



ESCUELA DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES

APUNTES

de TEATRO :: 147

ISSN 0716-4440



2022



ESCUELA DE TEATRO FACULTAD DE ARTES

Nº ISSN 0716-4440

Revista Apuntes de Teatro Nº 147 - Año 2022

Fundada en 1960

Publicación de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Jaime Guzmán Errázuriz 3300, Santiago-Chile

Fono: (56-2) 2354 50 83 • Fax: (56-2) 2354 52 49

Página web: www.revistaapuntes.uc.cl

Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

Decano Facultad de Artes

Alexei Vergara Aravena

Directora de Publicaciones y Archivo

Alejandra Wolff

Director Escuela de Teatro

Mario Costa

Directora Revista *Apuntes de Teatro*

Inés Stranger

Edición

Jonathan Aravena

Comité Editorial

Mauricio Barría - Universidad de Chile, Chile

Catherine Boyle - King's College, Inglaterra

Alicia del Campo - Universidad de California, Estados Unidos

Ileana Diéguez - Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México

Josette Féral - Université du Québec à Montréal, Canadá

Gustavo Geirola - Whittier College, Los Ángeles, California

Patricia Henríquez - Universidad de Concepción, Chile

Cristián Opazo - Universidad Católica de Chile, Chile

Marcia Martínez - Universidad de Valparaíso, Chile

Patrice Pavis - Korean National University of Arts, Korea

Luis Pradenas - Association Artistique Aleph, Francia

Lola Proaño - Pasadena City College, Estados Unidos

Edición de Textos

Alida Mayne-Nicholls

Secretaría y Ventas

Anita María Moreno

Diseño Gráfico

Víctor Jaque

Portada

Chaika, dirigida por Natacha Belova y Tita Iacobelli.

Fotografía: Simón Breeveld.

Impresión

LOM

Apuntes de Teatro está indexada en MLA International Bibliography y en Latindex.

Otras publicaciones de la Facultad de Artes UC:

Revista *Resonancias*, Instituto de Música, teléfono 2354 50 98

Cuadernos de Arte, Escuela de Arte, teléfono 2354 56 50

© 2022 Pontificia Universidad Católica de Chile.

Prohibida la reproducción parcial o total de los contenidos de esta revista.

APUNTES

de TEATRO

:: Índice

4-6 Editorial
INÉS STRANGER

ARTÍCULOS

- 9-25 **SOFÍA VALENTINA ARÉVALO REYES**
Magnetismo marionético. Un acercamiento al enigma en objetos animados
Puppet Magnetism. An Approach to Enigma in Animated Objects
- 26-45 **VALESCA DÍAZ ÁLVAREZ**
Hacia una expresividad sublime de las marionetas
Towards a Sublime Expressiveness of Puppets
- 46-64 **BETTINA GIROTTI**
Actores jugando con títeres. El trabajo profesional (y popular) de Héctor y Eduardo Di Mauro
Actors Playing with Puppets. The Professional (and Popular) Work of Héctor and Eduardo Di Mauro
- 65-83 **CARMEN LUZ MATURANA**
La materialidad del signo en Equilibrio Precario: una aproximación multimodal a la propuesta escénica de la compañía
Materiality of Sign in Equilibrio Precario: A Multimodal Approach to the Scenic Proposal of the Company
- 84-104 **MARTINA FLORES MENDEVILLE**
Máquina Hamlet (1995) por El Periférico de Objetos: la delgada línea entre el objeto y el sujeto
Máquina Hamlet (1995) by El Periférico de Objetos: The Thin Line Between Object and Subject

- 105-119 **CATALINA BIZE DEL CAMPO**
Desde el taller a la escena
From the Workshop to the Scene
- 120-133 **CHRISTIAN ORTEGA**
Hacia una dramaturgia para el teatro de formas animadas: Shakespeare en Viajeinmóvil
Towards a Dramaturgy for the Theatre of Animated Forms: Shakespeare in Viajeinmóvil
- 134-148 **ANDREA PELEGRI KRISTIC**
La adaptación de Chéjov en clave de marionetas: la vejez, el paso del tiempo e ideas sobre el teatro en *Chaika* de la compañía Belova-Iacobelli (2018)
Chekhov's Adaptation in Puppetry Mode: Old Age, Passing of Time, and Ideas about Theatre in Belova-Iacobelli Company's *Tchaika* (2018)
- 149-167 **ORNELLA DE LA VEGA**
Improvisación, juego actoral y *playfulness*: renovando metodologías y procesos de enseñanza-aprendizaje en la educación de párvulos
Improvisation, Acting Game and Playfulness: Renewing Methodologies and Teaching-Learning Processes in Early Childhood Education

TEXTO TEATRAL

- 171-186 **NATACHA BELOVA y TITA IACOBELLI**
Chaika

DOCUMENTOS

- 187-189 **INÉS STRANGER y JONATHAN ARAVENA :: Entrevista**
Natacha Belova y Tita Iacobelli: el placer de trabajar de a dos
- 190-196 **ALINE KUPPENHEIM :: Texto de creador**
Las marionetas en el teatro. La ilusión es más precisa que la precisión
- 197-203 **MIGUEL BREGANTE :: Texto de creador**
Qué, cómo, por qué

- 204-210 **DOMINGA GUTIÉRREZ** :: **Texto de creador**
Silencio Blanco. Marionetas silentes
- 211-218 **CAMILA LANDON VIO** :: **Texto de creador**
Teatro Lambe Lambe de OANI Teatro
- 219-226 **ÁLVARO MORALES y EDURNE RANKIN** :: **Texto de creador**
La Llave Maestra: abrir puertas hacia lo improbable
- 227-233 **VALENTINA RAPOSO** :: **Texto de creador**
La vida que me dan los títeres, una reflexión desde el oficio
- 234-243 **GALA FERNÁNDEZ** :: **Texto de creador**
Desafíos del trabajo actoral con muñecos: análisis del proceso de creación escénica en Música-Teatro Veleta

RESEÑAS

- 247-252 **MARCELA SÁIZ**
Dramaturgas Chilenas Podcast, un espacio donde el teatro escrito por mujeres se lee, se escucha, se imagina y se conversa.
- 253-256 **EDUARDO LUNA**
Teatro Completo, de Juan Vera.

AUTORES

- 259-266 **Reseña curricular de autores**

PUBLICAR EN APUNTES

- 269-270 **Política Editorial**
- 271-277 **Normas Editoriales**
- 279 **Cupón de suscripción**

:: Editorial

En la presente revista *Apuntes de Teatro* hicimos una invitación a reflexionar sobre el teatro de animación —de muñecos, marionetas y objetos—, una forma de teatro que durante los últimos años parece haberse revitalizado, reinventado y multiplicado en muchas compañías.

El Festival La Rebelión de los Muñecos que lidera Jaime Lorca en el anfiteatro del Museo de Bellas Artes, realiza en 2022 su décima primera versión. Este ha sido un lugar dedicado al teatro de animación que ha permitido conocer compañías nacionales y de otros países y ampliar el horizonte de lo que se puede hacer y esperar del teatro de muñecos.

También en los últimos diez años, hemos asistido a espectáculos notables de las compañías Belova-Iacobelli con *Chaika* —que hemos elegido para nuestra portada— y *Loco*. Del Teatro y su Doble de Aline Kuppenheim, recordemos *El Capote*, *Sobre la cuerda floja*, y *Feos*, que son espectáculos hermosos, inclasificables, extraordinarios.

Asimismo, han aparecido nuevas compañías, jóvenes y menos jóvenes, que realizan sus experimentaciones escénicas y construyen sus espectáculos, edificando diferentes poéticas teatrales. Son espectáculos que han representado a Chile en muchos encuentros internacionales (Festival Charleville Mézières en Francia, en Théâtre National Wallonie-Bruxelles y Festival Namur en Bélgica, y Fimfa Festival internacional de marionetas de Lisboa) y que, de esa forma, nos han dado una importante e inesperada celebridad.

El corpus de obras de animación que se produce en nuestro país es muy vasto y variado y se ha convertido en un campo de estudio propio. Algunas de las investigaciones académicas que están en curso han quedado consignadas en los artículos que presentamos en este número.

En los artículos de Sofía Arévalo y Valesca Díaz se reflexiona sobre la emergencia de sentido en el teatro de animación y en ambos se reutilizan conceptos que pueden sonar antiguos porque provienen de las raíces del pensamiento teatral. Al recuperar conceptos como lo “sublime” o “el magnetismo de los objetos”, ambos artículos dan fundamento a una práctica artística que comienza a pensarse a sí misma.

Todos los artículos de investigación que presentamos en esta revista dejan de manifiesto que el teatro de animación es una forma esencial y específica del teatro contemporáneo. Expresan que el muñeco tiene su particular manera de construir su presencia escénica y que el actor/animador utiliza una técnica propia, una manera particular de encontrar el movimiento para sacar al muñeco de la muerte —o del cajón donde se guarda—, y que, en definitiva, se requiere de una gran maestría para habitar una marioneta, darle vida y proyectar sus emociones.

Editar esta revista *Apuntes* consagrada al teatro de animación nos ha transportado a las preguntas trascendentales del teatro. Hemos comprendido que el escenario nunca está más vacío que cuando estamos frente a una escenografía de teatro de muñecos, donde las proporciones son raras y las perspectivas grotescas. La aparición de los personajes y sus animadores es mucho más sorprendente que la aparición de un personaje interpretado por un actor. Los muñecos tienen sus propias formas, su proporción, su belleza, su monstruosidad. Pertenecen

a otro mundo, pero entran en nuestro mundo y se vuelven personajes: sufren, hablan, actúan, piensan y exponen una existencia precaria.

También comprendimos que la mayor emoción del espectador reside en el conectarse con esa precariedad, en darse cuenta de que el muñeco está vivo solo ese instante en que el actor lo encarna. La vida del muñeco es una ilusión y es un arte: el más efímero de todos.

Si aceptamos que el teatro es un elemento primordial en la construcción del discurso cultural, creemos que el teatro de animación que se ha producido en Chile en los últimos diez años ha construido un relato distinto al teatro político-testimonial que se ha venido realizando en el teatro con actores en vivo. El teatro de animación ha permitido la construcción de universos singulares y fantásticos que se alejan del imperativo político que ha asumido el teatro desde 2013 (en el número 146 de *Apuntes de Teatro* abordamos ampliamente la reflexión sobre el teatro y la representación de la realidad política de la última década).

De manera inconsciente e inesperada, el teatro de animación se ha hecho cargo de crear esa contrarrealidad de la que hablaba Ionesco. Cumpliendo, tal vez, una función compensatoria, los creadores han encontrado en el teatro de animación una autonomía para resistir la presión y la gravedad de los acontecimientos sociales.

No queremos decir que el teatro de animación no haya sido político. En términos absolutos todo teatro es político. Pero el teatro de animación tiene una mayor libertad de simbolización. Se hicieron adaptaciones de novelas como *Moby Dick* y *El fantasma de Canterville*, por la compañía La Mona Ilustre; y *La noche de los feos* por el Teatro y su Doble. Estas novelas les inspiraron mundos que solo se podían alcanzar a través de la animación. Una cara desfigurada en un muñeco no es lo mismo que una actriz maquillada, eso es una evidencia.

Igualmente se trabajó con textos dramáticos, pero dándoles un giro completamente inesperado. Es el caso de *La Gaviota*, que es la base de *Chaika*, de la compañía Belova-Iacobelli; y de *Otelo* de Viajeinmóvil, donde la animación permitió detenerse en los celos y en la manipulación de Yago sin tener que articular todas las circunstancias de la historia shakesperiana.

Asimismo, se ha realizado mucha investigación formal, que trasciende el relato o construye otro tipo de relato más visual y más analógico. El estudio sobre las materialidades, sobre la ilusión de Silencio Blanco y La Llave Maestra; sobre la desarticulación de los cuerpos del Colectivo Principio Material; y los relatos cantados de Música-Teatro Veleta son algunas de estas investigaciones que, sin duda, seguirán proyectándose y profundizándose.

Si el teatro es metáfora de la vida, el teatro de animación ha podido realizar metáforas entrañables del teatro mismo. Diríamos que *Chaika* es un ejemplo paradigmático de este ejercicio autorreflexivo: una actriz de teatro que manipula un muñeco que es idéntico a ella misma, pero de mucha más edad. Una actriz que olvida su texto y cuya manipuladora debe recordárselo. Ambas son parte de una obra que se va olvidando mientras se representa. De esta obra publicamos el texto, una entrevista a Natacha Belova y Tita Iacobelli y un artículo de investigación de Andrea Pelegri.

Estamos conscientes de que el uso de los muñecos, aunque en estos últimos años se haya acrecentado, no es un asunto reciente. Hubiéramos querido contar con las palabras de los pioneros del teatro de animación como Jaime Lorca y Eduardo Jiménez, pero no fue posible debido a sus apretadas agendas. Sí logramos un artículo de investigación de Carmen Luz Maturana acerca de la compañía Equilibrio Precario que permite situarnos en el panorama de finales de la década de 1980 y principios de los 90.

No hemos comentado aquí ni todos los artículos ni las reseñas ni todos los espectáculos que se incluyen en este número de la revista. Hemos dicho lo suficiente como para dimensionar la cantidad de temas y la variedad de formas que el teatro de animación abarca. Se ha convertido en un verdadero campo para los estudios teatrales, un campo original, sorprendente, divertido, lúdico, y aterrador.

Finalmente, aprovecho esta editorial para señalar dos objetivos que nos hemos propuesto para trabajar en la presente dirección recién asumida.

Primero, consolidar la revista *Apuntes de Teatro* como un espacio de investigación en el teatro, fortaleciendo el campo de los estudios teatrales, publicando artículos de investigación que sean evaluados y corregidos por pares investigadores. Esto va a contribuir a robustecer la comunidad académica dedicada al estudio del teatro e incluir a los nuevos investigadores que obtienen sus doctorados en universidades chilenas y extranjeras.

El segundo objetivo, y seguramente el más importante, es el de buscar un equilibrio entre los artículos de investigación y la palabra de los artistas. En la sección de Documentos hemos aumentado el número de textos de creador para darle la palabra a quienes realizan los espectáculos. Aline Kuppenhein, Miguel Bregante, Dominga Gutiérrez, Camila Landon, Álvaro Morales y Edurne Rankin, Valentina Raposo y Gala Fernández, escriben en este número 147. También, hemos realizado un aumento significativo del número de fotos de los espectáculos y de los procesos de creación.

Por último, queremos agradecer sinceramente la generosidad con la que estos artistas estuvieron dispuestos a realizar sus textos de creador y a facilitarnos las fotos de sus espectáculos. Creemos que hemos comenzado a saldar una deuda que la academia tenía con el teatro de animación.

Inés Stranger

Directora *Revista Apuntes de Teatro*

:: ARTÍCULOS

Magnetismo marionético. Un acercamiento al enigma en objetos animados*

Puppet Magnetism. An Approach to Enigma in Animated Objects

Sofía Valentina Arévalo Reyes

Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile

sofia.arevalo@usach.cl

Resumen

El presente artículo constituye una propuesta de análisis para acercarnos al enigma que emana de los objetos presentes en la escena teatral, cuyo poder de atracción denominamos "magnetismo objetual". En concreto, se revisará el caso de los objetos animados, de los cuales emanaría un magnetismo de carácter marionético, capaz de causar simultáneamente una sensación de fascinación y rechazo, que estará potenciada por estrategias escénicas y por la disposición perceptiva del espectador. Como se puntualizará, este magnetismo marionético dependerá de una serie de fluctuaciones producidas entre las oscilaciones de presencia y ausencia, las intermitencias de elementos vivos y muertos, y el establecimiento de vínculos entre humanos y objetos animados.

Palabras clave:

Magnetismo objetual - magnetismo marionético - enigma objetual - objetos animados - títeres - marionetas.

Abstract

The present article constitutes a proposal of analysis to approach the enigma that emanates from the objects present in the theatrical scene, whose power of attraction we call "object magnetism". Specifically, we will review the case of animated objects emanating a puppet magnetism capable of simultaneously causing a sensation of fascination and rejection, which scenic strategies will enhance and by the perceptual disposition of the audience. As will be appreciated, this puppet magnetism will depend on fluctuations produced between the oscillations of presence and absence, the intermittences of living and dead elements and the establishment of links between humans and animated objects.

Keywords:

Puppet magnetism - object magnetism - object enigma - animated objects - puppets.

* Este artículo es parte de mi investigación doctoral denominada "Magnetismo objetual. Una propuesta de acercamiento al enigma del objeto escénico", tesis perteneciente al programa de Doctorado en Filosofía mención estética y teoría del arte de la Universidad de Chile, en cotutela con la Universidad de Leipzig y cuyos tutores son Mauricio Barría y Alfonso de Toro.

Introducción

Imaginemos la siguiente escena: vamos caminando de manera distraída por la calle y de pronto en nuestro recorrido vemos un objeto que llama nuestra atención. Primeramente, lo miramos de reojo, pero esta acción no termina por satisfacer del todo nuestra curiosidad, por lo que decidimos voltear la mirada hacia él y observarlo con mayor detención. De igual modo, este esfuerzo pareciera ser insuficiente, por lo que optamos por acercarnos cada vez más al objeto, mientras comienza a aparecer en nosotros una sensación contradictoria que nos impide definir si nos causa fascinación o rechazo. El objeto ha logrado su cometido: nos tiene cautivos.

Como veremos a continuación, la impresión de ambivalencia descrita, con diferentes variantes dependiendo de cada contexto y de cada sujeto, es lo que eventualmente nos puede causar el encuentro con un determinado títere, marioneta, figura, forma u objeto animado¹, criatura que nos puede atraer y/o perturbar con su presencia. Para intentar esclarecer la sensación contradictoria descrita, este escrito propone la existencia de un "magnetismo objetual" que, aplicado a títeres, marionetas y objetos animados, correspondería a un magnetismo de carácter marionético.

Para acercarnos a la comprensión de estos conceptos, realizaremos un recorrido por el enigma presente en los objetos y por los antecedentes de otros tipos de magnetismo, lo que nos conducirá al magnetismo objetual y marionético, y a la serie de fluctuaciones de las cuales dependerían. Entre ellas, las oscilaciones de presencia y ausencia entre objetos animados y animadores, las intermitencias de vida y muerte entre objetos que cobran vida y sujetos que se objetualizan y, finalmente, los vínculos existentes entre elementos heterogéneos, sujetos, objetos e híbridos que interactúan escénicamente.

Esta propuesta de análisis es de carácter absolutamente flexible y su aplicación dependerá de cada obra de teatro animado en particular. Junto con lo anterior, resulta necesario precisar que el siguiente escrito tiene un carácter panorámico y pretende ser una reflexión en la que se vean involucradas disciplinas diferentes como la filosofía, la psicología, las ciencias, la literatura o la teoría teatral, entre otras. En este sentido, y dada la amplitud de la temática, para poder reflexionar con mayor detención teórica en el recorrido conceptual propuesto, no será posible adentrarnos en un caso teatral específico. Pese a esto, resulta necesario recalcar que el presente análisis fue ideado, considerando distintas estéticas objetuales y obras de naturaleza animada.

