

El siglo XIX vio surgir **Guiniol**, un títere autóctono y sin embargo universal que prensa e historiógrafos han camuflado de variadas formas y orígenes. Los hay que sitúan su creación en 1808 en París, otros en 1795 en Lyon. En diciembre de 2007 ha sido la primera vez, o casi, en que París, supino rival de Lyon, ha reconocido la supremacía de Guiniol frente a Guñol.

Queremos expresar nuestro agradecimiento al Festival Internacional de Teatro de Títeres, **Titirimundi**, por permitirnos celebrar desde España, también por vez primera, el bicentenario de esta locura con el firme deseo de que nuestro conocimiento y nuestro apoyo sean útiles a todos los titiriteros y a todos los títeres del mundo a los que, desde aquí, saludamos.



Los tres muñecos de Lorenzo Mourguet.

Teatro Guiniol *la Revolución de la risa*

MARÍA ANTORANZ

A Jean-Guy Mourguet y a Simone Blazy

Guiniol, un personaje natural de Lyon

Este año, aunque no lo parezca, Francia y España se han puesto de acuerdo en conmemorar un mismo acontecimiento: el levantamiento de un pueblo contra el tirano Napoleón. Una celebración a la que, por cierto, más de un italiano se uniría de buena gana, dados los estragos que el corso invasor quiso causar también en su cultura. Y sin embargo, el presente folleto está dedicado a un titiritero llamado Víctor Napoleón, nacido en 1810 en Turín, hijo de una criada turinesa y de un coronel bonapartista, Vuillerme-Dunand, que, según cuenta éste en una misiva de hace dos siglos, escapó de las cárceles gaditanas durante la guerra de Independencia, tras un *rudo cautiverio* (sic), con la ayuda de su *estrella!* Nosotros no estamos aquí para recrear clichés –siquiera poéticos...– sino para contar una historia bellísima basada en la verdad de un arte poco divulgado y mal conocido, la del Teatro Guiniol. Ya, de entrada, os digo que sí, Guiniol tiene que ver con Guñol pero ni la grafía que yo adopto es fortuita o extravagante, ni lo que estáis pensando de “guñol” se

aproxima a la realidad. Aprovechemos, pues, el balance secular oficial que nos brinda el bicentenario de su creación que se celebrará en Lyon todo este año para ponernos al día y compartir, junto a los lyoneses, su alegría por la supervivencia de un títere único, que últimamente se busca a sí mismo en plena era de globalización audiovisual y de costumbrismo capitalista.

Los títeres del Renacimiento a la toma de la Bastilla

Antes de entrar en materia, es preciso situar este teatrillo en su debido contexto. Nadie mejor, para alumbrarnos, que las luces de los eruditos de la bota italiana¹, cuna europea incontestable de este teatro considerado *menor*. En efecto, si el teatro oficial de la era cristiana surgió, en el Medioevo europeo, de la puesta en escena de ciertos episodios bíblicos, pronto brotó o rebrotó un teatro profano y popular escurridizo, en los albores renacentistas, que escapaba al yugo de la iglesia y de las autoridades locales e incluso nacionales: el de los retablos de títeres itinerantes. A estas alturas de la historia milenaria del hombre, resulta casi tan huero seguir diciendo que estos pequeños actores ciegos de madera, (*teste di legno* dicen los italianos), surgieron de las imágenes religiosas, como sostener su naturaleza mágica. Pues en una cultura cristiana como la nuestra sería insólito, por suerte o por desgracia, que sus tempranas manifestaciones culturales hubieran tenido lugar en un entorno pagano. Y tras los balbuceos primitivos, durante la Edad Media, de los tablados en general, en los siglos XVI y XVII, el títere ambulante, descreído y populachero por excelencia, se hace un hueco en la primera plana de la plaza pública, escenificando obritas que oscilan entre los tópicos de la Commedia dell'Arte y el melodrama. Este *teatro povero*, retomando la expresión de Maria G. Rak, cuya tendencia era resistir a las instancias del *teatro del ordine*, es decir, al de la nobleza y de la

¹ Cf. Varias autoras (1980) *Burattini e marionette in Italia dal Cinquecento ai giorni nostri. Testimonianze storiche artistiche letterarie*, Roma – Palazzo Antici Mattei. [*Burattinos y marionetas en Italia desde el siglo XVI a nuestros días. Testimonios históricos, artísticos y literarios*] De entre las autoras citamos a Rak y a Amicarelli.

alta burguesía, que implicaba un libreto impreso y costaba mucho más caro, cobró en alternancia prestigio y desprestigio (por la pobreza de esos zascandiles blasfemas que eran los cómicos de la legua) hasta llegar al siglo XVIII para instalarse cómodamente en los salones de la llamada Ilustración. Carlo Goldoni, por ejemplo, se crió y creció rodeado de marionetas en su mullido hogar burgués, mientras Laurence Sterne se inspiraba del espíritu del títere callejero y de la jerigonza en *Tristram Shandy*. Quien habla de Ilustración intenta hablar –con cierta vehemencia, en general– de las Luces. No nos referimos al “Siglo de las Luces”, sino a las Luces que empezaron a brillar en Francia en el siglo XVIII. De modo que vamos ya por el tercer siglo de las Luces² y sorprende constatar que los expertos italianos del títere y de la marioneta³ no mencionen al Filósofo más importante de las Luces de entonces, junto a Voltaire y a Rousseau, a saber, al demófilo Dionisio Diderot, gran amigo del abate Galiani, un economista italiano que se hacía llamar “contrabandista de la filosofía rural”. El gran aficionado a las marionetas y al teatro de feria que fue Diderot escribió sobre títeres y caretas en *Yago el Fatalista y su Amo* y en *El sobrino de Rameau*, respectivamente, entre otros textos. Pero sin duda, si uno habla de las Luces está hablando de la revolución por estallar, en 1789, que no habría tenido lugar sin estos Filósofos, en la misma medida en que no se entienden las Luces sin su consecuencia revolucionaria. Estamos aquí, por supuesto, en un contexto de monarquía absolutista y de teocracia. Pese a la ausencia del buen ateo Diderot, la erudita Antonietta Amicarelli insiste, por su parte, en la voluntad arquitectónica de los teatrillos del siglo XVIII que tuvo aquel empeño prodigioso de construcción de un nuevo mundo: el de la razón triunfante. Nosotros añadiremos que esta razón se alumbraba a su vez con la justicia social, frente a la sinrazón política del capitalismo industrial naciente, respaldado por

² Cf. María Antoranz, CNT de enero y marzo de 2008, nº 341 y 343, *El filósofo a gatas y Pan y cebolla*: www.periodicocont.org.

³ Preferimos retomar la terminología italiana que nos parece más concisa. Es así que con *burattino* o *títere* nos referimos al títere de guante y con *marioneta* al títere de hilo o de vara.

las monarquías, que hoy impera por doquier. Pero fue también el primer siglo de la globalización, es decir, de la toma de conciencia generalizada de la presencia del hombre a escala planetaria, en una época de grandes y pequeños viajes por todo el mundo; la expedición de Bougainville y de otros, los descubrimientos de nuevos países e islas que el barón d’Holbach, materialista ateo, reseñó meticulosamente en la llamada *Enciclopedia de Diderot y d’Alembert*. Por otro lado, las Luces no irradiaron por igual en los países de Europa y, si el siglo XVIII fue, para los italianos, el siglo de oro de los buratinos, en París fue el siglo de oro del teatro de feria que llegó a rivalizar con la mismísima *Comédie française*⁴. De este teatro plebeyo, que a veces la autoridad pública censuraba obligándole a actuar sin decir ni mú con la ayuda de pancartas, en el que la vivencia de una soberanía popular iba in crescendo en vísperas de la revolución, participará luego el Teatro Guiniol. Pues el siglo XIX será el siglo de oro de los títeres en Francia.

