

CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO FEMENINO EN EL TEATRO DE TÍTERES DE WINGED CRANES

Alejandra Prieto García
Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN

Esta investigación se centra en las diferentes imágenes del cuerpo femenino y la temática de género en el teatro de títeres en España que desarrolla la compañía de teatro Winged Cranes, con base en Madrid, a través del estudio de tres de sus montajes más relevantes: *Don't kiss me, I'm in training*; *The soldier with no name*; y *Bernarda's Backstage*. Se propone un análisis de los contextos multiculturales e interdisciplinarios en los que se ha formado y desarrollado su trabajo artístico Winged Cranes. Se analizan los cuerpos *performativos* creados por esta compañía para la escena mediante el examen de las marionetas que presenta en las producciones objeto de este estudio. Esta investigación valora la aportación de Winged Cranes a la representación de la mujer en el teatro de títeres y del teatro en general en España desde una perspectiva feminista y de género.

PALABRAS CLAVE: teatro de títeres en España, representación del cuerpo femenino en el teatro de títeres, género en los títeres, mujer y títeres, teatro japonés.

CARTOGRAPHIES OF THE FEMALE BODY IN THE PUPPET THEATRE OF WINGED CRANES

ABSTRACT

This research focuses on the different visions of the female body and the gender issue in puppet theatre in Spain developed by the theatre company Winged Cranes based in Madrid through the study of three of its most relevant productions: *Don't Kiss me, I'm in training*; *The soldier with no name* and *Bernarda's Backstage*. An analysis of the multicultural and interdisciplinary contexts in which Winged Cranes has been formed and developed its artistic work is proposed. The performative bodies created by this company for the stage are analyzed by examining the puppets shown in its productions. This investigation values the contribution of Winged Cranes to the representation of women in puppet theatre and theatre in general in Spain from a feminist and a gender perspective.

KEYWORDS: Spanish puppet theatre, representation of the female body in puppet theatre, gender and puppets, woman and puppetry, Japanese theatre.



1. INTRODUCCIÓN

La escena contemporánea española no puede entenderse sin la presencia de las compañías y creadores que desarrollan su labor en el campo del teatro de títeres cuyos trabajos han propiciado un proceso de la creación teatral notable, sobre todo en los últimos años. En este sentido, destaca el papel fundamental de las mujeres en la evolución del teatro actual. Las creadoras escénicas que llevan a cabo su labor en el teatro de títeres presentan propuestas que abarcan un amplio abanico de temas, explorando dramaturgias diversas a partir de realidades complejas. Destaca también la investigación escénica a través de los materiales y las técnicas. Esta experimentación también ha contribuido en gran parte a mermar su visibilidad reduciendo su exhibición a formatos más pequeños y públicos minoritarios. A este hecho se une la consideración de los títeres todavía hoy como un arte teatral minoritario y dirigido eminentemente a un público infantil. No es este el momento de reflexionar sobre el estado de las artes del títere en España, del que sí hay un estudio coordinado por UNIMA¹ (Unión Internacional de la Marioneta) que se puede consultar *online*. Tampoco se detiene esta investigación en la visibilidad de la mujer en este arte teatral en España y su presencia en las programaciones nacionales. Pero sí es oportuno para este estudio señalar el interés y la calidad de los trabajos escénicos del teatro de títeres desarrollados por compañías lideradas o formadas en su mayor parte por mujeres, destacando, entre otras, La Rous Teatro, Mimaia Teatro, La Sociéte de la Mouffette, El Patio Teatro o La Maquiné y la compañía objeto de esta investigación, Winged Cranes. Estas compañías están orientadas a un público infantil y presentan sus trabajos bajo el rótulo *para todos los públicos*. Este no sería el caso de Winged Cranes, una *rara avis* en el panorama teatral que desarrolla su producción artística dirigida al público adulto. Esta compañía, desde su origen (2008) y como anuncia en su página web², está orientada a investigar en temas menos explorados en los escenarios, aún menos por el teatro de títeres y que son poco habituales en los espacios teatrales. Además, por propia decisión de Winged Cranes, las protagonistas de sus montajes son siempre mujeres.

Esta investigación analiza los primeros trabajos escénicos de la compañía: *Don't kiss me, I'm in training* (2008), origen de *The soldier with no name* (2009), y *Bernarda's backstage* (2011). Estos tres montajes abordan cuestiones que tienen que ver con la identidad de género y la representación del cuerpo femenino. El títere se transforma en territorio generador de identidades y foco de la acción dramática que la compañía desarrolla escénicamente. Sus protagonistas son títeres contruidos para la escena y responden a unos criterios estéticos, artísticos, dramáticos y *performativos*. Estos seres inanimados cobran vida por la interacción entre manipuladora y títere, el ser vivo y la máquina. Interesa el estudio de los enfoques y visiones detrás

¹ Este estudio se puede consultar en <https://titeredata.eu/>.

² Para más información sobre Winged Cranes consultar en <http://www.thewingedcranes.com>.

de los procesos de creación y de construcción de esos seres escénicos y analizar el recorrido y la dramaturgia empleada para el desarrollo de estos montajes teatrales.

En el análisis y estudio de *Winged Cranes* a través de sus creaciones escénicas cabría preguntarse entonces ¿cómo influye el uso de los títeres de esta compañía como protagonistas de la acción dramática en la *construcción* de la identidad de género en la escena contemporánea? ¿Cuáles son las visiones corporales resultantes de la hibridación y de la interacción entre títere y manipuladora? ¿En qué medida amplían y subvierten las barreras del género? Y, por último, ¿cuáles son las aportaciones de esta compañía al imaginario arquetípico femenino en la creación escénica española?