Enigma objetual

Existen diferentes posturas para definir qué se entiende por títeres, marionetas y objetos animados, los que actualmente sobrepasarían la noción de ser un tipo de objeto antropomorfizado o

¹ Los vocablos títere y marioneta suelen ser usados como sinónimos. Sin embargo, tienen orígenes distintos y significados y precisiones diferentes de acuerdo con cada artista. Para algunos, la marioneta es exclusivamente el muñeco manipulado por hilos, mientras que el títere sería aquel objeto animado en altura con las manos del titiritero y que se conoce específicamente como títere de guante o guiñol. Por su parte, el objeto animado sería cualquier objeto que sufre algún tipo de transformación, ya sea esta de humanización y/o animación escénica. Junto con esto, existen otras denominaciones, como la corriente francesa que utiliza el término "figura" y la propuesta de Ana María Amaral, quien se refiere a este tipo de estructuras como "formas animadas". Para efectos de este capítulo, no realizaremos mayor distinción entre estos conceptos y utilizaremos la propuesta de magnetismo marionético, ya que permite un cambio más fluido de categorización gramatical.

humanizado que es animado o manipulado por un sujeto². Así, para el teórico polaco Henryk Jurkowski, la marioneta es principalmente transformación, siendo un objeto determinado que se vuelve carácter en escena y que va mutando de acuerdo con ella (37). Por otra parte, para Maryse Badiou una marioneta es “un objeto manipulado por una o más personas, confeccionada con materiales cualesquiera, de representación figurativa o abstracta y apropiada para intervenir tanto en un ritual colectivo como en una exhibición que tenga como finalidad la diversión” (34). En relación con la escena contemporánea de títeres, para Didier Plassard, la animación y las cualidades cinéticas ya no serían suficientes para delimitar lo que hace actualmente un títere en escena, debido a que este tiene otras exigencias como la confrontación de su fuerza inercial con la energía del intérprete humano (Plassard y Graziolli 60-61).

Considerando lo anterior, para efectos de este escrito, títeres y marionetas serían un tipo de objeto de diferentes formas, que puede o no animarse en escena y en el que se articulan una serie transformaciones e intermitencias que se activan por el vínculo que se establece con el intérprete humano y por la interpretación subjetiva del espectador. Como veremos a continuación, por pertenecer a la categoría objetual, títeres y marionetas estarían en una zona de indeterminación, lo que los vuelve eventualmente enigmáticos.

En este sentido y adentrándonos en el objeto³, este ha sido estudiado desde diferentes perspectivas a lo largo de la historia del pensamiento, sin que exista un consenso sobre su naturaleza, límites y sistema relacional con el sujeto. De acuerdo con esto, podemos considerar lo que apunta Ernst Bloch, al mencionar que solo se puede conocer una cara de las cosas, mientras que la otra permanece oculta. A esta parte le llama el dorso o la espalda de las cosas: “Delante de nosotros todo está claro o se ha hecho luz, pero ningún hombre sabe qué hay a la espalda de las cosas, pues sólo vemos su parte de adelante y dónde todo fluctúa” (Bloch 145). Relacionado con esta idea, Heidegger también se refiere a lo oculto de la cosa. En sus reflexiones plantea que la cercanía y, por tanto, aquello que se mantiene a corta distancia del sujeto, es decir las cosas, constituye a su vez una distancia, en el sentido de que aquello cercano a nosotros, sigue estando ausente y oculto, no apareciendo como lo que realmente es (“La cosa” 144). Así, existiría una contradicción de no poder descifrar a las cosas, pese a su cercanía. Heidegger señala: “La cosidad de la cosa permanece oculta, olvidada. La esencia de la cosa no accede nunca a la patencia, es decir, al lenguaje. Esto es lo que queremos decir cuando hablamos de la aniquilación de la cosa como cosa. Esta aniquilación es tan inquietante...” (148). Según Heidegger el saber vinculante de la ciencia ha aniquilado a las cosas, anulándolas, ya sea por estar alejada o demasiado cerca de la vida que las aplasta (*La pregunta por la cosa* 32). Las cosas siguen siendo cosas, pero no se han revelado para nosotros en nuestro mundo cotidiano, lo que impediría que las cosas se puedan mostrar cómo son, es decir, puedan revelar su cosidad.

2 Como veremos más adelante, animar y manipular también presentan diferencias conceptuales. Animar permite dotar de alma o vida a un objeto inerte, mientras que manipular ha sido asociado con mover un objeto de un lugar a otro. En este escrito, ambas opciones serán consideradas como posibilidades de interacción entre el sujeto y las objetualidades.

3 Para efectos de este escrito se utilizará preponderantemente la palabra objeto versus cosa, ya que el objeto estaría desposeído de una categorización superior, pudiendo sufrir una transformación que lo liberaría del sometimiento jerárquico. En otras palabras, puede devenir en cosa. Junto con esto, se prefiere la palabra objeto, ya que tiene su contrapartida en el sujeto, lo que permite que se mantenga y desarme el binarismo existente entre objeto y sujeto. Finalmente, se prefiere el vocablo objeto, ya que es más flexible para cambiar de categoría gramatical.

Debido a este ocultamiento de la cosa, se generaría una sensación enigmática, en el sentido de que la cosa sigue estando descartada como tal, no pudiendo ser completamente representada por el sujeto. De acuerdo con Bloch, este enigma presente en las cosas podría generar un efecto angustioso en el ser humano al verse imposibilitado de acceder a aquello que controla. De este modo, Bloch señala que la cara oculta de las cosas y su vida propia irracional quedan demarcadas como algo amenazador, como una X que está más allá de las máscaras acostumbradas (145). Por tanto, al enigma de las cosas le sucedería eventualmente un efecto que puede ser entendido como una sensación amenazante, angustiosa o inquietante. Según esto, en cada época se han conceptualizado diferentes sensaciones de acuerdo con cada contexto; algunas de estas han sido: lo sublime de Edmund Burke; lo ominoso (*unheimlich*) de Sigmund Freud y Ernst Jentsch⁴; el *uncanny valley effect* propuesto por Masahiro Mori para referirse a los robots hiperrealistas, entre otras, y que en esta ocasión y referido a la escena teatral llamaremos magnetismo objetual, lo cual será precisado en el siguiente apartado.

Considerando lo anterior, ante la imposibilidad de determinar a la cosa, necesitaríamos de ciertas expresiones artísticas que nos ayuden a acercarnos a ellas y, con esto, a la develación del enigma que encierran y sus potenciales efectos inquietantes. Centrándonos en el teatro de animación, para Ana María Amaral, quien utiliza el nombre de teatro de formas animadas, serían las formas transfiguradas por el movimiento de la animación las que volverían a los objetos enigmáticos para los ojos de los espectadores (19). De este modo, una posibilidad para la manifestación del enigma objetual sería a partir de las decisiones artísticas que se toman al animar los objetos dispuestos escénicamente de una determinada manera:

Los objetos que en un primer momento nos parecen simples cosas para usar, en la escena se transforman, emergen cargados de ambigüedades y simbologías. Entonces nos damos cuenta de lo frágil que es esta diferencia que distingue un objeto sagrado de uno profano. Un simple objeto cotidiano, en escena, con las luces del escenario proyectadas sobre él, ya asume una carga de significados. Se convierte en un enigma (213).

Desde otra arista, referida a los objetos del teatro documental de objetos, la objetóloga Shaday Larios menciona que el arte dramático requiere de una expansión de los sentidos del objeto. Esto estaría en relación con su vitalidad poética, marcada, a su vez, por su "carácter desobediente" y por no dejarse "atrapar por un significado que lo cierre y lo identifique en una sola de sus vertientes" (138). Considerando esto y acercándose a una definición, Larios entiende el enigma referido al objeto cotidiano como un principio compositivo en el cual el objeto se vuelve polisémico y sugerente, deambulando entre cuanta información oculta y cuanta transmite (138). El enigma sería parte del aspecto metafísico del objeto y se produciría porque hay datos que se suprimen de él, cancelando su sentido unívoco y permaneciendo inscrito en el movimiento polisémico de la sugerencia (138).

La consideración previa resulta significativa, ya que permite situarnos en una zona confusa que posibilita evidenciar lo que permanece oculto o indescifrable en el objeto, y que eventual-

4 Freud menciona que el primero en utilizar este término fue el psiquiatra Ernst Jentsch, para el cual lo ominoso se relacionaba con lo novedoso, siendo algo dentro de lo cual nos desorientamos.

mente despertaría el enigma latente en él. Valiéndonos de esta base, el enigma del objeto, ya sea animado o no, se vería potenciado por los mecanismos y estrategias escénicas que intensifican o disminuyen su presencia, lo contextualizan o descontextualizan, impidiendo que podamos descifrar del todo su naturaleza y/o sentido. Esto terminaría por activar ciertas sensaciones reprimidas, angustiosas o inquietantes en el sujeto y eventual espectador.

Precisando lo mencionado en la figura del títere, este efecto inquietante podría producirse, ya que resultaría posible considerar que ciertas figuras marionéticas, en ciertos contextos, permitirían un reencuentro con algún momento pasado del sujeto, aflorando en él aspectos reprimidos. De este modo, si consideramos que, desde tiempos indeterminados, máscaras, títeres, marionetas, muñecas, entre otros objetos, han sido utilizados por los seres humanos para entender y crear un imaginario de su realidad, entonces, de alguna manera, estos objetos serían parte importante de su desarrollo. En este sentido, tal como explicita John Bell, los títeres podrían transmitir la esencia de los antiguos deseos humanos de jugar con el mundo material, con el objetivo de que, mediante la intervención humana, las distintas materialidades se muevan, hablen y parezcan tener vida propia (42). Por tanto, ante la presencia de un objeto determinado que remite a un pasado, el sujeto se reencontraría con un antiguo deseo, con algo que es parte de él mismo, despertando en él distintas sensaciones que desestabilizan su realidad.

En relación con esto último, considerando la lectura de Jacques Lacan, el objeto que nos causa una eventual fascinación podría ser un objeto reencontrado que se ha perdido entre tantas experiencias, sin que conscientemente sepamos de esta pérdida. Esto implicaría que, por alguna razón olvidada o reprimida, cuando nos reencontramos con algo que remite al objeto perdido se desequilibra nuestro mundo. En palabras de Lacan: "El objeto es por su naturaleza, un objeto reencontrado. Que haya sido perdido, es su consecuencia, pero retroactivamente. Y entonces, es rehallado sin que sepamos que ha sido perdido más que por estos nuevos hallazgos" (147). El objeto puesto en ciertos contextos podría acercarse al registro de lo real, considerándolo como aquello que se repite y que nos garantiza que retorna siempre al mismo lugar (93). De este modo, al producirse el encuentro con atisbos, señales, fragmentos de cierto objeto que remite a otro, es posible que el sujeto experimente una sensación inexplicable de atracción siniestra por el objeto que posibilita el reencuentro.

Junto con esto, y de manera más concreta, Walter Benjamin explica el reencuentro del sujeto con aquello que de un momento a otro pierde en su infancia, como sería el caso cuando a una niña/o al crecer le arrebatan o debe dejar sus muñecas de infancia. Esta separación, que muchas veces puede ser traumática, quedaría latente en el sujeto, haciéndose presente en algunos momentos de su vida que se relacionan directa o indirectamente con ese episodio (40). De esta manera, luego de abandonada la infancia, la relación dual entre el sujeto y el objeto que ha perdido cambia por otra triangular. Esta última estaría formada por el sujeto, el objeto ausente y el objeto reemplazante, el cual no lograría satisfacer del todo la ausencia del objeto perdido, precisamente por su presencia fantasmal y la imposibilidad de volver a la relación dual. Esto podría ocasionar una sensación inexplicable de fascinación y angustia por acercarse, pero no terminar de alcanzar al objeto ausente.

Por tanto, y desplazando lo anterior a los títeres y marionetas, un determinado objeto animado en un contexto escénico podría eventualmente despertar en el sujeto algún atisbo de aquella etapa que pasó de la infancia a la adultez, en la cual se modificó su imaginario infantil,

quedando relegados juguetes, muñecos, objetos, etc. Sin duda, estos reencuentros con aquello que se ha perdido serán distintos para cada sujeto, debido a que cada uno tiene una historia particular, experiencias, imaginarios y sensibilidades diferentes.

Para experimentar este efecto enigmático que emana de los objetos, resulta fundamental atender al rol perceptivo de la audiencia, la que interpreta los estímulos e imágenes incompletas o fragmentadas transmitidas por los creadores de acuerdo con sus preconcepciones. En este sentido, en términos de Plassard, la experiencia perceptiva se vuelve confusa para el espectador de teatro animado, debido a que tendría que realizar una mimesis de carácter complejo en la que se triangulan el intérprete humano, el títere y el personaje, teniendo que completar el sentido de la representación mediante su imaginación (Plassard y Grazioli 62-63). Esta expectación puede resultar más dificultosa aún, si se considera que en el teatro animado contemporáneo el titiritero ya no se esconde, sino que mayoritariamente queda a la vista del espectador. A esto, habría que agregar que no siempre el objeto representa un personaje en escena, sino que puede ser una abstracción o presentar un carácter simbólico.

Por su parte, James Hamilton se vale del *uncanny valley effect* propuesto por Masahiro Mori, para explicar la extrañeza a la que se somete el espectador de teatro animado. Hamilton amplía la propuesta de Mori, referida al hiperrealismo de estructuras robóticas, y considera que algunos objetos animados en ciertos contextos producen una sensación inquietante que perturba al espectador. De acuerdo con la pesquisa de Hamilton, este efecto cognitivo puede acontecer cuando el espectador en su intento por entender un espectáculo tiene problemas con las inferencias que realiza, las que no lo llevan a hipótesis claras sobre qué es lo que está ocurriendo en escena y a qué tipo de categoría objetual pertenece lo que está presenciando (74-75).

Para que se produzca un efecto enigmático, entonces, será fundamental generar desajustes en la expectación que confundan o hagan dudar sobre la realidad animada propuesta. Para esto sería propicio activar en escena una atmósfera imprecisa en la que, de acuerdo con nuestra propuesta de magnetismo objetual, lo presente pueda estar o presentarse ausente y viceversa, lo vivo en intermitencia con lo muerto y las distintas materialidades humanas y no-humanas en permanente construcción y desarme de vínculos. Esto generará en escena otro tipo de asociaciones e identificaciones en el espectador, distintas a las producidas en la interacción con un actor biológico.

Magnetismo objetual

Para entender con mayor precisión el lugar en el que se posiciona el concepto de magnetismo objetual, primero debemos señalar que le anteceden el magnetismo mineral y el magnetismo animal o mesmerismo.

En primer lugar y en relación con el magnetismo mineral, aproximadamente hacia 800 a. C., la antigua civilización griega sabía de la existencia de la magnetita, una piedra que atraía trozos de hierro, los cuales quedaban adheridos a ella. Para Lucrecio, la piedra de magnesia o *magnitis lithos*, venía de la ciudad de Magnesia en Lidia, donde fue encontrada por primera vez (434). Lo importante de la aparición de esta piedra es que permitió reflexionar acerca de las propiedades de la materia inanimada. Los griegos observaron que existían cuerpos que, en estado de reposo, estaban cargados y eran capaces de atraer otros cuerpos. Esto último resulta

significativo para efectos de este estudio, porque, pese a la ausencia de movimientos, los cuerpos pueden generar efectos en otros.

En consecuencia, resulta interesante considerar la historia de la fuerza magnética, ya que de ella comienzan a surgir explicaciones de distintos fenómenos y comportamientos en seres vivos y en objetos, los cuales se relacionan entre sí de acuerdo con las leyes de atracción y repulsión. Más propiamente desde la física, es posible atender a que la fuerza magnética se produce entre polos opuestos, los que se comienzan a atraer desde sus extremidades pese a la distancia de sus cuerpos. De este modo, "tanto la fuerza eléctrica como la magnética y la gravitatoria se distinguen de las llamadas fuerzas de contacto, como lo son la fricción o un simple empujón, en el hecho de que actúan aun cuando los cuerpos no se toquen. De esta manera se empezó hablando de la mencionada acción a distancia" (Martina y Tagüeña 10). Considerando esta acción a distancia, resulta importante recalcar que mientras más cerca estén los cuerpos, mayor será la atracción entre ellos, hasta que, como imanes, resultan difícilmente separables, formando un solo cuerpo que se resiste a la división. En consecuencia, el magnetismo mineral permitió jugar con las distancias, considerando que no es imprescindible el roce entre los polos opuestos, pero enfatizando que a mayor cercanía, mayor será la atracción entre ellos.

En segundo lugar, y adentrándonos brevemente en el magnetismo animal, tanto los avances científicos como los filosóficos referidos al magnetismo influenciaron a diferentes pensadores, quienes crearon teorías y aplicaciones prácticas sobre los usos y beneficios que podría tener esta fuerza de atracción. Durante el siglo XVIII, se hizo popular el magnetismo animal o mesmerismo de Franz Mesmer (1734-1815). Según el médico alemán, este magnetismo era un agente curativo propio de los seres humanos que tendrían la capacidad para curar a otros y ocasionalmente así mismos de diversos males y enfermedades, a través de un fluido magnético que puede operar a distancia y del cual se desconoce su composición (Buckland 5). En este sentido, el nuevo magnetismo sería diferente del magnetismo mineral, ya que pondría el énfasis en aquello que emana del sujeto. De acuerdo con Mesmer: "Nuestro ser individual exhala una determinada energía propia que, rebasando los límites de los cordones nerviosos, va a proyectarse, de una manera casi mágica, sobre la voluntad de otro ser distinto y tiene la propiedad de obrar sobre él" (Zweig 29). De este modo, Mesmer afirmaba que los cuerpos humanos estarían contruidos como un magneto, con el lado izquierdo conteniendo polos en oposición al lado derecho; cuando estos polos se desincronizaban en la distribución de fluidos se producían enfermedades físicas o mentales. Estas enfermedades consideradas como antinaturales se podían tratar con los métodos del mesmerismo ejecutados por una persona facultada de una misteriosa energía sanadora (Zweig 56).

Para hacer sus terapias, Mesmer se valía de una serie de efectos visuales y sonoros que estimulaban las sensaciones de sus pacientes, como la música, las luces y los decorados. En este sentido, "lo impreciso aumenta la expectación; lo misterioso, la quietud y el silencio, la fuerza mística del sentimiento. Así, en las mágicas estancias de Mesmer todos los sentidos, vista, oído y sensibilidad, se sienten al mismo tiempo atraídos y agudizados de la manera más refinada" (Zweig 81). La presencia de Mesmer era verdaderamente performativa, realizando un espectáculo grandilocuente que lograba enardecer y convencer a la audiencia acerca de la eficacia de sus terapias magnéticas. De acuerdo con esto, es importante considerar que la efectividad del tratamiento dependía tanto del poder de convencimiento de Mesmer como de la confianza

depositada en su figura por parte de los pacientes, confianza que se fue potenciando al transformarse en un tratamiento de carácter colectivo que, al estar de moda, cada vez ganó más adeptos. Esta masividad originó que se produjeran verdaderos contagios de sugestión, en los cuales los asistentes se convencían unos con otros de que los tratamientos eran efectivos, generando un efecto placebo que traería repercusiones más negativas que positivas, dependiendo de la gravedad de ciertas enfermedades.