Títeres y marionetas: de plazas públicas y de belenes

Conviene matizar entre el títere –o buratino– y la marioneta. Si el primero es más dialectal y tosco, el segundo está más sujeto a las reglas del teatro convencional que emula o reproduce a menor escala, con menos costes y menos o iguales medios. Al virtuosismo del teatro de marionetas, donde el muñeco se las tiene que ver con el hombre máquina,⁵ que alcanza unas réplicas de la realidad o del “teatro tamaño natural” que van más allá de la mera imitación perfecta, como ocurre en el decimonónico Teatro Girolamo de Milán, se contraponen el espíritu de “rebeldía rastrera” –la expresión es nuestra!– del caricato ambulante. Éste anda de pueblo en pueblo,

⁴ Cf. John Lough (1957), *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London, Oxford University Press, p. 166. [*El público de los teatros de París en los siglos XVII y XVIII*]

⁵ Cf. Robert Guiette (1960), *Romanica Gandensia. VIII Questions de littérature. Variations sur les marionnettes*, “Romanica Gandensia”, Gante. [*Cuestiones de literatura. Variaciones sobre las marionetas*]



Dentro de un castillejo.

dedicando su vida al buratino que llamaremos *títere* sin más, porque decir *títere de guante* es muy largo. El origen de esta palabra castellana es puramente físico, una onomatopeya genial del comi-castro que antiguamente le servía, en la plaza, para el ejercicio de una profesión sublime: atraer a un público, casi siempre del “pueblo de abajo”, para divertirlo y hacerle reír. Pues, si en Italia el término “burattino” proviene de la materia textil que viste el muñeco, esa borra con la que se confeccionaba las burdas telas de los harapos proletarios, en España, el término nos remite a nuestra condición de animal y su voz primitiva, *tíiii-ti-ti-ti-tíiii-teeres, damas y caballeros!!!*, es un grito de supervivencia que nos libera por un instante de todo corpus literario y nos exime, si acaso, de los desafueros que propala una sociedad alfabetizada dada. Este tipo de espectáculos es mucho más infrecuente en España o Francia que en Italia. Abundan, en efecto, en la literatura titerera italiana los sentidos testimonios –de agrios críticos teatrales a veces– recordando momentos disfrutados en un cruce de calles de cualquier pequeña ciudad donde un cómico anónimo, rodeado de espectadores, improvisaba



Guiniol y Niafrón desde dentro.

una obrita de cachiporra protagonizada por campesinos, ladrones y policías, en la que más de una vez ganó el ladrón o el glotón con el beneplácito del público muerto de risa; todo ello en una *baracca* o *casotto* rudimentarios, todo ello expresado en un italiano precario, apenas perceptible por la falta de léxico o por los términos dialectales que abundaban en los diálogos. La marioneta, en cambio, tiende a la mudez y se mueve de arriba a abajo. Es más visual y refinada, más virtual y, a la diferencia de los teatrinos de buratinos, no suele hacer intervenir al público –un público que suele ser más culto. Si aquéllas suelen exhibir, los títeres más bien invitan a la interacción y a la participación del espectador en el espectáculo. El teatro de marionetas, en definitiva, tiende más hacia la pantalla de cine o de televisión que hacia un evento teatral, pues no anhela el *encuentro colectivo* entre personajes y público, sino el goce a distancia del espectador. Aparte de Italia, encontramos marionetas un poco en todas partes de Europa: el Cristobica andaluz en España, o en algunas regiones del norte de Francia, en particular en Picardía



Vuillerme y su Guiniol con boca en forma de hucha.

guo se remonta al año 1770⁷. Lorenzo Mourguet se formó en uno de ellos en los años 1810 de esa Lyon apodada *La Brumosa* que, sin embargo, era poco dada a la metafísica. Mourguet, creador del Teatro Guiniol, firmó siempre con una cruz y quiso, al final de su vida, una vida llena de éxitos artísticos y de logros personales, ser enterrado en calidad de humilde “saltimbanqui”, profesión que sigue figurando en el acta de defunción de este Diógenes. De hecho, la primera profesión que se le conoce a través de los actos de nacimiento de su numerosa prole, es la de feriante. Pero este obrero de la seda lio-

donde aún pervive el cabotán Lafleur⁶, así como en las Ardenas walonas con unos personajes tomados de la literatura épica o sacra, o bien de dramaturgos como Shakespeare. Eran pretextos para un divertimento a menudo trágico los días festivos en la parroquia de la aldea o del barrio, pero, en el siglo XIX, llegaron a constituirse en teatros independientes, que, en Lyon, se llamaban “belenes”, *les crèches*. El más anti-

⁶ Traducido: *Lafflor*. Se trata de Tomás Lafleur, un criado palurdo oriundo de Normandía. Lafleur es a la Picardía lo que Guiniol es a la región lionesa. En el siglo XIX, esta marioneta dio lugar a un tipo de personaje típico de la comedia en los escenarios de París: el criado harapiento normando. En 1978, Pierre Garnier escribió en picardo ciertas poesías espacialistas que le inspiraron esta marioneta: *Chés Cabotans*.

⁷ Cf. Gaston Baty (1937), *Le Théâtre Joly. Les crèches et les marionnettes lyonnaises à fils*, Éditions Coutan-Lambert, Paris. [*El Teatro Joly. Los belenes y las marionetas de hilo lionesas*] Más adelante citamos su libro *Guignol* de 1934.

nesa en paro, es decir, este canuso hijo, sobrino, yerno y nieto de *canusos* al que no se le caían los anillos, trabajó como vendedor de zapatillas, buhonero, artista y hasta de sacamuelas.

Guiniol, Guiñol y Gran Guiñol

La fecha tomada en Lyon para datar la creación de Guiniol, 1808, es puramente ficticia. Hace un siglo, París la situó en 1795⁸, y así figura en los diccionarios franceses que recogen el término “Guignol”. Sabemos, no obstante, que sólo fue hacia 1804 cuando Mourguet tuvo su primer teatrillo de tela en activo en un bulevar de Lyon. Pero todos los datos que dos siglos de *lionesadas* han ido recopilando sobre la historia de este títere parecen poco comparados con los bellos textos que los títeres italianos inspiraron, en aquel siglo XIX romántico, a escritores galos de la talla de los hermanos Goncourt o de George Sand, entre otros. Llama la atención, sin duda, que el orgullo gabacho se saltara a la torera esta magnífica oportunidad de lucirse en su propio territorio y desdeñara un títere nacido del acervo popular de la patria chica para centrarse en el folclore titerero de los vecinos de al lado. Al fin y al cabo, tal y como veremos más adelante, Lyon lleva doscientos años difundiendo un galicismo, *guiñol*, por medio mundo, es decir, por los países de habla hispana ya que, por algún motivo, los diccionarios italianos –o ingleses– son reacios a incluir este término. Sin embargo, ni la literatura francesa se acuerda de su léxico, ni la literatura lionesa valora ya la idiosincrasia del lionés de excepción que es *Guiniol*. Hasta el argot francés moderno “guignol” tiene connotaciones despectivas y existe, además, desde fines del siglo XIX, el teatro de terror realista típico de París, el Grand-Guignol, galicismo éste que sí viene recogido en los diccionarios itálicos y anglosajones, pero que nada tiene que ver con los títeres que nos ocupan, ni con los títeres en general. Por no hablar de esa dualidad extraña que Francia vive desde las primeras décadas del

⁸ Cf. el artículo escrito en *Le monde illustré* del 25 de abril de 1908, por Noel Nozeroy del que hablamos más adelante y que data ambos teatros de títeres de forma cruzada: 1808 para París y 1795 para Lyon.



Jean Clerc, el Iconoclasta y Daniel Strebler.

siglo XIX en que la mitología periodística siempre sitúa oficialmente este teatrillo en los parques de los Campos Elíseos parisenses⁹ *junto al séptimo árbol* y lo emparenta por narices con Polichinela. Si, en el siglo XX, Lyon hacía descender su preciado títere de Moliere, durante todo este año lo hermanará al menos con el bullicioso Gianduja turinés, pero también con las sempiternas máscaras de la

⁹ El pasado mes de diciembre, el diario *Libération* reconoció en un artículo histórico, *Guignol, putain 200 ans* [*Guiñol, coño, 200 años*], la pésima calidad del *Guiniol parisien* en una entrevista memorable a Jean-Guy Mourguet, fiel detentor del fuego sagrado guinialesco en la actualidad, al que nosotros apodamos cariñosamente “El Iconoclasta”. En dicha entrevista, el maestro de titeristas se reafirma en la estrecha relación que guardan los *guiñoles* televisivos, (los llamados *Guignols de l'Info* en Francia), con Guiniol, reivindicando así el origen lionés de este teatro, ya que el *Guiniol parisien* se dirige única y exclusivamente a un público infantil y estos *guiñoles* modernos, no. No obstante, recordemos que Jean-Guy Mourguet, en el siglo XX, fue el primero en retomar la esencia propiamente guinialesca, cuando, cada noche, se hacía eco en sus espectáculos de los acontecimientos del día que concernían tanto el barrio como la nación, aportando una mirada irónica y sarcástica llena de humor y de sagacidad dialectal. Este teatro, que volvía a los orígenes de Lorenzo Mourguet, tuvo mucho éxito en Lyon con gran afluencia de público, un éxito que sólo un cambio de política en la alcaldía echó abajo, o mejor dicho: a patadas. Hoy en día, Jean-Guy Mourguet vive retirado en Brindas donde ha fundado su propio Museo de títeres.

Commedia dell'Arte que el mismísimo Darío Fo, premio Nobel de teatro, tiene motivos para cuestionar. Y qué pasa con Guiniol?!

