IIM – Fotos de Níni Beltrame

PÁGINA 45: (acima) Krishna (Vishnu), silhueta do Wayang Kulit - Teatro de Sombras Javanês e (abaixo) Silhuetas do Wayang Kulit - Teatro de Sombras Javanês



Resumo: En el marco de una reflexión puramente teórica, el objeto animado –las sombras y las marionetas-, aparece como el referente ideal de aprehensión del mundo y la forma de representación artística más completa para cuestionar la naturaleza de la realidad. Del ritual al teatro, de lo sagrado a lo religioso, las sombras y las marionetas cruzan los siglos desarrollando, a través de la diversidad de las culturas, unas tradiciones extraordinarias muchas de las cuales son todavía vigentes. Des del Egipto faraónico, pasando por la Mesopotamia, deslumbran las sombras chinescas, las grandes tradiciones de la isla de Bali, de la India y del teatro turco. I, como no, se descubren también la riqueza de las sombras europeas, de sus premisas a sus grandes momentos de esplendor.

Palavras-chave: Imagen; realidad; ritual.

Abstract: Through a purely theoretical reflection, the animated object – shadows and puppets – appear as an ideal reference for apprehension of the world and the form of more complete artistic representation for questioning the nature of reality. From the ritual to theater, from the sacred to the religious, shadows and puppets have crossed the centuries developing, through a diversity of cultures, some extraordinary traditions, many of which are still current. From pharaonic Egypt to Mesopotamia the chinoiserie shadows have dazzled, as well as the great traditions from Bali, Indian and Turkish theater. The wealth of the European shadow puppet theater is also revealed, from its beginnings to its great moments of splendor.

Keywords: Image, reality, ritual

Del pensamiento arcaico al nacimiento de la filosofía, el problema referente a la naturaleza de la realidad ha estado, hasta el día de hoy, en el centro de las preocupaciones del ser humano.

Podemos imaginar el asombro del hombre prehistórico cuando, con el fin de calentarse en la oscuridad de la noche invernal, acercó las manos a la hoguera y descubrió su sombra sobre la pared de la cueva. Suponemos su estupor al ver cómo aquella parte tangible de su cuerpo hacía aparecer su réplica intangible bajo los efectos de la luz que desprendía el fuego.

La sombra impalpable y la realidad corpórea, a la vez antagonistas y, al mismo tiempo, inseparables, se sumergen en antiguas corrientes del pensamiento en las que la unión de lo material y lo inmaterial participa de una particular visión del mundo. Así, la concepción de Platón por la que nuestro universo visible es la sombra de otro universo más real y perdurable, situado más allá de nuestra percepción sensible, se enfrenta con las ideas de Aristóteles que considera bien real nuestra realidad.

Si el teatro de sombras explica, de cierta forma, el pensamiento pseudoplatónico –ya que parte de la réplica del objeto para construir un mundo coherente con una dinámica propia llevada a la realidad– el teatro de sombras explica también el pensamiento objetivo de Aristóteles si, en vez de ver el espectáculo frente a la pantalla, nos colocamos al otro lado, allá donde evolucionan los objetos. Este género logra aglutinar el sistema subjetivo de Platón y el sistema objetivo de Aristóteles, demostrando así la gran profundidad de un arte que apuesta por una visión no maniquea del mundo y busca la verdad reuniendo las diferencias.

El teatro de sombras, que en su esencia presenta una dualidad, una ambivalencia, ofrece un universo que, por analogía, nos remite a un proceso mental que el ser humano realiza constantemente en la vida cotidiana: el proceso de semiotización de la realidad.

La vida es un sueño

El rey pregunta a Thomas Becket:

¿Por qué pones etiquetas a cualquier cosa para justificar tus sentimientos?

Porque sin etiquetas, el mundo no tendría forma, príncipe...

¿Y es importante –insiste el rey- que el mundo tenga una forma?

De capital importancia, príncipe, de lo contrario no sabríamos qué hacemos en él... (ANOUILH, 1959: 26)

Estas palabras de Becket nos introducen de lleno, y sin transición, en el núcleo de la actividad imaginaria, en la esencia misma del fenómeno humano de la creación, en la naturaleza de las artes del espectáculo y, en particular, de las marionetas y de las sombras.

Todo funciona, efectivamente, a partir de mecanismos universales que el hombre arcaico –el primer protagonista- ha puesto en marcha como antídoto a la angustia del desconocido, a los grandes miedos metafísicos de que hablaba Artaud. Así, para defenderse de una realidad exterior que se le presenta como continua, sin distinciones ni nombres, sin identificaciones, y totalmente impenetrable, ha tenido que segmentarla, dar un nombre a las cosas e individualizarlas. A fin de poner un poco de orden en el caos originario, turbio y confuso en el que se hallaba sumergido, ha tenido que crear, en un impulso casi biológico, sonidos, gestos, mitos y ritos: símbolos que, ante una nada profana e ilusoria, le daban seguridad uniéndolo a una transcendencia, a una lógica y a un sentido.

Es a partir de esa misma actividad simbólica que el hombre primitivo desarrolla la función organizadora del lenguaje, que permite identificar lo desconocido a través de una forma de representación. De esta manera, si A es la realidad, A' será la imagen de esa realidad y se convertirá en el signo A y su metáfora. Se puede medir la importancia que adquiere la creación de esas formas ante una persona que sufre afasia, es decir, una persona a quien le falta el uso de unas palabras concretas y que no posee, pues, A': la forma de representación correspondiente a una realidad particular; esa persona puede distinguir, por ejemplo, los matices de los colores,

pero nunca podrá clasificarlos; en última instancia le sería imposible situarse y relacionarse, tanto en el tiempo como en el espacio y, sobretodo, actuar e incidir en la realidad. Tampoco es extraño que sea el hombre, el único ser parlante de nuestro planeta, quien haya podido desarrollar la fabricación de las herramientas para intensificar su poder sobre el mundo.

Estos mecanismos psicofisiológicos, al poner de manifiesto la necesidad humana de recrear el universo con formas de representación —en ese sentido se puede decir con Calderón que la vida es un sueño—, fueron determinantes para nuestra especie, y le permitieron encontrar un equilibrio y desarrollar cultura e civilización.

Las raíces primitivas - del objeto natural a la imagen

Si toda forma de representación es metafórica, luego poética, si lo imaginario es reintegrado bajo todas sus manifestaciones creativas a la vida interhumana, es imprescindible considerar esa actividad como primordial y altamente significante. Así, el lenguaje verbal, como la pintura, la danza, etc., que son unas imágenes de la realidad y el resultado de una experiencia real de aprehensión del mundo, no dejan de ser, para el individuo y la comunidad a la que pertenece, una manera de comprometerse existencialmente y de aumentar la aventura humana.

