

:: TEXTO DE CREADOR

Teatro y su Doble

Las marionetas en el teatro. La ilusión es más precisa que la precisión

Aline Kuppenheim

alinekuppenheim@gmail.com

La historia de la marioneta, común a todas las culturas, se remonta prácticamente a la del ser humano. La más antigua encontrada, descubierta en la actual República Checa, tiene veintiséis mil años; es articulada, hecha de colmillo de mamut y muestra orificios por donde, seguramente, pasaban las cuerdas para animarla. Desde su origen ritual, ha acompañado nuestra especie en una evolución y problemáticas más o menos equivalentes y paralelas a las del teatro. Si la llamamos un arte mayor o uno menor, depende de cada cultura.

Lo cierto es que la marioneta trae consigo el enigma mismo de la naturaleza humana. Mejor que nadie, interroga y da cuerpo a la relación invisible entre lo vivo y lo inerte, la forma y el significado, activando mecanismos más profundos o menos ejercitados de la percepción, comprensión y sentir del que la observa, ahí donde la palabra no accede ni basta. Es ese vínculo arcaico sujeto-objeto-símbolo, su capacidad física de crear realidades tangibles y traspasar fronteras artísticas, lo que hace imposible determinar su definición absoluta. Tan amplias son sus formas y alcances.

Sin embargo, podemos acordar que una marioneta es siempre una metáfora, que cada creador tiene su propia definición y contradicción, que lo que la distingue del objeto teatral, el decorativo, la escultura o el juguete —antropomórficos o no— es el movimiento expresivo y coherente a la forma, es decir, la técnica de manipulación que induce a ver vida donde no la hay. Existen infinitas maneras de entenderlas, construirlas y manipularlas, infinitas materialidades, estéticas, tamaños, tipos, usos y niveles de complejidad.

En Chile no podemos identificar una tradición propia de marionetas. Durante la historia, este lenguaje se ha desarrollado como una manifestación más bien callejera asociada a la sátira o al universo infantil, siempre considerado, con mucho pesar, el pariente pobre del teatro de actores. Sin embargo, tal como ocurrió en otras latitudes a partir del siglo XX y tras cada guerra, poco a poco, el objeto se ha introducido en nuestro teatro de actores, así como el texto dramático en el teatro de marionetas, lo que llamamos teatro con marionetas y teatro de objetos.

Es posible que, conforme nuestra realidad se hace más compleja y las estéticas oficiales más inamovibles, aparezca en ciertos creadores un desgaste o crisis de lenguaje que impulsan a indagar en otras formas de reflexión, acercamiento, traducción o representación y echar mano

a otros recursos cuando la retórica se hace unidimensional, predecible o insuficiente; o bien las formas conocidas ya no nos sacuden en nuestro asiento.

Hoy podemos hablar de una producción más estable y reconocible con el surgimiento creciente de compañías consagradas a su investigación y desarrollo en el ámbito teatral. Pero es innegable que, a pesar de abrirse espacios, sigue existiendo una relación dificultosa entre el teatro de actores y el de marionetas, más dificultosa aun entre el teatro de marionetas y la institucionalidad, desde lo académico hasta los procesos de producción y acceso a los públicos. Sin ahondar en las problemáticas estructurales de nuestras políticas culturales y educativas, que afectan el desarrollo y difusión de las artes en general, quisiera reflexionar sobre algunas respecto al teatro de marionetas, a partir de la experiencia recogida en el proceso de Teatro y su Doble, desde *El Capote* de Gogol hasta hoy.

Sin omitir la respetable posición purista de parte del gremio titiritero, que reivindica el carácter asistemático y autodidacta de la marioneta, la introducción de ella en el edificio del teatro es un hecho y plantea nuevas necesidades de desarrollo y enseñanza que vendrían a nutrir, diversificar y agregar un saber hacer al oficio, la formación y la creación teatral. Sin embargo, salvo algunos talleres, no tenemos escuelas y, hasta ahora, la producción ha nacido de la investigación individual de cada compañía, lo que ha generado una interesante diversidad de propuestas, pero también un camino largo.

¿Por qué creo necesario, o al menos conveniente, que la construcción y manipulación de objetos forme parte de la malla curricular en la formación académica de actores, directores y diseñadores teatrales aun si el objetivo no fuera formar titiriteros especializados? Porque comparten claves en el engranaje del fenómeno teatral y comprenderlo como un sistema es enriquecedor y revelador para cada uno de los procesos de la actividad y expresión teatral.