2. ORIGEN DE WINGED CRANES

Hace unos meses Eugenio Barba, director del Odin Teatret³, respondía a la pregunta de ¿qué es teatro? que lanzaba un participante del Odin Week Festival celebrado en Dinamarca a finales de agosto de 2020, con la frase «Teatro soy yo. Teatro eres tú». Parafraseando a Barba ante la pregunta de qué es *Winged Cranes*, compañía objeto de esta investigación, se respondería entonces que *Winged Cranes* es Alejandra Prieto, su directora artística, y Jams Clabecq, cofundadora de esta compañía que nace en 2008 en Londres. Se considera necesario por tanto realizar en primer lugar una introducción sobre el origen de esta compañía y cuáles son los hitos y el motor de arranque de la formación.

Prieto y Clabecq se conocieron en 2008 en Sarah Lawrence College (SLC), en Nueva York, mientras cursaban un máster en artes escénicas (MFA). Sarah Lawrence College es una institución pionera en Estados Unidos en los estudios feministas por incluir en su *curriculum* el *Master of Arts in Women's History* desde 1972. De manera transversal varios departamentos de SLC incluyen el enfoque feminista y de género en sus programas, como es el caso del departamento de Teatro en el que estaban matriculadas Prieto y Clabecq y en el que se impartía la asignatura *World's a Stage*, que incluía el teatro *queer* y el teatro feminista en su guía didáctica. El tema de la identidad y sobre todo de la identidad entendida desde la óptica del género y de pertenencia a una clase social, raza y/o país formaba parte de la asignatura⁴.

³ Odin Teatret es una de las compañías más emblemáticas del teatro del siglo xx y de la escena europea casi desde su formación en 1965. Todos los años el Odin Teatret organiza un encuentro internacional llamado «Odin Week Festival» y en agosto de 2020 la autora de este artículo formó parte de él junto a otras 30 personas.

⁴ En esta asignatura se estudiaron los trabajos y creaciones de artistas y dramaturgos que desarrollan su carrera en el mundo de la *performance* y de la dramaturgia de corte feminista y *queer*. Entre los autores y compañías del programa de esta asignatura estaba, entre otros, el grupo teatral Split Britches, cuya dramaturga Deb Margolin visitó SLC en la primavera de 2007 para impartir una *masterclass* sobre dramaturgia feminista y autoficción.





Es necesario para este estudio señalar el impacto e influencia que han tenido los movimientos LGTB en la escena cultural de Nueva York y, entre ellos, es notable la sacudida que provocó la teoría *queer* irrumpiendo con fuerza en los debates feministas en los años ochenta y cuestionando la normatividad del género y su carácter binario. Estos debates se avivaron aún más con la publicación de *El género en disputa*, de Judith Butler, en 1990, que ocasionó un gran revuelo dentro y fuera de la academia⁵. En este estudio revolucionario dentro del feminismo Butler cuestiona el género como binario y normativo y lo analiza como *performativo*. Señala además la necesidad de mirarlo como algo más diverso y flexible, como lo demuestran las personas del colectivo LGTBI, sobre todo los transexuales y las personas hermafroditas o intersexuales, que según Butler dinamitan las fronteras del sistema binario heterosexista. Fuera de los círculos universitarios la teoría *queer* encontró su manifestación artística a través del teatro y espectáculos que tenían lugar en los bares, pubs y salas de teatro del East Village neoyorkino desde finales del siglo xx⁶.

Todavía a principios del siglo XXI este debate estaba vivo en la academia y en la calle. Prieto y Clabecq van a asistir a numerosos eventos *queer* en Manhattan, desde conciertos de música donde sonaban canciones con estribillos como «The only revolution is the gender revolution»⁷ a las actuaciones de grupos feministas del *performance underground* como el emblemático Split Britches o el circo *queer* Amok⁸, que en sus montajes y en sus textos cuestionaban, rompían y trasgredían las fronteras del género. Todo ello alimentaba las inquietudes identitarias de estas dos estudiantes, y, sobre todo, avivaba sus preguntas y estimulaban su búsqueda como artistas; Prieto explorando y cuestionando las barreras de la normatividad del género y Jams Clabecq iniciando el camino de la transexualidad.

Habría que referirse a otro fenómeno cultural que tiene lugar en la ciudad de Nueva York a finales del siglo xx y los albores del XXI y que se refleja en varias

⁵ *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990), de Judith Butler, traducido en España como *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (2007).

⁶ Solo por citar algunos de estos lugares, destacamos el espacio WOW Café (Women's One World) en el East Village, que abrió sus puertas en 1980 y que ha sido no solo un lugar de encuentro, sino también de expresión y exhibición como sala de teatro, de exposición y *performativo*, de artistas del colectivo LGTBI. Sobre este emblemático café que hoy sigue abierto se puede consultar más información en <https://www.wowcafe.org>.

⁷ Eran frecuentes las veladas *performativas* que trataban temáticas *queer* en espacios como el vanguardista 122 Performance Space dentro de la programación mensual «Monthly spaghetti dinner», donde se representaban tres espectáculos en torno a temas diversos y lenguajes escénicos. En ese espacio Prieto ve por primera vez un espectáculo de títeres para público adulto, *The Christine Jorgensen Story* (2005), de Adrian Selznick, que cuenta la historia de la primera mujer transgénero que se somete a una operación de cambio de sexo, a través de un teatrillo de marionetas de varillas y de ilustraciones amplificadas por una cámara en directo. Esta pieza se puede ver en <https://vimeo.com/340709025>.

