



Las narraciones legendarias y su transposición al teatro de títeres, a la historieta y a la ópera taiwaneses.

Perla Zayas de Lima

(CONICET-IUNA)

Taiwán ofrece hoy un interesante campo de investigación en todas las disciplinas artísticas. A pesar de su lejanía, evidente en lo geográfico y, a primera vista, en lo cultural, revela interesantes puntos de contacto con la realidad de nuestro país: su ubicación en la periferia, la necesidad de reflexionar y afianzar su identidad para contrarrestar la penetración de elementos que intencional y estratégicamente buscan desdibujar la idea de nación¹, la función del teatro como medio de rescate de las culturas indígenas. Nos interesa mostrar aquí cómo desde distintas prácticas escénicas, la fuerte presencia de lo transnacional aparece “neutralizada” a través de la práctica de la transposición de leyendas tradicionales -en las que toda la comunidad puede reconocerse- a distintos géneros.

En especial, desde 1980, se multiplican en Taiwán las producciones con fuerte marca intercultural, que combinan complejas relaciones intertextuales y audaces transposiciones; asimismo se verifica una notable pervivencia de la leyenda, claro ejemplo de transgénero que circula fluidamente en diversos medios y estilos. Habida cuenta el público al que están dirigidas, el desafío mayor para los autores, directores, coreógrafos, músicos, actores y bailarines, radica en hallar un equilibrio entre la tradición y lo nuevo, entre lo propio y lo ajeno, hacer porosa las “fronteras éticas”². Siguiendo a Oscar Steimberg³, cuando hablamos de *transposición* nos referimos al cambio de soporte o lenguaje de una obra o género; y al referirnos al *transgénero*, a esa forma simple que circula socialmente y pervive con rasgos estables en su recorrido por distintos

¹ Si bien reconocemos la complejidad que encierra la idea de ‘nación’, adherimos a la postura de Luis Villoro que la entiende como una comunidad de cultura, con conciencia de pertenencia, con un proyecto común y con una relación con un territorio (“Del estado homogéneo al estado plural”, *Estado plural, pluralidad de culturas*, México, Paidós-UNAM, 1998, págs.13-62)13. Véase también Graciano González R. Arnaiz (Coord.) *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002)

² F. Barth introdujo y desarrolló el sentido y alcances de estos conceptos en “Introducción”, en F. Barth (comp.) *Los grupos étnicos y sus fronteras: la organización social de las diferencias culturales*, México, FCE, 1976, págs. 9-49.

³ Oscar Steimberg, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel, 1998.



lenguajes o medios

Las leyendas y su transposición al teatro de títeres.

En todas las culturas y en todas las épocas, el títere ha sido considerado como un objeto mágico e inquietante porque simultáneamente puede evocar lo humano, lo divino y lo inanimado. Uno de los aspectos más interesantes que ofrece el teatro de muñecos es la relación del objeto con el cuerpo y la voz del actor. Ese ir y venir entre lo presente y lo ausente, lo velado y lo develado, la multiplicación de imágenes y la ambigüedad de los distintos significantes (cuerpo humano, objetos, muñecos articulados) aparecen como signos de *otra cosa*. La relación que se establece entre el actor y el muñeco, entre titiritero y objeto, entre la vida y la muerte que supone lo animado y lo inanimado se vuelve paradójal: el actor se expresa a través de un objeto distinto de él, pero el vínculo entre ambos es tan estrecho, tan indisoluble, que los límites resultan finalmente borrosos.

