

:: TEXTO DE CREADOR

Música-Teatro Veleta

Desafíos del trabajo actoral con muñecos: análisis del proceso de creación escénica en Música-Teatro Veleta

Gala Fernández-Fresard

gala.f@uc.cl

¿Cómo llegaron los muñecos a Música-Teatro Veleta?

Hace muchos años atrás, cuando imaginé por primera vez la forma que tomaría el trabajo de creación de la compañía Música-Teatro Veleta¹, no pensé en marionetas. Solo sabía que quería que contáramos un cuento. Tal vez si me hubiera detenido solo un poco más, hubiese comprendido que los cuentos vale la pena contarlos cuando tienen magia. Y que, para hacer magia, íbamos a necesitar ayuda.

En el proceso inicial del primer montaje de Música-Teatro Veleta —*Omutí, el árbol de las palabras* (D. Fernández-Fresard)²— comencé a deambular a tientas en ensayos exploratorios, junto a un grupo de actrices, actores, músicas y músicos que, con toda buena voluntad y fe, decidieron embarcarse en un viaje creativo aún incierto. Trataba de guiar a mi equipo para ir definiendo, lo más fluida y naturalmente posible, qué historia contaríamos y cómo lo haríamos. Una vez que logramos identificar los personajes que protagonizarían nuestro primer relato, nos encontramos frente a un gran reto: esos personajes eran animales. ¿Cómo representar animales? ¿Cómo hacer hablar con palabras a seres que se comunican a través de un lenguaje diferente? ¿Cómo transferir la enorme belleza del cuerpo de un animal a través del cuerpo de un ser humano? Fue entonces que pensé por primera vez en los muñecos. Y así enfrentamos el primer desafío.

1 La Compañía Música-Teatro Veleta se dedica, desde 2008 a la fecha, al montaje de piezas de música-teatro dirigidas a público familiar. En ellas se trabaja sobre el rescate de tradiciones, lengua y música de culturas originarias, y se apunta a relevar los cuentos como objeto de creación en vínculo con la oralidad. Obras estrenadas: *Omutí, el árbol de las palabras* (2009); *Niño Terremoto* (2011, como producción del Teatro UC); *Hanuk* (2013); *Likán, sabiduría de un bebé* (2016); *Nua Honu, memoria del agua* (2019).

2 *Omutí, el árbol de las palabras* fue estrenada en 2009 en el Teatro UC. Dirección general y musical: Gala Fernández. Dramaturgia: Diego Fernández. Producción: Beatriz Jofré. Elenco: Gala Fernández, Joaquín Jáuregui, Renato Jofré, Maximiliano Morales, Sofía Zagal. Músico: Amaru López. Diseño integral: Vittorio Meschi. Diseño de vestuario: Montserrat Quezada.



Omutí, el árbol de las palabras. Compañía: Música-Teatro Veleta. Teatro UC. Año: 2009. En la imagen Gala Fernández. Fotografía de María José de la Maza. Colección Música-Teatro Veleta³.

¿Desde dónde nos acercamos al uso de los muñecos?

Como queríamos contar una historia para todas las edades⁴, pero teníamos la certeza de que nuestro público favorito eran las niñas y los niños, intenté imaginar cómo resolverían ellos estas preguntas que me inquietaban. Cuando juegan muy comúnmente utilizan muñecos. A veces ese muñeco es un peluche, una figurita, o casi cualquier objeto o dibujo que —en la tremenda capacidad de abstracción de aquellos—, alude al personaje que quieren traer al espacio lúdico. En este quehacer, puede decirse que las niñas y niños ‘representan’. Según Cornago (2004), la representación es un elemento constituyente de la teatralidad, que consiste en la dinámica de fingimiento que desarrolla el actor oculto tras el personaje o el personaje manipulado por el actor. En este caso, el niño o la niña (que hace las veces de actor o actriz) no se inserta en el contexto de la teatralidad, ya que no construye necesariamente su representación a partir de la mirada

3 Todas las fotografías de este escrito fueron tomadas por personas cercanas al trabajo de Música-Teatro Veleta, quienes cedieron su autoría al uso de la compañía con fines de difusión y transferencia, por ello se refiere la leyenda: “Colección Música-Teatro Veleta”.