Ahora bien, todo cambió para el hombre, según el antropólogo AndréLeroi-Gourhan (1965:107), cuando la forma de representación le permitió triunfar sobre el tiempo, cuando pudo decir: “Estaba en el río, está en nuestra casa, mañana estará en el bosque”, es decir, cuando pudo salvar la perennidad de las cosas a través del rito y del teatro. Pero si profundizamos más en esa argumentación y nos proyectamos en el momento en que un anciano de la colectividad descorcha una botella de vino o de champaña ante una hoguera, en ese preciso instante, para la comunidad reunida, la interpretación del signo es unánime y significa que el hombre ha saltado el fuego como en el tiempo de su juventud. En ese estadio, lo importante no

es, por supuesto, el hecho de saltar, sino el signo, que permite hacer como si la acción hubiera existido; lo importante, en definitiva, no es reproducir la realidad sino confeccionar una imagen que transmita su ideal; por ejemplo: si al final de una comida nos ponen sobre la mesa una magnífica manzana, y nos preguntan qué quiere decir, ahora y aquí esta fruta, es probable que respondamos que nos la ofrecen como postre. Podemos pensar que la manzana tiene buen aspecto y que nos la comeremos de buen gusto. Poca cosa más. En cambio, si esta misma fruta entra, pongamos por caso, en la composición de un cuadro, no habría duda de que, según su dibujo, su forma, su color, la relación con otros objetos o figuras querría decir muchas otras cosas.

Dentro de este contexto, la manzana emprende una metamorfosis. Alejada del objeto natural podría representar tanto el globo terrestre, como la fruta de la sabiduría o, entre otras muchas concepciones, una de las partes de mayor sensualidad del cuerpo humano. La manzana llega a convertirse en una imagen cargada de un sentido diferente al del objeto de referencia. Nos transmite una nueva dimensión de la manzana en su realidad de manzana. Una dimensión desconocida hasta el momento y que, de repente, enriquece y amplía nuestra aprehensión del mundo. Tal como sucedió con las manzanas azules pintadas por Cézanne; lo que se pretende captar no es la realidad en sí sino, y precisamente, lo que esconde más allá del tiempo: su esperanza.

De lo expuesto, podemos deducir que, cuanto más se distancia un objeto de la realidad, más fácilmente llegará a ser, a través de un particular proceso mental, otra cosa diferente a sí misma. Y, por tanto, podrá aumentar su valor semántico. De aquí, partiría la afirmación más general que considera que no son los objetos del mundo concreto los que producen más sentido, sino que son las imágenes que brotan más allá de la realidad las que generan una mayor polisemia.

El mecanismo mental que acabamos de describir con la manzana pintada ha sido considerado, por Leroi-Gourhan (1964),

como el mayor salto antropológico realizado por el ser humano. El punto capital desde el cual, el *homo sapiens* comienza su aventura: Todo fue diferente, escribe, el día en que el hombre pudo decir al volver del río: he ido al río, el agua era fresca, he pescado un pez enorme, estoy cansado. Todo fue diferente, en efecto, el día en el que, en lugar de ver las cosas únicamente en el plano emocional, el ser humano pudo recrearlas mentalmente, estableciendo una distancia de espacio y de tiempo con su propia vivencia. Todo fue diferente cuando, no solamente las pudo formular sino que también fue capaz de representarlas a través de signos. Es decir, a través de imágenes que explican la realidad, como pueden ser un dibujo, un color, un sonido, la letra de un alfabeto, etc.

Leroi-Gourhan, al explicarnos la historia de nuestro antepasado, el pescador, nos proporciona el origen del pensamiento simbólico. Algo que podríamos llamar mediatizar o semiotizar la realidad. Con ello estamos en buena disposición para producir y dar sentido a las cosas: actuar sobre la realidad, no sólo con el fin de controlarla, sino también con el de modificarla.

¿Cuál es el valor del teatro de sombras dentro de este proceso de semiotización, imprescindible para hacer avanzar a nuestra especie?

Un objeto que no es sometido a un proceso de semiotización se queda en lo que es, en el propio objeto. Así la manzana se queda en manzana. Un objeto que es sometido a un proceso de semiotización se transforma en una imagen semiotizada. Así, dentro de un proceso general de semiotización, podemos constatar que el teatro de sombras, por su dicotomía intrínseca (objeto de referencia y su sombra), potencia al cuadrado el valor semántico del objeto de referencia.

Por tanto, si la inteligencia humana es la capacidad de establecer relaciones entre las cosas, de ir más allá de la percepción inmediata, no cabe duda de que el teatro de sombras ha sido uno de los terrenos predilectos para la reflexión. De alguna manera, ilustra, al mismo tiempo que sintetiza, el desarrollo intelectual de la humanidad.

Los hombres de la caverna veían aquellas contrahechas presencias

de su propio cuerpo, sabían que eran presencias de ellos mismos, que aparentemente estaban vivas pero que no se podían agarrar y que, por lo tanto, no eran precisamente ellos mismos. De su asombro se desprende todo un pensamiento mágico. Un pensamiento que funciona por analogía y que, todavía hoy, perdura a través de las creencias, las supersticiones más arcaicas y las expresiones, como “la sombra de los muertos”, que nos remiten a una visión animista del mundo en la que se manifiesta el terror a lo desconocido: a la muerte.

He aquí, la palabra clave –la muerte– que nos conecta una vez más con el antropólogo André Leroi-Gourhan. Él nos dice que después de crear signos y símbolos, la gran novedad en la existencia del individuo se va a producir cuando, además de saber representar la realidad natural, va a poder representarla una segunda vez. Así, a pesar de la presencia implacable de la muerte, la posibilidad de hacer revivir eternamente a un ser querido –dicho con otras palabras: de triunfar sobre la muerte– va a salvar al individuo de la nada, del absurdo. Repitiendo la imagen alegórica del origen, repitiendo el mito en unos momentos bien precisos de su existencia, el ser humano va a hacer posible un retorno cíclico de las cosas y va a dar nacimiento al ritual (LEROI-GOURHAN, 1964).

Esta realidad codiciada, situada al otro lado del espejo de las apariencias, este es el mundo que hay que inventarse y ofrecer a la comunidad a través de la ficción. ¿Quién no ha experimentado el irresistible y misterioso poder de la ficción que, al escuchar un cuento, una música, o al leer una novela maestra, nos hace deslizar a un nivel de sensación extraña donde vivimos, más intensamente que nunca, una realidad más presente que la propia realidad? Shakespeare, en cualquier caso, ese sabio conocedor de la naturaleza humana y del arte del simulacro, lo convierte en la materia dramaturgica de *Hamlet*, donde toda la problemática del ser o no ser abre la dialéctica de la vida y la muerte, de la muerte y el sueño, de lo racional y lo irracional: de la realidad y la ficción.

La gran pregunta de la condición humana está, muy

probablemente, ahí, en ese monólogo del tercer acto de *Hamlet*. Y, como si eso no bastara, Shakespeare nos lo demuestra más adelante haciendo de la ficción el instrumento con el que Hamlet cuestiona la realidad. A través de la representación de la muerte del rey, su padre, realizada por los comediantes en el castillo de Elsinore, Hamlet, efectivamente, consigue que los personajes/espectadores pongan en duda su propia realidad. Así, la representación de “lo imaginario, como admirablemente ha visto Duvignaud, no es un juego con figuras ilusorias [...], el sueño no es más un sueño, es el tejido de la materia misma de nuestra vida...” (DUVIGNAUD, 1973: 587)

Del ritual y la ceremonia religiosa al teatro - el objeto animado como ideal metafórico

El teatro de sombras, que concede existencia al reino de los muertos –al reino de las sombras– es utilizado por magos, oráculos y sacerdotes de todas las escuelas espirituales.