Guiniol como palabra revolucionada

O mejor dicho: qué significa “guignol”? Desde que el personaje se dio a conocer –y lo hizo primero en los bulevares o el cabaret y, desde hace un siglo largo, en el escenario de un teatro– han sido varias las hipótesis *localistas* que intentan desentrañar el arcano de este nombre: que si un lionés se apodaba así porque venía de tal aldea italiana, que si tal o cual verbo lionés o francés “guigner”, que si lo otro y lo de más allá... El caso es que existe en francés un viejo término, “la guignole”¹⁰, que ni eruditos ni titiriteros han tomado todavía en cuenta. Es la “guindaleta”, a saber, la varita o el pie vertical que sostenía, antiguamente, las pequeñas balanzas donde se pesaban las monedas recién acuñadas. Es un término de jerga de oficio, una palabra de obrero, distorsión del cultismo “guindole”, término que los jesuitas del siglo XVIII vinculan, por cierto, al castellano “guindar” que quiere decir subir en alto alguna cosa. Una herramienta de plateros utilizada por los obreros en aquellos métodos antiguos de fabricación de monedas para pesarlas. Estas añejas balanzas sordas también figuran, como si de una vara de la justicia se tratase, en el *sueldo* que la primera república emitió en 1793, una moneda que los numismáticos llaman *sou aux balances* (*sueldo de las balanzas*), o bien *Table de la loi*, es decir: *Tabla de la ley*. Una moneda de calderilla acuñada por aquella república en revolución permanente, hoy olvidada y que era muy grande, como para dar importancia a la pobreza de los de “a chavo”. En la cara y rodeado de las palabras “Libertad” e “Igualdad”, cuelga desde lo alto de una *guindaleta* o *guignole*, como si de una estaca de la justicia se tratase, un gorro frigio propio del atuendo de los comuneros *Sans-Culottes*. En la cruz, circundada de las palabras “República francesa”, está la Tabla de la ley que dice simplemente: “Los hombres son iguales ante la ley”, algo que

¹⁰ Este término figura: en el siglo XVII en el *Dictionnaire universel* de Furetière; en el siglo XVIII: *l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*; en el siglo XIX: el diccionario de Emilio Littré.



Henri Brunel, padre del Iconoclasta y su hijo.

hoy debería parecernos obvio y que constituyó uno de los pilares de aquel primer conato de república. Existió, además, dos tipos de moneda de aquel año II del calendario republicano. La de un sueldo y la de dos y hacia 1833, se estilaba, entre los niños de París de una recién estrenada monarquía de Julio, un juego que consistía en ir a ver, por ejemplo, al zapatero del barrio para pedirle con desparpajo travieso “el cambio en monedas de seis francos de una moneda de dos sueldos”¹¹ y salir pitando ipso facto para evitar las coces del zapatero! La palabra “guignol” se pronuncia igual que la palabra “guignole” y resulta chocante que, tras siglo y medio de estudios sobre este teatro, nadie lo haya mencionado aún. Ni siquiera Pablo Fournel, el guiniolista que ningún estudioso del Teatro Guiniol debería eludir hoy en día¹² y gracias a quien aprendemos que, por tradición instaurada por el astuto Mourguet, Guiniol, es decir el *Guignol lionés*, se manipula con la mano

¹¹ Anécdota tomada del periódico *Le magasin pittoresque* de 1833. [*La tienda pintoresca*]

¹² Remitimos al lector a su tesis doctoral *L'Histoire véritable de Guignol* (1975) [*La historia verdadera de Guignol*], que tanto ha hecho por la recuperación de la memoria colectiva en torno a este teatro.

izquierda mientras que *Niafrón*, palabra que significa “zapaterito remendón” en argot de Lyon¹³ y que forma el mote del amigo inseparable de Guiniol, ausente del *Guiñol parisino* –y lo subrayamos–, se manipula con la derecha. Fournel estudió por encima unos textos escritos para una censura napoleónica, los diez manuscritos de Víctor Napoleón Vuillerme-Dunand, a quien llamaremos *Vuillerme* a partir de ahora, y cometió algunos errores editando cuatro de ellos. De éstos y de más errores, nosotros, como todos, hemos tratado de aprender como veremos más adelante. Bueno, y entonces, quién es Guiniol?! Para Noël Nozeroy, es “una especie de sublevado, si se quiere, pero sólo cuando no tiene trabajo, en cualquier caso, un sublevado que a veces pasa hambre, pero que siempre tiene sed.” Para nosotros sólo es *el que no ha firmado con su verdadero nombre*, porque no sabe escribir, porque tiene mote y no le gusta hacer la mili, y porque la censura imperial o monárquica, según la época, esa apabullante presión de la letra impresa, le obliga a rubricar “Guiñol” cuando él dice y vive “Guiniol”. Tal y como lo manifiesta el presente Bicentenario lionés, Guiniol no pertenece sólo a los eruditos sino también a los profesionales del títere. Pues nosotros hemos hecho caso del titiritero más importante del siglo XIX francés, después de Lorenzo Mourguet. *Guiiii-gui-gui-guiiii-nii-ool, damas y caballeros!!!*

Un zapaterito remendón llamado Ladré

El titerista lionés Gaston Baty se queja en su libro *Guignol* de la autocensura que los propios titiriteros efectúan en su teatro en un ejercicio desplazado de adecentamiento desde hace un tiempo. A raíz

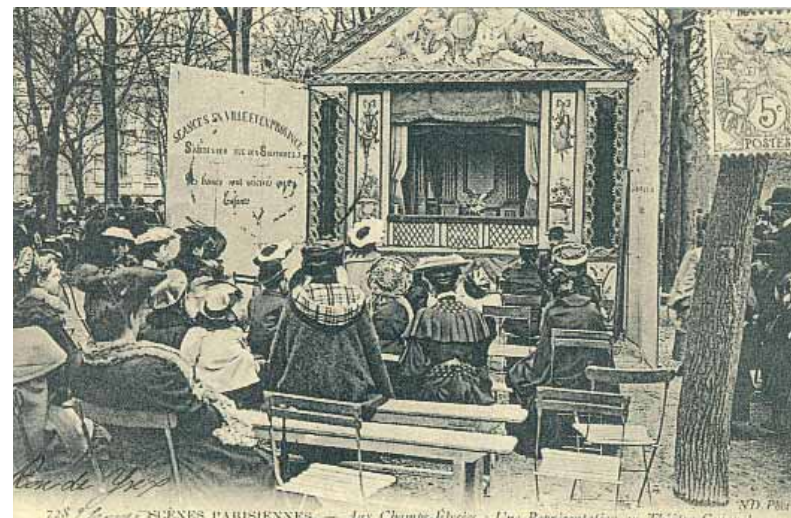
¹³ El argot lionés escribe “Gnafron” mientras Vuillerme escribe siempre *Niafron* en los manuscritos además de las ortografías peculiares que usa para “Guiniol”. Las hablas lionesas, en efecto, al igual que otras hablas de la zona, alternan la ene palatal –gn– con la velar –ni–. Es así que el primer erudito oficial del Teatro Guiniol que se conoce, el magistrado Onofrio, autor del *Théâtre lyonnais de Guignol*, recoge, en un glosario de las hablas de la región lionesa en 1864, la grafía –ni– para los términos propiamente de Lyon. Sin embargo, mantiene el nombre “Guignol”. Señalemos también que no hubo conciencia nítida de lengua “francoprovenzal” como tal, mucho más oral que escrita, hasta finales de los años 1880 cuando surge este término para designar un compendio de hablas compartidas por varios países (Francia, Italia, Suiza, Saboya, Ginebra) con una lengua cepa común: el francoprovenzal.

de la intervención del magistrado lionés Onofrio en los años 1860, en efecto, este espectáculo comenzó a parecer demasiado especiado o verde en sus diálogos. De este dictamen, o de esta hipocresía, surge la división a finales del siglo XIX en la descendencia de Mourguet que bifurca en dos clanes irreconciliables: el de los decentes y el de los titiriteros. Al segundo pertenece Jean-Guy Mourguet. La labor de recopilación de Baty, en los años 1930, del repertorio posterior al recogido por Onofrio ha sido muy valiosa y es así que aprendemos que estas obras se llegaban a recitar, en las veladas invernales lionesas, lo mismo que en los filandones leoneses se cuentan historias picantes y leyendas de una generación a otra. Baty observa que si el siglo XIX fue el de Guiniol (tanto Mourguet como Vuillerme hacían de Guiniol), el XX era de Niafrón. Añadiremos que el Niafrón de Jean-Guy Mourguet (años 1970-80) ha alcanzado nuestro siglo XXI. La tradición de la literatura guiniolista asentó que primero fue Niafrón y después Guiniol. Lorenzo Mourguet se ciñe, cuando menos, a una antigua usanza italiana al haber ejercido de titiritero aficionado mientras trabajaba de dentista ambulante, vendiendo a un tiempo pócimas y ungüentos al más puro estilo de los charlatanes itálicos, o no itálicos. Para ello, recurría a un teatrillo diminuto que luego evolucionó y que él acabará llamando castelet. Nosotros lo llamaremos *castillejô*¹⁴. Su uso de los títeres, algún polichinela primario, no era sino un reclamo típico en las plazas públicas lionesas de la época para atraer a la clientela. En una de esas plazas conoció, hacia 1799, a un cómico de la legua violinista, un tal Lambert Gregorio Ladré conocido como el *Tío Tomás* en Lyon. Pero, poco antes, en París, hubo también un *Ladré*, a saber, *el* cantante callejero de la Revolución. Tanto la erudición guiniolista como la no guiniolista desconocen, hasta ahora, en efecto, esta dualidad de nuestro hombre. En Lyon, el Tío Tomás, nacido en Givet, una aldea walona fronteriza que fue duramente castigada por los ejércitos durante la Revolución, llegó a ser muy famoso y muy apreciado entre los lioneses que, al cabo de varias generaciones, seguían recordándole con sumo cariño y respeto. Acompañándose de su inseparable violín, el Tío Tomás contaba historias jocosas y satíricas en una línea similar, por ejemplo, al humor de los

