# *TAMBOURS SUR LA DIGUE* DE HÉLÈNE CIXOUS: LA MARIONETA

Ioana Gruia
Universidad de Granada / Universidad de París 8
ioanagru@ugr.es

RESUMEN: En el presente trabajo se analizan las reflexiones de Hélène Cixous y, brevemente, de Ariane Mnouchkine sobre la marioneta en relación con el texto, el espectáculo y el film de *Tambours sur la digue*. Las núcleos fundamentales de significación examinados son: el desdoblamiento, el "ser dos" de la marioneta; su paralelismo con la escritura; su función de exteriorizar lo que Cixous llama "la marioneta interior"; la desnudez; la capacidad de la marioneta de desvelar la fragilidad del ser humano. Tanto las reflexiones de Cixous como el espectáculo y el film de *Tambours sur la digue* comparten estos núcleos de significación.

*Palabras clave:* Cixous, Mnouchkine, marioneta, desdoblamiento, escritura.

ABSTRACT: This paper analyses the reflections of Hélène Cixous and, briefly, those of Ariane Mnouchkine on the puppet as related to the text, the play and the film of *Tambours sur la digue*. The main elements analysed are: the unfolding, the "being two" of the puppet; its parallelism with the writing; its function of exteriorizing what Cixous calls "the interior puppet"; the nakedness; the puppet's capacity of revealing the fragility of the human being. The reflections of Cixous, the spectacle and also the film of *Tambours sur la digue* share these articulations.

*Key words:* Cixous, Mnouchkine, puppet, unfolding, writing.

*Tambours sur la digue* es una obra teatral escrita por Hélène Cixous en 1998 y puesta en escena en 1999 por el Théâtre du Soleil bajo la dirección de Ariane Mnouchkine. El objeto de la presente comunicación es analizar la significación particular de la marioneta para Cixous y para la "creación colectiva"[1] del Théâtre du Soleil, a par-

1. Planteamiento característico de la compañía, que funciona sin una jerarquía rígida y que implica a todos sus integrantes en la realización de los espectáculos. Hay que subrayar que este enfoque implica también la reescritura del texto en función de la representación, como ocurrió en el caso de *Tambours sur la digue*.

tir del texto que acompaña la edición de *Tambours sur la digue*, «Le théâtre surpris par des marionnettes», y otros textos relacionados, así como del film del espectáculo (que fue realizado en 2002). El film permite, de hecho, desplegar dos "textos" que podemos examinar: la representación teatral y el film de la representación, con los nuevos elementos añadidos.

Antes de entrar en el análisis propiamente dicho, recordemos que a partir de principios de los años ochenta empieza la colaboración entre Hélène Cixous y el Théâtre du Soleil, una colaboración que continúa hoy día y que abarca títulos tan emblemáticos como *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi de Cambodge* (1985), *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987), *La ville parjure ou le réveil des Érinyes* (1994), *Tambours sur la digue* o el reciente *Les naufrages du fol espoir* (2010).

En el texto que acompaña la edición de *Tambours sur la digue*, «Le théâtre surpris par des marionettes», Hélène Cixous (1999: 117) explica la génesis de la obra, que fue escrita siguiendo una sugerencia de Ariane Mnouchkine:

> Si tu écrivais une pièce que aurait été écrite par le poète Hsi-Xhou,[2] une pièce ancienne, qui fut jouée autrefois tantôt par des marionettes, tantôt par des acteurs qui tantôt étaient des femmes jouant tous les rôles, tantôt étaient des hommes jouant tous les rôles.

*Tambours sur la digue* se presenta, de hecho, "bajo forma de obra antigua para marionetas interpretada por los actores". Inspirada en los títeres de Bunraku (unas grandes muñecas sin hilos cargadas y manipuladas en el escenario por marionetistas vestidos de negro, que a veces tienen el rostro oculto), la puesta en escena demuestra una influencia decisiva del teatro oriental (influencia que, según declara Ariane Mnouchkine,[3] es un rasgo definitorio del Théâtre du Soleil). Ahora bien, aunque el modo literario es el de una "obra de teatro antigua", el tema de *Tambours sur la digue* (una inundación devastadora) es a la vez antiguo y contemporáneo ("il y a mille ans peut-être ou bien avant-hier", leemos en la cubierta del DVD de *Tambours sur la digue*), inscrito en una trágica repetición, tragedia que, como veremos, no se debe a la furia de los dioses, a la fatalidad, sino a la funesta irresponsabilidad de los hombres. Cixous explica que la palabra "agua", pronunciada varias veces sin que los personajes reparen en el horror oculto en esta permanente invocación, puede sustituirse por la palabra "guerra" o por otra palabra anunciadora de catástrofes (Cixous 1999: 117).

