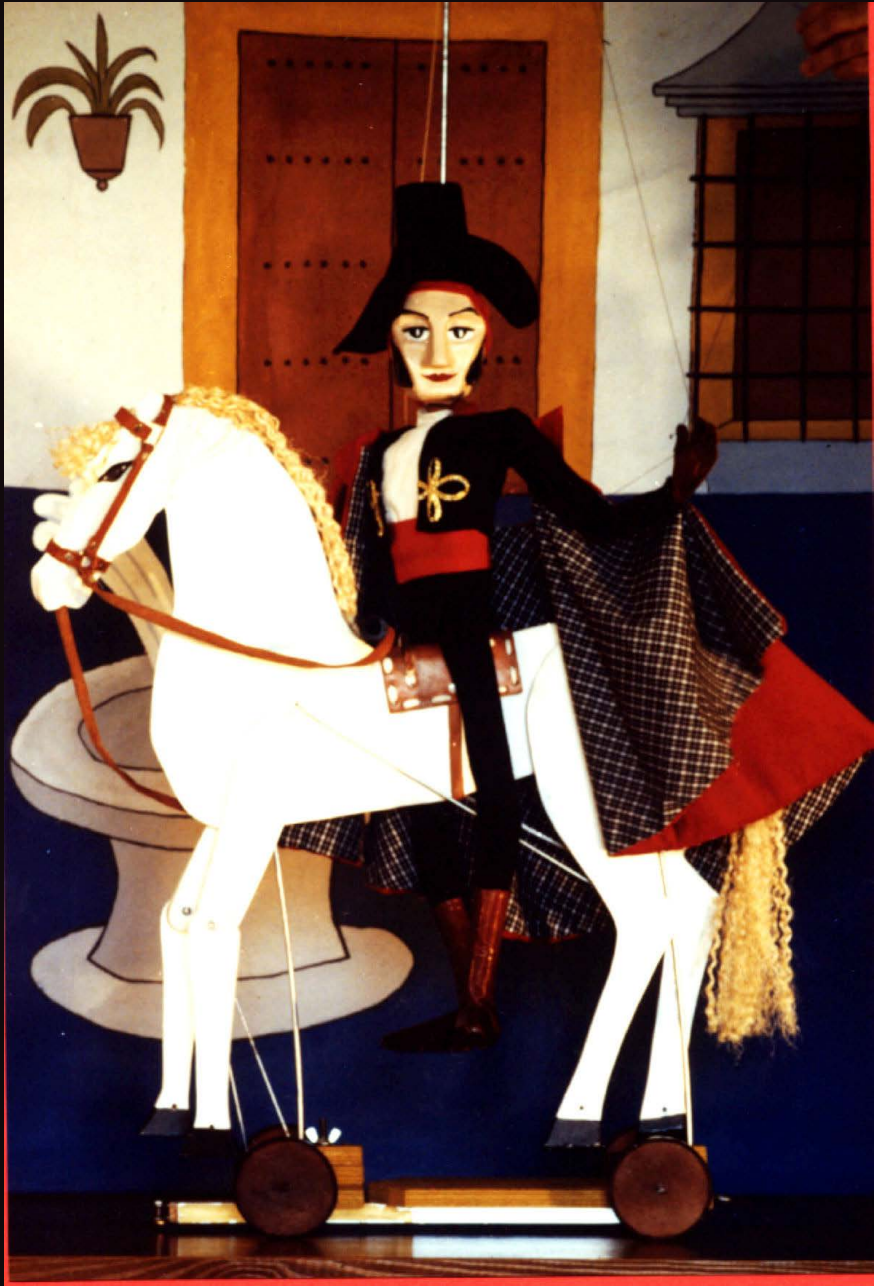


# El artista creador y el investigador académico: placeres y peligros de jugar con los títeres

Francisco J. Cornejo  
Universidad de Sevilla (España)



*La Rosa de papel.* Foto de Aldebarán Teatro de Títeres (1989).