En el caso China, los dramas históricos, leyendas y mitos religiosos constituyen los pilares de este arte y aún hoy se representan tanto en teatros cerrados para diversión, en escenarios al aire libre -con frecuencia al frente de algún templo- en ocasión de fiestas religiosas y en reuniones privadas como nacimientos y bodas. Li Tien-lu (1909-1998) considerado el Maestro de los títeres en Taiwán llamó a su grupo I Wan Jan, que significa "títeres que se mueven magníficamente como actores humanos". Desde la década del 20 se dedicó a transmitir el arte folklórico tradicional a partir de su lectura de los autores clásicos, dramas históricos, leyendas y mitos religiosos, pilares que conforman los textos fuente modificados luego por adaptaciones y diálogos improvisados de acuerdo al tipo de audiencia. Las novelas clásicas más difundidas fueron el *Romance de los tres reinos*, el cuento de *La serpiente blanca* y el relato tradicional *Viaje al oeste*; asimismo, dramas de caballería adaptados de novelas de *kung fu* o de espadachines (*El templo Shao-lin*). Como en la mayoría de los casos, el lenguaje se convertía en obstáculo para la recepción, incluyó en sus diálogos frases propias de la isla. Su trabajo con las dos variantes del chino se complementaba con la adecuación a un público muy alejado en el tiempo del texto fuente⁴. Respetó asimismo un

⁴ El éxito de dicho procedimiento se verifica en el entusiasmo de la audiencia que, tal como lo destaca Eugenia Yun, se manifestaba no sólo por el número de espectadores (cuando actuaban en espacios cerrados, los que no podían entrar escuchaban desde afuera) sino por los mensajes y obsequios (dijes de oro, banderas bordadas) brindados por parte de la audiencia ("Un mundo de títeres", en *China Libre*, Vol. XIV, n° 1, enero/febrero 1995, 58-69) 64.



aspecto fundamental del arte integral de los títeres: la música en vivo que ajustaba su ritmo de acuerdo al titiritero y su volumen según el espacio elegido (templos, plazas, teatros)⁵.

La labor de Li Tien-lu como autor/director/actor de un teatro de muñecos se centraba en establecer una indisoluble relación entre su cuerpo y voz con el objeto manipulado. Su elección de un texto fuente como la leyenda tradicional, le permitía suprimir datos conocidos por la mayoría de los espectadores, y suprimir descripciones verbales que aparecían inscritas en el muñeco. Aquellas descripciones de las secuencias de lucha a cargo del narrador del relato primitivo, que potenciaban la imaginación del oyente, se enriquecen con la incorporación de secuencias y ejercicios acrobáticos de las artes marciales y la utilización de ciertos elementos de la ópera de Pekín, como las arias para que fueran cantadas por los personajes del teatro de muñecos multiplicaba las imágenes al tiempo que las fijaba.

De la presentación en los templos al entretenimiento por cable

Los títeres de guante originalmente presentados en los templos, luego en teatro cerrados, han pasado a la televisión. ¿Qué implica realmente este cambio de soporte? La representación de una obra en un determinado medio está determinada por las normas técnicas que rigen dicho medio, al margen de la dirección que impone la propia visión de quien toma a su cargo la transposición. Como ejemplo tomamos la labor desarrollada por Pili Internacional Multimedia Co., en la que han intervenido tres generaciones. En los 70 surge un personaje como Su lam-bun, héroe erudito y caballeresco, inventado por Huang Chun-siung⁶. Con su hermano menor- ambos conocedores de las artes marciales- creó historias de caballeros que exponen la lucha del bien contra el mal. Sin duda conocía los textos ficcionales de *wuhsia*⁷, género que había alcanzado su mayor popularidad entre 1950 y 1970 y que ofrecía historias lineales en la que convivían el heroísmo y la venganza, la traición y el amor, hechos históricos y leyendas, filosofía y religión, pero que, necesariamente, incluían un final feliz. De alguna manera estas nuevas historias,

⁵ La orquesta del teatro de títeres tradicional se compone de tambores, gongos, la corneta *sona* e instrumentos de cuerdas. El gongo, por ejemplo se golpea según el ritmo que imponen los movimientos del titiritero.

⁶ Su padre, Huang Hai-tai (1900) había creado Jardín Wuchou, la mayor escuela de titiriteros en Taiwán,

⁷ *Wushia* puede traducirse por cuentos de caballeros andantes (*wu*, las destrezas para luchar; *hsia*, la caballería). Para la evolución de este género véase Jim Hwang "Cuentos de espadas y Caballeros", en *Taipei Hoy*, vol. XXI, nº 6, noviembre/diciembre 2002, pp-28-35



originariamente publicadas de modo similar a nuestros folletines, fueron desplazando las antiguas historias sobre el patriotismo y la piedad filial.