Abordar la marioneta desde el teatro convencional exige ingeniar y aprender una técnica de manipulación y construcción, una serie de otros oficios y procedimientos propios de la escena, involucrarse en un lenguaje de códigos diferentes que cuestionan la relación del actor consigo mismo, su lugar en el escenario y con el público, en el proceso de integración de todo lo anterior. En otras palabras, para que esto funcione, obliga al actor a desaprender una forma adquirida de estar en escena, a dialogar con su propio ego al manipular, a entrenarse en una forma movimiento extracotidiano y en una suerte de estado de desdoblamiento o nuevo tipo de concentración que se graba en la memoria como la experiencia física y mental de "la otra posibilidad" que sigue activa cuando vuelve a asumir la actuación, entendiéndose como un instrumento perteneciente y al servicio del todo que es el fenómeno teatral.

Algo similar ocurre en la dirección, que, esencialmente, consiste en decodificar el comportamiento de un personaje para recodificarlo técnica y sensiblemente en el cuerpo de la marioneta, es decir, vincular el movimiento a la forma buscando la correspondencia o coherencia visual entre ambos. Lo interesante de este proceso es que ese comportamiento no posee un cuerpo biológico que lo active ni lo contenga; es cien por ciento simulación, significado y representación. Entonces, el grupo tendrá que trabajar en identificar la naturaleza de los movimientos de un cuerpo vivo, desmenuzando desde los más automáticos hasta los gestos dramáticos para descubrir su traducción en el de la marioneta antes de introducir los signos de una emoción, un estado o los principios compartidos o heredados de otras artes escénicas: foco, limpieza, ritmo, velocidad, intensidad, administración de los gestos, etc. Una vez

en el dominio absoluto de esa materia, podrá imaginar otras posibilidades, otras soluciones, imágenes, historias, significados, formas, investigaciones, métodos, escrituras y cuanto se le pase por la mente. Es un camino largo, pero no ciego.

El Capote¹

Cuando estrenamos *El Capote*, enfrentamos esa investigación a un público y ocurrieron cosas imprevistas para nosotros y aparecieron una multitud de nuevas preguntas que impulsaron y guiaron nuestros siguientes trabajos. La fuerza de la marioneta como medio conductor de contenidos se hizo un misterio por resolver y desarrollar cuando, en medio de una función de *El Capote*, mientras Akákievich es arrancado de su abrigo, su anhelo vital, la voz desgarrada y grave de un hombre gritó en la sala: “devuélvanselo, no le roben su capote!”.

¿Qué hace que el espectador se reconozca a tal punto en un objeto inerte como la marioneta? ¿Qué hay en esta que desencadena lecturas y emociones tan nítidas e intensas? ¿En qué lugar de la mente ocurre la traducción del símbolo? La marioneta obliga al ejercicio de la imaginación creativa, una doble renuncia a la incredulidad del receptor. ¿Será que acceder a esas capas, propias de la comprensión humana, lo predispone a activar el estado mental naturalmente desprejuiciado, animista y fetichista de la infancia, donde todo puede ser posible, intrigante, sorprendente y emocionante? ¿Será la pureza de su presencia la que levanta las barreras del juicio racional sobre el fenómeno teatral, el yo del actor visible o la literalidad del texto y abre un acceso directo al inconsciente? ¿Será el extrañamiento extremo que ciertas marionetas provocan el que nos recuerda que estamos vivos y de qué estamos hechos los humanos?

Son más las preguntas que las respuestas, pero es indudable que la marioneta es capaz de modificar al espectador y convertirlo en un creador de realidades, dispuesto a completar en su mente la parte invisible de la forma y el signo, como un instrumento que, en lugar de música, emite sensación de vida. Esa es la materia que guía y determina el trabajo de Teatro y su Doble: la mente y el espíritu humanos que hacen la ilusión más precisa que la precisión.

Teatro Milagros —hoy Teatro y su Doble— nació como consecuencia del abordaje de un texto en particular: *El Capote* de Nicolai Gogol. En eso estaba Paola Giannini cuando nos conocimos; adaptando el cuento y preguntándose cómo un actor podría encarnar la inmensa fragilidad de su protagonista, Akakyi Akákievich, dominado y maltratado hasta la muerte por la maquinaria del poder. ¿Tal vez una marioneta? Sí, una marioneta. Así fue como nos lanzamos juntas al río, buscando condensar en ese objeto mitad ser que surgía una humanidad más humana que lo humano, en oposición a la deshumanización rampante que Gogol ya denunciaba en *El Capote* por allá por el siglo XIX, al otro lado del mundo. Nos tomó dos años de intensa investigación y aprendizaje autodidacta antes del estreno.