*La Balada de Diego Corrientes. Foto de Aldebarán Teatro de Títeres (1984).*

**Resumen:** Este texto es una reflexión personal sobre la actividad del titiritero, como artista obligado a investigar para crear su obra, en parangón con la actividad del académico, que elige el mundo de las artes del títere como objeto de sus estudios. Ambos comparten un mismo esquema del proceso investigador y ambos se benefician del trabajo del otro. Sin embargo, sus metodologías específicas, diferentes, comparten una necesidad común: revelar, preservar, difundir la inevitable magia que emana de los títeres.

**Palabras-clave:** Investigación artística. Investigación académica. Metodología. Teatro de títeres.

**Abstract:** This text is a personal reflection about the activity of the puppeteer, as an artist who is forced to investigate in order to create his work, in comparison to academic activity, which chooses the world of the arts of the puppet as an object of study. Both share the same pattern of the research process and both benefit from each other's work. However, their specific and different methodologies share a common need: to reveal, to preserve and to spread the inevitable magic emanating from the puppets.

**Keywords:** Artistic research. Academic research. Methodology. Puppet theatre.

I - Las artes del títere configuran todo un universo de fenómenos que, bajo muy diversas apariencias formales, animados por multiplicidad de mecanismos y de técnicas, son capaces de desplegar sus atractivos al servicio de diferentes causas (la religión, la magia, la diversión, la pedagogía, la propaganda política, etc.).

Aquellos que gozamos de la suerte de practicar estas artes como creadores artistas y como investigadores de su pasado o de las causas –más o menos profundas– de su funcionamiento podemos

reconocer que no hemos tenido ocasión ni excusa para aburrirnos. Al menos, ese ha sido mi caso<sup>1</sup>.

Hay que dejar bien claro que el artista (o investigador artístico) y el investigador académico realizan dos actividades cualitativamente diferentes: el artista creador trabaja a partir de la materia, la expresión, la psicología, la tradición cultural e iconográfica, la provocación, la seducción de un público o la satisfacción personal (en todo eso, su papel es semejante al del artista polifacético de nuestro arte contemporáneo<sup>2</sup>); mientras que el investigador académico constata hechos, busca huellas, intenta comprender y hacer comprensible aquello que hacen o que hicieron los artistas en el marco de sus respectivas sociedades, sacando a la luz, en la medida de lo posible, sus razones profundas, sus raíces. También compara realidades e intenta establecer causas y consecuencias. Su trabajo siempre parte del trabajo de los artistas y lo trasciende, en la medida en que lo sitúa en un marco social e histórico.

Dicho lo cual, debo de confesar que, en la experiencia creativa de Aldebarán, siempre ha resultado fundamental partir de las investigaciones que estaban a nuestro alcance sobre el tema creativo que nos ocupó en cada momento. Así, para el proceso de gestación del primer espectáculo, *La balada de Diego Corrientes* (1983–1984), fueron esenciales, además del estudio de las publicaciones que documentaban la historia del bandolero protagonista, las entonces novedosas investigaciones de Carlos Aladro sobre el teatro de la Tía Norica de Cádiz (fuente de inspiración en cuanto a la técnica, y espejo en el que nos mirábamos como ejemplo de teatro de títeres popular español). Sin la lectura y el estudio de este libro, hito de

<sup>1</sup> Como titiritero creador, he trabajado en Aldebarán Teatro de Títeres (1984–2007) junto a María José González de la Lastra. Como investigador, permanezco en activo desde 1994

<sup>2</sup> Sobre la investigación en el arte contemporáneo, puede consultarse Mika Hannula, Juha Suoranta y Tere Vadén (eds.). *Artistic research: Theories, methods and practices*. Helsinki and Gothenburg: Academy of Fine Arts, Finland and University of Gothenburg, Sweden, 2005. En línea: <[https://www.academia.edu/2396657/Artistic\\_Research.\\_Theories\\_Methods\\_Practices](https://www.academia.edu/2396657/Artistic_Research._Theories_Methods_Practices)> [30/8/2016].

la historiografía del teatro de títeres hispano, probablemente jamás hubiera existido la compañía<sup>3</sup> (ALADRO, 1976).

Por eso, creo que es bueno que el artista incluya en su proceso de investigación el conocimiento de todo lo que la investigación académica haya dicho sobre su objeto de creación; sobre la esencia de su trabajo. Porque, a veces, la investigación académica puede resultar una base firme para la investigación artística, permitiendo desplegar la intuición creativa sobre los cimientos del saber razonado.