A raíz de esto, posteriormente vendría el declive del magnetismo animal, en parte, porque Mesmer quiso curar de su estado de ceguera a una célebre pianista vienesa, María Teresa von Paradies. En un principio hubo cierta mejoría en la pianista, pero luego la ceguera se mantuvo, decepcionando a la sociedad y a los científicos de la época, que terminaron por desacreditar las terapias. Una comisión de expertos encargada de evaluar la efectividad del mesmerismo sentenció en su informe final que la imaginación sin magnetismo puede producir convulsiones, pero el magnetismo sin imaginación no hace nada. De este modo, los especialistas argumentaron que el magnetismo animal puede traer consecuencias positivas en algunos casos, pero en la mayoría de ellos puede ocasionar solo daño.

Más allá del éxito o fracaso que le podemos atribuir al mesmerismo, lo cual no responde al objetivo del presente estudio, existe un grado de espectacularidad en su propuesta, la que, como un ritual mágico, pretendía reforzar los vínculos que los cuerpos pueden generar entre sí de una manera teatral. Junto con lo anterior, este tipo de magnetismo permite comprender la dinámica triangular que se genera, estando conformada por un hipnotizador, un fluido invisible y un paciente o participante. De acuerdo con nuestra propuesta, veremos esta misma tríada, pero con la presencia del objeto en escena, el cual se activaría magnéticamente cuando se realiza su figura en escena.

Valiéndonos de estos antecedentes y del enigma antes mencionado, así como existieron otros tipos de magnetismos, se propone la existencia del magnetismo objetual como intento de entender la sensación de atracción y a la vez repulsión que sentimos hacia los objetos potenciados según su contexto. Desde una perspectiva teatral, podríamos considerar que la presencia de diferentes objetos puestos en escena, intensificados por los realizadores y por la disposición perceptiva del espectador, pueden eventualmente despertar una fuerza magnética en ellos.

De acuerdo con la presente propuesta, tal como sentenció el informe final de la academia en contra del mesmerismo y que repetimos: "La fantasía sin magnetismo puede originar convulsiones, lo que no puede hacer el magnetismo sin el concurso de la fantasía" (91); resulta fundamental, el uso de la imaginación de los espectadores para que los objetos puedan causar fascinación y/o rechazo. Si bien un objeto por sí solo puede producir extrañeza y dejarnos cautivados, será fundamental la generación de un contexto propicio para la expectación y la disposición de dejarse encantar por parte de la audiencia.

En virtud de lo anterior y para acercarnos a una definición, el magnetismo objetual funcionaría como una fuerza enigmática de atracción y repulsión simultánea entre diferentes materialidades, potenciadas por estrategias escénicas de los creadores y acompañadas por la disposición perceptiva abierta de los espectadores participantes. Considerando las variables escénicas de cada obra, para la activación del magnetismo objetual serán fundamentales las diferentes fluctuaciones entre las oscilaciones de presencia y ausencia objetual, las intermitencias de vida y muerte de sujetos y objetos y los vínculos entre elementos heterogéneos. Esto generaría eventualmente

un impulso material de cohesión, hibridación o transformación, que puede concretarse o no y que mantendría la tensión constante en escena.

Magnetismo marionético

Del magnetismo objetual descrito anteriormente se desprenderían una serie de otros magnetismos en función del tipo de objeto utilizado en escena y de la finalidad con la que son puestos en ella⁵. En este sentido, si consideramos específicamente a los títeres y marionetas, podemos adentrarnos en el magnetismo marionético. Como mencionamos, para la activación del magnetismo se requerirá de una serie de fluctuaciones relacionadas entre ellas y que a continuación serán aplicadas al teatro animado.

Oscilaciones de presencia y ausencia

Un primer factor para la aparición del magnetismo marionético en escena serían los juegos de presencia y ausencia que se producen entre los sujetos y objetos animados. Estos juegos generarían que las presencias materiales sean cuestionables en escena, que a veces aparezcan cuerpos o fragmentos de cuerpos cuyo sentido no podamos esclarecer con certeza. Un cuerpo en escena puede ir desapareciendo de ella hasta volverse casi o completamente imperceptible y con esto potenciar las otras materialidades. Junto con esto, la ausencia de ciertos objetos o sujetos puede hacer más latente su presencia en escena, siendo una posibilidad que la ausencia invoque un tipo de presencia fantasmal. Debido a las transformaciones objetuales y a las diversas técnicas de animación, un objeto puede acoplarse a otro o hibridarse con el sujeto en cosa de segundos. En definitiva, dependiendo de cada propuesta y materialidad utilizada, las oscilaciones de presencia que pueden acontecer en escena son infinitas.

Resulta indispensable considerar que el realce del objeto ha surgido, en parte, por la necesidad de ciertos creadores de retirar el cuerpo humano de la escena, debido a sus limitaciones artísticas. En 1810 Heinrich von Kleist escribió el ensayo “Sobre el teatro de las marionetas”, en el cual contrapone la figura de una marioneta puesta en un teatrino callejero versus el mejor bailarín que se presenta en el principal teatro de la ciudad. En sus observaciones, Kleist afirma que le haría bien al bailarín aprender algo de estas figuras articuladas, ya que la marioneta superaría con creces al bailarín, debido a la ingravidez de sus movimientos y a la desafectación propia de su naturaleza inerte, convirtiéndose así en la figura ideal para la danza (39). Relacionada con esta idea, el director y creador escénico Gordon Craig tuvo la firme convicción de que para crear una obra de arte era necesario utilizar materiales que se pudieran controlar y que el ser humano, definitivamente, no era uno de ellos (115). De acuerdo con el autor, esto se debe a que “toda la naturaleza humana tiende hacia la libertad, por esto el hombre trae en su misma persona la prueba que, como *material* para el teatro, él es inutilizable” (115, el énfasis es del autor). De este modo, al igual que lo planteado por von Kleist, el ser humano no es un material confiable

5 Entre ellos magnetismo espectral, aplicado a imágenes; magnetismo no humano, en relación con objetos no animados y desjerarquizados; y magnetismo documental, considerando los archivos objetuales puestos en escena.

en escena, ya que sería una víctima constante de las emociones y debilidades humanas. Esto implicaría que la precisión de la obra no esté garantizada, sino dominada por el azar.

En consecuencia, la presencia escénica de la marioneta traería ventajas indudables. Entre ellas, se disminuye la posibilidad de que el espectáculo quede teñido por los estados anímicos y sensaciones personales del intérprete, el cual muchas veces se deja sucumbir por sus inseguridades. Relacionado con esto, el director quedaría liberado de la falta de certeza propia de trabajar con recursos humanos, los cuales fallan, se agotan y pesan, siendo la aparición de imprevistos una posibilidad latente. Conviene precisar que en el teatro de animación no se elimina el factor humano y los riesgos que conlleva, ya sea que el animador esté situado dentro o fuera de la escena. Por tanto, la emocionalidad humana puede afectar la propuesta animada; sin embargo, la diferencia se produce en la mediación del títere, que posibilita que la transmisión de la afección humana no se realice de manera directa, sino que esta sea filtrada y reinterpretada mediante la corporalidad marionética.

Por último, en relación con las posibilidades del títere, este puede realizar con facilidad aquello incómodo o imposible corporalmente para el ser humano. Así, pese a tener un repertorio limitado de acciones, puede repetir con similar precisión una serie de movimientos, hacerse liviano, fragmentarse, duplicarse y morir en escena con real ausencia de signos vitales, para luego incluso, revivir nuevamente. Todas estas posibilidades dependerán de las diversas materialidades, estrategias de manipulación, entre otros elementos técnicos, siendo posible realizar distintos efectos corporales que abran nuevas aristas narrativas y metáforas visuales. Mención especial tiene la iluminación, cuyo rol es fundamental en las oscilaciones de presencia y ausencia, ya que la luz y la oscuridad puede visibilizar, ocultar, ensombrecer y camuflar cuerpos y fragmentos de cuerpos humanos y marionéticos.

Por otra parte, abordando la vereda humana, pese al realce del títere con relación al cuerpo del intérprete humano, resulta fundamental considerar, dentro de estas fluctuaciones de presencia, la figura del titiritero. Con respecto a esta presencia humana, para algunas tradiciones, el titiritero se abandona por completo para entregar su alma a la marioneta. Tal como señala Maryse Badiou “para que el objeto exista en toda su verdad, el manipulador tendrá que entregarle la totalidad de su persona” (35). El sentido de anular el cuerpo del titiritero pretende que “la materia pueda absorber y catalizar por sí sola la fuerza de la energía vital y encarnarse sin que presencia humana alguna pueda destruir el supremo papel del objeto” (Badiou 35). Por otra parte, otra alternativa es que el titiritero no abandone su cuerpo, sino que, por el contrario, lo prolongue en un objeto, el cual absorberá el carácter de la existencia con el que se identifique el manipulador (35). Considerando estas opciones, existen infinitas posibilidades y mixturas entre ellas, en las que títere y titiritero logran mimetizarse confundiendo sus presencias. Con el correr de las décadas, la presencia del intérprete o animador humano ha mutado su carácter abandonando su lugar de demiurgo para compartir el espacio con el objeto o incluso ser sometido por él. De acuerdo con esto, según Didier Plassard existe una fuerte transformación de la figura humana en escena cuando se produjo el cambio de animación de lo vertical (hacia arriba o hacia abajo) a lo horizontal, ya que esto permitió que se superaran los patrones religiosos y la oposición cielo y tierra, para proponer un mundo inmanente (3). Este cambio, con el advenimiento del teatro de animación contemporáneo, ha adquirido lógicas diferentes que tensionan constantemente la relación entre las materialidades presentes.

El titiritero, ya sea como creador, director, compañía, prolongación o hibridación del títere, siempre tendrá un lugar dentro o fuera de escena, teniendo mayor o menor presencia dependiendo del tipo de propuesta que se trate. Así, el titiritero puede estar enmascarado, completamente vestido de negro, haciéndose imperceptible y generando la ilusión de que los objetos cobran vida por sí solos. En cambio, en otros espectáculos, el titiritero puede evidenciar la técnica de animación que emplea, visibilizando su rol de manipulador a la audiencia, o bien puede participar como un intérprete más en la escena que dialoga con las otras materialidades. Junto con esto, puede crear una nueva estructura conformada por su cuerpo y el cuerpo del títere.

En consecuencia, lo importante de estas fluctuaciones de presencia y ausencia entre objetos y sujetos animadores es la multiplicidad de posibilidades que permiten que convivan en escena elementos opuestos. Esto genera una tensión capaz de afectar y producir efectos dramáticos en la audiencia, lo que se complementará con los otros dos aspectos que revisaremos a continuación.

Intermitencias de vida y muerte

El títere al ser una materialidad inerte tiene la facultad de no cansarse, agotarse o dejarse afectar por alguna eventualidad. Y de ahí lo sorprendente de estas figuras es que solo utilizando su rictus facial y una serie limitada de movimientos pueden causar las más diversas y profundas impresiones en la audiencia. Una de las explicaciones de este fenómeno es que en la marioneta se condensa la intermitencia entre la vida y la muerte, en la cual lo inerte puede cobrar vida, morir en escena, presentar nuevas formas de vida o mostrar la vitalidad y mortalidad humana de manera más real que el ser humano mismo.

Para acercarnos a esta ambivalencia entre la vida y la muerte presente en el títere, podemos considerar como antecedente algunas propuestas escénicas que afirmaban que, utilizando la materia muerta, era posible presentar la vida en escena. De acuerdo con esto, y citando nuevamente a Gordon Craig, este director afirmaba que la aspiración artística, más que partir por la vida, representada por la “carne y sangre” del intérprete, tiene que partir de la muerte, ya que solo en ella sería posible encontrar vida (129, 130). Así, afirma: “dicen que son frías aquellas cosas muertas, yo no lo sé; seguido se parecen más cálidas y más vivas de lo que se ostenta como vida” (Craig 130). De este modo, Craig no considera la muerte como algo negativo, sino como algo desconocido, oscuro y no revelado al que es imprescindible acceder para hallar “la desconocida tierra de la imaginación” (143). En consecuencia, gracias al estudio y aproximación de la muerte sería posible encontrar una fuente de inspiración y conocimiento que permita mostrar otras formas de vida. De acuerdo con Craig, para lograr este objetivo y solucionar el estancamiento del teatro derivado de la interpretación humana, plantea que el actor/actriz se debe retirar de la escena para que en su lugar emerja lo inanimado, o lo que él denomina como la supermarioneta (*Ubér-Marionnette*) (140). Esta figura sería la encargada de rescatar la gracia de las antiguas marionetas, permitiendo que el cuerpo vivo supere sus limitaciones físicas, llegando a un estado indeterminado entre la vida y la muerte o estado cataléptico, presente en la lejanía, exactitud y solemnidad de las marionetas.

Por su parte, y a diferencia de Craig, Tadeusz Kantor no pensaba que la marioneta o figuras similares a ellas, como los muñecos o maniqués, pudieran reemplazar al actor/actriz, pero sí consideraba que estas estructuras tenían que convivir con el cuerpo humano, formando una

simbiosis en escena. Afirmaba que los maniqués utilizados en sus propuestas constituían “una especie de prolongación no material, de órgano agregado al actor que era su propietario” (Kantor 269). El sentido de su propuesta era que el maniquí pudiera duplicar al intérprete vivo, llevando inscrito el estigma manifiesto de la muerte y, por tanto, actuar en escena como su proyección inerte (269). Para el autor, esta condición inerte del maniquí representaba en escena la materialización de una conciencia superior a la humana, como la de aquel que ya ha vivido toda una vida (269). Gracias a la incorporación del maniquí como prótesis o duplicación humana, Kantor pudo concretar su lectura de la obra de Bruno Schulz, cuya narrativa consideraba que el ser humano estaba dotado de un poder demiúrgico capaz de crear un nuevo ser humano, inferior al actual, el cual debía estar hecho a imagen y semejanza del maniquí (22).

Considerando estas propuestas y atendiendo al magnetismo que eventualmente evoca la figura del títere, su presencia en escena perturba, ya que es posible apreciar vida en un objeto inerte o resulta complejo distinguir lo vivo de lo muerto en escena. Estas posibilidades son parte de la incomodidad de esta intermitencia que se produce en escena, la cual nos acerca, en palabras de D’Abronzo, a la filiación fúnebre conjurada en la figura del títere. De acuerdo con la autora, en el títere encontramos ciertas similitudes que nos hieren o irritan, debido a que estas amenazan, exponen y hacen imágenes de algo que odiamos sospechar: nuestras semejanzas con el cadáver, nuestra intimidación con los huesos, la gratuidad de los sentimientos que nos desgarran, entre otros procesos vitales (18). En relación con esta idea, para John Bell los espectáculos de títeres pueden ser eventos amenazantes, ya que nos recuerdan que no tenemos el control como creíamos, poniendo en riesgo la superioridad humana frente al mundo material, especialmente porque los títeres nos recuerdan que todos terminaremos siendo lo mismo, objetos sin vida (49). De este modo, se produce una identificación y proyección del espectador en la figura del títere, el cual de ser un objeto inerte pasa a tener vida momentáneamente para luego terminar siendo de nuevo un objeto inerte, mostrándonos de este modo el ciclo de la vida y de la muerte del cual también somos partícipes.

Utilizar marionetas permite ampliar las posibilidades discursivas de una propuesta, ya que estas figuras pueden realizar aquello que el ser humano no puede. En este sentido, la muerte en escena, imposible para la interpretación humana, no puede ser presentada de mejor manera que mediante lo que ya está muerto. En relación con esto, Alfonso de Toro, refiriéndose a la obra *Circo Negro* (1997) del grupo animado argentino Periférico de Objetos, señala que es precisamente el muñeco el que permite presentar la muerte en escena a diferencia del intérprete humano que solo puede representarla, siendo esta su limitante (24). En relación con esta idea, la directora teatral argentina e integrante fundadora del Periférico de Objetos, Ana Alvarado, manifiesta cómo desde su perspectiva acontecía la muerte de la materia muerta en escena en la primera etapa del grupo:

Un objeto que debía encarnar lo inmóvil y para siempre quieto, resucita para contar su vida y vuelve a morir una y otra vez frente a los humanos horrorizados ante la visión de lo “siempre más muerto”. Un objeto al que se creyó vivo por el poder demiúrgico del semidiós humano, muere ante sus ojos encarnando como ningún otro a la muerte misma (Alvarado 7).

Esto nos permite reflexionar acerca de que la muerte puede resultar más genuina de presentar utilizando a los títeres en escena que al intérprete humano. De este modo, volvemos a la simpleza

del muñeco, el cual, desde la desafectación, de su rictus facial y de un repertorio limitado de movimientos, es capaz de presentar la muerte de manera más cercana a la realidad que todas las estrategias de representación del más brillante intérprete humano. Esta efectividad en la presentación de la muerte eventualmente podría afectar el grado de empatía del espectador, que puede sentirse más cercano e identificado con la muerte del títere que con la del intérprete de carne y hueso. La vitalidad o mortalidad de los objetos presentados se haría efectiva en escena con mayor eficacia, gracias a la atención desprejuiciada del espectador, siendo esencial su predisposición a dejarse encantar por los objetos, los cuales serán presentados mediante diversas estrategias. En relación con esto último, el flujo de sentido que atraviesa a los objetos se puede trastocar de diferentes formas; estos ya no serían percibidos solamente como elementos sin vida, ensombrecidos por la presencia humana, sino que, gracias a diferentes efectos, pueden ser entendidos como elementos dotados de una especie de vitalidad que se amplifica en escena.

De esta manera, se está pensando desde diferentes aristas, en la ambigüedad que existe entre la materia viva y la materia inerte, en donde a ratos surge la indistinción entre ambas, evidenciando con esto el estado cataléptico de la materia animada. Esto debido al movimiento que va de un cuerpo vivo a un cuerpo inerte, a la utilización demiúrgica de estructuras a imagen y semejanza humanas y, entre otras posibilidades, al intercambio de valores que experimentan lo vivo y lo muerto, lo que nos recuerda las palabras de Donna Haraway cuando señala que las máquinas actuales estarían inquietantemente vivas, mientras que nosotros aterradoramente inertes (15).

Considerando estos antecedentes, en el tipo de teatro objetual que se está abordando, se pueden producir confusiones e indiferenciaciones constantes de la materia que se presenta en escena. En ella la quietud y el movimiento dejan de ser indicadores confiables en la determinación de lo vivo y lo muerto. Por lo tanto, no se percibiría a los títeres, marionetas, muñecos u objetos animados como una materia inerte, sino como una materia en intermitencia, que se encuentra afectada por un estado umbral o cataléptico que no termina de descifrarse.