⁸ Para más información sobre este circo se puede consultar su página web en <http://www.circusamok.org>.

publicaciones de esa época. *The Drama Review* y *Performance Journal*⁹, revistas científicas especializadas en artes *performativas*, publicaron en esos años varios artículos e incluso un monográfico sobre el resurgimiento de las artes del títere, refiriéndose a los espectáculos que se estrenan en Nueva York y a sus creadores. En sus páginas se destacaban artistas tan significativos como la directora de teatro Julie Taymor, creadora del musical *El Rey León* en Broadway, pero también citaban en sus artículos a otros creadores más experimentales y vanguardistas como Theodora Skipitares, Basil Twist o Dan Hurlin, quien además imparte la asignatura de *Creación con marionetas* en Sarah Lawrence College, a la que asiste Prieto, y es editor del número 2 (2004) de la revista *A Play. A Journal of plays*¹⁰, dedicado a las artes del títere.

Durante esos años varios artistas escénicos que estrenaban de manera regular en Manhattan visitaron SLC, como Theodora Skipitares, quien utilizaba (y sigue utilizando hoy) en sus montajes un tipo de títere japonés, central en este estudio y fundamental en el desarrollo creativo de *Winged Cranes*. En 2007, los directores británicos de la compañía *Blind Summit Theatre*, Mark Down y Nick Barnes¹¹, impartieron una *masterclass* en este centro que causó tal impacto en Prieto que al terminar el máster se mudó a Londres para trabajar con ellos, primero de aprendiz y luego en una multiplicidad de roles y funciones durante tres años.

Jams Clabeq y Alejandra Prieto después de aquel año tenían claro que querían trabajar y crear juntas, que los títeres iban a ser uno de sus lenguajes principales de expresión y que la creación iba a estar sustentada por su necesidad de bucear, encontrar y cuestionar la propia identidad, empezando por la de género. Estaba plantada la semilla que luego crecería y daría origen a la primera pieza teatral de *Winged Cranes*, *Don't kiss me, I'm in training*, y que se convertiría en *The soldier with no name* en 2009.

⁹ Destaca el monográfico publicado por *The Drama Review* dedicado a los títeres titulado *Puppets, Masks, and Performing Objects at the End of the Century*, publicado en 1999 y editado por John Bell, que da cuenta del estado efervescente de las artes del títere a finales del milenio. En él aparecen los artículos de investigadores y creadores como Richard Schechner, Peter Schumann y Theodora Skipitares, entre otros.

¹⁰ En este número destacan los artículos de artistas contemporáneos reconocidos como Ping-Chong, Theodora Skipitares, Basil Twist y el propio Dan Hurlin.

¹¹ Down y Barnes son los responsables de la creación, construcción y manipulación de los títeres de estilo japonés de la ópera de *Madama Butterfly*, dirigida por Anthony Minghela, estrenada en la English National Opera (ENO) en Londres en 2005 y que en 2007 se presenta en el Metropolitan (MET) de Nueva York con gran éxito de público y de crítica.



3. LOS TÍTERES JAPONESES Y SU INFLUENCIA EN LA CREACIÓN ESCÉNICAMENTE OCCIDENTAL

Cabría explicar que el tipo de marionetas con las que trabaja Winged Cranes, el teatro de títeres japonés *ningyō joruri*¹² popularmente conocido como bunraku¹³, ha sido una influencia fundamental en las creaciones de diversos artistas occidentales y, por supuesto, cuya huella es notable en el trabajo de esta compañía. Tanto Dan Hurlin como Theodora Skiptares y los británicos Blind Summit Theatre desarrollan sus creaciones a partir de estos títeres japoneses y es de ellos de quienes Alejandra Prieto conoce de primera mano esta tradición.

El *ningyō joruri* japonés fue proclamado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2003. Es junto con el teatro Noh, el Kabuki y el Kyogen uno de los grandes tesoros de las artes escénicas en Japón. Si bien este teatro de títeres en un principio se reducía a un títere manipulado por una persona, poco a poco estos muñecos serán más articulados y pasarán a manipularse por tres titiriteros durante el siglo XVI. Aunque la mujer formaba parte de las tropas de titiriteros, se prohíbe su presencia en los escenarios públicos en 1629¹⁴.

En la actualidad el teatro nacional de bunraku en Osaka es la institución encargada de promover y salvaguardar este tipo de teatro de títeres tradicional y ofrece una programación estable donde las obras que se representan pertenecen al repertorio clásico de bunraku. En este teatro aún se mantiene la tradición de no permitir a las mujeres manipular los títeres a pesar de que la prohibición se abolió a finales del siglo XIX.

Las artistas japonesas volvieron a la escena pública a principios del siglo XX. Es entonces cuando se creó el otome bunraku¹⁵ a partir del bunraku, donde una sola mujer es la que manipulaba el títere a través de un sistema de varillas y de anclajes que permitían transmitir los movimientos de la manipuladora al muñeco. Esta conexión física también se benefició de la técnica de la danza en la que se instruyeron

¹² *Nyngiō* (muñeco) es como se conoce a las marionetas y *jōruri* es la forma narrativa (recitativa) con la que se acompañan las representaciones. La voz de los muñecos es interpretada por un único recitador, conocido como *tayu*, que se sitúa a la derecha (del público) del escenario acompañado por el *shamisen* (instrumento de cuerda japonés). Los títeres son manipulados por tres personas que, en una especie de coreografía, manipulan el títere para darle vida. Se puede consultar más información en <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/>.