De forma paralela, el investigador debe conocer de primera mano los diferentes procesos del trabajo artístico del titiritero creador, sus técnicas, su compleja realidad. De lo contrario, corre el grave riesgo de incurrir en errores de bulto que afecten a la calidad científica de su trabajo. Cuando en 1957 el joven hispanista John E. Varey publicó su *Historia de los títeres en España...*, sacó a la luz una multitud de datos de archivo del fenómeno más importante de la historia del teatro de títeres hispano, la conocida en los siglos XVII y XVIII como “máquina real”, que representaba con títeres las mismas comedias (por ejemplo, de Lope de Vega) y en los mismos lugares (los “corrales de comedias”) que las compañías de actores<sup>4</sup> (VAREY, 1957). Pero de su texto se desprende que su conocimiento de las técnicas del teatro de títeres se limitaba en aquel momento al títere de guante y al títere de hilos; por eso, tuvo muchas dificultades a la hora de intentar explicar razonablemente el funcionamiento técnico de la máquina real (sólo explicable por el uso simultáneo de títeres de vara a la cabeza, o *tringle*, y de títeres de peana). Varias décadas después, consideré necesario retomar el entonces olvidado libro de Varey para intentar construir una hi-

---

<sup>3</sup> Carlos Luis Aladro. *La Tía Norica de Cádiz*. Madrid: Editora Nacional, 1976. Fue en el marco del “I Curso Internacional para Marionetistas de Habla Hispana” (Sevilla, Instituto de Teatro, 1983–1984) en el que tomó forma *La balada*. Fueron profesores del mismo Alcides Moreno (1939–1998), Margareta Nicolescu y Henryk Jurkowski (1927–2016); a ellos, debo la pasión que me ha movido y mueve a la creación e investigación titiriteras.

<sup>4</sup> John E. Varey. *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

pótesis plausible del funcionamiento técnico de la máquina real a partir de lo ya publicado por el mismo<sup>5</sup>. Nunca me habría atrevido a hacerlo, de no ser por los conocimientos prácticos acumulados en mi experiencia previa como titiritero (nunca habría detectado los problemas de la explicación de Varey sin dicha experiencia). El resultado fue un artículo en la recién nacida revista *Fantoche* con una hipótesis esquemática de reconstrucción de la máquina real. A la satisfacción intelectual de haber sacado del olvido a la máquina real, se unió pronto la de poder comprobar cómo, a partir de dicho artículo, había nacido una compañía (La Máquina Real, Cuenca, dirigida por Jesús Caballero), que, bajo la fórmula de su predecesora del siglo XVII, proponía espectáculos para el siglo XXI<sup>6</sup>. El círculo se cerró al participar esta compañía en los principales festivales de teatro clásico español (Almería, Almagro, Olmedo, con eco en sus correspondientes Jornadas Científicas), dando a conocer desde su práctica dramática la olvidada historia de la máquina real.

Práctica artística y práctica investigadora son perfectamente conciliables por complementarias. Lo deseable es que cada una, desde su territorio, conozca lo que hace la otra porque así, sin duda, enriquece su propio trabajo.



Desenho preparatório para *La Balada de Diego Corrientes* (Francisco J. Cornejo, 1983). Aldebarán teatro de títeres.

<sup>5</sup> Francisco J. Cornejo. La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII. *Fantoche*, nº 0 (2006), p. 12-31.

<sup>6</sup> Ver <http://lamaquinareal.com>.

II - En esencia, los procedimientos de la investigación artística y los de la investigación académica responden a un mismo esquema.

Ambos deben de partir de una *idea* que defina el objeto de la búsqueda; el “qué” se quiere realizar. Por ejemplo, un espectáculo, para adultos, niños o todo público, a partir de un texto concreto, de una música, de una temática, de un encargo, etc.; o escribir un artículo, un libro, una ponencia, sobre un tema que nos atraiga, que nos interese, que se haya detectado que está sin estudiar o, también, que sea fruto de un encargo. De toda idea, surgen de inmediato todo tipo de *preguntas*, cuestiones que siempre se deben apuntar cuidadosamente, porque la búsqueda de sus respuestas será la guía del proceso investigador. Parte de esas preguntas tratarán sobre qué es lo que ya han hecho otros antes que nosotros relativo a la idea inicial: qué otras puestas en escena de la obra elegida, quién utiliza las técnicas que nos interesan, cómo responde el público a propuestas semejantes; o qué hay escrito sobre el tema elegido, es decir, lo que académicamente se conoce como el *estado de la cuestión*.