¹⁴ Remito al lector a las distintas acepciones de este término castellano.

romances de ciegos españoles¹⁵. Sin embargo, los estudiosos del *Guiníol lionés* no han reparado todavía en la relación que existe entre ambos Ladré, aunque el apellido, además del instrumento musical y del carácter, sean comunes a ambos. Y si, a finales del siglo XIX, el diderotiano Nizier du Puitspelu, antiguo canuso y eminente filólogo, recuerda también al Tío Tomás y cita sus coplas jocundas en su *Littré de la Grand' Côte*, antes, en 1848, es decir, en aquel amago de segunda república, el *vodevilista* Dumersan había recordado desde París, emocionado, al cantante callejero Ladré que puso letra y violín a las jornadas históricas trepidantes que la capital vivió tras la toma de la Bastilla. Siempre en el Pont-Neuf, Ladré entonaba algunas canciones tan emblemáticas como la *Carmagnole de Fouquier-Tinville* o el *Ah! Ça ira!* que enardecieron los corazones de miles de revolucionarios por aquellas calles y avenidas, canciones que algunas películas del siglo XX han inmortalizado. Sin embargo, tal y como lo subraya Félix Dumersan, Ladré también compuso una canción contra ese concepto nuevo llamado izquierda, *la Montagne abattue* [*La Montaña abatida*], un canto contra izquierdistas como Robespierre o Marat, llamados *montañeses* porque se sentaban siempre en lo alto del hemiciclo. Dumersan parece insinuar, no obstante, que Ladré habría perdido algo más que ilusiones en aquella cruenta primera república, lo cual le llenó de rencor de por vida contra la izquierda. Sabemos, en efecto, que Ladré se casó tres veces. Y si murió en Lyon dejando a una viuda, es posible que el odio visceral de este cómico en rebelión permanente se debiera a que la torticera guillotina de Fouquier-Tinville segó la vida de su segunda mujer y puede que hasta la de un hijo. De hecho, Fournel nos cuenta en su *Historia verdadera de Guiníol* que el motivo que causó la separación del dúo artístico Mourguet-Ladré, el cual cumplía con la vieja tradición italiana en la que un teatrillo se veía acompañado de un violinista, fue la bebida a la que éste se entregaba en cuerpo y alma sobrepasando los límites de lo sostenible. El atormentado Tío Tomás murió solo en un hospital de Lyon en 1835, pero tanto París como Lyon le recuerdan por su impagable vis cómica y su cáustica insumisión ante la adversidad. La tradición guiníolista quiere que Mourguet esculpiera primero Niafrón a imagen y

¹⁵ Cf. José María Vázquez Soto (1992), *Romances y coplas de ciegos en Andalucía*, Sevilla.



Guiníol parisense, es decir, al aire libre y con Polichinela.

semejanza de este triste compadre y, luego, Guiníol a las suyas propias. Pero lo que, sin duda, hay que destacar de esta anécdota es la importancia crucial que el encuentro entre ambos artistas debió tener en la vida del futuro titiritero Lorenzo Mourguet. En 1789, Mourguet tenía 20 años y Ladré algunos más. Podemos imaginar a un Ladré, de vuelta de todo, asqueado de la vida por una revolución a la que quizás se había sentido instigado los años previos y que le acababa de arrebatar a su familia, huyendo a Lyon para iniciar una nueva vida. Pasan unos años y, de pronto, conoce a un joven *bululú*, torpe aún pero jovial, medio dentista medio charlatán, un antiguo canuso buena gente que estaba harto de estar en paro, o que ya no creía en la nobleza de su oficio¹⁶, y nace la amistad. Y ya puestos, podemos

¹⁶ El oficio de obrero de la seda es una tradición que se remonta a finales del siglo XV y acaba a fines del siglo XIX-comienzos del XX, sepultado por los textiles artificiales. Surge antes del descubrimiento de América y constituye un símbolo de la monarquía en Francia. El *canuso* –término local que se remonta sólo al siglo XVIII, cuando, influidos por las Luces, los obreros empiezan a quejarse enérgicamente al patrón– tenía un trabajo duro y aburrido además de la jerarquía compleja que estructuraba la Fábrica de Lyon. Pero sin duda, hay que imaginar a un obrero pasando muchas fatigas, hambre, frío y sufrimiento físico, ganando un sueldo insuficiente, mientras tejía los lujosos tejidos de una corte caprichosa con las modas, en esos telares de madera inmensos, en un quinto o sexto piso húmedo y lóbrego del

imaginar a un viejo zorro nómada contando al saltabancos los momentos históricos que no sólo acababa de vivir en primera fila sino de los que él mismo había informado a la población en cada momento clave, día tras día. Pues una de las funciones principales de los cantantes callejeros en aquel fin de siglo XVIII era informar a la población, analfabeta casi toda, en unos tiempos en que no existía la prensa escrita ni la radio, de los principales sucesos y de los acontecimientos políticos del día. Es decir, más o menos lo que hacía un pregonero en el campo, pero sin música. Al narrar los eventos, cada informador lo hace con mayor o menor subjetividad. Esta función de in-formador de la opinión pública, Mourguet la recuperará en su teatro, sólo que él lo hará desde la perspectiva dialectal del *francés lionés* y de las hablas locales dando a sus conciudadanos la ocasión de ser protagonistas de su propio destino, noche tras noche, desde el *café teatro*, tras una larga jornada laboral, al educar la conciencia proletaria de los canusos y de los obreros en general, reconfortando y reforzando útilmente su autoestima. Algo, en resumen, que debería hacer hoy en día la televisión pública! Sin lugar a dudas, la tradición guiniolista de Fournel tiene razón al haber asentado este orden en la creación de los personajes de este castillejo que llegó a provocar, en 1852, la necesidad acuciante de un decreto imperial. Éste se impuso durante mucho tiempo, incluso durante la tercera república, con vistas a restringir la apertura de los castillejos en los cafés y vigilarlos lo más posible por su excesiva fogosidad a la hora de divertir a las masas y por su ímpetu en la protesta social. Reproducimos al final de este folleto algunas cartas policiales de la época. Pero, como veremos en el siguiente capítulo, podemos suponer que ya en tiempos de Lorenzo Mourguet, el cual falleció en 1844, más de una vez la compañía tuvo

viejo y céntrico Lyon. El estallido de la revolución supuso una fuerte convulsión social y política entre la multitud de canusos de la Brumosa, ya que no se puede hablar en Francia del obrero de la seda fuera de Lyon prácticamente. En todo caso, sabemos que muchos eran, hasta 1789, los canusos dispuestos a soportar meses y meses de paro y pobreza con tal de no renunciar a su noble oficio. En este contexto hay que situar a Lyon, que dio lugar a un nuevo término revolucionario, “mitrailades”, para referirse a los cientos y miles de disparos que acabaron con la vida de los oponentes *blancos* a la revolución que liberó a Lyon llamándola: Comuna liberada, *Commune Affranchie*.



Un Guiniol de los años 1970.

drásticos, en aquel paso entre antiguo y nuevo régimen. De este tránsito, o de este progreso, participa el Teatro Guiniol donde Guiniol suele ser el joven y Niafrón el veterano. Es lo que los diez manuscritos de Vuillerme atestiguan de este duro oficio de ser hombre.

Guiniol parisino, Guiñol lionés: por qué?