En el Egipto faraónico, por ejemplo, están documentadas algunas prácticas de exorcismo destinadas a neutralizar a los enemigos del sol, de aquellos que demostraban su apego al seno de la oscuridad. El ritual se practicaba, en el interior del templo, con figuras de cera o de papiro que se destruían por el fuego. Su sombra tremolaba al contacto con las llamas y debía apagarse y morir con ellas. De forma parecida, en Babilonia, se destruían con fuego figuras de madera cubiertas de pasta en el curso de ceremonias de encantamiento. Siguiendo en Mesopotamia, los hititas tenían por costumbre el manipular, en el interior de los templos, figuras de tierra, de cera, de grasa o de lana, cerca de las llamas (MAGNIN, 1981).

Del origen mágico y religioso del ritual se va a desprender el teatro, que resulta ser la expresión lúdica de un momento sagrado. Las leyendas explican maravillosamente bien lo que, en su inicio, no era otra cosa que el impulso irrefrenable de un deseo: el deseo de recuperar en el presente a una persona ya muerta o a un ser o cosa estimados y ya desaparecidos o lejanos. En el caso del teatro de sombras chino (PIMPANEAU, 1977), se cuenta que con motivo del

gran desconsuelo que produjo en la corte la muerte de la favorita del emperador Wu-Di, ocurrida en el siglo II a.C., se inventó el teatro de sombras. Esta fábula, que narra la recuperación de un muerto a través de la reproducción de su sombra, se encuentra igualmente en otras tradiciones.

Tras haber considerado la importancia y el poder de la ficción en la existencia humana, podemos preguntarnos cuáles son los instrumentos que mejor la materializarán y que permitirán acceder a ella más directamente y con eficacia. Hamlet –uno de los protagonistas más sensibles a sus efectos– hace de la marioneta la figura ideal, que por sus virtudes se convierte en el enlace perfecto entre las dos realidades, A y A': "Podría hacer de intérprete entre usted y su amante, dice a Ofelia, si pudiera ver bailar a las marionetas." (SHAKESPEARE, 1969: 199)

El objeto animado –marioneta y sombra– figurativo o bien abstracto, hecho con materiales y formas diversas, puede transmitir, a través del movimiento, la expresión máxima de la vida humana, porque participa a la vez del mundo de la materia inanimada –el de la muerte– y del universo del sujeto –el de la vida. Es gracias a estas ambivalencias, características de su condición, que el objeto animado permitiría a Hamlet acceder, realmente, a la visión de lo invisible. No es pues azar si, dando consejos a los actores, el héroe de Shakespeare recomienda buscar la estilización de los movimientos, incitándoles, implícitamente, a inspirarse en el juego de las marionetas, aspiración que otros muchos dramaturgos han tenido, como Gordon Craig, que elaboró su teoría de la supermarioneta, o bien Maurice Maeterlinck, que habla de una nueva concepción del actor. El objeto animado fascina al creador, sobre todo en las épocas marcadas por el idealismo, cuando precisamente se busca otra cosa que la pura inmediatez. Ha podido verificarse, así, que en la literatura racionalista su interés desaparece por completo.

Por su duplicidad, por su facultad excepcional de "ser y no ser", la figura animada adquiere una gran superioridad. En cambio, la condición humana del actor, percibida a menudo como un

hándicap, transporta, paradójicamente, demasiados elementos para comunicar con la misma fuerza la expresión de la vida, ya que está comprobado que si se tiene un cuidado especial en reproducir la realidad, invariablemente la imagen recibida por el observador pierde credibilidad. Así, en la ficción, tal como sucede el día de San Juan en Occitania, la reproducción fiel de la realidad no es útil para comunicar la vida; por consiguiente, fascinará el uso del objeto animado que, sin reproducirla de manera ortodoxa, da una sensación irrefutable de la misma, gracias a su capacidad de hacer una abstracción de lo real, de tener el poder de catalizarlo y de conseguir, como sucede en química, la “precipitación” de la verdadera esencia: en resumen, unas virtudes que lo sitúan en la escala más alta del ideal metafórico y del símbolo.

Pero la gran singularidad, y sobre todo el gran poder operativo, de la marioneta y de la sombra son que, sin ser vivas, viven ante nosotros, y que, sin parecerse a los humanos, afirman magníficamente su parecido. Como diría Bernhil Boie, tienen con los hombres “una similitud a la vez extrañamente lagunar y perfectamente suficiente” (1979: 272)

El objeto animado de tradición popular, confeccionado con elementos a menudo humildes y que, casi siempre, presenta una estructura de máxima sencillez, nos transmite la expresión óptima de la ambigüedad, de la síntesis ejemplar entre lo igual y lo distinto, entre el ser y el no ser: la imagen del simulacro que contiene en potencia el germen de la metamorfosis, del cambio poderoso de la naturaleza que Dios solo posee por poderes propios. Recordemos que el nombre Adonai, apelativo que todos los pueblos semitas dieron a Dios, nunca se pronunciaba, ni en la lectura de la Biblia, sino que era sustituido por Yahvé, porque decir el nombre de Dios -es decir, otorgarle una forma de representación lingüística- habría provocado su cambio de naturaleza y un acto de metamorfosis imposible ya que, en lo absoluto, este poder es únicamente factible para el propio Dios como lo expresa poéticamente Víctor Hugo: “porque la palabra es el Verbo, y el Verbo es Dios” (1964: 31)

La expresión de la metamorfosis y del cambio de naturaleza, la marioneta la recupera en la magia del núcleo de los mitos, de las creencias y de las tradicionales aún vivas hoy en día en las sociedades primitivas. En los rituales de iniciación en Guinea, por ejemplo,

(...) los chicos toman la apariencia de los muertos o, más exactamente de espectros, 'vuelven' entre los vivos después de haber estado en un lugar secreto donde simbólicamente se les ha dado la muerte y un segundo nacimiento... Cuando salen al aire libre, sus cuerpos están totalmente pintados de blanco y esos fantasmas actúan como lo harían unos autómatas o unas marionetas. Su andar y los menores gestos están mecanizados (SCHAEFFNER, 1965: 51-52).

A través de la iniciación, de este rito de paso importantísimo dentro de la sociedad primitiva, el chico puede superar su condición, transformarse en adulto y acceder a otro estadio de conocimiento teniendo como referencia la marioneta y su ambigua realidad.

Presentes desde el origen de la humanidad y en todas las culturas la marioneta y la sombra participan de los acontecimientos más importantes de la colectividad —el nacimiento, la muerte, la boda, etc.— a través de los rituales, de las ceremonias religiosas y de las fiestas tradicionales; son, sin lugar a dudas, la memoria de la condición humana en todas sus expresiones y en particular de la aventura del arte.