Una vez definido qué es lo que queremos, y quién y cómo han tratado, o no, el tema de nuestra elección, es el momento de plantear el “cómo” materializar el proyecto. Hay que poner en marcha las *búsquedas* de todo aquello que sea necesario, de las respuestas a las preguntas que aún no la tengan, que no hayan sido respondidas antes por otros, y así cumplir el objetivo propuesto. Éste suele ser el momento en el que la creatividad se despliega y en el que el trabajo resulta más gratificante, siempre que los resultados acompañen. A la libertad experimental de las búsquedas, sigue el rigor del estudio racional de los resultados: primero, el *análisis* de cada una de sus partes por separado; luego, la *síntesis* que interpreta, construye y da coherencia al conjunto de datos previamente analizados. Llegados a este punto, es el momento de prepararlo todo, encajando, ajustando, puliendo, para *hacer público* el trabajo; es el momento de estrenar el espectáculo o de publicar el texto. El receptor, espectador o lector también forma parte del proceso investigador, ya que, desde el instante original de la primera idea, aquel está presente en

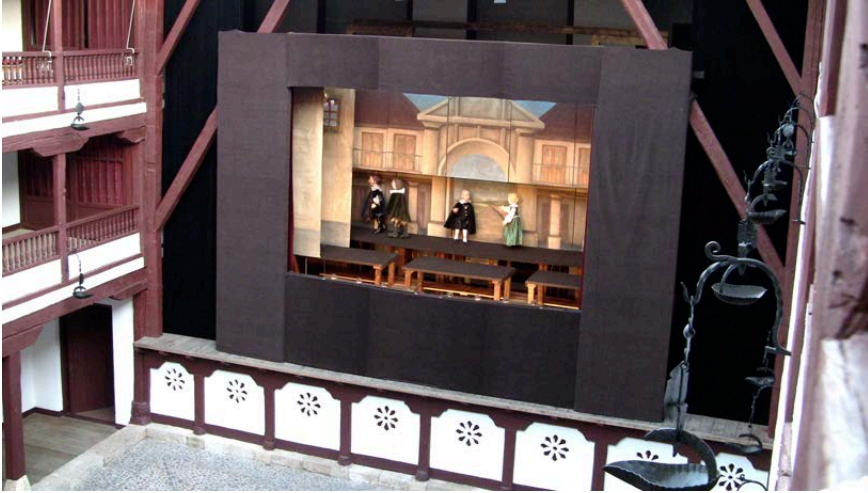
la mente del artista o investigador. El resultado final de una investigación (artística o académica) puede cambiar notablemente según la “imagen” del público al que va destinada la de la cual se parta.

Dos rasgos que deben acompañar al investigador (artista o académico) en su trabajo: la duda, pero no la duda paralizante, sino la duda activa, la que obliga a no conformarse con lo primero que salga, la que mantiene alerta en todo momento; y la pasión, ese motor que se alimenta del deseo de compartir el trabajo con los demás, de hacer visible la magia de los títeres.

Sin embargo, entre el proceso de investigación artística y el de investigación académica también puede haber diferencias importantes. El artista confía sobre todo en su intuición, el académico busca la garantía de las construcciones de la razón. Los espectáculos suelen ser, habitualmente, fruto de un trabajo colectivo; por el contrario, un texto académico suele ser resultado de una labor solitaria. La creación artística está muy sometida a las cuestiones económicas (gastos de producción) y de tiempo (calendario de producción, ensayos, estreno, giras) que condicionan la forma de vida del artista, mientras que el investigador, aparentemente libre de estos condicionantes, debe de realizar su trabajo, casi siempre, sin compensación económica directa, como un auténtico *amateur*. Una representación de títeres es un producto efímero, su poder, su éxito o fracaso se desvanece con el paso del tiempo, si acaso permanece el eco de su magia; en cambio, una investigación académica puede resistir, para lo bueno y para lo malo, a lo largo de mucho tiempo.