La primera medida que quiso tomar la Asamblea nacional en Versalles en mayo de 1789, semanas antes de que el pueblo hambriento tomara la Bastilla en París, fue la de suspender los espectáculos en la corte por el elevado coste que suponían en semejantes tiempos angustiosos de crisis. Nadie se atrevió a apoyar la moción. Años más tarde, un periodista daba cuenta, en plena república, de un *Proyecto de teatro para el pueblo*¹⁷: “Yo colocaría este teatro en la *ciudad central*, en la ciudad *de la república*”, que es cómo él quería llamar la capital de Francia. Y prosigue: “El pueblo tiene la mayor necesidad de instrucción; esto es lo que todo el mundo se aviene a decir. Pero

¹⁷ 10 de marzo de 1796, Año V de la república, *Décade philosophique, littéraire et politique* [*Década filosófica, literaria y política*], pp. 466 & ss.

no es suficiente fundar escuelas públicas donde nuestros niños irán a aprender las letras y las ciencias: Yo quiero también unas escuelas para los *niños grandes*, para aquellos a quienes su fortuna o las circunstancias no han permitido adquirir los principios de la moral y de la política. Ahora bien, dónde podrán mejor instruirse si no es en los teatros?” Y nuestro periodista se lamenta de la poca calidad de los espectáculos callejeros que siguen reponiendo *Arlequín*. “De tal manera que no hay lugar donde el pueblo pueda hallar un espectáculo que le instruya divirtiéndole.” Y tras hablar de tragedias y comedias, nuestro periodista espeta a los futuros dramaturgos: “Vamos, probad en vuestras obras, no sólo con frases sino también con hechos, que el gobierno en que el hombre puede mejor desarrollar todas sus facultades, mejor emplear su vida, es el gobierno republicano. (...) escribid, no para complacer al gobierno sino para la utilidad de vuestros conciudadanos, y para la gloria”. Y concluye vaticinando que si “esas maravillas con peluca de colores” y toda esa juventud andrógina –hoy diríamos “posmoderna”– seguirá acudiendo a “sus teatros favoritos” de cursi antiguo régimen a lo Marivaux, eso sí, de ahora en adelante tendrán que hacerlo codeándose con la chusma en el patio de butacas. Pero el pueblo llegará a tener también su propio teatro y nuestro periodista sueña con las Luces de su tiempo: “pido un teatro moral y filosófico”. Pues, este teatro es el que publicó el magistrado lionés Onofrio en 1865 y 1870 en sus dos tomos del *Teatro lionés de Guiñol*, donde ofrece, por primera vez en la literatura impresa, la transcripción de obras que se representaban en los castillejos y que él concibe como auténticas *lecciones*. Al margen del daño que las opiniones, las divagaciones e incluso la ética de este juez causan en el gremio titerero desde entonces, (debido sin duda al exacerbado respeto que la toga suele imponer al artista callejero), hemos de reconocer que hizo por Guiñol en el siglo XIX casi tanto como Fournel en el XX. Así y todo, al hojear la prensa decimonónica, de la que, no lo olvidemos, procede el galicismo español “guiñol”, llama la atención el tratamiento confuso y discreto del término en cuestión. Sin duda, sería preciso un examen exhaustivo de todas las apariciones de la palabra –o del dibujo– en la producción periodística desde 1789 al siglo XX para asegurar o desmentir que *Guignol* surgió, en efecto, en



La Madelón de Lorenzo Mourguet junto a otros títeres del Museo de Gadagne.

París, tal y como lo alimenta la leyenda centralista que, paradójicamente sitúa su surgimiento en 1795 en Lyon, es decir, en plena república “termidoriana”, o sea, reaccionaria. Leyenda que no lo ha relacionado aún con el viejo término, tan francés y tan republicano, de argot de oficio que hemos explicado más arriba. Lo que podemos afirmar es que la primera alusión de las autoridades nacionales al teatro lionés surge en noviembre de 1852, en el decreto de Napoleón III que impuso una censura sobre los títeres lioneses –y sólo sobre los lioneses. En este decreto, no se mencionan “los guiñoles” sino los “théâtres à la Guignol”, una curiosa expresión que viene a decir: “teatros con guindaleta”, “teatros de la guindaleta” o “teatros al estilo de la guindaleta”. Sería muy instructivo hacer un estudio profundizado de esta expresión insólita que feminiza el presunto nombre propio “Guignol”, restituyendo, en realidad, lo repetimos, un antiguo vocablo de jerga obrera: *la guignole*. Por otra parte, lo que también podemos asegurar es que Guiñol, en París, está siempre unido –por no decir atado de pies y manos– a Polichinela, en todas sus vertientes, en particular en las que más deplora el periodista de la *Décade* que citamos al inicio de este capítulo. En fin, es significativo que esta censura imperial coincidiera con la publicación de un libro del erudito Carlos Magnin: una historia europea de los títeres que sí nombra *los Guiñoles* “de hace veinte años” en una lacónica arenga dirigida a

“los verdaderos hijos de París, desde Chartres hasta Orleáns”, repleta de mentirijillas ambiguas que, cómo no, supeditan *Guignol* a Polichinela, *general de los españolitos!*¹⁸ Cabe preguntarse dónde fue a parar la dignidad de Francia, cuna de reinos e imperios, por entonces madriguera clandestina de zafios renaceres republicanos, que prefirió renunciar al genio de sus propios artistas, aunque fueran de madera, para ensalzar un arquetipo obsoleto del país vecino que es también, todo hay que decirlo, cuna del Vaticano. Sea lo que fuere, en aquellos días fríos de finales de 1852 y principios de 1853, mientras que, a pesar de las burlas de un diario satírico como *le Charivari*, Magnin entonaba unos solemnes cánticos por su bizarro Pulcinella, en una época en que este personaje había caído en el olvido y que volvía a poner de moda en París hasta el punto de catapultar el Guñol de los jardines de los Campos Elíseos al escenario de un teatro a gran escala, (algo que no se veía en París desde aquel año de la fiebre *Polichinel* de 1823!), mientras tanto, decimos, nuestro arrojado titerista Víctor Napoleón, desde su nebulosa Lyon, tuvo que verter en unas páginas en blanco unas obras que, hasta entonces, habían sido sólo vividas desde y para la comicidad verbal y visual de un café cantante. De estas obras de primera mano, hemos de destacar *Los cubiertos robados*, la obra preferida del magistrado Onofrio, un clásico de Mourguet que, en realidad, proviene directamente de una canción revolucionaria¹⁹ que no menciona nuestro juez, ni nadie. De esta escritura en rebeldía que emborriona, en los folios, el término “guignol” para sustituirlo por “guigniol” o “grignol”, hemos sacado nuestro nombre “Guiniol”, más que nada porque es más corto y práctico que expresiones del tipo “Guñol de Lyon”, etc. Desde aquí animamos a los eruditos centralistas a que sigan, si gustan, nuestro humilde ejemplo y empiecen a hablarnos largo y tendido del “Guiniol de París” o de dónde sea. Por qué no?

¹⁸ Cf. *Histoire des marionnettes en Europe* (1852), p. 128.

¹⁹ Cf. www.rene-merle.com. Queremos dar las gracias desde aquí al gran sociolingüista René Merle por su apoyo incondicional a nuestro estudio y por su inmenso trabajo sobre el provenzal y el francoprovenzal en el gran sureste francés al que ha dedicado toda su vida y sin el cual este folleto no habría sido posible.



El Guiniol de Federico Jossierand (años 1920).

Vuillerme, un titiritero escritor

Poco sabemos de Víctor N. Vuillerme. Su ascendencia desigual²⁰ hizo de él un hombre fuera de la norma. Si fue obrero de la seda, un canuso normal y corriente, a los veinte años cuando murió su madre, se casó un 14 de julio a los veintiséis con María Magdalena Achard. Siendo una canusa hija de humildes agricultores provenzales, ésta fue, sin embargo, una destacada cantante de cabaré, además de titiritera excepcional. Los manuscritos de Vuillerme revelan, sorpresivamente, una caligrafía muy superior a la media de alfabetización entre canusos de la época la cual, por lo demás, solía superar la media obrera. Lo que más llama la atención en estos manuscritos es, sin duda, su redacción que hemos tratado de respetar al máximo en ese compungido ejercicio que es corregir un texto. El signo "=", ninguna puntuación ni mayúsculas, y, encima, un montón de faltas de ortografía colman las hojas que leí en el Museo histórico de Gadagne, olvidadas como lo estaban, en una estantería de la biblioteca de dicha institución lionesa. Pero por qué tantas faltas? Una insurrección imprevista del orador contra el verbo escrito? O tal vez un ardid para evitar la implacable censura de la exquisita lengua dominante sobre el basto hablar disimulando su ortografía ilegal... Podemos imaginar a un apasionado del títere que se nutre en su juventud del arte del gran maestro Lorenzo Mourguet hasta que, por fin, de castillejo en compañía, cuando ya se ha hecho una sólida reputación entre los titiriteros, surge sin pensar la oportunidad de unirse al elenco Mourguet-Josserand, dando lugar a siglo y medio de casta titerera... Si es que de formar un linaje se trataba, pues una obra del propio Mourguet, *El vendedor de agujas*, hace una crítica ácida de la *nobleza de contrabando* que se estilaba en la burguesía decimonónica, ávida de alianzas y de abolengos sobornados. La única hija de Vuillerme se enamoró de un Josserand, nieto de Mourguet, y así surgió el Teatro Guiniol más ambicioso. O si acaso, una segunda etapa de la ambición artística, luego política, de este castillejo genuino. Mourguet, en efecto, asentó una tradición titer-

²⁰ Su padre, que falleció en 1816 a consecuencia de sus heridas de guerra, pertenecía a una burguesía cañamera de casi dos siglos de antigüedad en el Jura.