En coincidencia con los nuevos imaginarios sociales incluye en sus producciones elementos occidentales, como los vampiros, y nuevos personajes, como los extraterrestres. No elimina a los personajes tradicionales preferidos, como los maestros de *kung fu*, inmersos en un mundo mítico y conviviendo con héroes y monstruos, damas vestidas y peinadas elaboradamente, eruditos con barbas, generales de caras pintadas con brillantes colores, soldados y demonios, el famoso Rey Mono y su compañero con cara de cerdo. Pero suma a los relatos mitológicos tradicionales, la presencia de árboles o piedras que se convierten en seres humanos o personajes malignos que se alimentan con los restos cremados de monjes budistas. Es decir, que al tiempo que permanecen los tipos básicos -los jóvenes, las mujeres, los viejos y los payasos que aparecen también en la ópera tradicional- se incorporan nuevos personajes más complejos

A través de una serie de cambios este director busca que la obra sea aceptada “dentro del sistema cultural objetivo” y comprueba qué “la idea de la obra como una memoria colectiva del pasado no contradice la idea de la obra como espejo de la sociedad del presente”. En su adaptación al nuevo soporte, los muñecos tienen mayor tamaño (alcanzan un metro de altura, la proporción entre la cabeza y el cuerpo es de 1 a 7, a diferencia de los tradicionales que era de 1 a 3), las caras son más modernas y los vestidos más lujosos subrayado por una iluminación con luces doradas y se utilizan hilo seco y polvos relampagueantes y todo tipo de efectos especiales, las tramas son más complejas. También se registra un cambio en la incorporación del aspecto sonoro: la música no sólo es grabada, sino que se emplean canciones de los ídolos pop locales. Es decir, cuando el teatro de títeres se difunde como serie televisiva, la tecnología impone elaborados efectos lumínicos, música grabada, y la recepción masiva, intermedios de música popular.

La tradición de un actor único que hace todas las voces, protagonistas masculinos y femeninos, personajes secundarios y bufones se sigue manteniendo. La importancia de esta fórmula de narrador único determina que la grabación de la voz sea el primer paso en las producciones para televisión. Pero, antes de filmar hay una preparación completa de guiones, a diferencia de las primeras actuaciones de los títeres de guante, donde no sólo se ofrecía un guión simple, sino que los actores improvisaban a lo largo de la presentación.



En “Sobre el teatro de marionetas”, Heinrich von Kleist⁸ había reconocido en los muñecos la ventaja de ser *ingrávidos* y al necesitar el suelo sólo para rozarlo; por ser poseedores de más donaire que un cuerpo humano, y por carecer de reflexión, la gracia aparece “radiante y soberana”, pero también la necesaria vinculación espacial y emocional entre el manipulador y su muñeco. El cambio de soporte (tecnología de la reproducción mecánica), implica la supresión de la teatralidad a favor de los efectos cinematográficos y una situación de recepción que permite interrupciones⁹ generado una estética fundada en la velocidad y la fugacidad que produce, tal como lo señala Paul Virilio¹⁰ una visión sin mirada. Este peligro lo corre Chris Huang –hijo del director antes mencionados- y creador otro héroe popular, el espadachín Sou Huan-tsin. Se han proyectado más de mil capítulos; todos los episodios están disponibles en video y DVD. *Batalla por un reino* fue producida como serie de caricaturas animadas para ser vendida a los Estados Unidos y en este caso se emplearon voces diferentes para los personajes diferentes, para cumplir con las expectativas de los nuevos receptores.¹¹ Lo que aquí aparece privilegiado es el ritmo vertiginoso de los enfrentamientos y se pierden tanto los elementos éticos que informaban la leyenda como la presencia efectiva del titiritero, reemplazado por un colectivo de técnicos.