En ambos casos, el factor realidad se impone. En ambos casos, es necesario buscar un equilibrio entre lo ideal y lo posible. El espectáculo no es sólo una creación artística, también es un medio de subsistencia económica. En cambio, la investigación académica, aunque con menores exigencias de inversión, difícilmente resolverá por sí misma los problemas económicos del investigador. Tanto la creación como la investigación están condicionadas por el tiempo, los medios económicos o las vías de difusión de sus respectivos trabajos.





*El esclavo del demonio*. Apresentado no Corral de Almagro. Foto de Companhia La Máquina Real (2010).

III - La experiencia me ha llevado a seguir ciertos procedimientos metodológicos específicos para la investigación en el territorio del teatro de títeres.

A) En lo relativo a las investigaciones artísticas (en plural, ya que sus variantes son muchas), lo habitual es partir de una idea motriz –un texto literario, una música, un planteamiento temático, un encargo, etc.–, cuyo objetivo sea dar vida a un nuevo mundo, con una cosmovisión propia. La creación de ese mundo exige definir, y por lo tanto investigar, diferentes elementos.

En primer lugar, el *espacio*. El mundo que queremos fundar necesita un punto, un centro simbólico, distinto del espacio cotidiano homogéneo y neutro. Un sitio único, en el que puedan confluír lo extraordinario, lo maravilloso, lo terrible; un eje que atraviese lo infernal, lo humano y lo divino. Un espacio propiciatorio donde el “caos” cotidiano se convierta en un “cosmos” jerarquizado<sup>7</sup> (ELIADE, 1985, p. 25-39).

<sup>7</sup> Me ha resultado muy útil para comprender las cualidades y las necesidades del espacio de las representaciones con títeres el texto de Mircea Eliade *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona, Labor, 1985), especialmente p. 25-39.

Ese espacio ha de poblarse de *formas*; formas que materialicen visualmente a los títeres, a la escenografía, etc., pero siempre en sintonía con los contenidos de la idea motriz. Este proceso de investigación formal, semejante al que realizan los artistas plásticos contemporáneos, resulta esencial, ya que sobre sus resultados descansan las sucesivas capas de significación<sup>8</sup>.

La forma se convierte en imagen en la medida en que se definen sus contenidos simbólicos, es decir, su *iconografía*. El muñeco, gracias a su vestimenta de determinado color, se convierte en Capucita Roja o, gracias a ciertos atributos añadidos, el espectador podrá reconocer a Don Quijote. La forma se hace imagen cuando tiene en cuenta las convenciones culturales de su público potencial.

Pero lo dicho hasta ahora podría servir lo mismo para un grabado, una pintura o una figura escultórica; el títere necesita algo más para convertirse en personaje, necesita tener vida, necesita estar dotado de posibilidad de *animación*. El “ánima” o alma, de una forma, de una imagen, aparece fundamentalmente cuando surge el movimiento –también la voz o la mirada– y este movimiento está condicionado por la técnica que lo permite o lo limita. La técnica aplicada a cada figura define las posibilidades de cada títere, de cada personaje; de ahí la importancia de este momento en el proceso investigador del creador titiritero<sup>9</sup> (CORNEJO, 2008, p. 25-31). La técnica siempre debe de estar al servicio del “ánima”.

Una vez definidos el espacio, la forma, la simbología y delimitados los personajes, “sólo” faltaría la *materialización global* del espectáculo: el largo proceso de los ensayos, con su búsqueda de ritmos, juegos, contrastes y metáforas; con sus imprescindibles ajustes y reajustes técnicos; todo ello, en busca de la fusión armónica, orgánica, de todo

<sup>8</sup> Sobre el tema, pueden consultarse los trabajos clásicos de Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Nueva versión* (Madrid, Alianza, 1979) y de Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual* (Barcelona, Gustavo Gili, 1973).

<sup>9</sup> Sobre el títere como forma, imagen o personaje, he tratado en Francisco J. Cornejo, “El títere y su misterio: magia, religión y teatro (incluso en el siglo XXI)”, *Fantoche*, nº 2 (2008).

el proceso, hasta llegar a un resultado que el público llegue a sentir “como si no pudiera haber sido de otra manera”.