Las grandes tradiciones

El teatro de sombras chino

Las tesis más comúnmente admitidas hablan de que el teatro de sombras chino fue el primero de todos (de aquí el origen del nombre que se utiliza, a veces, cuando se habla del teatro de sombras en general) (PIMPANEAU, 1977). De hecho, si bien no se puede afirmar con certeza, parecería que tendríamos que considerar al teatro de sombras chino como uno de los más antiguos, junto al de la India y al del Sudeste asiático. Sin embargo, este género

denominado Ying-Xi adquiere su importancia en China, en el siglo X de nuestra era, en un momento de cambio en el que se desarrolla el arte burgués por todo el país. El teatro salió de la corte para representarse en la calle. Pero, aunque no existan pruebas, el hecho de que fuese celebrado en la corte, reservado para el Emperador-Dios y una élite privilegiada, lleva a pensar que estas representaciones estaban ligadas a un ritual.

Al descender a la calle, las representaciones del teatro de sombras se van a llevar a cabo bajo pequeñas carpas y van a entrar a formar parte de una temática surgida del patrimonio popular, de la epopeya y de las leyendas genuinas. La historia de esta tradición explica que los espectáculos se celebraban con ocasión de fiestas en las ciudades o el campo, donde eran dedicadas a divinidades protectoras de la recogida del cereal. También podían ser representadas para conmemorar un nacimiento, una boda o un funeral. De hecho, cada vez que se necesitaba comunicar con lo sagrado.

Según estudios de eruditos chinos, al principio, las siluetas eran recortadas en papel de arroz y destinadas a ser destruidas. Una vez más, la fragilidad del material y su carácter efímero inclinan a creer que este teatro proviene de un rito religioso o mágico. Representado, hasta el fin de la pasada década de los cincuenta, con la lámpara de aceite como fuente luminosa, estos espectáculos cobran vida en una pantalla de seda blanca, denominada “sombrilla”, donde un manipulador, y dos o tres ayudantes, mueven personajes con articulaciones complejas. Alrededor del teatro de sombras, los músicos acompañan a los cantantes con instrumentos como flautas, conchas, la trompa, el violín chino y los gongs.

Nacido en Bianjing (hoy Haifong), capital de la dinastía Song (960-1279), el teatro de sombras se va a extender por toda China y se va a diversificar al contacto con las características de las diferentes provincias. Si en su inicio fueron de papel recortado y pintado, las figuras fueron más tarde, y según los lugares, confeccionadas con piel de asno, cordero o búfalo. El cuero era trabajado hasta obtener una piel fina y rígida que tuviera el máximo grado de transparencia.

Después, las pieles eran recortadas y pintadas. Una vez secas, se les aplicaba una especie de barniz con base de aceite para mantener el brillo de los colores y conseguir una mayor rigidez.

Estas siluetas tenían tamaños muy diferentes según las comarcas. Antiguamente, en la ciudad de Sezuan, tenían unos ochenta centímetros y unos veinte, las de Pekín. Sus articulaciones, que se sujetaban con hilos de seda, estaban situadas generalmente en la cabeza, mientras que los cuatro miembros solían ser móviles. Las figuras humanas se aguantaban con tres varillas que se disponían paralelas al cuero recortado. La varilla más fuerte iba al cuello y las otras dos daban una gran expresión a las manos.

Es sabido que los intérpretes de la antigua ópera de Pekín se van a inspirar mucho en los movimientos de brazos de las sombras, sobre todo para representar personajes de animales y que sus máscaras, así como el maquillaje de los actores, tienen los mismos códigos. El rojo simboliza un personaje de buen carácter, el negro a los que tienen fuerza y coraje, y el verde representa a los espíritus y a los demonios. Los ojos rodeados de blanco, con rotundas decoraciones en el rostro, significan la furia y la ira.

Algunos grupos autóctonos, así como alguna compañía americana, constituida por hijos de emigrantes chinos que recibieron directamente la tradición de sus padres o de sus abuelos, han trabajado en el estado español, a partir de los años ochenta, con mayor o menor fortuna.

Las sombras en la India

De Norte a Sur, de Este a Oeste, el teatro de sombras se presenta en gran número de estados de la India. Son conocidas, entre otras, las sombras de Kerala y las de Karnataka, al Sur, y las de Orissa, al Nordeste. Nos limitaremos a comentar las de Malabar, al Sudoeste, y las de Andra Pradesh, al Sur, dado el inmenso interés que presentan (KHAZNADAR, 1975).

Se dice que las sombras de Malabar son las más interesantes de la India, seguramente porque han guardado las tradiciones ancestrales

de este arte, después incluso de que emigraran hacia Malasia y Java. El teatro de sombras de Malabar es únicamente religioso y, por lo tanto, se representa en el interior de los templos, por la noche, en una época determinada del año –la primavera–, sin que sea necesaria la presencia de público. La presencia de los dioses es suficiente para que la ceremonia pueda obtener sus efectos benéficos.

El conjunto de la obra, extraída del Ramayana –la epopeya sánscrita que por sí sola tiene autoridad religiosa–, duraba anteriormente cuarenta y una noches. En la actualidad, es poco frecuente verla íntegra. El ciclo más habitual no supera las veintiuna noches, en las que el narrador relata, en lengua tamil, la vida del rey Rama, encarnación de Visnú, la divinidad del principio de la conservación del mundo. El poema es representado en una gran pantalla (doce metros de largo por uno y medio de alto), por medio de figuras recortadas en piel de gamuza, de color variable según el carácter del personaje: azul para Rama y dorado para Sita, entre otros. Estas figuras sagradas, que evolucionan bajo la luz que emana de cuarenta y una fuentes luminosas, están sometidas a una codificación muy estricta. Por ejemplo, a la derecha se encuentran los personajes buenos –como Rama, Sita o Hanuman–, y a la izquierda, los malvados –como Ravana y sus acólitos.

En el templo, la ceremonia va precedida de los ritos tradicionales, en los que el narrador rinde homenaje a las divinidades del panteón hinduista. Después, la asamblea sale del recinto sagrado para iniciar una procesión que dará tres vueltas en torno al recinto. Participan en ella los músicos con tambores y címbalos, el oráculo del templo y el objeto fundamental: la lámpara de cobre, símbolo de la luz divina que da vida a las figuras.

Tras haber dejado en el exterior la lámpara, la asamblea retorna al templo. Inmersa en una oscuridad profunda comienza a recitar versos de bendición. Luego, alguien sale al exterior para recoger la lámpara y transportarla adentro para encender con su luz las cuarenta y una velas. Una vez encendidas, se arroja incienso sobre las llamas que chisporrotean y no cesan de producir en las sombras unos movimientos

fantasmagóricos. Inmediatamente después, se recitan otros textos religiosos y se evoca al dios Ghanesa, a quien se ruega para que presida la ceremonia. Al finalizar todos estos preliminares, que duran más de dos horas, la historia sagrada del Ramayana puede comenzar.