De la leyenda a la ópera.

Sin duda, *La leyenda de la serpiente blanca* – un especie de cuento de hadas chino que se remonta a la dinastía Ming- ha sido la que con mayor frecuencia ha sido transpuesta a la ópera, tanto la de Pekín como la de Taiwán. Lo que originalmente era una narración corta se convirtió con los años en una historia épica que narra cómo el universo comenzó con dos gigantes vagando por un océano lácteo. Esta leyenda también fue el punto de partida para creaciones coreográficas como la de Lin Hwai Min en 1975 para quien la tradición debe ser vivida como una herencia capaz de inspirar y que le permite enriquecer, en su caso el vocabulario de la danza china¹²

⁸ Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiparión, 1988.

⁹ Pavis, Patrice “El teatro y los medios de comunicación: especificidad e interferencia”, en *Gestos*, n° 1, abril, 1986. pp.25-52.

¹⁰ Paul Virilio, *En la máquina de la visión*, 1988

¹¹ Pat Gao “Títeres en la pantalla pequeña”, (en *Taiwan Hoy*, vol. XXV, N° 3, año 2006, pp 18-23).

¹² Sobre este tema véase Zayas de Lima, perla “Posibilidades y límites de un teatro intercultural” (en Miguel Bayo, y Perla Zayas de Lima, *China-Occidente. Interculturalismo y teatro*, Buenos Aires, Nueva Generación, 1998)



Esta tipo fuente ya había probado su productividad cuando a mediados de la década del 40 comenzaron a transponerse en los comics. Si en los cincuenta, un gran número de personajes eran los héroes de artes marciales, que luchaban por la moral y la justicia, en los años 80 los autores de historietas combinan relatos históricos y legendarios (por ejemplo, diferentes leyendas sobre los héroes de la dinastía Chou del Este) con los tradicionales personajes maestros de las artes marciales y recrean un estilo épico.

El actual declive de la ópera de Pekín llevó a creadores taiwaneses buscar revitalizarla a partir de libretos basados en la reescritura de leyendas folklóricas. Según un número significativo de directores, esas y otras leyendas contagiarían al género operístico la fuerza de su vigencia. Un modelo de transposición interesante de analizar es *Matzu* espectáculo montado por el grupo Kuo Luang dirigido por Ko Chi-liang en Taiwán en 1998.¹³ En este intento de revitalización de un género como la ópera, el libreto modificó la historia, quitándole justamente aquello que atrae a los devotos de esta deidad nacida en una aldea de la isla Meizhou hacia el 960: sus apariciones en medio de las tormentas, sus milagros. Fuera de contexto, la leyenda, consolidada en diversos períodos en los que lo religioso y sobrenatural tenían peso, pasa a ser en el Taiwán contemporáneo, un medio para que un género teatral revierta un proceso de extinción. No fue casual que el director contratara a un exitoso guionista de televisión Yu Li-jen para que escribiera el guión. Este se apartó de los datos generales que aportan las distintas versiones de la leyenda como que supuestamente nunca lloró siendo bebé, de allí su nombre (Mo-niang “Doncella tranquila”). Eliminó la mayor cantidad de elementos que la pudieran conectar con lo mitológico y la superstición y se focalizó a sus actos de benevolencia y generosidad por el prójimo como mortal. Según la leyenda, un monje taoísta descubrió su aura espiritual extraordinaria y le transmitió poderes mágicos que ella, a sus trece años, emplearía para curar a enfermos. Correlativo a este cambio de secularización se le suma la utilización de efectos especiales para satisfacer a un nuevo tipo de audiencia, efectos que no se utilizan en la ópera de Pekín tradicional. Por ello Yan Xiaojing, director de ópera *yueh* fue elegido para combinar las formas del canto y los movimientos tradicionales de la ópera de Pekín con un nuevo trabajo del espacio¹⁴; al mismo tiempo, los elementos narrativos son reemplazados y enriquecidos por los efectos especiales. El espectáculo se presentó en el Teatro Nacional en coincidencia con los rituales que se realizan en más de