¹³ La palabra *bunraku* procede del nombre artístico con el que se conoce y dio a conocer el narrador Masai Kahei's (1750-1810), Uemura Bunrakuken, que procedente de la isla de Awaji va a establecerse en Osaka y cuyo teatro de *ningyō joruri* va a tener un gran éxito durante el siglo XVII y llevará su nombre, el Bunraku-za.

¹⁴ La llegada de la dinastía Edo (1603-1868) a Japón supuso, entre otras cosas, la instauración de una serie de leyes de moralidad, entre ellas la promulgación del Edicto de 1629 que prohíbe la presencia de la mujer en la vida pública, por lo que las artistas van a desaparecer de los escenarios de los teatros.

¹⁵ El término *otome*, traducido como *doncella*, hace referencia a la mujer, en este caso al muñeco de bunraku que lleva la mujer, atado a través de un sistema de cuerdas y varillas a su cuerpo. Se puede consultar más información sobre el otome bunraku en <http://otome-bunraku.jp/en/about.html>.



las titiriteras para dotar a la marioneta de movimientos virtuosos y muy versátiles, incluso adaptaron coreografías existentes del kabuki para ser reinterpretadas por el muñeco del otome *jōruri* (Cid Lucas 2012).

Hay varias diferencias reseñables entre ambos títeres, el de bunraku y el de otome bunraku. El manipulador en bunraku va con el rostro cubierto a no ser que sea un maestro conocido y manipule la cabeza del títere (que se considera lo más difícil), pero en el caso del otome la artista japonesa manipula el muñeco con el rostro descubierto. La presencia de la manipuladora pasó de estar vetada en la escena pública durante dos siglos a subrayarse detrás del títere, como manera también de hacer la *performance* más atractiva y atraer al público. Esta mirada y foco en el cuerpo de la artista no era algo nuevo porque ya en los *distritos del placer*, donde proliferaban los burdeles, era frecuente que las artistas japonesas, vetadas de la vía pública, se reciclaran en estos lugares donde representaban obras de diverso contenido (la mayoría de carácter erótico) y también manipularan un títere con el que danzaban y al que dotaban de movimiento (Ashmore 2005). La mujer titiritera, de vuelta en los escenarios desde principios de siglo xx, visibiliza su rostro y también su cuerpo detrás del muñeco y danza en una coreografía donde sus movimientos son también los del otome.

No quedan muchas maestras y compañías que se sigan dedicando al otome bunraku, aunque gozan de gran prestigio y alguna de ellas ha contribuido a la difusión de este arte en otros países, como es el caso de la maestra Chieko Kiritake. Esta artista viajó a Estados Unidos en el año 2000 y su influencia es notable en las creaciones de la neoyorkina Theodora Skipitares, que adoptó este teatro de otome bunraku en sus propuestas teatrales aunque en sus producciones los muñecos de otome sean contruidos a escala humana, mientras que los orientales son más pequeños, de un metro de longitud aproximadamente.

En Occidente varias compañías y directores de teatro han sido influenciados por el bunraku japonés y lo van a usar en sus producciones, destacando los mencionados antes en este estudio Dan Hurlin y Tom Lee en Estados Unidos, Phillippe Genty o Arianne Mouchkine en Francia y Mark Down y Nick Barnes, codirectores de Blind Summit Theatre, en Reino Unido. Es con esta última compañía con quien Alejandra Prieto comienza a trabajar en Londres en el otoño de 2007.

Hay una característica clara que distingue el teatro de bunraku y otome bunraku occidental del japonés y es que los manipuladores de bunraku occidental, además de manipular el títere, forman parte de la acción dramática como un personaje más, interactuando con los otros dos manipuladores y también con el muñeco. No es el manipulador impasible del bunraku japonés, que, aunque visible también detrás del títere (aunque solo quien manipula la cabeza muestra su rostro), permanece imperturbable durante la acción dramática (Barthes 1971: 79-80). En el bunraku occidental los manipuladores muestran sus sentimientos y reaccionan a la acción desarrollada en escena. Otra característica que diferencia ambos teatros es que los orientales representan piezas del repertorio tradicional, mientras que en Occidente todas las compañías, europeas o americanas que adoptan los muñecos en sus producciones, desarrollan una temática relacionada con los contextos sociales, políticos y/o culturales que conforman las diversas realidades de cada creador. Las



dramaturgias o son de nueva creación o incorporan adaptaciones de textos de diversa procedencia, no necesariamente clásicos, y cuando lo son se usan como punto de partida o inspiración, a diferencia del oriental, que sí adopta la dramaturgia tradicional tal como la concibió el autor.

4. LA CREACIÓN LONDINENSE DE WINGED CRANES

4.1. *DON'T KISS ME, I'M IN TRAINING* (2008)

En el otoño de 2007 Prieto se trasladaba a Londres para trabajar con la compañía británica Blind Summit Theatre. Iniciaba entonces la investigación dramática para desarrollar una propuesta teatral con perspectiva de género, asistiendo a la exposición en el Albert Museum en Londres sobre objetos y surrealismo «Surreal Things: Surrealism and Design». Allí descubrió una fotografía¹⁶ que dio origen al primer espectáculo de Winged Cranes: *Don't kiss me, I'm in training*.