Guiniol de viaje, usado en las giras por la región (fines de s. XIX)



El Guiniol de Gastón Baty (años 1930)

ra y estructuró su teatrito creando una terminología propia que todavía hoy perdura en el gremio. No lo hizo él solo, claro, pero sí acorde a su filosofía. Es así que el que interpreta a Guiniol dice "hacer de Lorenzo", en su recuerdo, o "hacer de Rosa" para los papeles de mujeres (Madelón y Luisita) en memoria de su hija Rose-Pierrette, titerista que murió joven. Y, si antes hemos visto la palabra "castelet", hay más tecnicismos inventados para designar los distintos elementos del castillejo, el cual es mucho más elaborado que los teatritos parisinos. Sabemos, además, que Mourguet se nutrió, gustoso, de las hablas, hoy inexistentes, de la región lionesa, franco-provenzales casi todas. Pues siendo buhonero recorría los pueblos de la montaña y de la hondonada cercanas, huyendo quizás de la urbe de notables de alto copete que siempre ha sido Lyon. Así aprendió estas hablas para comunicar mejor con los lugareños durante sus espectáculos de charlatán... Transmitió su amor por el verbo que se hacía carne de miseria rural que luego llegaba a Lyon en forma de

“inmigrantes”, temporales o permanentes, constituyendo su público, un público más desamparado que él y menos consciente de su ciudadanía que él. Si Mourguet se inspiró en más de una obra de canciones locales que se cantaban bajo la Revolución, presentes en la memoria colectiva de la región, lo hizo en una postura claramente *montañesa*, o sea, izquierdista como hemos visto antes, proyectándose así en una república dialectal imaginaria, en un elán libertario debido, además del contexto político imperial o monárquico del momento, a la ausencia de afanes nacionalistas que tiene la lengua francoprovenzal. Vuillerme recogió con brío el guante de ese amor por el pueblo de abajo y por su derecho identitario a hablar *diferente de los de arriba*, de los de cualquier capital. De todo ello han dejado constancia las catorce tramas de las que os brindamos la que más nos gusta, aunque todas nos gustan. *El vendedor de chasca* es una pequeña obra maestra. Pequeña por su escasa longitud, maestra por la perfección alcanzada en la sátira cómica realista, que es lo que más caracteriza este Teatro, en definitiva, y no la insolencia bonachona o la simple caricatura que promociona la Municipalidad de Lyon, a golpe de pantallas gigantes por las calles, en este bicentenario de *Guiñol oficial*. Una obra maestra despojada de la improvisación que suele haber en este tipo de teatro, ya que la censura obligaba a representar única y exclusivamente el texto del guión aprobado por el censor de Villefranche-sur-Saône, lo cual explica la brevedad del texto: cuanto más escribía uno, más se exponía a ser rechazado por la censura! Hoy tenéis la gran suerte de poder leerlo gracias al manuscrito que nos ha legado Vuillerme, cierto es que a la pura fuerza. En unos tiempos en que la escuela era prácticamente inexistente, más aún en las clases bajas, escribir un texto –y encima publicarlo– no tenía mucho sentido para un titiritero aún poco consciente de la opresión que la escritura ejerce a ratos sobre el *verbo de madera*. Sin embargo, hablamos de Francia, una Francia posrevolucionaria que aún creía en la Revolución por lo bajini. Una Francia que había dado lugar, sin ir más lejos, a la llamada *literatura obrera*, cuando el proletario cogió la pluma en los años 1830 para hacer sus primeras poesías a pesar de los remilgos –o de la condescendencia– de *la crem de la crem* de la literatura culta. Citaremos al gran poeta Guillermo



Niafrón de la Compañía Josserand-Vuillerme, años 1860-70.

Roquille, un francoprovenzal comprometido, natural de Var-de-Gi, que acabó su vida como portero de una finca. Escribió unos versos de cruda hermosura sobre las revueltas de los canusos de 1831-34, unas revueltas que marcaron un hito histórico en la Europa presindicalista. En estas poesías *burlescas* no faltan las menciones a los titiriteros, ni a los escamoteadores. El Teatro Guiniol de los manuscritos, pasmosamente moderno y actual, ha optado por dejar constancia de aquellas jornadas desde un optimismo absurdo en esta obra redac-

tada por Vuillerme con indiscutible creatividad aunque, con toda verosimilitud, fuera idea de Mourguet. Lamentamos, desde luego, que nuestra traducción no restituya la dialéctica de los altibajos que se dan en la convivencia de dos lenguas: por ejemplo, en la vieja Castilla entre el castellano y los dialectos leoneses. De ante mano, os pedimos disculpas por ello.

Conclusión: la audacia de la alegría

Por último, sólo nos queda añadir que tenemos motivos más que fundados para sospechar que el Teatro Guiniol no surgió en Lyon, en realidad, ni en París, sino en cualquiera de esos árboles de la libertad que se plantaron en las comunas de la primera y la segunda república. (Ambas fracasaron, vale, pero tenemos la íntima convicción de que la mejor república es la que está por llegar.) Existen, además, elementos que Guiniol y Guiñol comparten. Sin ir más lejos, el hecho de que, desde finales de siglo XIX, los *Guiñoles lionneses* se parecen cada vez más a los parisinos al haberse infantilizado drásticamente, en especial en su estética de sonrisa beata que roza la

tara psicológica. Pues, si, en sus inicios, en la etapa callejera, el Teatro Guiniol gozó de un público en parte infantil y si no olvidamos que Lorenzo Mourguet acabó sus días actuando en una salita de teatro sólo para niños, tomar al pueblo sistemáticamente por un adulto con la moral de un crío de tres años conlleva secuelas a la larga. Y es que se diría que Guiniol ha sido devorado por Polichinela. Ciertamente es que éste permanece en los bellos jardines de la capital al aire libre, aunque con el público algo cambiado: pues ahí está sin esas chachas acompañando a los niños de las clases privilegiadas, sin esos jóvenes militares cortejando a las chachas y con el mismo paseante remolón, si bien su piel ya no es exactamente blanca, con tiempo que perder disfrutando de la sesuda moralina de las intrépidas aventuras de Guiniol con su gato, la longaniza y un gendarme... Pero acaso Lyon hace algo mejor desde su costumbrismo de última generación edulcorado con espectáculos de títeres automáticos y un “lionés estándar” impartido en cursillos desde las aulas? Dónde fue a parar el diálogo social?! Y la palabra salvaje? Si acaso, podemos recordar, a modo de reflexión ajena al pesimismo, en contribución de un balance sobre la progresiva uniformización del primer mundo globalizado, aquellas palabras del filólogo Alberto Dauzat que advertía, en 1906, del peligro de la influencia del francés parisiense que se estaba imponiendo en las provincias tanto a través del servicio militar como de la prensa: “De entre todas las influencias externas que han actuado sobre los dialectos, la del francés es de sobra la más considerable ya que la lengua de París amenaza con destruir en la mayor brevedad todas nuestras hablas locales.”²¹ Hombre, hubo un tiempo en que sí había verdaderas diferencias de contenido entre la estaca de *Guiniol* y la de *Guiñol*, tal y como lo atestigua, entre otros periódicos, la *Gazette de Lyon* de 1847: “Una cueva oblonga con el teatro en el fondo, y su telón que representa la ribera de los Celestinos. La espuma de la cerveza se derrama sobre todas las mesas, esa buena cerveza de Lyon, que todos conocéis y apreciáis, el humo de las pipas sube en espiral hacia la bóveda y os

corona con sus nubes blancuchas. Durante los intermedios, una música extraña pero que no carece de armonía domina las bromas de los bebedores. Si alguna vez habéis pasado una velada invernal con los pies descalzos apoyados en los morillos de vuestra chimenea, a solas en un butacón leyendo a Hoffmann, volveréis a vivir en el cabaré de Mourguet esas escenas cerveceras que le inspiraban unas historias tan maravillosas. En cuanto a los asiduos del lugar, no llevan guantes de gamuza ni botas de charol, pero bajo esas apariencias poco elegantes laten unos corazones que bien valen muchos otros. Son honrados trabajadores que, por la noche, vienen a olvidar la labor del día, con su tabaco, con sus jarras de cerveza y las puntadas de Guiniol. Son unos rudos marineros cuya dedicación y probidad son hartamente conocidas, o bien algunos burgueses que allí encuentran una diversión económica.” Esto es lo que, sin ir más lejos, le pasó al magistrado Onofrio que salía de su casa a escondidas de su esposa para ver estos espectáculos golfos. Hasta ahora, el Teatro Guiniol ha sido el único castillejo que ha ido a París. No exagero si os digo que triunfó. Un triunfo relativo ya que, por desgracia, falleció una parte del elenco de Vuillerme, entre los que se hallaba su esposa, probablemente a causa de una epidemia. Un triunfo irrefutable ya que la capital que, incluso en los ambientes *underground* se mostraba sarcástica con los dialectos en aquellos años previos a la fallida tercera república decadentista, por fin se quitó el sombrero dentro de lo que la mano dura imperial permitía y el periódico de teatro humorístico *La Lune*, a punto de ser cerrado por la censura napoleónica, publicó en diciembre de 1867 este breve mensaje escrito como en clave: “El títere –de Lyon– apoya y defiende –en su dialecto– la causa de la *Luna* con muchísimo tino, elocuencia guasona, imágenes pintorescas y cordialidad confraternal. Le damos las gracias sinceras por este alegato amistoso –que participa de Guiñol y de Rabelais.”