4 Como se mencionó anteriormente, el trabajo de creación de Música-Teatro Veleta está dirigido a público familiar.



Omutí, el árbol de las palabras. Compañía: Música-Teatro Veleta. Teatro UC. Año: 2009. En la imagen Gala Fernández. Fotografía de María José de la Maza. Colección Música-Teatro Veleta.

de un otro (condición que Cornago considera obligada para la teatralidad). Los niños se quedan en el estadio de dicho juego de fingimiento que es la representación. Es decir, permanecen en lo puramente lúdico. Y así, pensando en cómo los niños resolvían comúnmente el problema de representar personajes, decidí que investigaríamos en el uso de muñecos para traer a escena a los animales de nuestra historia. Solo que lo haríamos más allá de lo lúdico, en el contexto de la teatralidad lo que, probablemente, haría un poco más complejo ese uso.

La primera exploración que emprendimos en el camino de creación fue con peluches. Sí: animales de peluche. Yo sugerí que comenzáramos a ensayar con este tipo de muñecos porque eran recurrentes en el juego infantil. Entonces un actor dijo: ¡yo puedo conseguir un peluche de elefante! Lo trajo a los ensayos, y así mismo fue ocurriendo con los otros animales. Ahora bien, yo sabía que no serían peluches los muñecos que utilizaríamos finalmente en el montaje. Generalmente, estos objetos refieren a lo infantil y se les suele asociar con lo tierno o lo dulce. Por tanto, si la obra incluyera peluches, probablemente ello restringiría la transferencia del relato a ese universo. No obstante, eran un buen punto de partida para la exploración, dado el referente de la dinámica lúdica de los niños que se había sugerido.

Esta primera opción fue muy importante para definir el tipo de muñecos que finalmente utilizaríamos en esa primera obra, porque las características del peluche determinaron el manejo del muñeco directamente con las manos del actor, sin varilla ni hilo, sin esconder la mano dentro del muñeco. Además, el referente de la dinámica de juego con un peluche, determinó que el actor que ejercía la manipulación fuera visible. Es decir, no se buscaba generar la ilusión de que el muñeco tuviera vida propia, sino hacer evidente la acción de la persona que lo manipula, como ocurre en el juego infantil.



Niño terremoto. Compañía: Música-Teatro Veleta. Teatro UC. Año: 2011. En la imagen Sofía Zagal. Fotografía de Beatriz Jofré. Colección Música-Teatro Veleta.

Para comprender por qué era tan relevante definir el tipo de muñeco y de manejo de este que íbamos a utilizar, es necesario que refiera brevemente qué tipos de muñecos se diferencian, de manera generalizada, en escena. Varios autores (Cuter, 2011; Gorgatti, 2018; Rioseco, 2010; Subgerencia Cultural del Banco de la República, 2015) hacen referencia a diferentes tipos de muñecos bajo la denominación de títere. Entre los más conocidos están: títere bocón (se manipula desde dentro con la mano, dando movimiento a la boca); títere de hilos o marioneta (se manipula por medio de hilos atados a cada parte del cuerpo del muñeco); títere de varilla (se manipula por medio de una varilla unida a la cabeza y brazos, y a veces también a las piernas); títere guante (se manipula desde dentro con la mano, como si fuera un guante); títere Bunraku (se manipula por dos personas, moviendo cabeza, brazos y piernas); títere de sombras (se manipula con una varilla pegada a una figura plana que se ilumina y genera sombra sobre un telón); títere de ventriloquía (se maneja con una mano, mientras el muñeco reposa al lado o en las piernas de la persona); títere de dedo (se maneja desde dentro con un dedo).

A diferencia de lo que ocurrió en la exploración escénica inicial de Música-Teatro Veleta, en la mayoría de estas prácticas de manipulación, el títere no es manipulado de manera directa y visible por la mano de la persona, a excepción del títere bocón, guante y de dedo. Pero, en estos tres casos, la mano de quien manipula desaparece dentro del cuerpo del títere. Esta divergencia fue la que nos llevó a llamar a nuestros títeres de manera distinta, y optamos por denominarlos muñecos.



Hanuk. Compañía: Música-Teatro Veleta. Centro Cultural Gabriela Mistral. Año: 2013. En la imagen Renato Jofré y Christian Aguilera. Fotografía de Sebastián Valencia. Colección Música-Teatro Veleta.

Además, en casi todas estas prácticas de manipulación se busca que la persona que acciona el muñeco pase inadvertida. Ya sea por efecto visual o por convención, es el muñeco el que debe ser visto en acción y no la persona que lo acciona. Sin embargo, en la exploración de Música-Teatro Veleta no fue así: muñeco y manipulador eran parte visible de la acción escénica. Ello me hizo pensar que, si el muñeco representaba el animal, ¿qué representaba el actor o la actriz que lo manipula? Esta pregunta nos enfrentó a un segundo desafío.

¿Cómo nos relacionamos con los muñecos en escena?