Por supuesto, soy consciente de que la realidad de la creación artística titiritera difícilmente sigue al pie de la letra el orden del esquema que acabo de esbozar. Lo normal es que la pasión, de la mano de la intuición, guíe los pasos del titiritero creador en un proceso flexible y condicionado, con avances y retrocesos tantas veces como sea necesario. A ello, hay que sumar la multiplicidad de posibilidades que existen en función de las energías movilizadas; no puede ser lo mismo el proceso creador de un titiritero factótum que el desarrollado en el marco de un gran teatro estatal con su variedad de especialistas. Cada caso tiene sus ventajas y sus peligros, aunque los problemas de fondo a los que se enfrenten sean los mismos.

Entre los peligros principales que acechan al titiritero creador, está el de no tener en cuenta o despreciar el valor de alguno de los elementos anteriormente relacionados; o, en relación con lo anterior, que el predominio de alguno de ellos destaque sobre los demás hasta el punto de perjudicar el resultado global; aunque, quizás, el más grave entre todos ellos sea olvidar el carácter mágico-sagrado que está en la esencia de todo espectáculo de títeres.

B) La investigación académica en el ámbito del mundo de los títeres no debería de ser muy diferente de la de otras disciplinas científicas. Una de sus principales características es que puede ser tan polifacética y compleja como el objeto de su estudio. La Antropología, la Historia, la Sociología, la literatura, las artes plásticas y del espectáculo, como mínimo, tienen mucho que aportar al estudio de las artes del títere.

Desde mi experiencia personal, me gustaría hacer algunas consideraciones que creo importantes, y que quizás sean útiles a alguien:

- 1) Hay que establecer claramente y no olvidar el marco o las premisas en las que se mueve toda investigación sobre los títeres:
  - a) éste es un territorio todavía por conquistar plenamente: en general, el mundo académico (salvo honrosas excepciones),

como también el teatral, el artístico y cultural, siguen considerando todo lo relacionado con el títere (es cierto, que cada vez un poco menos) como algo marginal;

- b) lo habitual hasta el presente ha sido tratar el fenómeno del títere desde puntos de vista aislados, es decir, troceado, dividido, separado, dejando de lado muchas veces aquello que está en su esencia; hay que enmarcar toda investigación en una visión global de lo que significa el títere;
  - c) es fundamental partir del reconocimiento del títere como fenómeno particular, esencialmente diferente del teatro de actores y del teatro infantil; fenómeno, no hay que olvidar, del que también forman parte determinados ritos y ceremonias de carácter festivo, social y/o religioso;
  - d) partir de su esencia original: su carácter demiúrgico, creador de vida (efímera, bien es verdad) y, por lo tanto, sagrado y mágico.
- 2) No estará de más que el investigador académico tenga en cuenta las siguientes cuestiones metodológicas:
- a) es importante revisar todas las investigaciones sobre teatro u otras disciplinas vinculadas al mundo del títere en busca de datos dispersos, o a los que no se les ha dado valor, pero que suelen resultar preciosos para nuestros intereses;
  - b) es necesario buscar en todo tipo de archivos lo específico del títere, puesto que en ellos hay tantos datos como realidad titiritera ha habido a lo largo de la historia, que otros investigadores, normalmente, pueden haber dejado de lado o despreciado<sup>10</sup>;

---

<sup>10</sup> Es especialmente significativo el caso de John E. Varey, que en pocos años y a base de muchas horas de búsqueda en archivos, hasta entonces apenas aprovechados para la historia del teatro, levantó desde la nada una *Historia de los títeres en España* (ob. cit.) que brilla, en comparación con las de otros países, por su magnífica y rigurosa documentación. En la actualidad, es de agradecer que la profesora Piedad Bolaños, investigadora infatigable sobre el teatro del Siglo de Oro español, esté dedicando sus esfuerzos a dar a la luz importante documentación de la historia del teatro de títeres en la España del siglo XVI y XVII, como demostró en su ponencia presentada en el Simposio Internacional “La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América”. San Sebastián, 28 y 29 de mayo de 2016 (cuyas Actas están en proceso de publicación).