MARÍA ANTORANZ

²¹ Citado por el especialista en jerigonza, Lázaro Sainéan, en *Le langage parisien au XIXe siècle* (1920), p. 49. [*La lengua parisiense decimonónica*]



Cartas relativas al censura contra los Teatros a la Guiñol *

DURANTE EL IMPERIO

26 de diciembre de 1856
Carta al subprefecto de Villefranche

El 18 de este mes me ha transmitido usted, apoyándola con su propia recomendación, una petición mediante la cual, el Sr. Manissier cafetero en Villefranche solicita la autorización de añadir a su establecimiento un teatro a la Guiñol.

Antes de conceder esta autorización quisiera, Señor Subprefecto, que usted se hiciera cargo de todos los inconvenientes que presentan para el orden y la moral, los teatros a la Guiñol.

Las escenas que interpretan están compuestas de odiosas rapsodias y poquísimas son las veces en que la obra no acaba haciendo la apología de la violación y del asesinato. En Lyon, me vi en la obligación de tomar medidas enérgicas contra estos establecimientos, cuyo número se halla restringido en la actualidad a cuatro, y he decidido que no será aumentado. Todas las noches, los sargentos de barrio hacen lo propio para el mantenimiento del orden e impiden la representación de obras prohibidas y, aun así, este despliegue de fuerzas resulta insuficiente para reprimir los abusos que se cometen. Estos establecimientos suelen ser frecuentados por lo más infame de la clase obrera y la madre de familia casi siempre renuncia a llevar allí a su hija, recelosa ante

* Estas cartas fueron publicadas por Fournel en el libro ya mencionado anteriormente (ver nota 12).

el germen de los malos [pensamientos] del que podría contagiarse la juventud si, por un instante, dejaran de ser el objeto de una activa vigilancia por parte de la administración. El orden y la moral pública podrían estar expuestos a los mayores peligros.

He creído, Señor Subprefecto, de mi deber informarle acerca de los inconvenientes que podrá presentar un teatro a la Guiñol en la ciudad de Villefranche y quédome a la espera de sus nuevas observaciones antes de estatuir.

El Senador administrador del Ródano

DURANTE EL IMPERIO

Prefectura del Ródano

Hoy, a día 3 de enero de 1867, Nosotros, Julio, Onésimo Depaux, comisario de policía de la aglomeración lionesa residente en Villeurbanne, infrascripto,

CERTIFICAMOS QUE:

en función del informe del guarda rural Noel de Vénissieux, el Nacido Esteban Joly, cafetero en Vénissieux, consiente en su establecimiento desde hace aproximadamente un mes, todos los domingos y días festivos, las actuaciones de obras en un teatro llamado de Guiñol, sin haber dispuesto del permiso prefectoral del 5 de noviembre de 1857.

firma ilegible

Comisario de policía del barrio de Vaise
Opinión acerca de una solicitud de apertura
de un teatro del Señor Moussé.

Firmado: Rousseau

30 de octubre de 1877

Los lugares de reuniones, bailes, espectáculos, etc. en el barrio de Vaise, han traído siempre como consecuencia unas riñas que, en varias ocasiones, han llegado a ser graves; tales hechos se producen debido a que estos lugares sirven de puntos de reunión a las cuadrillas de los boyeros cuyos hábitos y costumbres no valen mucho más que su moralidad.

Si la solicitud del Sr. Moussé fuera aceptada, su establecimiento se convertiría en el punto de encuentro de todos los alborotadores del barrio de Vaise e, inevitablemente, darían lugar a escenas de desorden que serían difícil de reprimir por la situación de este establecimiento que está a más de un kilómetro del puesto de policía.

En consecuencia, el comisario de policía del barrio de Vaise opina que la solicitud del Sr. Moussé no ha de ser aceptada.

Lyon, a 19 de octubre de 1877

El comisario de policía

Sello de la comisaría

firma ilegible

El vendedor de chasca

LYÓN, 1853

ACTO I

Escena 1

GUINIOL=

¡chasca, vendo chasca! arre, ven pa'cá ¡animal!
tú sí que no te caes del burro, cabezón ¡arre!
¡vendo chasca! ¿nadie la quiere por aquí?

Escena 2

CATALINO=

ah, es ustez, gorgotero
así que ésta es la carga que vende
¡oh, qué piojería! no hay mucha

GUINIOL=

¡toma! no va a ser tan grande como un barco de heno

CATALINO=

por cuánto me la deja a mí, así, sin baratear

GUINIOL=

pa ustedé, cinco dineros

CATALINO=

vamos, vamos, es ustez un gracioso
tres con cincuenta

GUINIOL=

ya puede ofrecerme cuatro dineros con noventa y nueve
que no se la vendo

CATALINO=

dicen por ahí que no es ustez de gastar palabras
(tiene pinta de imbécil, voy a burlarme de él) pues bien,
escuche, le doy cinco dineros pero compro todo menos el animal

GUINIOL=

¡toma! qué tontería: yo, mi burro, no lo vendo

CATALINO=

por última vez, se lo repito: lo compro todo menos el animal
sígame, ya sabe dónde vivo

GUINIOL=

vaya si lo sabré yo, le conozco mu bien, lavapelucas
(empuja su burro) ¡arre, arre ya, bellaco!

Escena 3

GUINIOL=

(a su asno) ¡ah! te rascas, estás contento
y ahora te restriegas por los suelos
has roto la cincha de tu albarda, canalla, estás revolucionao*
y que dirá tu ama cuando te vea sin carzoncillos ¿he?

CATALINO=

tome, aquí tiene los cinco dineros

GUINIOL=

gracias
aguarde, voy a por la albarda

CATALINO=

vamos, vamos, ¿está de broma?
ya sabe lo que convenimos: lo compraba todo menos el animal
tiene sus cinco dineros ¡adiós! (mutis)

GUINIOL=

¡rufián! ¡cerillitas fosfóricas!
echo las patas por alto
voy a ir a ver al corregidor
¡arre, bellaco, arre ya, canalla! (mutis)

Escena 4

GUINIOL=

sí, señor corregidor,
no quiere devolverme la albarda de mi burro

EL CORREGIDOR=

voy a interrogarle
¡hola! ¿hay alguien, señor catalino?

* "tu es sans-culotte" en el original.

Escena 5

CATALINO=

aquí me tiene, señor, ¿qué sucede?

EL CORREGIDOR=

este hombre se queja de que usted se ha quedado
con la albarda de su asno

CATALINO=

verá lo que pasó
esta mañana estaba gritando 'vendo chasca'
le pregunté cuánto pedía por su leña
me la dejaba en cinco dineros ¡costaba la torta un pan!
así que le dije que le daba cinco pero que compraba todo menos el animal
asintió, incluso tiene los cinco dineros

EL CORREGIDOR=

¿todo eso es cierto?

GUINIOL=

sí, es verdad, tengo los cinco dineros
pero no me dijo que quería quedarse con la albarda de mi burro

EL CORREGIDOR=

usted debió insistir en que se lo explicase
señor catalino, la albarda es suya
esta sentencia es irrevocable
no volved a molestarme por semejantes fruslerías
adiós (mutis)

Escena 6

GUINIOL=

pues vaya un corregimiento ¡ah, catalino, avieso peluquero!
¡en mi ánima* que nadie dirá que guiniol te dejó irte de rositas!
voy a echar unos tragos, m' espabilará un poco
vamos, guiniol, en marcha

* En el original, el autor juega con la similitud de las palabras "âne" (asno) y "âme" (alma) que mal que bien intentamos restituir aquí. Advértase que el muñeco de Vuillerme no sonríe como tampoco lo hacen los animales.