El director del ritual es el Vachikabhinaya (que quiere decir, *el poder de la palabra dicha por una voz controlada*). Él recita y canta el texto mientras los manipuladores, formados durante muchos años en todas las disciplinas, dan existencia a las figuras con comedidos movimientos. En algunos momentos, el amo supremo de la ceremonia puede apartarse de la fábula para referir consideraciones astrológicas, metafísicas, filosóficas o científicas, entre otras, y librar un torneo oratorio con otros Vachikabhinaya. Acabada la celebración, el teatro es purificado, la pantalla lavada y la tierra inundada con agua bendita.

Otra tradición de gran belleza es la de las sombras de Andra Pradesh, consideradas las más grandes del mundo. De dimensión casi humana, ya que los dioses y los héroes pueden alcanzar un metro cincuenta de altura. Este teatro de sombras, que lleva el nombre de Toholu Bomalatta, va a nacer doscientos años antes de nuestra era. Confeccionadas con piel de cabra y búfalo, van a conocer un periodo de declive antes de volver a resurgir en el siglo XV. Es entonces cuando se va a fijar el texto exclusivo de este teatro –el Ramayana Tangana Thana–, en lengua telugu, texto más literario que los del resto del país, ya que, en su origen, este arte religioso era ejercido por brahmanes, profundos conocedores del sánscrito.

Tras los rituales de evocación a Ghanesa, el dios de cabeza de elefante, y precedida de una procesión, la ceremonia comienza en el interior del templo. Durante nueve noches, del crepúsculo al alba, las figuras transparentes y decoradas con pintura vegetal de Andra Pradesh, hacen revivir los grandes mitos hinduistas sobre una pantalla de tres metros altura por seis de largo, iluminada por la luz de la lámpara de aceite. Hemos podido presenciar la historia

¹ Festival de las Artes Tradicionales de Rennes (Francia), 1980.

de Keechaka¹, extracto del Mahabharata, que narra la pasión de Keechaka por Draupadi, la esposa de los cinco hermanos Pandavas, y su funesto final. Lo que más impresiona al europeo, en este arte destinado tanto a los niños como a los adultos, es la extraordinaria escala cromática que despliegan las sombras de estas figuras articuladas en los hombros, las rodillas y en la cintura. Sombras de sutiles colores, elemento muy particular de la India.

Las sombras de Andra Pradesh, a diferencia de las del teatro chino, no se destacan de forma precisa sobre la pantalla. Aquí, la luz no prende siempre con la misma potencia en todas las partes de la figura, descubre personajes desmembrados, que ahora se mueven nerviosamente y luego son capaces de detenerse de forma súbita. Los diferentes contornos de la sombra aparecen en forma de grandes o pequeñas oleadas según que la figura se aleje de la pantalla o se acueste sobre ella. Nacen y mueren, y vuelven a renacer, haciendo emerger una gama de insospechadas tonalidades. Los ejecutantes danzan al ritmo de la manipulación, golpean con sus talones sobre un suelo de madera, creando una resonancia particular que, mezclada con los cantos y la orquesta, hace entrar al auditorio en una especie de estado hipnótico.

La mirada del espectador viaja al interior de un paisaje acuático, de un paisaje ondulante donde los dioses y los héroes adoptan la voz de unos manipuladores que van acelerando *in crescendo* el ritmo de su danza. Totalmente poseídos, se les puede ver llegar a un verdadero éxtasis. El objetivo del ritual se ha conseguido: los dioses han bajado al teatro de sombras para descubrirnos las secretas verdades del mundo.

Las sombras balinesas

El teatro de sombras en el Sudeste asiático se inserta en la vida del pueblo y está presente en los hechos importantes de su vida cotidiana, en los hechos que provocan un giro en el tiempo terrenal de una comunidad que, en esta zona del planeta, tiene una concepción cíclica y no lineal del tiempo.

Este teatro, denominado Wayang Kulit (*kulit* significa cuero), se importa de Java, donde ya existía en el año 840 (KHAZNADAR, 1975), y llega a Bali donde, a partir del siglo XIII, adquiere progresivamente una estética más realista que la de la isla vecina. El Wayang Kulit se puede encontrar como un espectáculo de mera diversión, pero sobre todo forma parte de las ceremonias religiosas de los Dewas (dioses y antepasados deificados, soporte del culto a los muertos en los ritos de iniciación de los adolescentes y en los de consagración de los sacerdotes), así como en las ceremonias de exorcismo o de prevención contra los malos espíritus. En estas ocasiones, con el fin de que la función litúrgica obtenga el objetivo deseado, la ceremonia del teatro de sombras se envuelve de una infinidad de códigos y de símbolos que tienden a integrar a la comunidad en un sistema ordenado, capaz de protegerla y de conducirla, a través del ritual, a un absoluto purificador y regenerador de nuevas fuerzas.

Según la creencia, las sombras balinesas son la representación simbólica del cosmos: la pantalla representa el mundo y la atmósfera, mientras que el Damar –la lámpara– es la referencia eterna del sol. Delante del manipulador –el Dalang–, sentado en la posición del loto, se encuentra el tronco de platanero que representa a la tierra y donde el oficiante, en el transcurso de la representación, plantará o retirará la varilla principal de sus figuras. Otro elemento icónico –el Kayon–, cuyo significado permanece oscuro, tiene la forma estilizada de un gran árbol y aparece obligatoriamente al principio y al final de cada sesión, así como en otros momentos preciosos de la ceremonia, con el fin de remarcar los episodios cíclicos de este teatro. De carácter misterioso, sagrado y mágico, el Kayon es sin duda, la figura que simboliza la fuerza sobrenatural del Wayang Kulit que, según se dice en Bali, hace posible la aparición del mundo de los inmortales, de los muertos, exhumados y llevados a la existencia a través de sus sombras.

Para devolver la vida a los muertos y hacer aparecer a los dioses y a los héroes del panteón huinduista, hay que recurrir al Dalang

que ejerce de intermediario entre el mundo de los hombres y el de los espíritus, de los cuales posee propiamente la visión. En efecto, es únicamente el Dalang el que sabe recrear el espacio y el tiempo sagrado en el que coincide toda la complejidad de los tipos humanos y de los diversos caracteres de los dioses. Aunque al Dalang se le exigen cualidades superiores, no es necesario que su extracción social sea de clase alta, lo importante es que adquiera el saber y el sentido profundo de los mitos y del discurso que salmodia. Será necesario que pase por un largo aprendizaje para integrar las leyes del Wayang, su filosofía mística, el conocimiento íntimo de todos los personajes que ha de animar con su valor simbólico. De la misma forma, ha de poseer otros conocimientos técnicos como, por ejemplo, distribuir los registros de la voz según el papel de las figuras y el lugar que ocupan en la pantalla.

Con episodios extraídos de los poemas épicos del Ramayana, del Mahabharata y de las historias de la literatura autóctona, el Dalang balinés hace hablar a los personajes en la lengua Kawi –javanés antiguo– que las figuras que representan a los payasos traducen a la lengua vulgar cuando interrumpen la fábula para asumir su papel de comentaristas críticos. El Dalang, que se concentra y reza antes de cada sesión, expresa los diálogos con una voz venida de lejos, como si fuese un canto cortado por largas lamentaciones y gritos sordos, guturales, que concentran la atención de la audiencia.