Vínculos entre materialidades heterogéneas

En 1947 Antonin Artaud escribió un breve ensayo denominado "El rostro humano", el cual era parte de su exposición de dibujos. En el escrito Artaud manifestó lo siguiente: "algunas veces, junto a las cabezas humanas, he hecho aparecer objetos, árboles o animales, porque todavía no estoy seguro de cuáles son los límites donde el cuerpo del yo humano puede detenerse" (22). Con esta afirmación, defendía la idea de la imposibilidad de delimitación corporal y con esto, la inevitable vinculación que acontece entre diferentes estructuras. Durante el mismo año y problematizando la composición orgánica del cuerpo humano, Artaud escribió el poema "Para acabar con el juicio de dios", texto en el cual señala lo siguiente:

El hombre está enfermo porque está mal / construido. / Átenme si quieren, / pero tenemos que desnudar al hombre / para rasparle ese microbio que lo pica / mortalmente / dios / y con dios sus órganos / porque no hay nada más inútil que un órgano. / Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin / órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos / y lo habrán devuelto a / su verdadera libertad... (31).

De acuerdo con esto, la articulación corporal orgánica abarcaba toda la estructura de pensamiento y comportamiento humano y su inserción en la realidad, viéndose afectado su sistema de relaciones, valores y creencias. La organicidad se hacía presente en todas las áreas de la vida humana, siendo la estructura corporal orgánica un reflejo a pequeña escala de lo que sucedía a niveles sociales macro, lo que inevitablemente ocasionaba la pérdida de humanidad del sujeto y su consecuente automatismo. Ante esto, resultaba indispensable el surgimiento de un cuerpo sin órganos o un quiebre en la concepción corporal y psíquica, que terminará con la estructuración determinista y permitiera la flexibilidad y desorganización corporal y mental.

Posteriormente, la idea del cuerpo sin órganos (CsO) fue recogida por Deleuze para referirse “al cuerpo no formado, no organizado, no estratificado o desestratificado, y a todo lo que circulaba por ese cuerpo, partículas submoleculares y subatómicas, intensidades puras, singularidades libres prefísicas y previtales” (*Mil mesetas* 51). Esta ausencia de limitación orgánica permitía considerar la apertura del cuerpo o de partes de él, hacia las otras materialidades presentes, permitiendo la construcción de nuevas y mutables estructuras desorganizadas y la fragmentación o destrucción de ellas.

Si consideramos las aperturas que brinda el teatro animado, existirían diversas posibilidades de vinculación entre los cuerpos humanos y objetuales, las cuales se fueron potenciados debido a la unión paulatina de los dos mundos, ya que en un comienzo títere y titiritero pertenecían a mundos diferentes, los que se fueron volviendo cada vez más indiferenciables, generando encuentros cara a cara entre lo humano y lo animado (Plassard 2). Ante este panorama, en la escena animada continuamente se irían formando estructuras nuevas y transitorias, formadas por cuerpos de diferentes naturalezas, humanos y objetuales, cuyas uniones, siguiendo a Deleuze, no se producirían por filiación, sino por contagio (248), lo cual permite que colectividades heterogéneas entren en contacto y devengan la una en la otra. Esto activaría el proceso de deseo que acontece entre los cuerpos o lo que Ana Alvarado, denomina “cópula”, la que implica que los cuerpos humanos y las otras materialidades estén buscando “amar, procrear o, al menos, algún goce en la penetración, en el roce, en la simbiosis” (84). Siguiendo a Alvarado, esto permite que se produzca en escena un constante ir y venir respecto de la autonomía y dependencia entre el muñeco y su agente (84). De este modo, se originaría una desjerarquización permanente entre las materialidades presentes y una potencialización del objeto escénico.

Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí. El actor puede sintetizarse para formar un uno con la cosa, o potenciarse, para violentarlo y dividirse. Pero aun con toda su fuerza expresiva funcionando, lo humano puede perder la batalla frente al objeto (Alvarado 9).

Se aprecia el cambio de paradigma en la relación sujeto y objeto, que ha pasado por distintas variantes simétricas y asimétricas en que uno se une o confronta al otro, se camufla o se diferencia del otro, se somete o desobedece al otro. Ante los intentos fallidos de dominio y de acercamiento hacia lo objetual, pareciera cobrar valor lo mencionado por la misma autora, al señalar que se vuelve necesaria la consideración de nuevas formas de relación que excedan la noción de “manipulación y de técnica” (Alvarado 9). En este sentido, conviene considerar lo aportado por Julie Sermon, quien, en relación con la marioneta contemporánea, menciona

que el término de manipulación resulta insuficiente, debido a que la animación en escena no siempre está determinada por los impulsos manuales directos o indirectos que van del animador a la marioneta, sino que es posible idear dispositivos que generen algún tipo de respuesta, o simplemente convivir con las marionetas creadas sin que exista contacto o que este se produzca mediante los juegos de mirada y la posición del titiritero en relación a la marioneta (116). Por otra parte, tal como apunta la autora, el término manipulación, referido a actuar sobre otro de manera tortuosa, junto con tener un significado negativo, se aleja de lo que sucede en escena en el sentido de que “el objeto se resiste, tiene sus inclinaciones y sus imperativos con los que los titiriteros deben contar y a los que deben responder con sus invenciones de juego” (Sermon 116). En la escena contemporánea animada se buscaría un tipo de vínculo no unidireccional de sujeto a objeto, sino que además tenga en cuenta cómo el sujeto se ve afectado por la presencia del objeto, siendo potencialmente desanimado por él. De este modo, la destreza humana no alcanzaría a explicar la potencialidad del objeto y todas las posibilidades que pueden surgir entre la diversidad de interrelaciones entre cuerpos, fragmentos, estelas y ausencias, por lo que sería preciso replantearse constantemente el lugar que ocupa el objeto y sujeto en escena.

Considerando las posibilidades del magnetismo, resultaría factible concebir que el intercambio entre sujetos y objetos no se cree exclusivamente mediante la cercanía y penetración entre los cuerpos, sino que es posible permear y ser permeado por el otro a través de la distancia y a partir de los bordes de la superficie de los cuerpos. Así, la tensión corporal de los elementos presentes permitiría que una materialidad avance y/o retroceda frente a otra, formando potencialmente una nueva corporalidad, la cual puede generarse por medio del toque, el roce, la penetración profunda de una materia en otra o a través de la distancia de los cuerpos. En consecuencia, una eventual hibridación no necesita de la proximidad corporal ya que se consideran los espacios e intersticios que se forman entre los elementos y por donde se transmiten toda una serie de ideas, sistemas, mecanismos y mundos que van permeando los cuerpos. Así, tal como menciona Igor Gandra cuando se refiere a la materia animada:

Las cosas, en su silencio habitual (sabemos que no todas son silenciosas), nos hablan incluso antes del toque. Una parte de esta comunicación ocurre a distancia y se produce por analogías, en una lógica de impresiones y asociaciones tan rápidas que recorren nuestras mentes antes de que nos demos cuenta de que este proceso está ocurriendo (141).

Por tanto, la hibridación entre dos materialidades distantes puede ser asociada con la prolongación que se produce desde la superficie o, siguiendo a Deleuze, “en este tenue vapor incorporal que se escapa de los cuerpos, película sin volumen que los rodea, espejo que los refleja, tablero que los planifica” (*La lógica del sentido* 36). Esto permitía considerar no solo la estructura compacta y delimitada de los objetos, sino también la prolongación incorporal de ellos y que consecuentemente produce efectos en los otros cuerpos, expandiéndose como los cristales, los cuales “no ocurren ni crecen sino por los bordes, sobre los bordes” (*La lógica del sentido* 35-36). Gracias a estas prolongaciones, en la que los diversos cuerpos partícipes comparten información, ya sea mediante la cercanía o la distancia, es posible que los polos opuestos, humanos y objetuales, se encuentren, se atraigan y se repelan simultáneamente.

Consideraciones finales

El objetivo de este escrito fue articular un acercamiento al enigma del objeto escénico y, en este caso particular, al objeto marionético, ya sea este considerado como títere, figura, forma, objeto animado, marioneta, entre otras denominaciones dependiendo del énfasis. Para atender este enigma, que reúne a creadores, objetos animados y espectadores, se propuso el concepto magnetismo objetual, el cual sería una continuación de otros tipos de magnetismos que lo antecederían, como el mineral y el animal o mesmerismo.

A su vez, el magnetismo objetual propuesto tendría su propia subdivisión de acuerdo con diferentes categorías objetuales y el contexto de su utilización. En esta oportunidad, dado el objeto de estudio que nos convoca, nos detuvimos en el magnetismo marionético que puede acontecer de diferentes maneras, dependiendo de cada obra y de sus particularidades. Considerando esta precisión, el magnetismo que proponemos como modelo de análisis, siempre de carácter flexible, dependerá de las estrategias escénicas diversas en las que se enlazan, con diferentes intensidades, una tríada de categorías. En primer lugar, las oscilaciones de presencia y ausencia, en la que apreciamos cuerpos humanos y marionéticos iluminarse, ensombrecerse u ocultarse fluctuando así su aparición. En segundo lugar, es posible apreciar en la escena animada, las intermitencias de vitalidad, inscritas en la figura del títere, que puede presentar la muerte en escena, evidenciar el ciclo de la vida y de la muerte del cual somos parte y puede, en conjunto con el animador humano, generar la indistinción entre lo vivo o lo muerto. Finalmente, es posible apreciar los vínculos entre materialidades heterogéneas en las cuales se unen, se fragmentan, se hibridan, entre otras posibilidades, diferentes corporalidades humanas y marionéticas, ya sea mediante el roce, la penetración o la distancia, lo que posibilita considerar otras maneras de humanizar objetos, objetualizar cuerpos y generar seres no categorizables. En este escenario, tendrá un rol fundamental el espectador, quien, considerando la mediación que genera el títere, tendrá que realizar una serie de inferencias de acuerdo con sus preconcepciones y así interpretar y proponer sentidos de lo presenciado, siendo parte activa de la propuesta animada.

Para concluir, notaremos que en la escena animada existen múltiples maneras de aparecer y desaparecer de ella, al igual que infinitos modos de cobrar vida, desgastarse, degradarse y perderse materialmente. Sujetos y objetos marionéticos estamos cargados de una biografía, de historias, huellas, cicatrices propias y ajenas, por lo que podemos generar interacciones sutiles o intensas con aquello que no comprendemos del todo, pero que sabemos, nos tiene y mantiene cautivos.

Obras citadas

- Alvarado, Ana. "El actor en el teatro de objetos". *Móin-Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* 1.6 (2009): 75-86. Recurso electrónico.
- Amaral, Ana María. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. Recurso electrónico.
- Artaud, Antonin. "El rostro humano". *Artefacto. Pensamientos sobre la Técnica* 1 (1996). Recurso electrónico.
- . *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Trad. María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975. Impreso.

- Bell, John. "Playing with the eternal uncanny. The persistent life of lifeless objects". *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Ed. Por Dassia N. Posner, Claudia Orenstein y John Bell. Abingdon y New York: Routledge, 2014. 43-52. Recurso electrónico.
- Bloch, Ernst. *Huellas*. Trad. Miguel Salmerón. Madrid: Alianza editorial, 2005. Impreso.
- Buckland, Thomas. *The hand-book of mesmerism: For the guidance and instruction of all persons who desire to practise Mesmerism for the cure of diseases, and to alleviate the sufferings of their fellow creatures*. London: Bailliere, 1852. Recurso electrónico.
- D'Abronzo, Thais Helena. "Images as Apparitions of the Body: Ilka Schönbein's loving game". *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 12.3 (2022): 1-46. Recurso electrónico.
- Deleuze, Gilles. *La lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 2019. Impreso.
- . *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2004. Impreso.
- Gandra, Igor. "O manipulador é um Poeta da Matéria". *Móin-Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* 17 (2017): 134-145. Recurso electrónico.
- Hamilton, James. "The 'uncanny valley' and spectating animated objects". *Performance Research* 20.2 (2015): 60-69.
- Haraway, Donna. *Manifiesto para cyborgs. Ciencia tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Trad. Sofía Bras. Mar del plata: Letra Sudaca Ediciones, 2019. Impreso.
- Heidegger, Martin. "La cosa". *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Berjai. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. Impreso.
- . *La pregunta por la cosa. Sobre la doctrina de los principios trascendentales de Kant*. Trad. José M. García. Catalunya: Palamedes Editorial, 2009. Impreso.
- Jurkowski, Henryk. *Aspects of puppet theatre*. London: Puppet Centre Trust, 1988. Recurso electrónico.
- Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Trad. Graciela Isnardi. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987. Impreso.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. libro 7. La ética del psicoanálisis 1959-1960*. Trad. Diana Rabinovich. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1990. Impreso.
- Larios, Shaday. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Paso de gato, 2018. Impreso.
- Lucrecio, Tito. *La naturaleza*. Trad. Francisco Socas. Madrid: Gredos, 2003. Recurso electrónico.
- Martina, Esteban y Julia Tagüeña. *De la brújula al espín: el magnetismo (La ciencia para todos)*. México D.F: Fondo de cultura económica, 1997. Recurso electrónico.
- Schulz, Bruno. "El tratado de los maniqués o el segundo Génesis". *La calle de los cocodrilos*. Trad. Ernesto Gohre. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1982. Medio Impreso.
- Plassard, Didier. "Marionette oblige: éthique et esthétique sur la scène contemporaine". *Théâtre/Public, Éditions Théâtrales, La marionnette? Traditions, croisements, décloisonnements* (2009): 22-25. Recurso electrónico.
- Plassard, Didier y Cristina Grazioli. "A marionete, ou a mimeses complexa & A complexidade das 'figuras' no teatro em quanto 'mimese'". *Urdimento* 2.32 (2018): 56-72. Recurso electrónico.
- Sermon, Julie. "La marionnette, un art contemporain? (ou comment en finir avec les idées reçues)". *Éditions de l'Attribut* 2.5 (2017): 108-116. Recurso electrónico.
- Toro, Alfonso de. "Periférico de Objetos. Topografías de la hibridez: Cuerpo y medialidad". *Gestos* 40 (2005): 13-41. Recurso electrónico.
- Zweig, Stefan. *Franz Antón Mesmer*. Trad. Francisco Payarola. Barcelona: Ediciones G.P., 1959. Recurso electrónico.

Hacia una expresividad sublime de las marionetas

Towards a Sublime Expressiveness of Puppets

Valesca Díaz Álvarez

Colectivo Principio Material

vdiazal1@gmail.com

Resumen

Históricamente, es posible identificar cuatro conceptos popularizados respecto a cómo se perciben las marionetas: como algo mágico/sagrado, prohibido, infantil y siniestro. Este artículo presenta una nueva categoría, analizando cómo las marionetas entregan la posibilidad de experimentar la manifestación de lo sublime en sus espectadores, entendiendo “simplemente que lo sublime es la presentación del hecho que hay presentación” (Lacoue-Labarthe). Se examina el develamiento del aparecer del ente en tres puestas en escena, *Chiflón, el silencio del carbón, Feos y Chaika*, mediante las cualidades físicas, las acciones y la forma de presentarse de las marionetas en las realizaciones escénicas, creando una realidad particular, única y orgánica a su titereidad. La manifestación de lo sublime surge en tanto hay develación de un real en el aparecer mismo de la marioneta mediante su relación performativa con los demás elementos escénicos y el espectador.

Palabras clave:

Marionetas - sublime - performativo - estética del aparecer - representación.

Abstract

Historically, it is possible to identify four popular concepts regarding how puppets are perceived: as something magical/sacred, forbidden, for children, and uncanny. This article presents a new category by analysing how marionettes offer their spectators the possibility of experiencing the sublime manifestation, understanding “that simply the sublime is the presentation of the fact that there is presentation” (Lacoue-Labarthe). The revealing of the appearance of the entity is examined in three productions, *Chiflón, el silencio del carbón, Feos and Chaika*, through the physical qualities, the actions and the way puppets present themselves on the performances, creating a unique and particular reality, organic to its own puppetry. Therefore, the manifestation of the sublime emerges when the revealing of the real/truth occur in the puppet’s appearance, through its performative relation with other scenic elements and the spectator.

Keywords:

Puppets - sublime - performative - aesthetics of appearing - representation.

Aproximación a las marionetas contemporáneas

“el objeto no debe reducirse a un concepto –o una serie de conceptos–, ni tampoco subsumirse en una determinada finalidad práctica. Sin reducirlo a tal o cual determinación, debe ser percibido en el presente de su aparecer”

(Seel 15)

Si bien las marionetas son difíciles de definir¹ y estudiar², a partir de diversas lecturas y su análisis, identifico cuatro conceptos con los que comúnmente se suelen pensar/asociarlas en términos históricos: como algo mágico/sagrado, infantil, prohibido y siniestro³. Estas cuatro formas de percibir las marionetas surgen de ejemplos y anécdotas de su historia; en diversas culturas, en distintos tiempos y lugares del mundo, ha habido marionetas y, desde la antigüedad, estas formas de relacionarnos con ellas se repiten. Estas cualidades no son excluyentes entre sí; un montaje de títeres infantil puede también ser siniestro o mágico. Típicamente se las conoce así, pero, parafraseando a Seel, no debiésemos reducir un objeto a un concepto o a una forma de percibirlo en particular, sino percibirlo en el presente de su aparecer; y es en ese encuentro con la marioneta donde acontece lo sublime y las percibimos como tal.

Lo sublime no se aborda en los libros de historia o de teoría de los títeres. Ciertos autores mencionan el concepto a grandes rasgos para referirse a este arte, sin profundizar en ello⁴. Aun así, esas simples menciones de la palabra sublime reafirman la posibilidad de su manifestación más allá de mi propia percepción.