ACTO II

Escena 1

CATALINO=

vamos, tomás laflor de la canela*, póngase en marcha ¡rápido!
ya sabe que hoy es el día en que pongo muchas barbas a remojar
¡ah! estoy satisfecho de mí mismo: he engañado a un imbécil**
y hecho una buena compra ¿vaya, quién viene?

Escena 2

GUINIOL=

¡usté por aquí, señor catalino! me alegro de encontrarle
bonito chasco me ha dao usté pero no le guardo rencor, de veras
y pa demostrárselo, le invito a tomar unos chatos
¿diga, le hace cosquillas?

CATALINO=

no, gracias, entre las comidas nunca tomo nada

GUINIOL=

ah, eso es distinto
oiga, por cierto, cuánto cobra por afeitar pero como un señor:
con su brocha y su jabón bien dao en las barbas

CATALINO=

para ustez, se lo dejo en seis chavos

GUINIOL=

no es caro
tome, le doy doce

CATALINO=

no necesita pagar por adelantado
además, sólo son seis chavos

* Se trata de *Thomas Lafleur*, títere normando.

** En el artículo IDIOT de la *Enciclopedia*, escrito por él mismo, nos dice Diderot: uno *nace* idiota pero uno *se vuelve* imbécil. Artículo que habría que contraponer al del *Dictionnaire universel* de A. Furetière (1690) que afirmaba que un *idiot* se decía en el origen de un hombre particular harto ignorante, conocedor tan sólo de su lengua materna, es decir, cualquier lengua que no fuera la de la oficial, es decir, la que conquista.

GUINIOL=

es que tengo uno de mis compañeros que pagó por mí el otro
día y si no pago por adelantao, querrá hacerlo él otra vez

CATALINO=

¡ah! eso es distinto
gracias

GUINIOL=

voy a buscar a mi compañero

CATALINO=

y yo a prepararlo todo (mutis de ambos)

Escena 3

GUINIOL=

(con su burro) ¡arre, quieres venir d' una vez!
¿es que siempre hay que tratarte como un animal?

CATALINO=

y bien ¿dónde está su compañero? ¡ah, dios mío!
¿qué ven mis ojos? un asno en mi peluquería
le ordeno que saque ahora mismo esa bestia fuera de mi tienda

GUINIOL=

tienes que afeitarle
me lo dejas con mosca y mostacho

CATALINO=

¡qué indignante! ¿yo, afeitando un burro?
me voy a poner una denuncia
¡os echarán de la ciudad a los dos! (mutis)

GUINIOL=

estarás contento ¿he? podrás vestirme por los pies te van a afeitar con
alma y vida... no dices na, te haces el disimulao

Escena 4

CATALINO=

sí, señor corregidor, es una infamia

GUINIOL=

¡ah! ¡táte quieto ya, no des tantas coces ¡so!

EL CORREGIDOR=

¿por qué quiere usted que el señor catalino afeite su asno?

GUINIOL=

le dije que quería que me afeitara a mí y a mi compañero
le pagué por adelantao, tiene los doce chavos
pues entonces ¡que lo afeite! ¿o es que tengo un burro
con dos albardas?

EL CORREGIDOR=

es justo, este hombre tiene razón: él le pagó
le condeno a afeitarles a ambos y no venid más
a molestarne (mutis)

Escena 5

GUINIOL=

vamos, rápido, ¡los trapos, el agua!
a mi burro no se le pasea el alma por el cuerpo
¡date prisa de afeitarle!

CATALINO=

¡qué humillante! ya voy (mutis)

GUINIOL=

estarás contento ¿he? te ríes por dentro

CATALINO=

tome, coja la toalla ¡quiere ayudarme!
una toalla tan blanca para un animal tan bestia (mutis)

GUINIOL=

anda, parece que te van a echar de comer aparte

CATALINO=

tome, con esto tiene de sobra (le presenta un orinal)
¡ah! tenga cuidado, se está comiendo el jabón
¡se come todo!... no, está decidido: no lo afeito
prefiero devolverle lo suyo

GUINIOL=

me devolverás mi albarda y me darás diez dineros
si no ¡le afeitas!

CATALINO=

no, venga conmigo: me avengo a todo

GUINIOL=

¡así se habla! otro día, no irás presumiendo por ahí
que guiniol te dejó irte de rositas (mutis)

ACTO III

Escena 1

GUINIOL=

arre jarre ya!

ah, granuja, ¿es que ya no quieres tirar pa'lante?

no quieres entrar en razón ¡aguarda! (sale a por una estaca)

¿ves esta cerilla?* no dirás que te cojo a traición

¿quieres andar: sí o no? ¿no quieres? pues toma (le da estacazos)

Escena 2

EL BOTICARIO=

pero ¡quiere parar ya! no está bien pegar un animal como lo
está haciendo ¡es monstruoso!

GUINIOL=

bueno y ¿por qué no quiere tirar pa'lante?

EL BOTICARIO=

puede que su burro esté enfermo

probablemente estará indispuerto

si me da cincuenta chavos, me encargo de curarlo

GUINIOL=

tome, aquí los tiene

EL BOTICARIO=

muy bien

espéreme cinco minutos (mutis)

* Esta obra fue escrita hacia 1831 cuando la cerilla fosfórica empezó a sustituir las antiguas cerillas que son las que vende Guiniol de pueblo en pueblo con su burro, a saber, trocillos de leña menuda. El peligro de las nuevas cerillas, aún poco elaboradas, explica el tratamiento que ésta recibe en la obra: del insulto al castigo. En el original, la cerilla antigua o "chenevotte" (agramiza) es llamada "genevotte", es decir, "gêne-vote", a partir de un juego fonético de palabras entre "gêner" (molestar, fastidiar) y "vote" (voto, votar). En el trasfondo político habría que pensar para todo lo que sigue hasta el final de la obra en las revueltas obreras que protagonizaron entre 1831 y 1834 los canusos en Lyon y que París vivió con auténtica conmoción. Algunos historiadores como Fernand Rude (1982) las consideran anarquistas por el pacifismo que el proletariado de la seda demostró en aquellos días sangrientos (cf. *Les révoltes des canuts 1831-1834*). Como anécdota, añadiremos que el tío Tomás tuvo que huir de su propia casa durante aquel conflicto.

GUINIOL=

ah, así que te vas a tragar una pildora de farmacia ¿he, canalla?
¡qué día me estás dando hoy!

EL BOTICARIO=

vamos, dele la vuelta a su burro
de este lado, muy bien
ahora, levántele esa cosa... eso

GUINIOL=

¿el qué? ¿esto? ¿su espantamoscas? pero por ahí no es por donde
hay que...

EL BOTICARIO=

no se preocupe usted por nada, le garantizo que va a salir
por patas (frota la cerilla, el burro sale corriendo y guiniol tras él)
¡ja, ja! lo sabía, es un remedio infalible

GUINIOL=

(de vuelta, sin haberlo alcanzado) ¡ay, caballero!
se lo pido por favor ¡fróteme el culo a mí también!
no puedo alcanzar mi burro

EL BOTICARIO=

mi remedio sólo es bueno para los animales (mutis)

Escena 3

GUINIOL=

fíate de la virgen y no corras
¿y mi mujer? ¿qué dirá mi mujer?

Escena 4

LA MARI=

¡ah, ya apareció el peine que es ustez!
cuando se tiene animales, se los cuida como es debido ¿me oye?
su burro ha echado por la calle de en medio
ha entrado en mi tienda y ha roto diez mil dineros en porcelana
y en cristal, así que me voy a denunciarlo ¿me oye?*

* El francés de Lyon, que hoy en día se llama "francés regional" funciona a veces como una jerga y hace cambios irónicos de significado en las palabras. Es así que "miracle" no significa "milagro", como en francés de París, sino la rotura de muchos objetos de una vajilla, varios platos rotos por una caída, etc.

GUINIOL=

¿acaso la conozco a usted? yo no tengo burro y no pienso pagar nada
¿se entera?

LA MARI=

pero bueno, reniega de su animal
¿quiere acompañarme ahora mismo?

GUINIOL=

no
¿se conoce usted la canción?

LA MARI=

mejor que ustez

GUINIOL=

ahí va la primera copla (le enseña los cuernos)

LA MARI=

tome, aquí tiene la segunda (le da una bofetada)

GUINIOL=

¡ah! y ésta es la tercera (se la devuelve)

LA MARI=

¡ah, socorro, socorro! (mutis)

Escena 5

GUINIOL=

bueno y ¿por qué empezó ella primero?

Escena 6

NIAFRÓN=

guiniol ¡desaparece, rápido! te están buscando
tu burro ha hecho de las suyas, ha roto diez mil dineros
de porcelanas y cristales, lo he cogido
está escondido en un establo y esta noche, iré a por él

GUINIOL=

has hecho bien
tengo diez dineros, vámonos a comerlos fuera de la ciudad
nadie irá a buscarme ahí
ven, mi pobre niafrón, vámonos rápido (salen corriendo)

FIN