En una atmósfera cargada de perfumes de incienso que emanan de cestos llenos de flores secas, las ciento veinticinco figuras que componen un juego de Wayang Kulit –los buenos situados a la derecha de la pantalla, los malvados a la izquierda y los payasos en ambos lados– son animadas con movimientos específicos para cada personaje. Son figuras recortadas y perforadas en piel de vaca, a partir de un prototipo ya existente, y apreciadas según la originalidad de los detalles que cada artesano introduce según le dicta su imaginación. El cuerpo, los brazos, el peinado y, sobre todo, la cara, precisan de un delicado trabajo de orfebrería. Sobre una base de negro de humo que impide la transparencia, las figuras son pintadas con colores

naturales, tales el ocre, el añil, el rojo de China, el blanco hecho de huesos calcinados, etc, junto con colores escogidos para simbolizar el carácter de cada personaje. Finaliza su decoración cuando se le aplican panes de oro en la cabeza, el vestido y en las joyas que la ornamentan.

Movidas con una o más varillas y dotadas de numerosas articulaciones, las figuras son impulsadas por el Dalang con una fuerza que viene de abajo y se elevan ligeras con un tremolar constante. Las siluetas, apenas sin espesor, dejan pasar la luz a través de las perforaciones, luz que refleja la imagen del personaje anulando la distancia que separa el cuerpo de su propia sustancia. Desenfocadas, a menudo con formas abstractas, estas sombras –que llenan el abismo que existe entre los vivos y los muertos, entre la apariencia y la esencia– aprehenden el mítico espacio primordial.

El teatro de sombras balinés no estaría completo sin el *gamelang* –la orquesta– compuesto esencialmente de percusiones –gongs, metalófonos y xilófonos– que participan en el desarrollo de la ceremonia. Siempre presente, el *gamelang* colabora en la correspondencia de las formas, los colores y los personajes, y entra en relación directa con nuestro ritmo fisiológico, comunicándonos el sentido de la duración y, de forma paradójica, el de la abolición del tiempo. La música nos proporciona el instante ideal de comunicación con lo trascendental, contribuyendo al cumplimiento del ritual, cuya función tiene como objetivo que la comunidad, ahora serena y despejada, recupere nuevas energías y pueda emprender otra vez el camino de un nuevo ciclo.

El teatro de sombras turco: “Karagöz”

Se dice que los manipuladores turcos han dado la vuelta a la religión musulmana, que prohíbe la representación humana o animal en el arte, declarando que el agujero por donde se introduce la varilla destinada a la manipulación, prohíbe la vida de la figura. He aquí una forma metafórica de dar, de entrada, la clave de este arte que, tal como hemos afirmado antes, lleva en sí la suma de

los antagonismos. En efecto, el agujero situado en la articulación de la figura y que sustenta horizontalmente la varilla que anima al personaje, no deja de ser, al mismo tiempo, el signo de su vida y el de su muerte.

Aunque el teatro de Karagöz (KHAZNADAR, 1975) conserva algunos vestigios de sus orígenes religiosos –palpables en los prólogos de sus espectáculos, que alaban a Dios, a su profeta Mahoma y al señor y jefe religioso del pueblo–, se distingue de las demás sombras de Asia por su gran carga social y política. Al contrario que las otras formas de sombras, no ha extraído su temática de la religión sino que aporta su vena creativa y satírica sobre la sociedad islámica.

Citado por vez primera en el siglo XIV por el historiador persa Rachid ed Dine, el teatro de sombras turco se encuentra en otros países musulmanes –Siria, Egipto, Irán, Argelia, Túnez–, donde su presencia ha perdido hoy mucho terreno, ya que es representado sólo en celebraciones importantes, como en las bodas, y durante la época del Ramadán.

Trabajadas como si se tratase de una puntilla o encaje, estas figuras, de unos veinte centímetros de altura, están hechas de piel de asno o, en ocasiones, de tripa, lo que las hace más ligeras y luminosas. Se pintan con tonos vivos que se distinguen perfectamente a través de la pequeña pantalla, iluminada antiguamente por una lámpara de aceite. Cada personaje tiene su movimiento específico, fruto de su posición respecto a la fuente luminosa y, sobre todo, gracias a un estudio profundo sobre las articulaciones de la silueta que ha de encarnarlo. Cada personaje puede mover la cabeza, el busto, las piernas, las manos y los dedos, pero raros son los que tienen el brazo articulado. La excepción es Karagöz, el héroe de este teatro, cuyo brazo también cumple las funciones de un falo móvil, utilizado tanto para seducir a las mujeres como para apalear a sus enemigos.

En el corazón de la pantalla se encuentra la plaza pública –la *mahalle*– donde acuden todos los personajes familiares del barrio, todos los tipos humanos de una sociedad tal como es descrita en las obras del siglo XIX. Estos tipos son los que perduran hoy en

su representación. Se encuentran allí los personajes de la sociedad musulmana bajo el imperio otomano: los personajes históricos árabes, los ricos, los devotos, los libertinos, prostitutas, extranjeros –el juez, el médico, el comerciante, etc.–, y toda la gente humilde del pueblo, como Karagöz y su compañero Hacivat, la inseparable pareja siempre en constante oposición.

Si Hacivat es reflexivo, lógico, sabio, Karagöz es impulsivo, intuitivo, inculto. El saber enciclopédico de Hacivat y la ignorancia del pueblo, encarnada por Karagöz, son los dos antagonismos que este teatro une en el interior de una estructura totalizadora de las diferencias. Pero el significado mismo del nombre de este teatro nos ofrece otras perspectivas de análisis. En efecto, Karagöz se traduce por “el hombre del ojo negro” (del turco *göz*, ojo, y de *kara*, negro). Este ojo inmenso, dibujado sobre todo el ancho de la cara, vista de perfil, adquiere un valor simbólico. Puede ser, como se dice a menudo, la marca de un zíngaro con el Karagöz sería identificado. Pero, también, puede tener una dimensión más amplia, ya que el ojo es el instrumento que descubre el universo. Joan Corominas (1980) nos lo confirma al darnos el sentido etimológico de la palabra griega *antropos*, que antes de significar *hombre*, quería decir *el ojo*.

Enraizado etimológicamente el sentido dominante de la visión, Karagöz es aquél que aspira a integrar el espacio y el tiempo más allá de sus límites, aquél que aspira a satisfacer sus frustraciones humanas a todos los niveles. Sus mismas obscenidades ocultan el simbolismo de una fuerza vital, de un principio generador y fecundador de vida. Presente en todas partes, protagonista de todos los acontecimientos, posee el don de la ubicuidad que le aproxima al rango de las grandes figuras míticas. Sin embargo, tal como destacan F. y Ch. Khaznadar en su libro ya citado, este teatro –además de un erotismo a menudo sobrevalorado por los comentaristas extranjeros–, ha demostrado ser un teatro de agitación político-social (*agit-prop*). Los manipuladores, conscientes de los hechos que sacuden la actualidad, improvisaban a su manera según los lugares y, sobre todo, los barrios donde trabajaban. Identificado

con el alma popular, el teatro de Karagöz parodia su propia realidad, haciendo de la farsa y de la risa un medio de exorcismo y un poderoso agente de realización personal y colectiva.