-
- 1 Existen muchas posibles definiciones, no hay una universal ni correcta. Steve Tillis, en su tesis *Towards an aesthetic of the puppet* (1990), estudia y compara distintas definiciones, etimológicas y de diccionarios (*Oxford English Dictionary* y *Funk and Wagnalls*; las cuales, dice, son construidas bajo observaciones imprecisas); y algunas escritas por teóricos de marionetas, como McPharlin (1949) y Baird (1965), que, según Tillis, continúan siendo muy amplias (todo podría ser una marioneta, como la utilería) y a la vez limitadas, porque no mencionan los sistemas de signos de las marionetas, sino que especifican que se mueven únicamente por el humano y que son necesariamente inanimadas, lo que deja fuera a muchas marionetas (como las híbridas, por ejemplo). Por otro lado, la definición de la estadounidense Margaret Batchelder (1947) denomina al títere como un actor que participa de una *performance* teatral. Si bien limita el concepto y ya no todo puede ser una marioneta, no lo distingue del actor-persona y, además, lo define como algo que se mueve bajo medios mecánicos, lo que continúa dejando fuera de la definición a ciertos títeres. Por último, Tillis aborda la definición de Henryk Jurkowski (titiritero y teórico polaco), que si bien menciona dos de los sistemas de signos de los títeres (movimiento y habla), no alude a su fin: “the imagination of life for the puppet that occurs when the sign-systems are competently deployed” (Tillis 36), priorizando además el habla por sobre el otro. Nuevamente, explica Tillis, es una definición insuficiente que limita al títere a un objeto (por ende, inanimado) y a fuentes motoras y vocales externas al muñeco. El teórico identifica problemas semánticos en las distintas definiciones existentes y, a lo largo de su investigación, desarrolla otra posible definición para las marionetas.
 - 2 Hay escaso material teórico-estético en torno a ellas, ya que principalmente se aborda desde otras perspectivas: historicista, pedagógico, terapéutico o a modo de manual para manipular una marioneta o construirla, por ejemplo. Sumado a que es poco el material a mi alcance: existen textos en otros idiomas, pero sin traducciones al español o al inglés.
 - 3 La identificación de los cuatro conceptos se aborda en profundidad en el capítulo I de mi tesis para optar al grado de magister, *Hacia una expresividad sublime de las marionetas*. Surgen de reiteradas menciones o alusiones en escritos sobre marionetas por teóricos como Tillis (1990), Orr (1974), Haiman (1920), Russel (1995), Gross (2011), Meschke (1992), entre otros. Así como en publicaciones de la revista *The Unesco Courier* o de la *Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta de la Union Internationale de la Marionette*.
 - 4 Si bien la expresión de lo sublime podría haberse presentado en cualquier momento de la historia, dependiendo de la persona/espectador, en ningún texto se profundiza en el concepto como forma de percibir a las marionetas, sino como cualidad, sin abordar el porqué o desde qué definición se considera. Por ejemplo: “From the sublime to the absurd, no doubt. But there are the puppets hung up quietly and sternly gazing, each little character” (Haiman 221). O, en palabras de Meschke, titiritero y teórico polaco: “Why attempt to tell about something as contradictory as puppet theater –an art form that is, at the same time, restrictive and free, dead and alive, sensuous and sexless, coarse and sublime?” (Meschke 13).

Como objetos estéticos, objetos performativos al aparecer de la percepción y, a la vez, objetos artísticos cuyas materialidades les otorgan una existencia objetual particular, los títeres contienen mucha información en sí mismos, una infinidad de posibles relaciones entre sus partes, con el/los manipulador/es, el entorno y el espectador.

El arte del títere implica una sumatoria de movimientos, acciones y energías ajenas y exactas que aportan a la generación de su propio ser como ser-vivo. Las marionetas son un conjunto de elementos y seres cuyos presentes convergen de tal modo que permiten que lo inanimado aparente ser algo vivo y esa vivacidad, algo armónico y orgánico a la vista. Es en esa dualidad liminal de ser objeto/sujeto vivo, dentro de una realidad/ficción indefinida, que se manifiesta lo sublime. En su calidad de objetos inertes, estos poseen una presencia casi indefinible que podría llamarse vida, pero que está lejos de ser eso realmente. Diversos teóricos han intentado analizar o definir cómo es que los títeres adquieren aquella vida, de dónde viene o cómo se genera. Aquí abordamos la expresividad⁵ de las marionetas y su potencial intrínseco de manifestar lo sublime.

La representación y la inevitable titereidad

La “titereidad”, entendida como aquella especificidad del títere, así como la artísticidad de lo artístico o la teatralidad de lo teatral, está compuesta por aquellos signos propios de los títeres, aquello que hace que sea títere y no cualquier objeto: ya sean cualidades físicas como el diseño, la materialidad, el habla, sumado al movimiento, la manipulación, o su cualidad representativa. Es todos aquellos signos que en conjunto y en relación hacen del títere algo plástico, representativo y performático, construyen un código propio e inconfundible en su ejercicio y percepción.

To “animate” something means, in the root sense of the word, to give it the breath of life. As a metaphor, this is precisely what a performer does with the puppet; but non-metaphorically, it is an absurdity; for, of course, the puppet does not actually live⁶ (Tillis 30).

Es crucial entender la diferencia entre lo que es la representación y la presentación, en términos artísticos. Por siglos, el teatro de títeres europeo era identificado como una mera imitación del teatro oficial y, al igual que este, las marionetas buscaban imitar la realidad. Difícilmente era lograda la mimesis de las personas, ya que es imposible hacer caso omiso de su titereidad, de su calidad de objeto siendo manipulado. Tillis hace referencia a esto mediante un ejemplo dado por Jurkowski sobre el teatro italiano de 1666: un día una función era actuada por actores, co-

5 El término “expresividad” en este caso alude a la “cualidad de expresivo” (RAE) de las marionetas, es decir, su capacidad de expresar y manifestar —mediante su materialidad, movimientos y las múltiples relaciones que establece como objeto-sujeto—, sentires, pensamientos y sensaciones. Aun así, si bien esta expresividad es propia y brota del títere dadas sus cualidades únicas y singulares (su titereidad), a la vez es subjetiva y depende de quién la percibe y cómo se percibe en aquel espacio-tiempo compartido. No puedo percibirla si no estoy frente a ella. De modo que la expresividad se relaciona directamente a la performatividad de las marionetas, ya que emerge de la relación objeto-manipulador-espectador y se presenta en la forma del aparecer del objeto-sujeto frente a un otro. “Percibimos algo en -y por- la plenitud de su aparecer” (Seel 52).

6 “Animar algo significa, de acuerdo con la raíz de la palabra, darle aliento de vida. Metafóricamente, esto es precisamente lo que un manipulador hace con la marioneta; pero no-metafóricamente, es una absurdidad; ya que, por supuesto, la marioneta no vive realmente” (Traducción propia).

mediantes, y otro día eran reemplazados por marionetas que recreaban sus actuaciones, siendo los mismos actores los manipuladores (1990). En este caso, no se hacían cargo del nuevo ser y de la interpretabilidad de sus signos como significantes atribuibles de significados⁷. Estos signos intervienen en las actuaciones de forma intrínseca, son cualidades ontológicas de las marionetas que las alejan de ser y representar fielmente a una persona viva.

Moreover, turn-of-the-century technologies were large and imposing, resisting easy solutions to how human beings fit in an industrialized world. The puppet, poised between man and machine, a figurative, anthropomorphic character, but operated by mechanical means . . . provided an artistic site through which to explore new potentials and anxieties around these developments⁸ (Orenstein 93).

En el cambio de siglo, los movimientos modernistas incluyeron el trabajo y la experimentación material con títeres. El futurismo, por ejemplo, con la obra *Electric Puppets* de Filippo T. Marinetti (1909), que es comentada por Orenstein: “The constructed dolls, in reflecting ‘the ugliness of life’, serve as an invigorating contrast to the beauty of the natural environment”⁹ (93). También hay marionetas en el dadaísmo, como las construidas por la artista visual y bailarina, Sophie Taeuber-Arp:

These marionettes re-describe human form in geometrical terms: one character’s body is a series of stacked cones; another is crafted from oval cylinders . . . In puppetry, however, the geometrical structures are themselves the bodies of characters, not designs superimposed on human forms—anthropomorphism embedded in geometrical material construction¹⁰ (Orenstein 94).

Es casi imposible para las marionetas desprenderse de su cualidad representativa y, sin importar lo que componga al títere, ya sea un pedazo de tela o una mano desnuda, el objeto o la figura representa, al fin y al cabo, tener vida propia o estar animada. En su tesis, *Towards an aesthetics of the puppet* (1990), Steve Tillis las compara con la actuación con personas: “The actor pretends to be someone other than he or she is; the puppet pretends to be something other than it is, by pretending to have life. Such pretense is fundamental to all puppetry, and cannot be overlooked”¹¹ (93). Por ejemplo, la obra *Attitude to a Lady* (circa 1930), de Sergei Obraztsov, es una de las primeras filmaciones de teatro de animación. Las manos no representan ser otra cosa

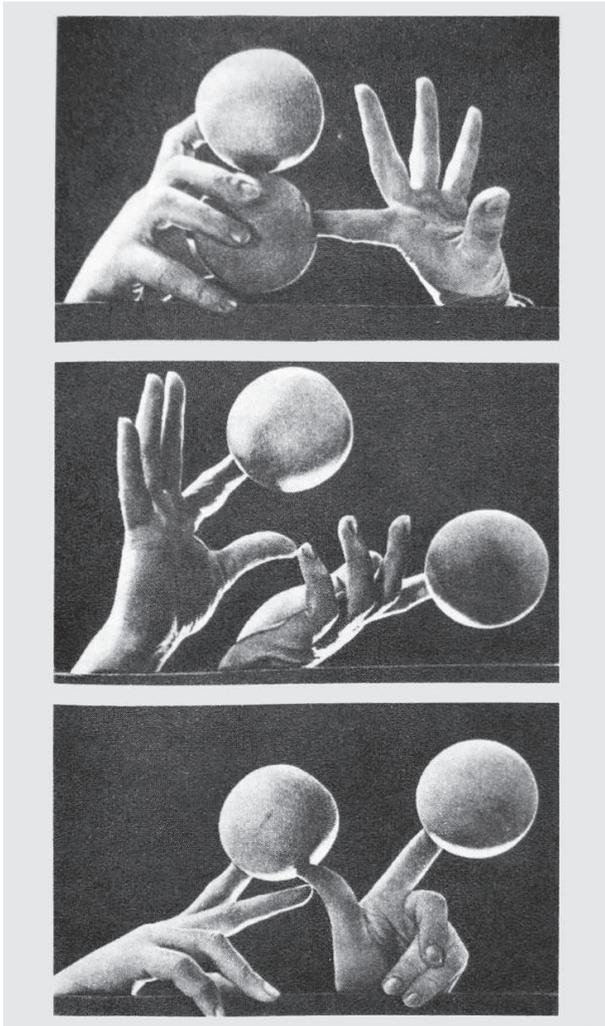
7 “...todo lo perceptible de ese aspecto material se considera como signo, y se interpreta en consecuencia . . . cada elemento se convierte en un significante al que se le pueden atribuir significados” (Fischer-Lichte 35).

8 “Además, las tecnologías del cambio de siglo eran grandes e imponentes, resistiendo soluciones fáciles a cómo el ser humano encajaba en un mundo industrializado. El títere, suspendido entre el hombre y la máquina, un personaje figurativo, antropomórfico, pero operado por medios mecánicos . . . proveía una mirada artística por la cual explorar nuevos potenciales y ansiedades respecto a estos nuevos desarrollos” (Traducción propia).

9 “Los muñecos construidos, en reflejo de ‘la fealdad de la vida’, sirven como un contraste vigorizante respecto a la belleza del entorno natural” (Traducción propia).

10 “Estas marionetas describen lo humano en términos geométricos: el cuerpo de un personaje es una serie de conos apilados; otro está hecho de cilindros ovalados . . . Sin embargo, en el teatro de marionetas, las estructuras geométricas son en sí mismas los cuerpos de las marionetas, no diseños impuestos de formas humanas—antropomorfismo inmerso en construcciones con materiales geométricos” (Traducción propia).

11 “El actor pretende ser otra persona que él o ella no es; la marioneta pretende ser otra cosa que no es, pretendiendo tener vida. Tal pretensión es fundamental a todas las marionetas, y no puede ser pasada por alto” (Traducción propia).



Attitude to a Lady, de Sergei Obraztsov.
Año aproximado: 1930.

más que manos, pero sí representan con sus movimientos tener vida propia. Representan ser objetos animados e independientes, aunque no lo son. Representan tener voluntad y capacidad de decisión, cosa que una mano en sí misma no tiene. La obra logra la ilusión de que tienen vida y no necesariamente humana, sino una vida propia a esas manos.

Del siglo XIX al XX, las marionetas se independizan del teatro: “The revival to which McPharlin refers took place around the turn of the century, and might be characterized as an affirmation of puppetry as an original, rather than a derivative, form of theatre”¹² (Tillis 93). Las marionetas se reafirman artísticamente como originales, si bien aún representan, comienzan a ser fines en sí mismas: toma importancia y valor la plasticidad misma, su materialidad, movimiento, diseño, uso y presencia escénica.

12 “El renacimiento al cual McPharlin hace referencia tuvo lugar cerca del cambio de siglo, y podría ser caracterizado como una afirmación de las marionetas como un original, en vez de ser un derivado del teatro” (Traducción propia).

De lo performativo, la presentación

Con la experimentación de los signos intrínsecos de las marionetas, se presentan ante nosotros como marionetas. La vida que representan es propia a su ser fenoménico, a sus formas y titereidad. Se mantiene la cualidad representativa (el como si viviera) pero se agrega también su propia presentación, su modo de estar en el presente, lo efímero y singular de su aparecer. Es decir, al igual que en el resto de las artes, el denominado giro performativo se presenta en el arte de los títeres.

La corporización¹³ es intrínseca e inevitable en las marionetas. El personaje puede estar preestablecido o emerger de su materialidad, pero en ambos casos “[e]l personaje encuentra en el físico estar-en-el-mundo del actor su fundamento y la condición de posibilidad de su existencia” (Fischer-Lichte 172). Lo que aquí sería: el personaje encuentra su fundamento y la condición de posibilidad de su existencia en el físico-estar-en-el-mundo del títere. Es decir, el personaje existe en tanto hay títere y en tanto este, mediante su titereidad y performatividad, condicione su aparecer y represente vida frente a un otro. Es su físico-estar-en-el-mundo lo que viene al encuentro con el espectador.

La materialidad del muñeco determina su apariencia, su capacidad de movimiento y el cómo se presenta ante el espectador. El material utilizado no solo es el medio para crearlo, lo constituye y otorga “la condición de posibilidad de existencia” al personaje que es. Cada tipo de marioneta puede ser orgánica a su modo y adquirir una vida propia a su titereidad. Limitando los posibles movimientos y sus cualidades, determinando con sus materialidades su aparecer, las marionetas entregan directrices que van más allá de las capacidades de los manipuladores o de lo que el director puede querer en escena. Se construye una realidad autorreferente, singular y efímera.

Aparece el ente en su ser fenoménico: “En su éxtasis, los objetos dejan de estar dados en su cerrada completud. Salen de sí mismos, se muestran, vienen a presencia de un modo tan particularmente intenso que acapara la atención del espectador” (Fischer-Lichte 330). Algo distinto sucede con las marionetas, ya que se suma el éxtasis del objeto con la energía transmitida por el manipulador. La presentación del ente estaría constituida por el éxtasis del objeto y, por otro lado, por la presencia¹⁴ de la sumatoria de elementos y sujetos que le otorgan su aparente vivacidad; cada una completamente dependiente de la otra para generar aquella presencia propia de ese todo que acontece entre el espectador y el títere. Es algo físico que percibimos a través de nuestros sentidos. La obra/*performance* es intercambio simultáneo y constante entre lo que presenta la puesta en escena y lo que entrega el espectador por medio de sus reacciones, gestos, percepciones. Por esto, la realización escénica es imposible de imitar o realizar de forma exactamente igual, y se constituye por la indeterminación del presente:

Las realizaciones escénicas no son un artefacto material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad (*Gegenwärtigkeit*), es decir, en su continuo devenir y desvanecerse, en la autopoiesis del bucle de retroalimentación (Fischer-Lichte 155).

13 “Corporizar significa en este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él” (Fischer-Lichte 172).

14 Cabe destacar que “el concepto de presencia se orienta más a lo llamativo de lo ordinario, a la manera en que lo hace aparecer, algo que se experimenta físicamente y que por ello se convierte en acontecimiento” (Fischer-Lichte 205).

El espectador comienza a percibir al títere en su calidad de títere, en la presentación de su propio ente. Se valora ontológicamente al objeto como objeto-sujeto con vida y no en su intento de ser humano. El desarrollo intelectual y práctico del arte de marionetas empieza a profundizar en su calidad de objeto estético y en las relaciones que establece una marioneta con los demás elementos escénicos. El giro performativo, entonces, aporta no solo a las maneras de crear, sino que implica un cambio en el rol del espectador, así como una nueva perspectiva de análisis de los fenómenos artísticos que pone énfasis en aspectos en los que anteriormente no se detenía. "Una estética de lo performativo es en este sentido una estética de la presencia, de los efectos-presencia, una «estética del aparecer», no una estética de la apariencia" (Fischer-Lichte 208).

De la presentación, el aparecer

Al hacerse cargo artísticamente de su aparecer, lo performativo aproxima al espectador a la presentación del ente de la obra. Seel, en *Estética del Aparecer* (2010), "sugiere no entender la estética según los conceptos de la apariencia o del ser, sino a partir de un concepto del aparecer" (7). Con el concepto de aparecer, el autor apela a percibir estéticamente las cosas como acontecimientos dados en un preciso momento. Cada objeto estético en su aparecer se relaciona con el entorno, consigo mismo y con quien lo observa. Ir al encuentro con el aparecer va más allá de la apariencia o de realizar un análisis descriptivo de lo que "es" lo experimentado, en cambio busca relacionarse con el objeto en sus múltiples interacciones, en la particularidad inconmensurable de lo dado a nuestros sentidos: "Una inconmensurabilidad conceptual que se desprende, por un lado, de la captación simultánea de los diversos aspectos del objeto y que, por otro lado, deriva de la contemplación de su aparición momentánea" (Seel 50). Entrar en relación con el aparecer de un objeto estético es una forma de entrar en relación con el presente indomeñable del ahora de nuestra existencia: "La obra de arte presenta su propio aparecer, para hacer surgir en la aparición las formas humanas de experimentar el mundo. De este modo, posibilita al ser humano un encuentro consigo mismo más allá de su condición personal" (Seel17). El encuentro del humano con la obra de arte, en este caso con obras de marionetas, permite percibir el objeto y al mismo tiempo, percibirse a uno mismo percibiendo, estando presente en la presentación de ese objeto desde nuestra condición de entes. Seel declara que "las obras de arte demandan una percepción interpretativa que hace surgir un aparecer *diferente*" (62).

El aparecer artístico diferente está dado por el carácter intrínseco de la obra de ser presentación, de ser la creación de experiencias de "presentes presentados" (Seel 151)¹⁵. La obra de arte está hecha para aparecer ante nuestros sentidos; es un objeto que devela en su existencia la presentación del aparecer como forma artística, la posibilidad de haber presentación del ente donde antes no la había. Es una presentación distinta, ya que "[l]o que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad" (Heidegger 61); entendiendo verdad como desocultamiento del ente (Heidegger).

15 Que haya aparecer artístico no quita que también pueda haber un aparecer simple o atmosférico.

La obra se constituye de decisiones previas del artista respecto a cómo se ha de presentar en la realidad; no entra en juego el azar de la naturaleza o las coincidencias de los encuentros, más bien son signos previamente configurados en virtud del aparecer particular de la obra. Según Seel, las obras de arte son presentaciones de “constelaciones individuales” ya que “su sentido depende de una organización insustituible (irreemplazable a través de otra combinación de elementos) del material” (148).

¿Cuál sería aquel aparecer artístico diferente en los títeres? Las marionetas, dada su ya mencionada cualidad intrínseca representacional, están expuestas a generar una relación interpretativa mediante la misma vida que representan. Si bien el aparecer se presenta en las apariciones de la marioneta y sus múltiples relaciones con el entorno que conforman su apariencia, también es la presentación de la presencia misma del objeto como ente nuevo y vivo. Esta presencia no solo es la del simple aparecer de los materiales en su individualidad, sino la de su resignificación en el universo artístico de sentido establecido, en su ser-marioneta como nuevo ente en su totalidad. Por ende, el aparecer se compone de capas: está el objeto en sí mismo con su presencia, y también la manipulación y la vida que el manipulador y su energía le otorgan al objeto¹⁶.