- c) es muy conveniente establecer comparaciones e influencias entre lo que sucede en diferentes países o culturas. Señalar lo común y lo diverso, y las razones de ello. Hay bastantes “Historias de los títeres en...”, pero muy pocos estudios generales que las relacionen (el ya citado trabajo de Henryk Jurkowski es una notable excepción). En cualquier caso, siguen siendo muy necesarios estudios específicos generales que, por ejemplo, a nivel europeo, expliquen de manera documentada cómo, cuándo y dónde se desarrollaron las técnicas de títeres de vara a la cabeza, o, lo mismo, para el de guante, u otros muchos temas y cuestiones pendientes.
- 3) El investigador siempre será cauteloso al exponer los resultados de sus investigaciones:
- a) pensando dos veces lo que se dice y valorando cuidadosamente los datos existentes antes de establecer hipótesis o elaborar recreaciones históricas;
  - b) teniendo especial cuidado, al realizar una hipótesis histórica, en no caer en el error del anacronismo al aplicar conceptos contemporáneos a situaciones históricas lejanas (por ejemplo, al suponer una técnica todavía inexistente para los títeres de esa época lejana)<sup>11</sup> (CORNEJO, 2015, p. 36-74);
  - c) siendo riguroso con los datos: estos serán siempre fieles, bien documentados y referenciados, sin dejarse distorsionar por posibles prejuicios;
  - d) poniendo especial atención en la interpretación de los mismos: ante la tentación fácil de las afirmaciones terminantes, el antídoto de la duda;
  - e) pero, eso sí, cuando haya suficientes argumentos razonables, también habrá razones para la defensa rotunda de nuestros

<sup>11</sup> Errores, por cierto, bastante habituales entre los estudiosos de los textos cervantinos con presencia titiritera (escena del retablo de Maese Pedro, Retablo de las Maravillas); véase Francisco J. Cornejo, “Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España”, *Fantoche*, nº 9 (2015).

hallazgos; sin miedos ni complejos ante quienes se aferren a las ideas erróneamente establecidas.

- 4) El estudioso deberá tener presente que una investigación no lo es hasta que no se hace pública (igual que un espectáculo tampoco, hasta que no se estrena); y que el alcance de su repercusión puede ser muy diferente. Es importante el dónde y el cómo se publica:
  - a) dónde: si es posible, en publicaciones de ámbito académico, aunque suele ser difícil. Son pocas las que se interesan por el mundo de los títeres; menos todavía las que se especializan en él (*Móin-Móin* es una gloriosa excepción). Pero es factible publicar trabajos sobre el mundo de las artes del títere en los ámbitos de la Historia del Teatro, de la Antropología o de la Historia. Una excelente alternativa, que garantiza un público interesado, son las publicaciones realizadas por instituciones titiriteras (centros de documentación, asociaciones, fundaciones; por ejemplo: la revista *Fantoche*, de Unima Federación España);
  - b) cómo: en todo caso, publicando las investigaciones con el máximo rigor académico posible. Siempre con referencias documentales precisas y completas, que faciliten las comprobaciones del lector exigente y sirvan –con su presencia o ausencia– de piedra de toque sobre su originalidad o posible plagio.

Hasta aquí, alcanza esta breve reflexión personal sobre las dificultades y los goces que acompañan a la tarea investigadora en el ámbito de lo titiritero. Espero haber sido capaz de transmitir algo de la pasión que durante todo este tiempo me ha movido a trabajar con los títeres; algo de los placeres (inmediatos o diferidos, efímeros o permanentes) que han supuesto el crear, representar e investigar con ellos. En definitiva, espero que estas páginas sean una invitación a la aventura –no exenta de peligros– que suponen los títeres: siempre nuevos, siempre enraizados en las esencias ancestrales de lo humano.

## REFERENCIAS

- ALADRO, Carlos Luis. *La Tía Norica de Cádiz*. Madrid: Editora Nacional, 1976.
- VAREY, John E. *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1985.
- CORNEJO, Francisco J. El títere y su misterio: magia, religión y teatro. Madrid: Unima Federación España. *Fantoche*, n.º: Unima Federación España. 2008.
- CORNEJO, Francisco J. Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España. Madrid. *Fantoche*, n.º 9: Unima Federación España. 2015.