¹³ Matzu, deidad protectora de los marineros y pescadores quienes le rezan a ella en situaciones de peligro

¹⁴ En China continental, la ópera *yueh* exige actuaciones más dinámicas que las propias de la ópera de Pekín



cuatrocientos templos y el número de peregrinos devotos de esta deidad considerada como la más popular en toda la isla. Mientras los peregrinos que durante ocho días se abstienen de comer carne, y con amuletos para disipar el mal y trajes rituales, se postran en el pavimento a lo largo de un recorrido de 300 kilómetros honrando la divinidad de la Emperatriz del Cielo (o Madre Celestial) en el teatro, los espectadores asisten a una representación que recrea la imagen de esta diosa guardiana de Taiwán, reformula el tiempo y el espacio, soslaya los “lugares poderosos” del texto fuente de los que hablaba Rifaterre (en este caso, los hechos sobrenaturales) y en la elección de la instancia narrativa da prioridad a aquellos aspectos que se conectan (o pueden conectarse) con el taoísmo. De hecho, en las últimas décadas se ha verificado en Taiwán un renovado interés por el pensamiento de Laotse, quien defendió los derechos de la mujer, advirtió sobre las limitaciones del lenguaje, apuntó “a una acción que no rompa la armonía interna de los seres”¹⁵, pero sobre todo presentó con fuerte sentido dialéctico los pares honor-deshonra, sabiduría-torpeza y fortaleza-debilidad. Precisamente Matzu es presentada en el paso de la leyenda a la ópera como una mujer que en su breve vida (veintiocho años) supo administrar sus dones y poderes, con benevolencia y responsabilidad, superando desde la meditación los obstáculos.

Las leyendas operan así como un reservorio de la cultura china que permanece a través de los tiempos y que permite ser reconocida “por la iconicidad de sus arquetipos y símbolos fundacionales”¹⁶. Su productividad se verifica en las transposiciones a diversos géneros, lenguajes y soportes. En su paso al teatro de títeres, todas sus posibilidades expresivas se enriquecen, y a pesar del diferente contexto histórico en que son recreadas, los cambios son mínimos (los guiones respetan el texto fuente) y sólo determinados por el tipo de soporte ambiguamente múltiple e indisoluble (muñeco/manipulador) y el modo de recepción audiovisual y participativa. Mayores y más substanciales son los cambios que se operan cuando estas leyendas adaptadas para teatro de títeres son transpuestas a la televisión. Cambia la naturaleza del relato, transformación determinada tanto por lo que impone el soporte y la libertad permitida al director como razones de índole económico, lo que se agudiza cuando el receptor no sólo pertenece a un contexto histórico diferente, sino a un contexto cultural en muchos sentidos opuesto.

¹⁵ José Ramón Álvarez, “Naturaleza del Tao Te Ching” (en *Tao Te ching*, Buenos Aires. Almagesto, 1995)

¹⁶ Mauricio Beuchot, “Pluralismo cultural analógico y derechos humanos” (en Graciano González R. Amaiz, coord., op.cit., págs. 107-121) 121.



En el caso de las óperas taiwanesas actuales, la obediencia a los códigos tradicionales de vestuario, maquillaje y actuación, se flexibilizan y el estilo del director adquiere protagonismo, pero permanecen todos aquellos elementos que permiten un inmediato reconocimiento tanto del relato fuente como del género al que ha sido transpuesto, respetando así las expectativas de un público reacio a los cambios drásticos, y que en su mayoría considera que no hay arte cuando la innovación vale sólo como novedad, o se busca la originalidad por la originalidad misma.

pzayas@arnet.com.ar

Legendary tales and its transposition to puppets theater, comics and Taiwan Opera.

Abstract

Some chinese legends were chosen to analyse their changes during the transposition process to operas and puppets theater. Also, the aim of this article, is thinking about relationships between transposition and interculturalism.

Palabras clave: Taiwán ópera teatro de títeres leyendas transposiciones

Key words: Taiwán opera puppets theater legends transpositions