1 *El Capote*. Adaptación de Paola Giannini de la obra de Nicolai Gogol. Compañía: Teatro y su Doble (ex Teatro Milagros). Dirección: ex Teatro Milagros. Diseño integral: Aline Kuppenheim. Realización: Aline Kuppenheim, Paola Giannini, Tiago Correa. Elenco actual: Aline Kuppenheim, Loreto Moya, Ricardo Parraguez; Ignacio Mancilla. Música original: Rolando Álvarez, Felipe Hurtado. Técnica: José Luis Cifuentes. Voces: Alfredo Castro, Hugo Medina, Pedro Vicuña, Roberto Poblete. Financiamiento: Fondart. Producción: Ex Teatro Milagros. Productora: Loreto Moya.



El Capote. Compañía Teatro y su Doble (ex Teatro Milagros). Año: 2007. En la imagen Akákievich. Fotografía de Rodrigo León.

El Capote no es un cuento para niños. Es un texto más bien severo y áspero, pero el lenguaje de marionetas, al menos en Chile, está indisolublemente asociado al público infantil, lo que no podíamos ignorar, aunque nos dejaba en tierra de nadie. ¿Dónde y cómo se insertaría nuestra propuesta una vez estrenada? Optamos por convertir esa inquietud en una oportunidad para llevar a la práctica una reflexión acerca de cómo tratamos y nos dirigimos a los niños en el teatro. Adaptamos la obra para ellos incorporando elementos locales y atemporales que permitieran una mejor identificación, sin asepticar su crudeza, sino agregando una dosis de ternura en los personajes y un giro final que aliviara el trágico destino de Akákievich. De ese modo podría contener niveles de lectura diferentes y llevar a niños y adultos a encontrarse en un punto común de reflexión y conversación.

La sorpresa fue que, poco a poco, comenzamos a recibir adultos solos y la obra se instaló en el circuito teatral convencional en Chile y en el extranjero, lo que nos intrigó y abrió la investigación hacia intentar comprender el misterio de los profundos resortes mentales y emocionales que la marioneta activa en el ser humano. Esto nos decidió a establecernos como una compañía de teatro de marionetas.



Sobre la cuerda floja. Compañía Teatro y su Doble (ex Teatro Milagros). Centro Cultural de San Joaquín. Año: 2012. En la imagen los personajes Esme y Abuelo. Fotografía de Paula García.

Sobre la Cuerda Floja²

Recogiendo la experiencia de *El Capote*, seguimos con *Sobre la Cuerda Floja* de Mike Kenny, uno de los raros dramaturgos para la infancia que aborda al niño como un espectador complejo, no simplemente como un sujeto al que debemos educar o mantener entretenido. Kenny apela con poesía a sus dolores, preocupaciones y preguntas desde lo cotidiano.

Esta obra aborda el duelo como un accidente que desvía el transcurrir de la vida común e interroga la propia existencia. Un abuelo recibe la visita de su pequeña nieta. Ella no sabe que la abuela ha muerto. Él no sabe cómo articularlo y miente como mentimos a los niños en la vida y, digámoslo, en el teatro. Le dice que se fue con el circo para cumplir con su sueño de caminar sobre la cuerda floja e intenta tomar su lugar en la rutina diaria, alterada por la ausencia.

2 *Sobre la Cuerda Floja (Walking The Tightrope)*. Autor: Mike Kenny. Compañía: Teatro y su Doble (Ex Teatro Milagros). Dirección: Aline Kuppenheim, Paola Giannini. Diseño general: Aline Kuppenheim. Realización: Ex Teatro Milagros. Elenco actual: Aline Kuppenheim, Loreto Moya, Ignacio Mancilla, Catalina Bize, Ricardo Parraguez. Técnica: José Luis Cifuentes. Voces: Nelson Brodt y Almendra Swinburn. Producción: Loreto Moya. Animaciones: Ex Teatro Milagros, Promocine. Dirección de fotografía: Arnaldo Rodríguez. Supervisión de animaciones: Nicolás Bórquez.

El lenguaje y la naturaleza de la obra nos forzó a profundizar en la búsqueda de los signos físicos de la “actuación” de las marionetas, que las hicieran capaces de dar cuerpo y sostener la aparente trivialidad del relato. Habíamos aprendido cómo hacer que parecieran respirar, correr, reír o sufrir; ahora había que afinar la técnica y agregar otras capas: el disimulo, la contención de la emoción, la quietud, el silencio. También pudimos entender, a partir de lo que el público nos devolvía en *El Capote*, que parte de las emociones que la marioneta desencadena en el espectador están ligadas al extrañamiento, que este aumenta a medida que lo hace el realismo en el movimiento, y que un gesto o una acción banal se vuelve extraordinaria cuando es un muñeco quien la ejecuta. Así vimos cómo el universo cotidiano de la obra hacía al público reconocer el propio, en una suerte de viaje autobiográfico.