A medida que fui dirigiendo las escenas en las que participaban los muñecos, quedó en evidencia que las actrices y actores podían relacionarse de diversas maneras con un mismo muñeco, en diferentes circunstancias, incluso dentro de una misma escena. Todas ellas funcionaban bien y eran necesarias para relatar la historia a través de la escena. Una forma de relación consistía en que el actor representaba al animal, al mismo tiempo que el muñeco lo hacía. Es decir, el muñeco era manipulado de manera de responder al comportamiento kinésico propio del animal y al devenir de la escena. Al mismo tiempo, el actor, que realizaba la manipulación, también adoptaba un lenguaje corporal con movimientos propios del animal que representaba el muñeco, y podía emitir sonidos alusivos a este, intercalados con los textos, si los había.



Likán, sabiduría de un bebé. Compañía: Música-Teatro Veleta. Centro Cultural Gabriela Mistral. Año: 2016. En la imagen Renato Jofré, Gala Fernández, Patrizio Gecele, Alejandra Iturriaga y Mario Avillo. Fotografía de Sebastián Valencia. Colección Música-Teatro Veleta.

También ocurría que el actor representaba al personaje narrador, mientras el muñeco representaba al animal acerca del cual la narración versaba. De esta forma, el muñeco era manipulado de manera de responder al comportamiento kinésico del animal y al devenir de la escena. Pero el actor, que realizaba la manipulación, no representaba al mismo animal, sino que narraba parte del relato, en él podía hacerse alusión a lo que el animal hacía, decía, pensaba o sentía. La narración no era neutra, el actor se modificaba conforme iba contando la historia y podía, de esta forma, expresar su opinión sobre lo que acontecía con el animal.

Y por último, también ocurría que el actor representaba al manipulador del muñeco, relacionándose con él como si fuera un animal real. De esta forma, el muñeco era manipulado de manera de responder al comportamiento kinésico del animal y al devenir de la escena. Pero el actor, que realizaba la manipulación, se situaba en una perspectiva de observación del animal que representaba el muñeco, y podía reaccionar de acuerdo con su propia percepción de lo que acontecía a este animal. Por ejemplo: le hacía cariño, le daba ánimos o lo cubría para cuidar su sueño.

Estos tres planos de relación con el muñeco, complejizaron el trabajo actoral, ya que se podían suceder intercaladamente, incluso dentro de una misma escena. En el trabajo de dirección de actores, durante la improvisación en los ensayos, la decisión de qué plano de relación adoptar en cada momento respondió, en general, a la evidencia. Pero en este camino de descubrimientos los peluches dejaron de responder cabalmente a todas las necesidades de movimiento e interacción que surgían en escena. Esto nos puso de frente al siguiente desafío:

¿Cuál debe ser la forma y materialidad de nuestros muñecos?

La única certeza que tenía respecto de la materialidad, era que quería que los muñecos fueran de materiales nobles (madera, cartón, algodón, lana, entre otros). Ya que estábamos contando una historia de animales en la naturaleza, no me parecía consecuente representarlos a través de materiales plásticos o demasiado procesados. Además, sabíamos que los muñecos debían poder manipularse por una sola persona. Este requerimiento era necesario, dada la cantidad de actores y personajes que se tenía y, como ya se ha dicho, que la manipulación debía ser directa y visible. Adicionalmente, debía ser posible dejar al muñeco en escena sin su manipulador y que, aun así, pudiera mantener su forma y parecer, por ejemplo, sentado o dormido.

Invité a trabajar con nosotros a un diseñador y le expliqué nuestros descubrimientos y necesidades. Así fueron llegando los bocetos y después los primeros muñecos. El proceso de prueba consistió básicamente en ensayar con los muñecos a medio construir, e ir ajustando con el diseñador algunas necesidades que arrojaba la escena, por ejemplo, largo de patas, peso total del muñeco o movilidad de partes específicas del cuerpo.

Estrenamos nuestra primera obra y comprobamos que la forma y relación de/con nuestros muñecos funcionaba y que el público empatizaba con los animales que buscábamos representar. Después de las funciones era común que los espectadores se acercaran al escenario y quisieran ver, tocar los muñecos. Los acompañábamos en ese descubrimiento.

Después de esta compleja primera experiencia de creación vino lo lógico, comenzar un nuevo proceso de obra. Lo que creía haber aprendido sobre los muñecos se volvió a poner a prueba y así, llegaron varios desafíos nuevos.

¿Cómo enfrentamos las nuevas necesidades?

En el proceso de creación de la segunda obra de Música-Teatro Veleta *Niño terremoto*⁵, producción del Teatro UC, fue convocada una diseñadora, a quien propuse trabajar con cartón y papel como materialidad para los muñecos, dado que el relato que se narraba en la obra era producto de la lectura de una leyenda dentro de una biblioteca escolar. Me pareció que esa materialidad era lo más cercano al espacio de los libros, y respondía a la característica de material noble.