La mujer de la fotografía viste travestida como un hombre (con una chaqueta de hombre), lleva el pelo corto y mira desafiante a la cámara; enfrente tiene un espejo pero su mirada se dirige al objetivo de manera intencionada. Se trata de la fotógrafa y artista surrealista Lucy Shwob (1894-1954), conocida con el *nom de guerre* de Claude Cahun, cuya figura se rescata a finales del siglo xx y se considera una precursora del autorretrato artístico con perspectiva de género, mucho antes de que lo hicieran otras, como las conocidas artistas americanas Cindy Sherman o Francesca Goodman. La vida de Claude Cahun y en concreto el momento en el que con 16 años se afeitaba la cabeza servía de inspiración a la primera pieza teatral creada por Prieto y Clabeq, *Don't kiss me, I'm in training* ya con el nombre de Winged Cranes¹⁷ como compañía.

En *Don't kiss me, I'm in training*, a lo largo de los 30 minutos que duraba la pieza una Claude Cahun adolescente investigaba qué significa femenino y qué masculino según los cánones y convenciones sociales de la época¹⁸, buscando su propia identidad y ser aceptada socialmente. Como dice Judith Butler, «las personas solo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad de género» (Butler 2007: 70-71). El muñeco de bunraku que se había construido con los rasgos de Claude Cahun aparecía en escena ensayando

¹⁶ Esta fotografía se puede consultar en <https://catalogue.jerseyheritage.org/collection/Details/collect/6365>.

¹⁷ En la página web de la compañía se explica el origen del nombre en inglés de Winged Cranes, precisamente por nacer en Londres. Para más información consultar en <http://www.thewingedcranes.com>.

¹⁸ Una de las imágenes que se conservan de Claude Cahun muestra a esta artista en un retrato de adolescente leyendo el libro *L'Image de la femme*, de Armand Dayot, escrito en 1899, donde repasa el canon artístico aplicado en la representación de la mujer a través de imágenes de pinturas y esculturas de diversas épocas.



Figura 1. Autorretrato, imagen reflejada en el espejo, chaqueta de cuadros.
Nota. Autorretrato de Claude Cahun (1894-1954). [Fotografía]. (Cahun, 1928).
Cortesía de Jersey Heritage Collections.

el género femenino caminando con tacones, a su vez tratando de emular los pasos de una bailarina de ballet, y se lanzaba con el género masculino practicando poses masculinas y fumando un habano, pero fracasaba en todos los intentos y terminaba afeitándose la cabeza. Según la propia Claude Cahun confesaba en 1930 en su autobiografía *Disavowals*, el género neutro era el que mejor casaba con su identidad: «It depends on the situation. Neuter is the only gender that always suits me» (Cahun 1930: 151).

A través del títere de bunraku, protagonista de la acción y a la vez depositario de las decisiones de sus manipuladoras, se mostraba al espectador cómo el movimiento, el gesto corporal, era actuado por el muñeco. Las manipuladoras estaban detrás, visibles para el espectador, moviendo el cuerpo inanimado. El punto de partida de esta creación era investigar cómo el género era construido. Siguiendo a Judith Butler (2007), el género es decidido no tanto por el individuo sino por convención social, impuesto desde fuera. En esta pieza la imposición externa estaba representada por las manipuladoras. Se investigaba y se proponía cómo el género, que se concreta en la persona de manera *performativa* (Butler 2007), era indispensable para obtener una identidad. La protagonista, el muñeco, intentaba sin éxito incorporar el género normativo a su comportamiento, buscando esa identidad necesaria para ser aceptada, ensayando los movimientos y poses que encajan dentro de los cánones femenino y masculino para llegar a incorporarlos a través de la repetición, a modo de «ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo» (Butler 2007: 17). Como West y Zimmerman señalan, el género no es algo





Figura 2. *Don't kiss me I'am in training*.

Nota. Momento en la obra en que Claude Cahun (títere) se afeitaba la cabeza [Fotografía]. (Ferré Carrillo, 2009).

innato a la persona, sino más bien lo que la persona «hace» (1987: 140). El muñeco de bunraku existe, cobra vida, en la medida en que es manipulado, y el género es algo decidido *a priori* por quien manipula, es *performativo* y se puede ver. Por tanto es lo que el títere hace lo que provoca que el espectador concluya quién es, cuál es su género. En *Don't kiss me, I'm in training*, a pesar de su empeño, la protagonista fracasaba repetidamente en su esfuerzo por «encajar» en uno de los dos géneros y de ahí, por voluntad «propia», se afeitaba la cabeza, logrando el ser neutro al que aspiraba la propia Claude Cahun.

Este hito en la vida de Cahun afeitándose la cabeza, que reproducía el muñeco sujetando una navaja de afeitar y retirándose la peluca, alzado sobre unos zapatos de tacón, provocaba a su vez un momento de «otredad», que sorprendía incluso a las manipuladoras. El papel de demiurgo parecía evaporarse, aunque incluso ese movimiento era decidido por quien manipulaba. Sin embargo, por un momento, parecía que el muñeco, el personaje, decidía construir su propio género, fuera de la convención, el género neutro, prescindiendo del artificio externo de la femineidad o de la masculinidad. Mostrar el proceso por el cual el muñeco acababa eligiendo «su» género, fuera de la norma social, era una manera de brindar al espectador la posibilidad de elegir otro género alternativo al código binario impuesto. Significaba una oportunidad de mirar desde fuera del código binario; como señala Teresa de Laurentis, «un fuera de campo», una «visión desde otro lugar» que para esta autora son los «espacios a los márgenes de los discursos dominantes» (De Laurentis 2000: 62), desde donde es posible mirar y tomar distancia con respecto a ese

sistema normativo de género. El bunraku en esta pieza se convertía en un «sujeto excéntrico» (De Laurentis 2000: 130), que se sabe parte del mismo sistema, pero es capaz a su vez de colocarse fuera de la pauta social y además puede transitar entre los géneros, por lo que «no es un sujeto unitario, siempre igual a sí mismo, dotado de una identidad estable» (De Laurentis 2000: 137). Existen multitud de autorretratos en los que Claude Cahun posa con diferentes identidades, como sujeto masculino, femenino y el creado por ella, el neutro, en un constante flujo de instantáneas. En la propuesta de Winged Cranes se lograba esa representación del género como algo que se realizaba de modo *performativo* y también algo que podía cambiar, transformarse, no una categoría fija sino sujeta a revisión constante y que podía ampliarse con un nuevo género, el neutro, o incluso disolverse y por supuesto crearse de nuevo y ser «otro» género.