Para reforzar ese principio nos propusimos dar ese carácter a todos los elementos de la puesta en escena, de modo que indagamos en nuevos materiales y formas de diseño y construcción para marionetas y escenografía, nos aventuramos en las animaciones en *stop motion* y sumamos a la dirección de las voces grabadas de los actores la elaboración de la pista sonora como elemento inductor de sensaciones y espacios mentales.

Feos³

Nuevamente recogiendo la experiencia, reflexiones y conclusiones a partir de la relación del público adulto con las marionetas en los montajes anteriores, nos permitimos tomar esa hebra, profundizar y avanzar en nuestra investigación en un trabajo más experimental.

Hacia años que *La Noche de los Feos* de Mario Benedetti daba vueltas en mi cabeza. Recordaba el efecto que había tenido en mí al leerlo siendo adolescente; y ahora, desde la perspectiva del lenguaje de marionetas, me parecía que en ese condensado de apenas dos páginas había una tesis acerca del vínculo inherente del ser humano con lo que considera bello, muy relacionado con nuestra relación, como compañía, con el espacio teatral y con una mirada política sobre cómo gravita la belleza en el individuo, la ética y la organización de las sociedades, más allá incluso de lo que entendemos por arte: cómo ella, en nuestro cuerpo o fuera de él, en lo visible o lo pensado, por acción u omisión, afecta y determina múltiples aspectos de nuestra especie.

En el cuento de Benedetti, un hombre y una mujer, ambos con visibles daños físicos, se encuentran por azar en la fila de un cine. Ambos han vivido lidiando con la discriminación y la crueldad ajena o propia. Ambos son el mutuo raro interlocutor válido y de eso hablan. Surge en ellos la idea del lugar común: la posibilidad de amarse y franquear la barrera de lo visible, pero nada es tan evidente y el autor deja abierto el desenlace sin dictar respuestas.

3 *Feos*. Autor: Guillermo Calderón (inspirado en el cuento “La Noche de los Feos” de Mario Benedetti). Compañía: Teatro y su Doble. Dirección: Aline Kuppenheim. Elenco actual: Aline Kuppenheim, Ricardo Parraguez, Ignacio Mancilla, Catalina Bize, Loreto Moya. Voces: Francisco Melo, Roberto Farías, Aline Kuppenheim. Música original y banda sonora: José Miguel Miranda. Diseño integral: Aline Kuppenheim. Escenografía: Cristián Reyes. Diseño de iluminación: José Luis Cifuentes. Vestuario: Muriel Parra, Felipe Criado. Realización de marionetas y miniaturas: Aline Kuppenheim, Santiago Tobar, Ignacio Mancilla, Daniel Blanco, Vicente Hirmas. Animaciones: Aline Kuppenheim, Antonia Cohen, Camila Zurita. Dirección de fotografía: Arnaldo Rodríguez. Posproducción: Renzo Albertini, Luis Salas. Equipo técnico en sala: José Luis Cifuentes, Raúl Donoso, Tomás Arias, Pablo Cepeda. Financiamiento: Fondart. Coproducción: Fitam.



Feos. Compañía Teatro y su Doble. Teatro MORI Bellavista. Año: 2015. En la imagen los personajes Él y Ella. Fotografía de Elio Frugone (Fototeatro).

Para abordar este trabajo fue necesaria una larga reflexión sobre la belleza desde todos los ángulos posibles, de manera que en todo ese proceso estuviera contenido el resultado en forma y fondo, estableciéndola como eje central o tesis, sin pretender arrogarse la instalación de lo bello sobre el escenario, sino lo contrario: planteado como un fenómeno influyente, escurridizo y dinámico cuyas máximas se construyen y deconstruyen culturalmente a medida que evolucionamos.

¿Pero cómo permitirse el arrojo de abarcar un tema tan amplio y controvertido como la belleza si “sobre gustos no hay nada escrito” y si sobre principios éticos no hay acuerdo? Desentrañamos en la escritura intransigente de Guillermo Calderón lo que Benedetti insinúa, y propusimos el tratamiento de un conjunto de elementos que inciden en la sensación o percepción no subjetiva de belleza, como la laboriosidad, el cambio de escala, la técnica de manipulación, entre otros, para dejar al público torcer y cuestionar sus propios cánones sobre el contenido del texto, a partir de la identificación, el vínculo y la presencia ambivalente de esos personajes de aspecto humano, casi tan humano como nuestra invariable y vital necesidad de belleza.