Como resultado del trabajo de realización de muñecos tuvimos un muñeco animal (una perezosa) y nuestro primer muñeco humano, el niño terremoto, que representaba un bebé recién nacido, ambos con características similares a las de los muñecos de la obra anterior.

También tuvimos nuestro primer muñeco de guante, una cabeza de jaguar similar a la forma de un títere bocón, pero que usaba el cuerpo del actor como el cuerpo del animal.

5 *Niño terremoto* fue estrenada en 2011 en el Teatro UC. Dirección general y musical: Gala Fernández. Dramaturgia: Andrés Kalawski. Coordinación investigación: Milena Grass. Elenco: Christian Aguilera, Damián Gallardo, Renato Jofré, Alexei Vergara, Sofía Zagal. Músicos: Patricio Barrientos y Tomás Moreno. Diseño de escenografía, muñecos e ilustración piezas gráficas: Andrea Ugarte. Diseño de vestuario: Carola Sandoval. Realización vestuarios: Sergio Aravena y Paulina Maldonado. Realización tocados: Gabriela González. Realización vestuarios shuar: Katiuska Valenzuela. Diseño de iluminación: Pablo de la Fuente. Origami: Mercedes Mujica. Producción gira: Beatriz Jofré. Producción montaje: Verónica Tapia. Producción general: Mario Costa.



Nua Honu, memoria del agua. Compañía: Música-Teatro Veleta. Teatro Mori Vitacura. Año: 2019. En la imagen Renato Jofré. Fotografía de Beatriz Jofré. Colección Música-Teatro Veleta.

En esta obra no solo se trabajó con estos muñecos de cartón, sino también con animales de origami. La técnica japonesa del origami se reconoce como el arte de plegar papel para construir figuras variadas y se le considera un arte educativo, a través del cual, el artista desarrolla su expresión artística e intelectual y, además, una técnica meditativa (Maeshiro). En la dramaturgia de *Niño terremoto* se hacía alusión a espacios habitados por familias completas de animales. Continuando con la idea de la materialidad de cartón y papel, invité a una actriz con experiencia en el arte del *origami* a colaborar en el proceso de creación. Así contamos también con muchos animales de papel (murciélagos, ratones) y una versión gigante de un manatí de origami que manipulaba un actor de forma similar a un títere de guante.

Además, el relato hacía referencia a algunas divinidades asociadas con espíritus animales. Para resolver ello escénicamente, propuse a una diseñadora teatral que realizara unos tocados, es decir, una especie de casco de cabeza de animal que el actor o la actriz ponía en su propia cabeza para representar al animal, continuando con su cuerpo el comportamiento kinésico de este. Aunque estos tocados no puedan considerarse técnicamente muñecos, cumplían una función muy similar a estos en escena. Los tocados seguían siendo de papel, pero, en este caso, de papel maché (papel triturado o cortado, aglutinado con cola fría y, generalmente, pintado).

La exploración con los muñecos fue similar a lo ya descrito en el proceso de creación de las obras que se montaron con posterioridad en Música-Teatro Veleta: *Hanuk*⁶ (G. Fernández-

6 *Hanuk* fue estrenada en 2013 en GAM. Dramaturgia, dirección general y musical: Gala Fernández. Elenco: Macarena Rozic, Isabel Ruiz, Renato Jofré, Christian Aguilera, Sebastián Ruiz, Vicente Almuna. Músicos: Patricio Barrientos, Tomás Moreno, Maximiliano Morales. Diseño de escenografía: Pablo de la Fuente. Diseño de iluminación: Claudio Rojas. Diseño de vestuario: Carola Sandoval. Diseño y realización de muñecos: Pablo de la Fuente, Carola Sandoval. Diseño sonido: Ricardo Pacheco. Producción: Beatriz Jofré.

Fresard), *Likán, sabiduría de un bebé*⁷ (G. Fernández-Fresard) y *Nua Honu, memoria del agua*⁸ (G. Fernández-Fresard). Respecto de la forma, seguimos recurriendo a los muñecos de cuerpo completo con manipulación directa. También a los muñecos de guante y tocados, en los que el cuerpo del actor o de la actriz representaba el cuerpo del animal o personaje que se quería representar.