Las marionetas aparecen ante nosotros *como si* tuvieran vida, pero esa vida es una apariencia. Esta impresión de que tienen vida existe en la realidad mediante las apariciones que la develan y que son, según Seel, apariciones sensoriales experimentables por cualquiera. Cualquier persona capaz de ver puede observar que las marionetas cobran vida y “por más irreal que sea la aparición en cuestión, el mostrarse de esta aparición es algo real” (Seel 104)¹⁷. Por ende, el aparecer de la marioneta sucede dentro de aquella realidad ilusoria/interpretativa que establece que el objeto tiene vida propia. Son cualidades que no les corresponden a los respectivos objetos, pero se presentan ante los sentidos como si sí; representando lo otro (Seel).

Mostrar esta vida como algo real y orgánico es parte esencial del teatro de marionetas. No importa el ser-así del objeto sino el cómo aparecer aparece en un preciso momento, percibirlo como tal.

Poner atención al aparecer estético es apartarse de la determinación previa apelando a la singularidad y las cualidades del ente fenoménico en ese presente. Es necesaria la conceptualización (determinación) para deconstruirla y salir al encuentro del aparecer en la extrañeza del ente. Por esto Seel apunta a una estética del aparecer y no del ser o de la apariencia (Platón), ya que es tomar conciencia de la percepción de la presentación misma, del desocultamiento: “La conciencia tiene que ceder, en mayor o en menor medida, en su fijación al conocimiento conceptual, sin no obstante poder abandonarla del todo, pues su arte consiste justamente en dejar que algo *determinado* (y por lo tanto determinable de muchas maneras) aparezca en su *indeterminabilidad* fenoménica” (Seel 87).

16 Por ejemplo, si es que los manipuladores se muestran ante el espectador, como en las marionetas híbridas, se establece un universo de sentido específico en el cual hay presentación; pero si no están a la vista y se mantienen ocultos, están presentes desde su ausencia, en la imaginación de la manipulación desde lo perceptible: como los movimientos o el manejo del peso.

17 Seel da el ejemplo del palo sumergido en el agua, que si bien es un palo recto, aparece torcido; su torcedura es una apariencia que, en tanto impresión, no deja de ser real.

Lo sublime como presentación

Lo sublime suele asociarse a la categoría estética de lo bello, como algo inmensamente bello o excesivamente bello. Aun así, desde el siglo XVIII se conoce lo sublime como una categoría distinta a lo bello, más bien que excede lo bello. Según la relectura que da Lyotard a lo sublime kantiano, desde el siglo XX se conoce como “la presentación de lo impresentable”:

Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a “hacer ver” esta magnitud o esta potencia absoluta se nos aparece como dolorosamente insuficiente. He aquí las Ideas que no tienen presentación posible. Por consiguiente, estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia), prohíben el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto. Podría decirse de ellas que son impresentables (Lyotard 21).

Por siglos, se ha entendido lo sublime como presentación negativa de lo impresentable. Por ejemplo, el cuadrado blanco de Malévich que “hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena” (Lyotard 21). Alude a lo divino, espiritual, a lo no representable, ya que no existe en su forma material, a la naturaleza sublime en su inmensidad inabarcable e insuperable. Es lo indomable, lo que está fuera de nuestro alcance. Esta definición apunta a lo metafísico, a la grandeza del más allá de lo que conocemos, lo que no se puede ver y nos supera humanamente. Lo eternamente oculto, que nos abruma y genera terror a la vez; lo inconmensurable.

Bajo esta definición, existe la posibilidad de que en la antigüedad las personas involucradas en ritos/ceremonias con títeres, hayan percibido algo así como lo sublime al presenciar la encarnación de deidades y espíritus en los muñecos articulados. El títere era un objeto sagrado/mágico utilizado como canal para hacer aparecer lo impresentable, para comunicar al humano con el mundo espiritual. Como uno de los ejemplos dados por Kant, quien plantea que no hay nada más sublime que la presentación de Isis en su incapacidad de presentarse a sí misma (en la inscripción sobre el Templo de Isis)¹⁸.

La relectura posterior de lo sublime que hace Lacoue-Labarthe desplaza la fórmula lyotardiana de la presentación de lo impresentable a “la presentación del hecho que hay presentación” (Lacoue-Labarthe 61). Se redefine la lectura canónica de lo sublime ligado a lo eidético por la dimensión fántica¹⁹: ya no es la presencia de lo impresentable, sino el acontecimiento de la presentación del ente, a partir de nociones heideggerianas:

Pero, desde luego, esto no quiere decir que lo sublime sea, como lo entiende la más banal de sus consideraciones, un grado superlativo de la belleza (es decir, un *summum* fascinante o irresistible

18 Lacoue-Labarthe cita la alusión a la inscripción en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant: “Yo soy todo lo que hay, lo que hubo y lo que habrá, y mi velo ningún mortal ha solevado” (18).

19 “Frente a la subordinación eidética del ente a la idea, que opera desde Platón, Heidegger atiende en cambio a lo que cabría llamar la dimensión fántica de la presencia . . . Lo fántico no es ni lo ideal ni lo (ex)puesto a la luz del sol, tampoco la luz plena, la fuente del saber o de la idea, sino *lo que se da en el destello de la luz* o en el claroscuro de la luz; o si se quiere: lo que tiene lugar en las deformaciones del presentarse, del mostrarse en la luz, del aparecer o del ser luminoso del ente, del *ekphanéstaton*” (Fernández y Potestà 9).

de aquélla), sino, antes bien, la “sobria” venida a presencia de cuanto se presenta, y por donde, por tanto, lo que se subraya (lo que se destaca [*decoupé*]) es la propia *dinámica* de esa *venida*, antes que la presencia propiamente tal (Lacoue-Labarthe 11).

Similar a como lo plantea Seel, la atención va al aparecer en sí mismo como acontecimiento: “el concepto fundamental del aparecer no es el aparecer de *algo*, sino el aparecer, *y punto*” (89).

Lo sublime es la dinámica de esa *venida*, de la presentación como acontecimiento y no mera apariencia: “El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento” (Heidegger cit. en Lacoue-Labarthe 57). Ese desocultamiento es la presentación de la verdad en su aparecer, el develamiento que hay ente y no nada.

Lacoue-Labarthe diferencia lo bello de lo sublime: “La brillante aparición [*das Scheinen*] dispuesta en la obra es lo bello. *La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento*²⁰” (26). Esto plantea que la belleza es una forma de aparición, como apariencia; y lo sublime, el hecho de que hay presentación del ser, *phainesta*²¹. A partir de esta definición surge la necesidad de relacionar lo sublime con lo performativo y el aparecer, ya que su esencia está en la presentación, es decir en el aparecer como espacio-tiempo mínimo de la emergencia de conocimiento. Está basado en lo real, en lo fenoménico de nuestra existencia como espectadores. La manifestación de lo sublime surge en tanto hay develación de un real en el aparecer mismo de la marioneta mediante su relación performativa con los demás elementos escénicos y el espectador.

Esta interpretación no excluye que aún pueda percibirse lo sublime en su sentido romántico, ya que el desocultamiento del ser acontece ante mis sentidos, pero al mismo tiempo trae consigo la pregunta por el ser, el aparecer, la existencia y su indeterminabilidad.

La manifestación sublime en tres puestas en escena

A continuación, se identifica lo sublime en tres obras de marionetas contemporáneas, tomando en consideración la cualidad performativa que emerge de cada una de las escenificaciones (de los momentos seleccionados) y la presentación del aparecer bajo la perspectiva y vivencia subjetiva de quien escribe²². Lo performativo en estos casos se aborda a partir de las cualidades físicas, las acciones y la forma de presentarse de las marionetas en las realizaciones escénicas.

Lo sublime subyace el uso o la cualidad en acción que se le dé a la marioneta, ya que se presenta en la relación establecida por la percepción del espectador sobre la marioneta. De modo que la copresencialidad entre la escenificación y el espectador es una cualidad constituyente de lo performativo del acontecimiento sublime. En el teatro de marionetas, esta cualidad se presenta diferente: no es directamente (o necesariamente) entre la presencia de un humano y otro, sino entre público y marionetas (ya sea un objeto inerte, híbrido o parte del cuerpo humano).

20 Heidegger, M. *El origen de la obra de arte*, trad. H. Cortés y A. Leyte. Caminos de Bosque. Madrid: Alianza, 1998, p. 40

21 Entendido como el “mostrar-se o el aparecer del ente” (Lacoue-Labarthe 25).

22 La disciplina teatrológica ha validado la perspectiva subjetiva dentro de sus estrategias y metodologías de análisis estableciendo perspectivas metodológicas y modelos con los que se aproxima a sus sujetos/objetos de estudio. Ver Weiler y Roselt.

En las tres puestas en escena, la copresencialidad no está compuesta de presencias humanas propiamente tal, sino que se combina la humanidad del público y de los manipuladores, junto a la titereidad de los objetos siendo manipulados. Continúa entonces siendo necesariamente copresencial el acontecimiento, pero varían las presencias implicadas. Presencio una sumatoria de presencias, que conforman esa realidad dada y permiten que surja la vida del objeto-sujeto, permitiendo mi coexistencia con estos personajes en aquel presente único y transitorio.

Chiflón, el silencio del carbón, compañía Silencio Blanco

La obra *Chiflón, el silencio del carbón*²³ trabaja con marionetas construidas de papel de diario, papel blanco, *masking tape* y palillos chinos, cuya "manufactura está expuesta" (Silencio Blanco). El montaje tiene cuatro marionetas/personajes en total, además de los manipuladores que se pierden con sus vestuarios negros en la oscuridad; salvo por las varillas y las manos negras que develan el mecanismo de manipulación.

Son muñecos articulados. Sus rostros no tienen rasgos finos, más bien cavidades, relieves y texturas. No hay diálogos, solo sonidos ambientales y melodías que acompañan la acción. Las acciones, particulares según el personaje, comunican sin necesidad de un relato verbal y la expresividad del material cuenta la historia. La escenografía es de madera y en escala pequeña; consiste en uno o dos elementos/objetos que definen cada espacio y representan el todo.

En el minuto 11:04 del registro en Vimeo, el minero camina dentro del túnel de la mina. El uso de la luz genera un claroscuro drástico, iluminando fragmentos de los objetos y de la marioneta dentro de una oscuridad total. Hay diversas fuentes de luz: la lámpara que lleva el personaje; pequeñas luces led instaladas en las vigas de madera; y unos focos ambientales, que son linternas manejadas por los manipuladores²⁴.

Dependiendo del movimiento del títere varía la imagen frente a mí, a medida que avanza por el túnel, cambian los volúmenes iluminados, aparecen y desaparecen partes en la oscuridad, se fragmenta. El personaje está habitando el espacio y no es solo una figura siendo movida como si caminara. Los signos presentan un hombre mayor, encorvado, arrugado por las sombras del papel y las líneas del *masking tape*, cuyo tempo y ritmo lo muestran precavido, atento a los diversos estímulos. Por ejemplo, cuando pasa una rata. Primero escuchamos el sonido del animal y vemos que él se asusta porque su cuerpo reacciona: detiene su movimiento y retrocede dando un pequeño salto. Luego se encorva y acerca con el torso y la lámpara al suelo para mirar, sus brazos se flectan y levanta los pies levemente a medida que pasa el animal por abajo. Lo sigue con la mirada y la luz hasta perderlo de vista (desaparece el sonido de la rata), para luego continuar avanzando por el túnel. La acción sucede de forma fluida y orgánica ante el espectador, se percibe real: pasó una rata. Cada movimiento o acción es precisa y expresiva, nada es al azar: según cómo aparece el personaje frente a nosotros se determina la realidad. Se establece un código y entramos en la dinámica: vive, está en un túnel oscuro y pasó una rata por sus pies.

23 Dirección artística: Santiago Tobar. Producción creativa: Dominga Gutiérrez. Realización de marionetas: Santiago Tobar y Dominga Gutiérrez. Intérpretes: Dominga Gutiérrez, Rodolfo Armijo, Camila Pérez, Marco Reyes, Camilo Yáñez. Diseño de iluminación: Santiago Tobar. Diseño sonoro: Ricardo Pacheco.

24 Los elementos lumínicos son proporcionales a la realidad creada, coherentes al universo de sentido.



Chiflón, el silencio del carbón. Compañía Silencio Blanco. Minuto 5:15. Estreno en Anfiteatro Bellas Artes, 2013. Imagen extraída del video oficial de la obra realizado por Francisco Barrera.

Los movimientos son fluidos, pequeños y proporcionales al tamaño del títere. Están guiados por la cabeza como motor, lo que interpreto como voluntad propia, capacidad de tomar decisiones y hacerse cargo de su existencia, como autonomía. Este ser-marioneta-viva viene a mi encuentro y me asombra su aparecer como sumatoria de signos: las manchas de luz, los movimientos simultáneos y exactos de cada manipulador que generan una acción concreta en el títere. Entendemos la marioneta como la parte visible de una serie de movimientos que acontecen en la oscuridad y hacen aparecer lo que vemos.

El aparecer artístico (Seel) en las marionetas no es solo el aparecer de su materialidad, sino de su titereidad como ser-vivo que se relaciona con el entorno y quien observa. Cada personaje y su pequeña realidad aparece efímeramente ante uno como algo real; no aparentan ser algo, lo son. Es la experiencia del propio presente, percibir el hecho de que hay ser (no solo ser, sino ser-vivo) y no nada.

En la obra todo es sutil, delicado y preciso. El drama está en la signicidad de las marionetas, dando a entender una historia, comunicando y expresando; en la infinidad de elementos que entran en relación y los múltiples posibles sentidos para el espectador; en que todo sucede simultáneamente en pos de construir el presente exacto en el que estamos inmersos. Los personajes nunca botan la energía, siempre están ejecutando una acción y reaccionando a los estímulos de la escena, sin abandonar su estar-vivos, es continuo.

En el minuto 32:33, hay dos mujeres en escena, una a la derecha del escenario (en la cocina) y otra a la izquierda (en el afuera). En la oscuridad, vemos pequeñas manchas de luz que develan el accionar calmo y cotidiano de ambas. El nivel de detalle de ese accionar me da la

sensación de que habitan ese espacio. De extremidades largas y flacas, la de la izquierda nunca deja de mirar el lugar y sus objetos; está atenta y constantemente en el presente. Camina encorvada dando pasos cortos a tender la ropa, se arrodilla y sostiene un palo con ambas manos; según la calidad del movimiento se nota el esfuerzo físico que le exige, simulando la tensión del peso entre el palo y los brazos de papel. La liviandad de antes se modifica por la acción y se hace más lenta y densa: el cuerpo del títere reacciona. Por más que uno sepa que realmente no pesa y que el esfuerzo de la marioneta no es real, lo vemos suceder, es perceptible y se expresa de tal forma. Tras levantar el palo, le da unos golpecitos rápidos con la mano para verificar su estabilidad y se levanta apoyando una mano sobre la rodilla. Los golpecitos al palo son un gesto pequeño, complementario a la acción principal (montar el tendedero), que enriquece la vida de la marioneta. Tras ver ejecutado el gesto, pienso “bien, quedó firme” y me dejo llevar por el código propuesto. Lo mismo sucede tras colocar el segundo palo: lo levanta, asiente con la cabeza, se pone de pie mientras se rasca la espalda baja y luego comprueba la tensión de la cuerda entre los palos, tocándola rápidamente y haciéndola vibrar. El accionar de los muñecos está lleno de detalles que no duran más de un segundo, pero que aportan a la realidad creada, a que percibamos la marioneta como un ente vivo que existe. Se asemejan los movimientos al humano, con variaciones rítmicas (se rasca y levanta lentamente con esfuerzo, pero toca la cuerda rápido casi sin interés, por costumbre) o con gestos de nuestra cotidianeidad. La manipulación, cuya tensión es precisa y duradera, simula una atención constante al presente y una mirada activa que, entre otras cosas, le otorga la cualidad de vivos a estos muñecos, para luego desde esa base, accionar y particularizar al personaje.

Hay manifestación sublime al develar “la presentación del hecho que hay presentación” (Lacoue-Labarthe), en el acontecer del aparecer de las marionetas como seres vivos en esa realidad. No hay acciones vacías ni relaciones formales, cada movimiento responde a una acción o un impulso del personaje, generando un todo orgánico que permite el aparecer del ente en su performatividad.

Feos, compañía Teatro y su Doble

En *Feos*²⁵, el drama está dirigido al relato hablado y las marionetas se presentan hablando o pensando de manera sumamente naturalista. La puesta en escena se compone por las marionetas, la utilería y una pantalla que mezcla los títeres con el mundo audiovisual, generando un efecto casi cinematográfico (recurso característico de la compañía). Las voces son en *off*. Este naturalismo se refleja en las acciones y los movimientos de las marionetas: no son tan grandes como en *Chiflón, el silencio del carbón* (más cercana a la pantomima), sino que son pequeños y sutiles (como levantar una taza, escuchar, evadir la mirada del otro...), intentando asemejarse

25 Dramaturgia: Guillermo Calderón (basado en el cuento de Mario Benedetti, “La noche de los feos”). Dirección y diseño integral: Aline Kuppenheim. Producción: Loreto Moya. Manipulación: Aline Kuppenheim, Ricardo Parraguez, Ignacio Mancilla, Catalina Bize, Gabriela Díaz de Valdés. Voces: Francisco Melo, Roberto Farías, Aline Kuppenheim. Música original: José Miguel Miranda. Escenografía: Cristián Reyes. Vestuario: Muriel Parra, Felipe Criado. Realización marionetas/miniaturas: Aline Kuppenheim, Santiago Tobar, Ignacio Mancilla, Daniel Blanco, Vicente Hirmas. Animaciones: Aline Kuppenheim, Antonia Cohen, Camila Zurita. Dirección de fotografía: Arnaldo Rodríguez. Post producción: Renzo Albertini, Luis Salas. Diseño iluminación: José Luis Cifuentes.

lo más posible al humano en su titereidad. Su tamaño (un metro de alto) aporta y permite la profundización en los detalles; cómo mueve el pie o cómo miran, por ejemplo.