4.2. *THE SOLDIER WITH NO NAME* (2009)

La pieza teatral *Don't kiss me, I'm in training* sería la primera parte del espectáculo que se estrenó en Londres en 2009 bajo el título *The soldier with no name*. En esta obra se incorporaba el uso del audiovisual a través de las videoproyecciones y también la danza, que ya van a formar parte importante de las propuestas escénicas de esta compañía. De Claude Cahun se conserva mucha memoria visual y esta se refleja en gran parte del espectáculo. La manipulación no se queda solo en los títeres de bunraku, se va a extender a los objetos y alcanza también a las imágenes proyectadas. En este montaje las fotografías tomadas por Cahun eran también manipuladas, algunas se recortaron, mezclaron y con ellas se realizaron las composiciones que se mostraban en escena. Precisamente esta artista trabajaba a menudo con el *collage*, tan usado en el Surrealismo, y este método se observa en la dramaturgia visual del montaje. Incluso el telón, que formaba parte de la puesta en escena y servía de pantalla de proyección y de superficie para las sombras, era manipulado por las intérpretes. En *The soldier with no name* la bailarina golpeaba el telón en el que se proyectaba la imagen de un feto, como si se tratase del pulso verdadero del nonato o de la lucha por la propia vida en el momento de nacer. El telón se transformaba de pantalla de proyección a auténtica membrana uterina. Lo que nacía delante del espectador era ese ser de género neutro del que hablaba Cahun (1930: 151) y que en el montaje se componía también de dos identidades corpóreas, por un lado el cuerpo de la danzante que aparecía con máscara «neutra» copiando una de las imágenes de Cahun y por otro el muñeco de bunraku que tomaba y manipulaba en sus manos y al que, por momentos, parecía dar vida. Ese ser neutro no era fruto de la biología, sino un objetivo conceptual, una manera de tomar conciencia del género y desde ahí «representar-lo». El ser neutro se componía de danzante y muñeco; se trataba de una exploración que Winged Cranes empezaba mediante este trabajo escénico y que aparecerá en sucesivos montajes, como veremos en la siguiente pieza. Era un híbrido posible dentro del espacio teatral, se creaba en el hecho de hacer, adquiriría entidad e «identidad» a través de la repetición y la representación, de lo *performativo* (Butler 2007: 17). Si para De Laurentis es posible el fuera de campo en el cine



para combatir los «discursos hegemónicos» que normativizan y producen el género (2000: 54), para Winged Cranes este fuera de campo en el escenario se sitúa en el lugar entre fronteras que habitan y que a su vez son los títeres en el escenario, un espacio y un cuerpo liminal (Turner 1988) desde donde es posible cuestionar la normatividad del género. El cuerpo híbrido creado por Winged Cranes adquiere todavía más entidad en su siguiente producción, *Bernarda's backstage* (2010), que coincide con el establecimiento de la compañía en Madrid.

5. BERNARDA'S BACKSTAGE

Bernarda's backstage, como su nombre indica, es una versión de la obra de Federico García Lorca (1936) *La casa de Bernarda Alba*. En *Bernarda's backstage* se daban cita distintos lenguajes escénicos; hay títeres de varilla, teatrillo, bunraku, marionette porté y otome bunraku, teatro de sombras, danza y también tiene gran presencia el elemento audiovisual. Era la primera vez que la compañía utilizaba un títere de otome bunraku, inspirado en los que utiliza la creadora neoyorkina Theodora Skipitares.

En *Bernarda's backstage* el texto de García Lorca servía de inspiración a la dramaturgia de la pieza que se enfocaba en el cuerpo de la mujer, como lugar de batalla entre la norma social impuesta que reprime la libertad de la persona para expresar su deseo y su sexualidad y la lucha reivindicativa de la mujer por liberarse de esas cadenas, que se representaba en esta propuesta de diversas maneras. La casa de Bernarda Alba, en la primera parte de la obra, era un teatrillo que se iba cerrando sobre las hijas en edad casadera representadas por títeres de varilla con vestidos transparentes, que permitían ver el cuerpo de las mujeres, donde los genitales estaban acentuados, pintados de rojo. Sobre las hijas caía el luto riguroso de 8 años por la muerte del padre, de quien solo heredaba Angustias, la hija mayor. El luto era en esta versión algo físico, los vestidos negros troquelados a modo de celdas y las paredes de la casa caían literalmente sobre las mujeres en el patio del teatrillo hasta hacerlas personajes en sombra, como las películas en blanco y negro que García Lorca había visto en el cine mucho antes de escribir esta obra y que inspiraban esa «habitación blanquísima» de la que habla en la primera acotación¹⁹ de la obra, en contraste con los vestidos negros que llevaban las mujeres.