Pero veamos brevemente la historia que *Tambours sur la digue* cuenta. En un reino antiguo, un adivino tiene un sueño premonitorio y predice una inundación devastadora. El gran canciller reprocha al gobernante haber dejado mano libre a su sobrino para cortar todos los árboles que protegían las riberas del río, que está a punto de desbordar.

2. Dada la enorme importancia que el significante tiene en la obra de Hélène Cixous, la pronunciación del nombre remite evidentemente a "Cixous".

3. *Vid*., por ejemplo, la entrevista con Silke Greulich, Arte-TV Magazine, de 13 de enero de 2003, en <http://www.arte.tv/fr/art-musique>.

El gran administrador dice que la única solución es hacer una brecha en el dique de la ciudad y sacrificar así o los barrios del norte (el puerto, las fábricas y los negocios) o los barrios del sur (los barrios del placer y del arte, de los teatros y del marionetista Baï Ju). El gobernante vacila bajo el peso de una decisión terrible, hasta que su sobrino lo convence para sacrificar la campiña y salvar la ciudad y para enviar un ejército bajo sus órdenes y hacer una brecha en un punto débil del "dique de los cerezos", el dique que protege esa campiña. El sobrino del gobernante quiere también liquidar a todos los que pueden oponerse a la atroz solución (a la hija del adivino, centinela de los tambores que se entrenan para dar la alarma cuando empiece la inundación, a su amante, el secretario del canciller, al propio canciller, al pintor de la corte, etc.). Sin embargo, aunque las puertas de la ciudad se cierran para los abandonados que piden refugio, todos acaban muertos, asesinados en esta guerra fratricida o ahogados. El único sobreviviente será el marionetista Baï Ju, el que debe vivir para contar la historia[4] y para recoger del agua, al final de la obra, a los personajes-marionetas.

La marioneta es importantísima para Cixous: "L'auteur, le metteur en scène, les acteurs, le plateau, les digues, le palais, le bateau, les rideaux de pluie, tout est marionette. Tous sont agis. Chacun est mis en mouvement par son marionettiste". Al actor se le pide que sea una marioneta, que se desdoble, que sea dos (Cixous 1999: 118). El cuerpo de la marioneta, afirma Cixous, se explica al desdoblarse y tenemos así una marioneta interpretando un personaje (Cixous 1999: 119). El desdoblamiento (la marioneta es ella y su "sombra", el marionetista, que aquí aparece en escena vestido de negro y con la cara cubierta por una gasa también negra) hace visibles y depura todas las pulsiones, todos los complejos mecanismos íntimos que habitan y mueven a los personajes: un solo gesto basta para expresar, para "dibujar" la pasión, el odio, la vacilación, el resentimiento, el amor, el miedo. El término "dibujar" tiene una significación fundamental tanto para Cixous como para el enfoque del Théâtre du Soleil. Para Cixous, la escritura, inseparable del cuerpo, es una convocación de todos los sentidos. La escritura mira, toca, escucha:

> Mon écriture regarde. Les yeux fermés (Cixous 1986: 11).
>
> Écrire pour toucher des lettres, des lèvres, du souffle, pour caresser de la langue (Cixous 1986: 12).
>
> Mais, pour moi, évidemment, l'écriture n'est pas muette, elle n'est pas aphone, elle est quelque chose qui doit retentir, qui doit faire résonner, c'est une histoire d'écoute (Cixous 1977: 488).