En *Feos*, se ve a los protagonistas en una fila de gente y son las únicas marionetas, los demás son animación digital proyectada en la pantalla. Ambos personajes están en escena desde el inicio, ella viste de rojo al centro de la imagen y, a medida que se mueve, aparecen de repente los brazos de negro y las varillas manipulándola. Está como abstraída, con la mirada fija hacia abajo, sosteniendo con una mano su bolso; con la otra mano, de forma suave y lenta, acaricia la correa que se cruza sobre su pecho. Balancea su cuerpo de forma orgánica hacia adelante y atrás, casi imperceptiblemente, como si fuera su respiración o el movimiento involuntario natural de una persona. Percibo el movimiento tan humanamente orgánico que a ratos olvido que está siendo manipulada, incluso para respirar. Cuando avanzan las personas delante de ella, levanta la cabeza, mira, avanza sin apuro dos pasos, se detiene y traslada su peso a la pierna derecha, quedando su pierna izquierda ligeramente flectada. Baja las manos a los costados de sus piernas, espera un segundo y mira el reloj. Al mirar la hora, gira sutilmente la muñeca hacia su cuerpo y la levanta levemente, mientras gira un poco su rostro hacia ella y baja la mano. Continúa con la mirada baja y ladea suavemente la cabeza hacia ambos lados, a un ritmo como si mirara los zapatos de la señora de adelante. De repente lleva su mano derecha lentamente frente a su boca y carraspea. Todo movimiento es milimétrico y desde un relajo, de su mero estar-en-el-mundo en ese presente exacto. Sus gestos, que interpreto un poco ansiosos, acompañan y particularizan su acción de esperar.

Dos personas más allá, está él. Sus movimientos son incluso más sutiles, su cuerpo también tiene ese tambaleo natural de las personas, como si respirara; y tiene la mirada sostenida al frente. De pronto ladea la cabeza hacia la izquierda como para mirar la fila e imagino que se pregunta “¿cuánto falta?”.

Así comienza la puesta en escena, con la espera de estas dos marionetas, sin textos dramáticos o acciones grandes, pero con un naturalismo cautivante. En el minuto 1:05, la pantalla se va a negro y quedan los dos personajes solos en escena. Ella mira hacia atrás y lo ve; inmediatamente, él la ve a ella. Ese instante está dedicado a cómo se percatan el uno del otro, se miran fijamente por catorce segundos y como espectadora observo cómo ellos se observan. Rápidamente, se rellena el espacio y vuelve a aparecer la proyección con la fila completa. Por medio de su gestualidad, los protagonistas expresan sus sentimientos y posibles pensamientos: ya no están en el mismo estado de antes. Ella se ve nerviosa, ejecutando más movimientos pequeños; tiene el impulso de mirar hacia atrás, pero no lo hace. Él también cambia, del relajo anterior está ahora nervioso: baja la mirada, la sube, lleva su mano a la boca y luego la busca a ella con la mirada.

A lo largo de la puesta en escena, los personajes conversan, piensan y gesticulan, pero principalmente se mueven simulando la comunicación no-verbal voluntaria e involuntaria de las personas. El naturalismo de su accionar se asemeja a lo humano, pero mediante las cualidades performativas de su titereidad, la vida que aparentan tener es orgánica y coherente a su ser-marioneta²⁶ y a la realidad creada.

26 Ya sea la pequeña escala, la materialidad de los cuerpos, los rostros pintados de forma realista, las manos cuyos dedos son fijos, la boca cerrada que habla mediante una voz en off, o, incluso, los manipuladores que pasan casi inadvertidos y aparecen a ratos desde su ausencia.



Feos. Compañía Teatro y su Doble. Fotografía de Elio Frugone. Fuente: <https://www.teatroysudoble.cl/galeria-feos/>

El nivel de detalles realistas de estos títeres sorprende y aporta junto a las acciones a construir la vida que emerge de ellos. Cada figura tiene arrugas, ojos y bocas definidas, incluso la mujer tiene aros y uñas pintadas. Sumado a esto, las animaciones proyectadas y el universo sonoro aportan detalles y realismo al entorno.

Estas marionetas habitan ese presente, son personas en miniatura que sufren y padecen como todo ser humano. Su titereidad está presente y sumada a la energía exacta entregada por los manipuladores y a la precisión de sus movimientos, logran un accionar vivo orgánico y fluido. La totalidad de elementos y signos convergen constituyendo el físico-estar-en-el-mundo de estos seres en ese presente premeditado y estudiado, construyendo un universo único de sentido. Empatizo con ellas como objetos/sujetos vivos sumamente humanos, y me enfrento al acontecer del aparecer de su ser.

Chaika, compañía Belova-Iacobelli

*Chaika*²⁷ sucede con nosotros y no solo frente a nosotros. El marote Chaika nos ve, le habla a su público y coexistimos. Ella no representa ser otra persona/cosa más que un marote híbrido, adquiriendo una vida propia a sus cualidades físicas, materialidad y calidad de objeto. Estas tres características entran en relación constante, dependen entre sí y acontecen como un todo, constituyendo (en parte) la titereidad de la protagonista y su forma de presentarse. Chaika aparece como ente que emerge del material híbrido entre la manipuladora y el marote²⁸.

Los personajes son conscientes de su condición de objeto haciendo múltiples referencias en escena a su materialidad, destacando así su dualidad objeto-sujeto, apareciendo en su extrañeza y liminalidad. Por ejemplo, en el minuto 32:15, Chaika discute con su hijo Constantin (un oso de peluche) y le dice "¡cuerpo de algodón sintético, ojos de plástico!", a lo que él contesta "¡máscara vacía y sin vida!", sacándole la peluca. En otros momentos, Chaika habla del brazo que le cuelga inmóvil y de su boca cerrada y fija.

Vivir no es propio de su ser, pero mediante su apariencia aparecen ante nosotros como algo real y se constituyen de forma particular y única. Al presenciar la puesta en escena, estamos inmersos en un nuevo universo de sentido donde lo que conocemos como ilusión se torna experiencialmente real por medio de su performatividad. Aparece el éxtasis propio de la marioneta en conjunto a la presencia de la manipuladora, como flujo constante e indistinguible de energías y movimientos, de técnica y disociación, que nos hace percibir las como seres independientes, a pesar del evidente carácter híbrido.

Chaika, como mujer mayor, tiene fuerza y es ágil, pero se cansa en el transcurso de la realización escénica. Constantin es enérgico, vivaz y rápido, da giros veloces y drásticos cambios de foco. Su manipulación es menos detallada y precisa que la de Chaika, y considerando que es ella quien lo manipula, aún aparece como ente autónomo y su imprecisión lo particulariza como un peluche capaz de comunicar y expresar, desvinculado de su función común: acontece el aparecer en su extrañeza.

Todas las voces provienen de la manipuladora, se distinguen y otorgan voluntad y carácter a los personajes. El sonido es un aporte al aparecer particular de cada uno, ya que inmediatamente reconocemos quién habla según sus cualidades. En el minuto 32:15, la voz de Chaika se identifica claramente: es potente al gritar, aguda, más frágil y rasposa, como si viniera de la garganta, quebrándose al hablar. La de Constantin es como la de un niño, un sonido más nasal y grave que el de Chaika. Al hablar, cada objeto resalta por sobre los demás, el éxtasis es distinto al entrar en relación con su voz.

En la obra, se manipulan objetos del cotidiano que no son marionetas propiamente tal, como Constantin o el Escritor que corresponde a un libro. Cuando Chaika lo para sobre la mesa, cambia inmediatamente su rol, el objeto entra en relación con la marioneta, no desde su función

27 Dirección: Natacha Belova, Tita Iacobelli. Mirada exterior: Nicole Mossoux. Diseño integral: Natacha Belova. Intérprete: Tita Iacobelli. Asistente de dirección: Edurne Rankin. Asistente Dramatúrgico: Rodrigo Gijón. Asistente de escenografía: Gabriela González, Christian Halkin. Construcción de escenografía: Guy Carbonnelle, Aurélie Borremans. Creación sonora: Gonzalo Aylwin, Simón González. Jefe técnico: Franco Peñaloza. Producción: Javier Chávez.

28 Las piernas y un brazo provienen de la actriz, quien manipula la cabeza y el torso. El otro brazo no se manipula y queda fijo, cualidad propia de este marote.



Chaika. Compañía Belova-Iacobelli.
Festival Fimfa, Lisboa, 2021. Fotografía
de Estelle Valente.

de libro, sino que desde su ser-libro. No se mueve, no habla, no gesticula, sin embargo, aparece como el personaje Escritor. Al nombrarlo y darle foco sobre la mesa, se destaca fenomenicamente su ser y se presenta el ente.

Otro objeto es el pañuelo, que, en el minuto 12:25, es movido con la mano izquierda de la manipuladora, mientras, con la derecha, manipula la cabeza de Chaika. Se manipulan múltiples objetos a la vez, pero la marioneta nunca pierde vivacidad ni la relación con los demás, se disocian. Chaika mantiene su organicidad, al mismo tiempo que el pañuelo devela la suya: se mueve lento y de manera continua, pareciera flotar en el espacio, con un ritmo tranquilo y suave. Su voz, suave y de vocales alargadas, genera una sensación fantasmal. El pañuelo aparece en todo su esplendor y vivacidad propia a su ser-pañuelo. Se resignifica su función, pierde utilidad y resalta en sí mismo, expresando y comunicando de forma única a su ser. La manipulación no decae ni pierde intensidad, es precisa y técnica; ni un personaje desaparece bajo la presencia de

otro, más bien se complementan al hacer desaparecer a la manipuladora y surgir como entes independientes y autónomos.

En el minuto 17:46, hay tres personajes en escena: Chaika, Nina (pañuelo) y Escritor (libro). Chaika es manipulada por la manipuladora, el pañuelo es manipulado por Chaika y se relaciona con el Escritor, que está inmóvil sobre la mesa. Del movimiento de Nina, en círculos alrededor del libro, emerge una relación y la intención del movimiento se contextualiza con el texto de Chaika: "tranquila Nina, vaya despacio, él es un poco tímido ¿Ve? Se puso rojo... Ahora están los dos sonrojados". Previo al texto, Nina se mueve rápido alrededor del Escritor, emocionada por conocerlo, tocándolo de forma invasiva; luego, se modifica: moviéndose más lento, lo envuelve. Los objetos representan roles con lo que son, no intentan ser otra cosa; lo que ya son es usado a beneficio de la escena. Cuando Chaika dice "ahora están los dos sonrojados", aparecen los colores ante mí: el pañuelo con su tono rosa pálido, envuelve al libro de color rojo. Al sonrojarse, sus colores toman un sentido distinto, expresan la timidez de cada uno y develan emoción, los percibo como seres sintientes, aún en su calidad de objetos.

Eventualmente, Chaika rompe con el extrañamiento y cierra bruscamente el libro para sacudir la mesa con el pañuelo. Desaparecen los roles que se habían establecido e, inmediatamente, aparecen como mera utilería. Vemos que mueren sin morir. Se rompe la sensibilidad con lo fenoménico y vuelve el sentido normalizado: los objetos y su función cotidiana. Estamos constantemente resignificándolos según la necesidad de la escena.

Por último, en el minuto 42:22, cambia la iluminación del espacio y se ilumina el teatro en sí, aparece el tras bambalinas, desaparece la ficción y Chaika habita el cotidiano, con sus cuerdas y muros descascarados. Esto demuestra que otros elementos de la escena no determinan el acontecer del aparecer de la marioneta-viva, pero sí influyen en su apariencia.

La sumatoria de signos, en un flujo orgánico de energía precisa, presenta el acontecer con el que nos relacionamos como espectadores, la sensación de vida en la marioneta/objetos. Percibo que todo es exacto, pero nada es mera coincidencia, es la presentación artística de un presente efímero y único en el que me encuentro inmersa aconteciendo. Es el encuentro del ser con el aparecer del ente en la extrañeza de uno como espectador y de lo otro, en tanto objeto-vivo.

La expresividad sublime de las marionetas

Las tres realizaciones escénicas develan el aparecer del ente por medio de las cualidades físicas, las acciones y la forma de presentarse de las marionetas. Son la creación de un presente particular donde lo aparente se torna real a mi percepción. Me cuestiono la dicotomía objeto-sujeto, al mismo tiempo que la ficción coincide con la realidad y, derechamente, se pierde en el instante que los títeres viven frente a mí. Me encuentro como una espectadora activa, completo con mi mente lo que veo y me cuestiono por la manipulación y su peso; la cinética y sutileza de los movimientos; la certeza y la precisión; la capacidad de disociación de la manipuladora; la presencia/éxtasis de los objetos; por todo lo que conforma aquel presente y permite que acontezca el aparecer de la marioneta viva. Una sinestesia estética (Seel) que modifica la realidad según mi percepción subjetiva.

La desestabilización constante de pares dicotómicos —como objeto/sujeto, realidad/ficción, doble/original, vida/muerte o animado/inanimado— forma parte intrínseca de las tres obras mencionadas, conformándose un espacio sumamente liminal. La copresencialidad es crucial, ya que las marionetas viven a través del accionar de los manipuladores y la necesaria percepción del espectador. Las obras dependen del espectador para completar la ilusión. No es solo representación, también es presentación que se agota a medida que acontece.

Me enfrento a lo sublime de la existencia, como presentación del hecho de que hay presentación, mediante el acontecer del aparecer de la marioneta como ser vivo. La sumatoria de elementos generan ese presente y configuran mi cotidianeidad e instantaneidad, que a la vez varía y se construye por múltiples aconteceres. Parafraseando a Seel, el acontecer no es el acontecer de algo, sino el acontecer y nada más. Por esto mismo, se manifiesta lo sublime en la medida que hay en las marionetas aparecer del ente; y hay aparecer del ente en la medida que la técnica y sus características sean orgánicas y propias a su titereidad, generando una nueva realidad ante mis ojos. En la teoría hay ilusión, pero ante los sentidos percibimos realidad.

La vida del títere es en sí misma inabarcable, nos presenta la existencia y se torna indeterminable: la marioneta como metáfora de la realidad. Su presentación supera hasta cierto punto la comprensión y determinación humana; es sublime en tanto presentación al mismo tiempo que devela lo impresentable del ser y de mi propia comprensión de la existencia.

Me detengo en el drama intrínseco a su titereidad como un todo sincrónico e interdependiente. El encuentro con las marionetas como objetos estéticos está permeado por una percepción estética que no apunta solo a la apariencia (cómo es) ni al ser (qué es), sino al aparecer como acontecimiento. Es la detención en el aparecer del objeto/sujeto como tal, en todo su esplendor fenoménico y único del instante.

Es necesario el desarrollo de una técnica minuciosa y detallada para lograr aquella vida natural al objeto. De lo contrario, el ser no logra conformarse en su totalidad; no es coherente en sí mismo u orgánico en su actuar y por ende, no aparece. Al no aparecer, lo que se aprecia es la marioneta moviéndose como objeto, pero como objeto siendo movido por una persona, sin voluntad propia. Cuando el ser-marioneta cuaja y se conforma un todo nuevo, se establece el universo otro de sentido y aparece, entonces, el ente con su presencia propia.

Obras citadas

- Belova, Natacha. "Tchaïka spectacle belgo-chilien de Cie Belova-Iacobelli". *Vimeo*, 2018.
- Fernández, Diego y Andrea Potestà. Prefacio. *La verdad sublime*. Philippe Lacoue-Labarthe. Santiago, Chile: Ediciones Metales pesados, 2015. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González y David Martínez. Madrid, España: Abada Editores, 2014. Impreso.
- Gross, Kenneth. *Puppets: An Essay on Uncanny Life*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011. Impreso.
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. Edición bilingüe de Helena Cortés y Arturo Leyte. España: La Oficina Ediciones, 2016. Impreso.
- Joseph, Helen Haiman. *A Book of Marionettes*. Nueva York: B. W. Huebsch, 1920. Impreso.

- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La verdad sublime*. Trad. Diego Fernández y Andrea Potestà. Santiago, Chile: Ediciones Metales pesados, 2015. Impreso.
- Lyotard, Jean-Francois. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008. Impreso.
- Meschke, Michael. *In search of aesthetics for the puppet theatre*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1992. Impreso.
- Orenstein, Claudia. "Our Puppets, Our Selves: Puppetry's Changing Paradigms". *Mime Journal* 26.12 (2017): 91-110.
- Seel, Martin. *Estética del Aparecer*. Trad. Sebastián Pereira. Madrid: Katz Editores, 2010. Impreso.
- Silencio Blanco. "Chiflón, el silencio del carbón". *Vimeo*, 2015.
- Teatro y su Doble. "Feos". *Youtube*, 2015.
- Tillis, Steve. *Towards an aesthetics of the puppet*. Tesis de magister. San Jose State University, California, 1990.
- Weiler, Christel y Jens Roselt. *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen: A. Franke Verlag, 2017. Impreso.

Actores jugando con títeres. El trabajo profesional (y popular) de Héctor y Eduardo Di Mauro

Actors Playing with Puppets. The Professional (and Popular) Work of Héctor and Eduardo Di Mauro

Bettina Girotti

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
bettina.girotti@gmail.com

Resumen

En este trabajo nos proponemos recuperar la trayectoria de los hermanos titiriteros Héctor y Eduardo Di Mauro, atendiendo especialmente a sus reflexiones en torno a la profesionalización del trabajo artístico así como también al fundamento político en el que se basó y que resulta inseparable de la búsqueda de un arte popular y latinoamericano. Su experiencia estuvo fuertemente vinculada al ámbito educativo, no solo por haber brindado funciones en distintos establecimientos escolares, sino también por el lugar que la escuela ocupó en su educación artística. El vínculo con esta institución revistió además un elemento fundamental: la formación de nuevos artistas. Todos estos elementos marcarían su modo de hacer títeres. A partir de las andanzas de los Di Mauro, aquí nos proponemos recuperar una parte de la historia del teatro de títeres del siglo XX, capítulo aún pendiente en la historia cultural argentina.

Palabras clave:

Teatro de títeres - formación artística - profesionalización - popular - teatro independiente.

Abstract

In this work we aim to recover Héctor and Eduardo Di Mauro's professional career, focusing on their reflections on a professional artistic work as well as its political foundation, both inseparable from their quest for a popular and a Latin American art. Their experience was linked to the educational field, not only for having performed in schools, but also for the importance that these institutions had in their artistic formation. The importance of school also involved a fundamental feature: training new artists. All of these would mark their puppetry. Through the Di Mauro brothers adventures, we aim to recover a part of 20th century puppet theatre history, a pending chapter in Argentine cultural history.

Keywords:

Puppet theatre - artistic formation - professionalization - popular - independent theatre.

Introducción¹

Apenas comenzado el ciclo lectivo 1940 y casi en coincidencia con su decimosegundo cumpleaños, en la Escuela Terminal de Varones de la ciudad de Córdoba, los mellizos Héctor y Eduardo Di Mauro recibieron la noticia de la visita de un titiritero, Javier Villafaña. Aquel espectáculo ofrecido en la escuela sería no solo su primer contacto con aquel poeta-titiritero, sino también con los títeres. Este episodio da cuenta de un momento fundacional, a decir de Oscar H. Caamaño, el momento en que nace en los Di Mauro la vocación por los títeres. Pese a la innegable influencia de Villafaña en los hermanos cordobeses, ellos irían moldeando su propio modo de hacer títeres: una forma de producción en la que la formación, la actuación y la necesidad de profesionalizar su trabajo adquirieron un lugar central.