La gran personalidad de este arte –que ha demostrado ser una de las formas dramáticas más capaces de convivir con el Islam–, ha dado por filiación el teatro de Karagiozis: el teatro de sombras griego que aparece, hacia 1822, cuando el país se libera de los otomanos.

Conservando en su totalidad el carácter cómico del turco, Karagiozis se aleja del aspecto lúbrico para entrar de lleno en la sátira social, algo que se explica a partir de la nueva realidad del país. En efecto, después que los griegos fueran ayudados a conseguir su independencia por las potencias expansionistas europeas, las primeras dinastías que reinan en Grecia, además de no ser griegas, fundaban su constitución en modelos más occidentales. Dentro de la mentalidad popular, representaban lo extranjero. Karagiozis se convierte entonces en el intérprete del pueblo y en un héroe nacional. De musulmán se convierte en ortodoxo y alza la antorcha de la resistencia popular que rehúsa el nuevo orden.

Cambiando el falo por el bastón, este bufón busca, con un humor insaciable, escapar de la miseria transgrediendo la ley. Sobre la pequeña pantalla –en la izquierda se encuentra la barraca del protagonista, a la derecha el serrallo y en el centro la plaza pública o la prisión– viven los personajes, como Hadjiavatis, el inseparable compañero de Karagiozis, el inmigrante venido de Creta, el juez y el campesino, entre otros muchos. Karagiozis no se manifiesta jamás de manera frontal contra la autoridad griega –algo que habría resultado demasiado peligroso–, toda la originalidad reside en la sátira y la gracia que supone criticar a los representantes de la ley disimulándolos bajo los personajes turcos. Así, se pronuncia contra el Pachá y sus soldados, el recuerdo de los cuales se encontraba muy vivo en las mentalidades de la época.

Karagiozis, que se adapta a los acontecimientos de la historia, sustituyó, en los años cuarenta (1940-44), a los turcos por los alemanes, y cambia el serrallo por la *kommandantur*. Durante la

dictadura de los coroneles, únicamente se representaron las piezas más inofensivas de este teatro de sombras.

Las sombras europeas

Las premisas

La pasión por los juegos de sombras, conocidos en Oriente antes de Cristo, se despierta en Europa a finales del siglo XVIII, promovida por el descubrimiento, en el siglo anterior, de la *linterna mágica* por parte del Padre Kircher y su posterior perfeccionamiento por el Padre Châle, en Francia. Las proyecciones de linternas mágicas y de sombras se van afianzando poco a poco y se convierten en una auténtica moda en el siglo de las luces, considerado también como el siglo del nacimiento de la silueta de papel recortado. Negras sobre fondo blanco, estas figuras de dos dimensiones fueron utilizadas en la confección de retratos personales y en la creación de personajes y decorados que construían verdaderas escenas de teatro de sombras en las pequeñas pantallas. Igualmente, se van a multiplicar en las casas burguesas de París, los denominados *teatros de salón*, donde se comienza a pulir la factura de los montajes así como los diálogos del texto.

Esta pasión prende enseguida en Cataluña, gracias a los artistas italianos que cultivaban este género, con un repertorio constituido por las más famosas obras del teatro de sombras francés. El Hospital de la Santa Cruz, en Barcelona, servía de vitrina a las pequeñas siluetas de cartón, proyectadas de perfil e iluminadas por una luz potente que se dirigía sobre la pantalla. Va a ser suficiente para crear afición en el seno de la sociedad catalana y entusiasmarla en la práctica y desarrollo de este arte para sus momentos de ocio (FÀBREGAS, 1975).

En la misma época se hacían en Francia proyecciones de sombras humanas en pequeños teatros de aficionados. El entusiasmo del público fue tal que, más tarde, en el romanticismo, pasaron a presentarse en los escenarios profesionales, donde se van a mantener durante largas temporadas. Ya en el siglo XX, son utilizadas, como efectos fantásticos, en el cine, o simplemente lúdicos en el music-

hall o en el cabaret (BORDAT, 1956). Otra diversión que, como recordábamos al inicio de este escrito, tiene sus raíces en los tiempos más remotos de la historia, es la *ombromanía* o *shadowgrafia* o, dicho en castellano, el *arte de hacer sombras con las manos*. Este juego familiar, a menudo calificado de pueril, pero que la sociedad de aquel tiempo gustaba de ejercer en privado, va a gozar también de una gran fama. El perfeccionamiento de los aparatos de proyección, al final del XIX, los hizo habituales en las salas de espectáculo, donde van a ir perdiendo protagonismo con el paso del tiempo.

Los grandes momentos

Es el francés Séraphin quien, a finales del siglo XVIII, crea auténticos espectáculos con siluetas que, al principio, realiza recortando finas chapas de hierro y montándolas sobre un pedestal. Por un estrecho canal se deslizaban ante el distinguido público del Palais-Royal, moviéndose con estilizados gestos llenos de evocación. Este teatro va a tener un éxito enorme y va a desarrollar, durante cerca de un siglo, un arte muy sugestivo, lleno de humor, inspirado en temas populares, acompañado de canciones y música. Algunas de las obras creadas por Séraphin son hoy consideradas como clásicos del género. Sirva como ejemplo, su célebre *Pont cassé* (*Puente roto*), que forma parte del repertorio del australiano Richard Bradshaw, sin duda el más importante artista contemporáneo de teatro de sombras. Unas décadas después de Séraphin, el francés Lemercier de Neuville conoce la gloria, en su entorno, cambiando la estética de las siluetas, decorándolas con vestidos y cabellos. Construye para ellas decorados capaces de acoger sus espectáculos de sombras con personajes de un metro de alzada.

El triunfo de los espectáculos de sombras en el siglo XVIII, inspira con apasionada locura toda la imaginería europea. Ciudades como Epinal, Nancy, Wissembourg o Munich, van a editar magníficas planchas de sombras sobre temas fantásticos, que constituyen, hoy en día, verdaderos tesoros para los coleccionistas. Los juguetes también van a saber explotar esta afición presentando,

entre otros, cuadros animados y proyecciones que, en el siglo siguiente, continuaron apasionando a pequeños y grandes.

En Cataluña, este fervor general se va a convertir en una diversión privilegiada en el siglo XIX. Comenzaron a multiplicarse los *teatrinos* y espectáculos de sombras en los comedores y salones de las casas burguesas y aristocráticas de la ciudad condal. Al principio, durante la cuaresma, cuando los teatros permanecían cerrados y, más tarde, como forma de diversión normalizada en la que tanto jóvenes como adultos se sentían implicados. Esta costumbre alcanzó un grado tan importante de popularidad que va a extenderse por todo el país gracias a la edición de figuras de teatro de sombras, muy similares a las ediciones francesas del mismo tipo. Todo esto fomentó el interés general y la aparición de artistas como Joan Valls (FÀBREGAS, 1975).