La escritura se encuentra así íntimamente ligada a la pintura y a la música, y ello es particularmente importante en el caso de *Tambours sur la digue*. Las vivencias del

4. *Vid*. la entrevista ya mencionada de Ariane Mnouchkine con Silke Greulich (<http://www.arte.tv/fr/art-musique>): "Pourquoi le marionnettiste est-il le seul survivant à la fin de la pièce? Parce qu'il faut bien quelqu'un pour raconter l'histoire aux autres!".

personaje-marioneta "se pintan", se dibujan, se trazan con una línea precisa y fina tanto en el papel (en este sentido son fundamentales las reflexiones de Cixous sobre el paralelismo entre la marioneta y el acto de escribir) como en el aire (a la hora de la interpretación): "Je peins les hésitations désastreuses. Le Chancelier ballotté file d'abord vers la mère, balance […]. Sa marionnette ne fait pas exactement le poids, fétu qui saute par dessus la réalité, refoulée de toutes parts" (Cixous 2001: 49). En cuanto a la música, son muy iluminadoras las palabras de Cixous acerca de la relación con Jean-Jacques Lemêtre, que compuso la música de *Tambours sur la digue*: "Mon écriture est musicale. J'écris à l'oreille. Il y a une sorte d'harmonie intérieure dans laquelle Jean-Jacques se retrouve instantanément".[5]

La marioneta "dibuja sus sentimientos", muestra claramente el vínculo entre el movimiento, el paso y el pensamiento (vínculo que caracteriza de hecho la escritura de Cixous). "El gesto piensa", el pensamiento se mueve, se desplaza, camina. Podríamos decir así que la marioneta ejecuta una especie de coreografía del pensamiento —y de los sentimientos, por supuesto—, a la vez diáfana y rigurosa (Cixous 2001: 50):[6]

> Une vraie marionnette est nette: ni ronde ni molle ni floue, mais expliquée, dessinée. Elle dessine ses sentiments, leurs angles […]; elle est versatile avec toutes les précisions. Elle marque les arrêts. L'Intendant prend une décision. Il va de ce pas vers le seigneur. Geste, parole, le geste pense. Au quatrième pas une pensée arrête sec son pied en plein élan. La pensée renverse le pas en sens contraire. Pied pensant, pensée qui marche.

La marioneta está desnuda, se muestra nítida, se expone, pone de manifiesto, hace visibles todos sus resortes íntimos, se dibuja sobre el escenario, es puro cuerpo, cuerpo desdoblado, cuerpo movido, manipulado por el marionetista y, sin embargo, cuerpo activo: "Sous les apparences d'une passivité de poupée mue par un maître elles [les marionnettes] sont d'une activité sans pareille" (Cixous 2001: 48). La desnudez de la marioneta es, según Cixous, la única desnudez visible (Cixous 2001: 53).

La marioneta es, insiste la escritora, "extériorisation de la marionnette intérieure que nous sommes […]; un livre ouvert" (Cixous 1999: 119), porque ella no disimula la fragilidad del ser humano, expuesto a todas las intemperies, y sobre todo a la mayor intemperie, la muerte. La marioneta y sus hilos manipulados por el marionetista desvelan así la fragilidad inherente a todos los seres humanos y el hecho de que todos pendemos de un hilo, de los hilos que pueden dejar de moverse en cualquier momento. "Tout tient toujours à un fil", escribe Cixous (Cixous 1999: 120), para quien el hilo es un núcleo de significación que atraviesa toda su obra. La marioneta, como la escritura, implica la metáfora del hilo, del trazo preciso en el aire, en el escenario o en el papel.

5. <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre/l-orient-au-theatre-du-soleil-le>.

6. Dada la enorme importancia de Kleist para Hélène Cixous, es muy probable que la concepción de la escritora sobre la marioneta esté influida también por el texto de Kleist «Sobre el teatro de marionetas».

Las dos son inseparables del cuerpo y se desdoblan, "son dos", trazan, dibujan el pasaje del pensamiento al movimiento (del cuerpo o de la mano) (Cixous 1999: 121):

> Sois deux-mais-une. Une, mais habitée. Fais le passage, dessine-le. Une marionnette entre. Arrête. Avance. Pas de saccade. Mais le déroulé précis, l'exactitude de la danse.
> […] Sois deux: c'est l'écriture même. La marionnette écrit avec des temps, des intervalles nets, des blancs (invisibles) […]

La marioneta dibuja tanto la vida como la muerte, la muerte en pleno vuelo, nítida, la muerte sin palabras, sin consuelo, la muerte como un golpe seco de alas (Cixous 2001: 53):