Desde lo actoral, continuamos trabajando a partir de los tres planos de relación con el muñeco: los actores representando al animal, al mismo tiempo que el muñeco lo hacía; los actores representando al personaje narrador, mientras el muñeco representa al animal del que se habla; los actores representando al manipulador del muñeco, relacionándose con él como si fuera un animal real. Ahora bien, en el caso del uso de tocados, el trabajo de relación se restringía al primer plano, dado que era imposible generar una distancia física entre los intérpretes y el tocado.

Las claves del misterio

Lo que he relatado es, en breve, la memoria de cómo se enfrentaron los diferentes desafíos, relativos al trabajo actoral con muñecos, en el proceso creativo de Música-Teatro Veleta. Sin embargo, la atención a las necesidades de la escena y la solución de los diferentes retos que supuso la escenificación de un cuento⁹ en cada proceso de creación no fue lo único que implicó el trabajo con muñecos.

Mencioné que, en un principio, no había considerado el uso de muñecos y que solo sabía que quería que contáramos un cuento. Pues bien, en ese momento no había hecho consciente de que los cuentos que me interesaban como material de creación eran aquellos que tenían una buena dosis de magia. A poco andar, descubrí que quería contar historias que ampliaran la idea de lo posible. Es decir, relatos que contuvieran personajes y/o acontecimientos misteriosos, fantásticos o, al menos, difíciles de comprender o explicar de forma lógica. Relatos con magia. Opté por ello, porque me parecía la única manera de abordar asuntos profundos que creía relevantes en la vida de una persona, sobre todo de los niños, que serían la base de nuestras historias: el vínculo entre el momento del nacimiento y el de la muerte; la relación de los hijos con su madre y su padre; la tierra como primera fuente de nutrición; el agua como primera fuente de vida; la memoria y la herencia de los antepasados; el vínculo con el territorio y su cosmovisión; entre otros.

Así, cuando recibimos a los muñecos en el trabajo creativo, no solo nos brindaron una manera de solucionar la representación de determinados personajes en escena. Ellos trajeron consigo su hechizo fundamental: la ilusión de un cuerpo inanimado que cobra vida. De esta

7 *Likán, sabiduría de un bebé* fue estrenada en 2016 en GAM. Dramaturgia, dirección general y musical: Gala Fernández. Elenco: Renato Jofré, Mario Avillo, Patrizio Gecele, Cristian Álamos, Alejandra Iturriaga, Gala Fernández. Músicos: Antonio Parraguez, Tomás Moreno. Diseño integral, vestuario, muñecos y tocados: Carola Sandoval. Diseño piezas gráficas: Pablo de la Fuente.

8 *Nua Honu, memoria del agua* fue estrenada en 2019 en Teatro Mori Vitacura. Dramaturgia, dirección general y musical: Gala Fernández. Elenco: Renato Jofré, Macarena Morandé, Jorge Jofré, Gala Fernández. Músicos: Magdalena Pacheco, Antonio Parraguez. Diseño muñecos: Pablo de la Fuente y Nicole Salgado. Diseño vestuario y tocados: Carola Sandoval. Diseño piezas gráficas: Pablo de la Fuente.

9 Como se mencionó anteriormente, Música-Teatro Veleta se dedica al montaje de piezas de música-teatro sobre la base de cuentos, como objeto de creación.

manera, los muñecos vinieron con su magia a habitar nuestro espacio escénico, e hicieron más fácil abrirnos al universo de esos asuntos profundos. Nos entregaron las claves del misterio que habita un poco más allá de lo posible.

Obras citadas

- Cornago, Óscar. "La teatralidad como crítica de la modernidad". *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 15-17 (2004): 242-65. Recurso electrónico.
- Cuter, María Elena. *Títeres*. Buenos Aires: Instituto Internacional de Planeamiento de la Educación IPE-Unesco, 2011. Impreso.
- Gorgatti, Roberto Douglas Queiroz. "Camadas de gestos: estratégias para problematizar a relação entre corpo no teatro de animação". *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas* 2.32 (2018): 410-24. Recurso electrónico.
- Fernández-Fresard, Diego. *Omutí, el árbol de las palabras*. s/e, 2008.
- Fernández-Fresard, Gala. *Hanuk*. s/e, 2013.
- . *Likán, sabiduría de un bebé*. s/e, 2016.
- . *Nua Honu, memoria del agua*. s/e, 2019.
- Kalawski, Andrés. *Niño Terremoto*. Santiago: Loqueleo Santillana, 2014. Impreso.
- Maeshiro, Kazuko. *Origami. El arte del papel plegado*. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2012. Recurso electrónico.
- Rioseco, Eduardo. *Manual de Títeres*. Fundación La Fuente, 2010. Impreso.
- Subgerencia Cultural del Banco de la República. *Títeres o marionetas*. 2015. Recurso electrónico.