Nada como las sombras, a excepción de los títeres de guante, han tenido tanta popularidad en Cataluña hasta bien entrado el siglo XX. Del ocio popular, los juegos de sombras van a pasar con absoluta naturalidad a conformar espectáculos elaborados por profesionales, a veces famosos, como el escenógrafo Soler y Rovirosa. Estos espectáculos también van a disfrutar de un eco inaudito en el ambiente bohemio de los intelectuales barceloneses, con mayoría de músicos y pintores, asiduos de la cervecería Els Quatre Gats, feudo del modernismo. Es allí donde van a conocer la culminación del éxito y la consideración, no sólo a través de las representaciones regulares que se hacían sino de la colaboración en las obras de artistas míticos como Picasso, Rusiñol, Casas, Nonell y Utrillo, entre otros.

He aquí un espíritu creativo que se hacía eco de otro lugar legendario de la historia del teatro de sombras en Europa: el cabaret parisino del Chat Noir, creado por Rodolphe Salis el 1887, en Montmartre, en un momento de cambio y renovación teatral. Cita obligada de los artistas más importantes de la época hasta la muerte del fundador y animador del local, en 1897, el Chat Noir da un nuevo impulso al teatro de sombras gracias al pintor y decorador Jacques Rivière, maestro de este género, y del dibujante

Caran D'Ache que “da la ilusión de la vida por la única verdad de las siluetas simplificadas y resumidas, y todo esto dejaba de ser caricatura” (LEMAÎTRE, 1956). Si bien resulta difícil dar ahora una idea justa de aquellos espectáculos, sabemos que una clave de su éxito eran los comentarios sobre la actualidad y las improvisaciones de Salis, que perpetuaban la tradición de los antiguos titiriteros.

El Chat Noir inspiró otras aventuras y fueron numerosos los teatros de sombras que se inauguraron en París durante aquellos años dorados, en los que se van a estrenar importantes espectáculos, como *Navidad (Noël, 1890)*, de Vincent Hyspa, con colaboración de Eric Satie para la música, y de Miguel Utrillo para la confección de sombras y decorados. La guerra de 1914 acabó con la actividad de los cabarets y estos teatros fueron desapareciendo después de haber conseguido una inmensa prosperidad por todo el país vecino.

En Cataluña, hasta la llegada del cine, de la radio y la televisión, las sombras van a tener un importante papel en la popularización de la lengua catalana y van a proteger al teatro catalán que, según opina Josep Ixart, no va a poder desprenderse, durante muchos años, del espíritu del repertorio vigente en los pequeños teatros, es decir, de la comedia ligera y de la producción de sainetes que le conferían provincianismo y falta de universalidad (FÀBREGAS, 1975).

Cuando, en las primeras décadas del siglo XX, la presencia de los nuevos medios artísticos de comunicación de masas se van a hacer evidentes en el estado español, el teatro de sombras pierde su audiencia y se va a convertir en ambulante. Así se mantendrá hasta que las nuevas corrientes renovadoras de los años setenta van a hacer florecer, en el seno del movimiento del teatro independiente, grupos de notable creatividad, algunos de los cuales se atreverán a fundar pequeños teatros estables, ya bien entrada la democracia.

En la actualidad, después de veinticinco años de intercambios internacionales normalizados, después del esfuerzo importantísimo que se pone en la documentación, la publicación y la pedagogía – por desgracia todavía insuficientes–, son numerosas las compañías españolas que demuestran su profesionalidad. Situadas entre la tradición

y la modernidad, confirman una fuerte y original personalidad, una verdadera madurez artística que se gana cada día el reconocimiento no solamente dentro del estado sino también en el extranjero.

La utilización lúdica de un fenómeno como la sombra, que en su origen espantaba al ser humano, ha generado una extraordinaria fuerza de sugestión. A partir de un miedo ontológico común, las grandes tradiciones de Oriente y Occidente han desarrollado un teatro de sombras con carácter propio, arraigado al fondo mágico-religioso de los lugares donde ha nacido. Así lo recalca el historiador y ensayista Xavier Fàbregas (1984), que distingue dos pensamientos: el asiático, que corresponde a la zona que va del Amur al Indo, y el mediterráneo.

El estudioso constata que en la zona mediterránea, dominada por tres grandes sistemas mitológicos –el hebreo, el helénico y, más tarde, el musulmán–, en este pensamiento donde el creador opera *exnihilo* (de la nada), se tiende a separar al creador de su criatura, como es el caso del teatro de sombras. En cambio, en Oriente, en la zona asiática donde el pensamiento es esencialmente animista, no existe una línea de separación precisa entre el creador y su criatura, sino una serie de etapas intermediarias. En efecto, en esta zona la comunidad puede, en ciertas ocasiones, asistir al ritual por el otro lado de la pantalla.

Estableciendo, a través del teatro de sombras, una relación de causa-efecto entre estos dos pensamientos, Xavier Fàbregas nos muestra la fuerza conceptual de este arte que, a menudo calificado de menor, participa por lo menos en teoría, en la elaboración estructural de unas concepciones del mundo que, sin duda alguna, han estimulado de forma más fecunda el desarrollo intelectual de la humanidad.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANOUILH, Jean. *Becket ou l'honneur de Dieu*. París: Ed. de la Table Ronde, 1959.
- BOIE, Bernhild. *L'homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme*

- Allemand*. París: Ed. José Corti, 1979.
- BORDAT, Denis; BOUCROT, Francis. *Les théâtres d'ombres. Histoire et techniques*. París: L'Arche, 1956.
- COROMINAS, Joan. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial, 1980.
- DUVIGNAUD, Jean. *Les ombres collectives*. París: PUF, 1973.
- FÀBREGAS, Xavier. *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial, 1975.
- _____. *El teatre d'ombres arreu del món*. Monografies. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1984.
- GRZEJEWSKA (A). L'oeuvre d'art est fermée: (Entretien avec Tadeusz Kantor). In: *Le théâtre en Pologne*. n. 247, Varsovia, marzo 1979.
- HUGO, Víctor. *Les contemplations*. Livre premier "Aurore". París: Biblioteca de Cluny. Ed. Armand Colin, 1964.
- KHAZNADAR, Françoise y Chérif. *Le théâtre d'ombres*. Coutances: Maison de la Culture de Rennes, 1975.
- LEMAÎTRE, Jules. In: BORDAT, Denis; BOUCROT, Francis. *Les théâtres d'ombres. Histoire et techniques*. París: L'Arche, 1956.
- LEROI-GOURHAN, André. *Le Geste et la Parole*. París: Albin Michel, 1964/1965.
- MAGNIN, Charles. *Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*. París: Slatkine, 1981.
- PIMPANEAU, Jacques. *Des poupées à l'ombre. Le théâtre d'ombres et des poupées en Chine*. París: Centre de publication Asie Orientale, 1977.
- SCHAEFFNER, André. Rituel et pré-théâtre. In: *Histoire des spectacles*. París: Gallimard, 1965.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. colección bilingüe. París: Aubier ediciones Montaigne, 1969.