> […] une marionnette meurt nette, jamais on n'aura vu de tels arrêts de mort. Voyez la mort du Chancelier: elle saisit l'homme en plein vol […]. Oui, là voilà retrouvée la vérité antique de la mort, celle que l'on représentait avec des ciseaux ou une faux, avec raison. De nos jours nous la pallions, nous l'étirons, nous la couvrons d'un manteau de drap blanc et flou, […] nous ne supportons plus d'être la marionnette du temps que nous sommes pourtant. […] On meurt d'un coup d'aile. On n'a même pas le temps de mourir lorsqu'on est créature à fil. D'un coup: supprimé. Il n'y a pas de fin. C'est terrible cette privation des consolations ultimes. Et pas de dernier mot.

El actor-marioneta, el actor que desaparece detrás de la marioneta y de la máscara, enseña no sólo la muerte, sino también la vida. En este sentido cabe hacer hincapié en las reflexiones de Ariane Mnouchkine, que se distancia de la visión de Edward Gordon Craig del actor como "figura inanimada" (Craig 1987: 137) y supermarioneta:

> […] j'ai toujours fait évoluer des corps en chair et en os, sinon j'aurais utilisé des marionnettes. Ce sont des acteurs qui jouent, ce ne sont pas de vraies marionnettes. Craig a peut-être formulé cette exigence en désespoir de cause, parce qu'il pensait qu'on causait qu'on n'arriverait jamais à un tel degré de stylisation avec des acteurs. Moi je pense au contraire qu'il convient d'aller très loin dans la forme absolue, dans la stylisation, sans renoncer aux acteurs de chair. Il y a pas de théâtralité sans corporéité.[7]

La máscara es otro elemento fundamental del espectáculo y de la concepción teatral del Théâtre du Soleil. Como detrás de la marioneta, detrás de la máscara no es el actor quien desaparece, sino su persona, apunta Mnouchkine.[8] La máscara no oculta nada; al contrario, desvela, "comme une loupe focalisée sur l'âme", de la misma manera que la marioneta es, según las palabras ya citadas de Cixous, la exteriorización de la marioneta interior que somos.

7. <http://www.arte.tv>.
8. <http://www.arte.tv.>

Lo que el film de *Tambours sur la digue* acentúa precisamente, explica Mnouchkine[9], es el lado marioneta de los actores. Los mismos actores que interpretan a las marionetas son filmados separadamente, vestidos también de negro, mientras ponen voz a las marionetas. Se construye así una marioneta que es esta vez "tres", la marioneta, el marionetista y la voz, haciendo visible un enfoque compartido por la obra de Cixous y la visión del Théâtre du Soleil: la alteridad, la subjetividad múltiple, el hecho de que el "yo" es habitado, articulado, movido, sacudido, por numerosos "otros" que los hilos manipulados por el marionetista enseñan, hacen visibles (Cixous 2001: 50), de la misma manera que hacen visible el soplo preciso y ligero de la vida y el golpe seco, sin consuelo, de la muerte.

## Bibliografía


Cixous, H., «Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon», *Revue des Sciences Humaines* 168 (1977), 479-493.

—, *Entre l'écriture*. París: Des femmes 1986.

—, «Le théâtre surpris par des marionnettes», en: H. Cixous: *Tambours sur la digue*. París: Théâtre du Soleil 1999.

—, «L'Orient au Théâtre du Soleil: le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original. (Rencontre avec Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous)». Entrevista con Béatrice Picon-Vallin, Théâtre du Soleil, 4 de enero de 2004. [<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre/l-orient-au-theatre-du-soleil-le>.]

Cixous, H. / M. Calle-Gruber, «Coups de baguette», en: H. Cixous / M. Calle-Gruber: *Au théâtre. Au cinéma. Au féminin*. París: L'Harmattan 2001.

Craig, E. G., *El arte del teatro*. México: Gaceta 1987.

Kleist, H. von, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Madrid: Hiperión 1988.

Mnouchkine, A., «Entretien avec Ariane Mnouchkine», en: S. Greulich: Arte-TV Magazine, 13 de enero de 2003. [<http://www.arte.tv/fr/art-musique>.]


9. En «Du théâtre au cinéma», el film que acompaña el film de *Tambours sur la digue*.