El término *backstage* del título hace referencia a aquellos momentos que se mencionan en el texto de García Lorca pero que en la obra original no constituyen escenas, como por ejemplo las visitas de Pepe el Romano por la noche a su pretendida Angustias y a continuación a Adela, o el baile con el vestido verde de Adela, del que hablan las hermanas pero que en la versión original no se ve. Esta *Bernarda's back-*

¹⁹ En *La casa de Bernarda Alba* tras la lista de personajes, el propio autor señala: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental cinematográfico» (García Lorca 1973: 4).

stage se realizaba sin palabras y estaba centrada en el personaje de la hija pequeña, Adela, que cambiaba de escala de tal forma que el personaje empezaba siendo un títere de varilla y terminaba como un muñeco de proporciones humanas (y con partes humanas) al final de la obra. Cuanto más crecía el deseo y se dejaba llevar por su instinto alcanzaba no solo escala humana sino también partes humanas. Lo inmaterial cobraba vida por la manipulación y también tenía partes vivas por la fusión con el cuerpo de la manipuladora. En la danza del vestido verde, la actriz y bailarina Mari Cruz Planchuelo prestaba sus brazos y sus piernas a un títere formado por una cabeza y un vestido colgado de una percha. Además, quien manipulaba, la propia Mari Cruz, era también otro personaje, esa otra Adela, mujer en luto, que era el futuro que se le venía encima, como las paredes de la casa.

En este montaje, como se ha dicho antes, será la primera vez que se incluya el títere de otome bunraku en *Winged Cranes*. Con el otome el manipulador no toma distancia con el muñeco y se convierte en otro personaje, más propio del bunraku occidental, transformándose en una suerte de vivencia compartida. Ello viene favorecido por la misma construcción del otome que lleva a cabo Prieto, donde se produce un cambio importante respecto al original japonés. En el otome tradicional los pies del muñeco iban a las rodillas del manipulador. La neoyorkina Skipitares en sus producciones aumentó la escala del muñeco y los pies del títere se sujetaron a los del manipulador, con lo que adquiría proporciones y escala humana. En *Bernarda's backstage* la manipuladora, que era también bailarina, prestaba sus piernas al otome, estaba detrás pero también formaba parte de él, como un muñeco *cyborg* o una manipuladora *cyborg*. Se crea un nuevo ser escénico, una quimera entre lo inanimado, el organismo, la materia inerte y el ser que insufla vida al muñeco. Se rompía por tanto la separación entre la persona y el títere, entre el humano y la máquina: «A finales del siglo xx –nuestra era, un tiempo mítico– todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos *cyborgs*» (Haraway 1995: 254).

El otome en *Winged Cranes* va adherido al cuerpo de la intérprete, quien respira y da vida al muñeco a través de sus movimientos coreográficos. La danza expresa más que ningún otro lenguaje la libertad del cuerpo en el espacio, que parece a veces moverse por puro instinto más que por un ejercicio racional selectivo, respondiendo a diversos estímulos sensoriales. En *Bernarda's backstage*, la bailarina, dentro de una coreografía con algunas zonas por las que tenía que transitar, tenía libertad de movimientos de acuerdo con el sentir de la música, el espacio, el público y su propia percepción detrás y *siendo* el ser del personaje de Adela. El cuerpo de Mari Cruz Planchuelo se fusionaba con el del otome y de él formaba parte, era ese ser nuevo quien parecía determinar el movimiento, poseer la voluntad para la acción. A la manera del otome bunraku japonés el rostro de la manipuladora es visible, pero en *Winged Cranes* también lo es su cuerpo, su piel.

Hay una parte de bestialidad en los otomes de *Winged Cranes*, seres fronterizos, liminales, entre lo hermoso y lo feo, lo mágico y lo deforme. Son liminales en el sentido de que «no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial» (Turner 1988: 99), no encajan en la ortodoxia del títere tradicional. El





Figura 3. *Bernarda's backstage*.

Nota. Muñeco de otome bunraku. [Fotografía]. (Ferré Carrillo, 2011).

otome es un ser indescifrable, lleno de significados culturales, un matrimonio entre este y oeste, resultado de una construcción híbrida entre mujer y muñeco, al mismo tiempo hipnótico y monstruoso, es un ser de dos cabezas, la de la manipuladora y la del muñeco, cuyo rostro además en *Bernarda's backstage* se había hecho a partir del molde de la cara de Planchuelo. A esa bestialidad contribuyen sus extremidades: las piernas del muñeco son las piernas de la danzante. Es un ser que reconocemos diferente pero al mismo tiempo confunde porque nos recuerda a nosotros mismos. También nosotros, señala Haraway, «somos cyborgs, híbridos, mosaicos, quimeras» (1995: 305). No solo estamos hechos de diversos materiales, visibles e invisibles, sino también de procesos sociales y culturales, internos y externos, propios y ajenos.

No está claro en la manipulación quién manipula a quién, igual que en el *cyborg* «no está claro quién hace y quién es hecho en la relación entre el humano y la máquina» (Haraway 1995: 304). El otome bunraku en *Winged Cranes* pone de manifiesto también lo que Butler llama la «dimensión pública» (2006: 40-41) de nuestros cuerpos al afirmar que «aunque luchemos por los derechos sobre nuestros cuerpos, los mismos cuerpos por los que luchamos son y no son nunca del todo nuestros» (Butler 2006: 40). Y, desde luego, siguiendo a Virgine Despenes, el otome bunraku en *Winged Cranes* y en la obra de *Bernarda's backstage* no resiste el calificativo de «la buena chica» (2006: 11), no se sometía a la norma social, aparecía en escena persiguiendo su instinto y dejando libre su deseo, expresado a través de la danza.

Por último, este mapa de fusiones en *Bernarda's backstage* se extendía al uso del audiovisual que se utilizaba en este montaje en momentos muy concretos. Es también un lenguaje que dialoga con el resto de formatos y como un títere de otome

el propio audiovisual se proyectaba en el cuerpo de la actriz creando una imagen doble hecha de materia tangible (el cuerpo) e intangible (la imagen proyectada). Era una imagen de la misma Mari Cruz Planchuelo, que aparecía en escena en una cama vertical, vestida con la misma combinación que llevaba puesta en la imagen en vídeo, pero no era imagen estática, se movía y a su vez avanzaba y anticipaba la acción dramática, que Planchuelo en el personaje de Adela y en directo realizaba segundos más tarde. Más adelante el proyector se usaba como luz de las sombras que se realizaban delante del espectador, como si el público estuviese asistiendo al mismo *backstage*, como anunciaba el título de este montaje. Era un montaje donde el audiovisual suponía un elemento más sometido a manipulación y que se trataba como si fuese un objeto o títere tangible.

6. CONCLUSIÓN

Winged Cranes apuesta por un tipo de teatro donde se fusionan varios lenguajes y donde el hecho escénico es el aglutinador de las diferentes visiones y enfoques que se dan en sus procesos dramáticos. En este estudio se ha realizado un recorrido por su origen y los tres primeros montajes que ha puesto en pie este grupo. Desde su primera propuesta teatral, *Don't kiss me, I'm in training*, la compañía ha investigado en formatos, técnicas y temáticas menos explorados dentro del mundo de los títeres, donde la ortodoxia está muy presente en la manipulación y en la construcción de las marionetas. Su experimentación con la forma y la técnica tiene que ver con la propia dramaturgia de sus montajes y por este motivo en el análisis de sus obras es fundamental el estudio de sus puestas en escena, como se ha tratado en esta investigación.

Winged Cranes indaga en sus montajes en la temática de género usando y adaptando el teatro de títeres de bunraku y otome bunraku a sus propuestas. A través de los títeres, de la construcción y de la manipulación, la compañía muestra cómo el género no es un concepto fijo, sino performativo, puede modificarse y transformarse. Las protagonistas de sus montajes desafían las barreras de la identidad de género y amplían el imaginario femenino a través del uso del cuerpo, ser híbrido compuesto por la intérprete y el muñeco, como generador de identidades, mutables, críticas con la realidad y los discursos hegemónicos heteropatriarcales. La dramaturgia que presenta Winged Cranes es infrecuente en la escena teatral, mucho más en lo que se refiere al teatro de títeres, y por este motivo ha de tenerse en cuenta en los estudios sobre teatro contemporáneo y nuevos modos de representación de la mujer desde un enfoque feminista. Esta investigación a su vez ofrece nuevas vías de exploración en el campo de los estudios sobre la representación de la mujer en las artes escénicas.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ASHMORE, Darren. (2005): «Kiritake Masako's maiden's bunraku», *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*. URL: <http://www.japanesestudies.org.uk/articles/2005/Ashmore.html>; 4-4-2021.
- BARTHES, Roland (1971): «On bunraku», *The Drama Review: TDR*, 15(2): 76-80. URL: <http://www.jstor.org/stable/1144622>; 6/4/2021.
- BELL, John (1999): «Introduction: Puppets, masks, and performing objects at the end of the century», *TDR* 43(3): 15-27. URL: <http://www.jstor.org/stable/1146765>; 15/4/2021.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, María Antonia Muñoz (trad.), Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith (2006): *Deshacer el género*, Patricia Soley-Beltrán (trad.), Barcelona: Paidós.
- CAHUN, Claude (2007): *Disavowals*, London: Tate.
- CAHUN, Claude (1928): *Autorretrato, imagen reflejada en el espejo, chaqueta de cuadros*. [Fotografía]. Fotografía cedida por Jersey Heritage Collections.
- CID LUCAS, Fernando (2012): «La mujer y el Jōruri», *Mujeres en la historia del teatro japonés: de Amaterasu a Minako Seki*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 91-10.
- DE LAURENTIS, Teresa (2000): *Diferencias: Etapas de un camino a través del feminismo*, María Echániz (trad.), Madrid: Instituto de la Mujer.
- DE LAURENTIS, Teresa (1992) *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica y Cine*, Silvia Iglesias Recuero (trad.), Madrid: Cátedra.
- DESPENTES, Virgine (2018): *Teoría King Kong*, Beatriz Preciado (trad.), Barcelona: Literatura Random House.
- FERRÉ CARRILLO, Pilar (2009): *Don't kiss me, I am in training*. [Fotografía]. Cedida por la autora.
- FERRÉ CARRILLO, Pilar (2011): *Bernarda's backstage*. [Fotografía]. Cedida por la autora.
- GARCÍA LORCA, Federico (1973): *La casa de Bernarda Alba*, Madrid: Espasa-Calpe.
- HARAWAY, Donna J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Manuel Talens (trad.), Madrid: Cátedra.
- SKIPTARES, Theodora (2004): «The tension of modern bunraku», *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 26(1): 13-2. URL: <http://www.jstor.org/stable/3246436>; 16/3/2021.
- TURNER, Victor (1988): *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*, Beatriz García Ríos (rev.), Madrid: Taurus (Alfaguara).
- WEST, Candance y Don H. ZIMMERMAN (1987): «Doing Gender», *Gender and Society*, 1(2): 125-151. URL: <http://www.jstor.org/stable/189945>; 15/3/2021.