Si bien podemos hablar del “arte de los títeres”, es claro que no existe una única forma de títere (en el sentido de la estructura del objeto), como así tampoco una única forma de construirlos, de manipularlos o de ponerlos en escena. De allí que recurramos al sintagma “hacer títeres” para referir aquí a la elección de una manera de producción y circulación (si se ha preferido un trabajo itinerante o estable, en salas o espacios abiertos). Este sintagma también atañe a las reflexiones en torno a la profesión, el lugar otorgado a la formación y a la experimentación o los vínculos con otras artes, así como aquellos elementos relacionados con la puesta en escena como la construcción de un estilo propio —condensado en el privilegio por uno u otro tipo de títere y, con ello, de retablos y escenarios, y la cantidad de artistas (solista o compañía)—, o la escritura tanto de textos teóricos como de obras².

El modo de hacer títeres de los Di Mauro se ancló fuertemente en una concepción política de lo popular y en una estética ligada a la tradición del títere de guante. Sin embargo, y aunque parezca contradictorio, el trabajo de estos hermanos cordobeses resultó una pieza fundamental en el proceso de modernización del teatro de títeres en Argentina. A propósito de la tendencia a la profesionalización que marcaría esta práctica artística desde comienzos del siglo XX, Henryk Jurkowski señalaba que “para huir del arte popular y de cierto diletantismo, el teatro de títeres siente la necesidad de enfrentarse a los profesionales, enriquecerse con sus experiencias, perfeccionar su oficio y ser parte de la historia” (36; traducción propia). Empero, al revisar la trayectoria de los Di Mauro esta contradicción parece disolverse.

El presente estudio tiene como objetivo recuperar la trayectoria de los hermanos titiriteros Héctor y Eduardo Di Mauro, atendiendo especialmente a sus reflexiones en torno a la profesionalización del trabajo artístico así como también al fundamento político en el que se basó y que resulta inseparable de la concepción de un arte popular y latinoamericano. Los esfuerzos encarados para convertirse en titiriteros profesionales, entendiendo por esto tanto la formación como la posibilidad de vivir de sus trabajos, marcaron su acercamiento y su vínculo con el campo teatral, en especial con los colectivos de teatro independiente, y los llevarían a definirse como “actores jugando con títeres”. Así, a partir de las andanzas de estos titiriteros cordobeses, nos

1 Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro organizado por el Instituto de Investigación en Teatro (DAD-UNA) en 2021.

2 No se trata de un listado de condiciones a cumplir, sino de poner en diálogo elementos adyacentes que nos permitan comprender las trayectorias artísticas de una forma integral.

proponemos recuperar una parte de la historia del teatro de títeres del siglo XX, capítulo aún pendiente en la historia cultural argentina (y ¿por qué no? latinoamericana).

Nacimiento de una vocación titiritera

En un trabajo acerca de la dramaturgia titiritera, Oscar H. Caamaño esbozaba una periodización para el desarrollo del moderno teatro de títeres en la Argentina. Partía para ello de una organización generacional y fundamentaba esta decisión en las biografías de las y los artistas, quienes deslizaban que la primera función de títeres que habían visto —episodio ocurrido generalmente durante sus infancias— constituía una suerte de hito: el nacimiento de una vocación titiritera.

En el caso de los hermanos cordobeses Di Mauro, este hito anudó sus trayectorias con la del poeta-titiritero Javier Villafañe quien, a lo largo de casi cinco décadas, recorrió pueblos y ciudades en la Argentina, Latinoamérica y España con su retablo *La Andariega*, realizando presentaciones de títeres. Uno de los elementos que caracterizó el trabajo de Villafañe fue la construcción de un dispositivo en torno a la representación capaz de desbordar el momento de la puesta en escena: al finalizar la función, el poeta-titiritero pedía a su audiencia que realizara un dibujo o escribiera una carta. Más tarde, Villafañe compilaría esas creaciones infantiles en distintos libros³.

Entendiendo a niñas y niños como sujetos productores y creativos, declaraba que uno de los propósitos de sus viajes era el de inundar de títeres el país. Este objetivo había sido ampliamente cumplido, tal como el propio Villafañe dejaba plasmado en *Los niños y los títeres*. Allí, el poeta-titiritero recordaba que la mayor parte de las funciones eran realizadas al aire libre y que, después de la presentación, se dedicaba a enseñar a los niños el “viejo y sencillo arte de los títeres” con lo que, en muy pocos años, los titiriteros se habían multiplicado. Para 1944, contaba numerosos teatros de títeres contruidos por manos infantiles que representaban sus propias obras, con muñecos modelados, pintados y vestidos por esas mismas manos.

Paradójicamente, aquellas experiencias en las que las voces infantiles debían ser protagonistas nos llegan a través de terceros, es decir, adultos (por ejemplo, el propio Villafañe). Una excepción a esta regla es el caso de los hermanos Di Mauro. Con estas palabras Héctor recordaba aquel episodio-hito:

La maestra nos dijo: “Hoy no tendremos matemáticas. Llegó un titiritero y habrá función de títeres en el patio, de manera que dejen los útiles en los bancos y salgan al pasillo ordenadamente, la señorita directora los acomodará...”

Con Eduardo [Di Mauro] nos mirábamos y no podíamos creer ¡al fin los títeres!... En pocos minutos casi un centenar de niños estábamos parados, por rigurosa estatura, de menor a mayor en el patio de tierra. Al sol. Delante nuestro, el teatrillo “La Andariega” y un titiritero con barba oscura y mameluco gris (H. Di Mauro, *Medio siglo 16*).

3 Aquellas creaciones, pese a la variedad de soportes y formatos, tienen en común ser producto de manos infantiles así como narrar y ser testimonio de sus singularidades. En ese sentido, el trabajo desarrollado por Villafañe durante casi medio siglo puede ser entendido como la construcción de un archivo de las voces y testimonios de niñas y niños. Véase “Títeres, escritura y dibujo: Javier Villafañe y la recolección de voces infantiles” (Girotti).



Ilustración de "El Gallo Pinto" firmada por Fanny García incluida en *El Gallo Pinto: canciones de Javier Villafañe ilustradas por niños argentinos* (1944).

El programa estuvo compuesto por *La calle de los fantasmas* y *El caballero de la mano de fuego*, ambas obras presentadas por el famoso Maese Trotamundos, contratado por Villafañe para anunciar las obras que se presentarían aquel día, ya que, como él propio Maese explicaba, el titiritero no imprimía programas. Héctor detalla en aquel recuerdo las impresiones causadas por las obras, centrandó su relato en algunas de las escenas emblemáticas, los juegos entablados con el público, especialmente en la primera de las obras, la cual, algunos años más tarde, se convertiría en una pieza fundamental en el repertorio de los Di Mauro.

Ese primer contacto con Villafañe y con los títeres finalizó con un pedido especial: concluida ya la función y habiendo los alumnos regresado a sus aulas, el poeta-titiritero les leyó un poema, "La canción de los tres hermanos", y les pidió un dibujo para el libro que estaba por editar, *El Gallo Pinto*⁴. "Hicimos muchos dibujos y nos pasábamos los trabajos. Llegó la hora sin darnos cuenta. Tocarón la campana y se terminó la jornada. El titiritero se fue con los dibujos y nosotros nos fuimos a nuestra casa... luego de pasar uno de los días escolares más hermosos que recuerdo" (H. Di Mauro, *Medio siglo* 18).

⁴ Se trata de *El Gallo Pinto: canciones de Javier Villafañe ilustradas por niños argentinos* (Villafañe), libro publicado en 1944 por la Universidad Nacional de La Plata. La primera edición estaba compuesta por diez canciones y rondas ilustradas por niñas y niños de entre seis y doce años de distintos puntos de Argentina que había sido recolectados por Villafañe durante sus espectáculos. Fue evaluada por una Comisión Especial convocada por el presidente de la universidad, Alfredo Palacios e integrada por Luis G. Guerrero, Juan Mantovani y Jorge Romero Brest y quienes destacaron, el conocimiento intuitivo de Villafañe de la psicología de la infancia, y el valor de los dibujos. Aunque el poeta-titiritero manifestaba la imposibilidad para dar una cifra exacta de la cantidad de dibujos recogidos, estimaba que solo en un año de trabajo había logrado recolectar casi treinta mil ilustraciones. La edición contaba además con un prólogo firmado por Olga Cossetini.

Esta anécdota da cuenta de una suerte de hito fundacional, el momento en que nace en los Di Mauro la vocación por los títeres. Y aunque el modo de hacer títeres de Villafañe los marcaría fuertemente, los hermanos cordobeses irían moldeando el suyo propio: una forma de producción en la que la formación, la manipulación y la necesidad de profesionalizar su trabajo tuvieron un lugar central.

A lo largo de los años, estos hermanos crearon distintos teatros de títeres, algunos catalogados por ellos mismos como experiencias semiprofesionales y otros —muy enfáticamente— como profesionales, unos de forma conjunta y otros como experiencias individuales: *El Retablo del Dúo* (1942), *Los Títeres de la Valija* (1945), *El Cometa* (1950), *La Pareja* (1952), *Teatro Barinés de Muñecos* (1978) y *Tempo* (1980).

Entorno escolar: escenario y formación

La función brindada por Villafañe era parte de un proyecto mayor, una experiencia que tuvo lugar en el Taller de Manualidades Amadeo Auschter de la ciudad de Córdoba, dirigido por Mauricio Lasansky⁵. Allí, los alumnos de la Escuela Terminal de Varones participaron de la creación y puesta en funcionamiento de un teatro de títeres, actividad integral que quedaba desglosada en cuatro talleres: carpintería (realización de retablos), modelado (cabezas y escenografías), pintura (de títeres y escenografías) y teatro (manipulación e interpretación). Este proyecto tenía entre sus objetivos la creación de un teatro de títeres que desarrollara su actividad en las escuelas cordobesas.

No habían pasado dos semanas desde la función de “La Andariega” cuando la maestra nos dice: “desde la semana que viene van a comenzar las clases de Manualidades . . . en el recién creado Taller de Manualidades” . . . A las nueve de la mañana del siguiente martes estábamos con Eduardo, y el resto del grupo en el taller, y cuál sería nuestra sorpresa cuando nos enteramos que la actividad integral del taller ¡eran los títeres! . . . Con Eduardo nos anotamos en este último taller [manipulación e interpretación con títeres]. Era apasionante manejar los títeres. No faltamos al taller, en los dos años del cual participamos, ni a una sola clase. . . .

El edificio del Taller de Manualidades tenía en el fondo un patio bastante grande y en uno de sus extremos, una galería. Allí se montó el primer teatro estable de Córdoba y para el estreno Lasansky nos dirigió una versión de “La Calle de los Fantasmas” y “El casamiento de doña Rana” ambas de Javier.

Esta experiencia fue para nosotros muy rica y de mayores posibilidades que en los teatros andariegos, con un mayor respeto por el texto hablado y por las situaciones dramáticas (H. Di Mauro, *Medio siglo 18-20*).

5 Mauricio Lasansky (Buenos Aires 1914-Iowa 2005) fue un artista plástico y grabador argentino. Comenzó sus estudios de grabado con su padre, un grabador judío de origen polaco que se había exiliado en Argentina, y luego en la Escuela Superior de Bellas Artes de Buenos Aires. Lasansky se trasladó a la provincia de Córdoba para dirigir la Escuela Libre de Bellas Artes de la ciudad de Villa María. Años más tarde, luego de ganar una Beca Guggenheim se estableció en la escuela de grabado de la Universidad de Iowa. Por su trabajo en el campo del grabado ha sido identificado como uno de los padres del grabado moderno.

En una primera etapa los alumnos realizaron los títeres, escenografías y retablos, a la par que ensayaban distintas obras, para luego, en una segunda etapa, realizar funciones en establecimientos ubicados en la periferia de la ciudad. Finalizada la función, dejaban en la escuela visitada todos los elementos que habían realizado y utilizado para que los estudiantes pudieran crear su propio teatro, multiplicando así los teatros manejados por manos infantiles.

La posibilidad de trabajar con muñecos se replicó en su educación secundaria, cursada en la recién inaugurada Escuela Normal Superior, donde los Di Mauro tuvieron nuevamente la posibilidad de asistir a talleres de formación estética, entre los que se encontraba un taller de títeres. En continuidad con el Taller de Manualidades, ofrecieron también funciones en escuelas de la periferia de la ciudad con el teatro de esta institución, llamado “La Sirenita”.

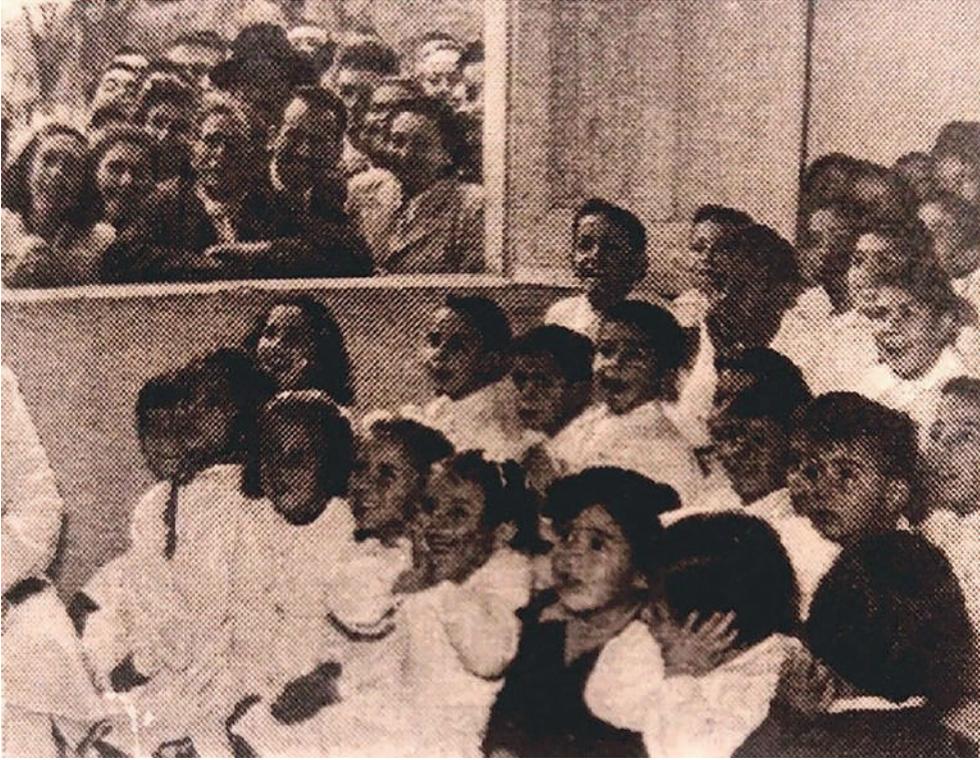
De este modo, la experiencia de los hermanos Di Mauro estuvo fuertemente vinculada al ámbito educativo, no solo por haber brindado funciones en distintos establecimientos escolares, sino también por el lugar que la escuela ocupó en su formación artística: los títeres estuvieron presentes en las currículas de los últimos dos grados de su educación primaria y en toda la secundaria. Estos talleres ofrecieron a los Di Mauro un espacio de formación continua e integral, así como también la posibilidad de volcar aquellos aprendizajes en experiencias teatrales concretas.

En su trayectoria, la decisión de asistir a la Escuela Normal y el consecuente título docente terminaría de sellar aquel vínculo. Sin embargo, convertirse oficialmente en maestros no se dio sin obstáculos. La creación de la Escuela Normal Superior y del Instituto Pedagógico en la provincia de Córdoba significó la puesta en marcha de un proyecto educativo gestado por el ejecutivo provincial, en manos de Santiago del Castillo (primer gobernador cordobés con el título de Maestro Normal) y un grupo de intelectuales comprometido con la sociedad (Banegas, Moyano y Mazzola). Ambas instituciones, que comenzaron a funcionar en 1942, fueron creadas con el objetivo de preparar maestros y profesores pero también de asegurar el perfeccionamiento docente, la investigación científica y la difusión popular de la cultura. Aunque con algunas modificaciones, el programa inicial se mantuvo hasta 1947, cuando la provincia de Córdoba fue intervenida por el gobierno nacional (intervención que se extendería hasta comienzos de 1949). Con ello, el proyecto de la Escuela Normal Superior se disolvió, exonerando a sus fundadores, sus docentes y su directora⁶. Esta disolución significó una interrupción del último año de formación docente de los Di Mauro, estudiantes de aquella institución, por lo que los mellizos decidieron completar su preparación en la Escuela Normal Víctor Mercante de la ciudad de Villa María.

La educación era entendida por estos hermanos como un “hecho revolucionario” en el sentido de una educación para todos, del mejor nivel intelectual y humanista posible (H. Di Mauro, *Medio siglo* 31). Y es en esta línea que debe entenderse su participación, junto a otros artistas, en las Misiones Pedagógicas Rurales⁷ convocadas por Juan Pascual Pezzi desde la Dirección de

6 Sobre el funcionamiento de la Escuela Normal Superior, véase el trabajo de Mercedes Banegas, María Estela Moyano y Daniel Alejandro Mazzola “La escuela normal superior de Córdoba (1942-1946): del replanteo de una identidad provincial a la construcción de una identidad docente”. Respecto de los vínculos entre el gobierno nacional, especialmente durante las presidencias de Juan D. Perón, la política cordobesa y las intervenciones de aquella provincia, remitimos al trabajo de César Tcach, *Sabattinismo y Peronismo. Partidos políticos en Córdoba (1943-1955)*.

7 Aunque inspiradas en las Misiones Pedagógicas españolas, el itinerario que estas siguieron la Argentina tuvo un rumbo diferente de su original español en tanto contenido y programación. La presencia en Buenos Aires de dos de los principales gestores de este proyecto como Rafael Dieste y el dramaturgo Alejandro Casona, junto a una importante legión de hombres y mujeres de aquella cruzada de la República Española de los años treinta fue fundamental para generar este y otros proyectos. Véase Medina, Pablo, “Apuntes para una historia de las Misiones Pedagógicas en Argentina” (2016).



Público en una función realizada en el marco de las Misiones Pedagógicas Rurales, Marcos Juárez, octubre de 1953. Fuente: *Medio siglo de profesión titiritero*.

Enseñanza Media, Normal y Especial del Ministerio de Educación y Cultura (1953). En el marco de esta experiencia, titiriteros, artistas visuales, músicos y actores, realizaron diversas giras por el interior de la provincia de Córdoba, presentándose en pequeños pueblos y parajes rurales, entornos alejados de los grandes centros urbanos y que difícilmente tenían acceso a bienes culturales. Asimismo, el vínculo con la escuela implicó un elemento fundamental: la formación de nuevos artistas. Así, en 1954, junto a Delia Sanmartí y Armando Ruíz, del teatro Cachidiablo⁸, crearon la Escuela Experimental de Títeres de la provincia de Córdoba. Ambas experiencias, las Misiones Pedagógicas Rurales y la Escuela Experimental de Títeres, finalizaron de forma abrupta fruto de las turbulencias que marcaron las relaciones entre la provincia de Córdoba y el Estado Nacional durante aquellos años⁹.

8 Delia Sanmartí y Armando Ruíz egresaron de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y conformaron el grupo Cachidiablo. Esta institución marcó el trabajo de esta agrupación: en primer lugar, porque Ruíz integraba el Departamento de Ilustración Gráfica de aquella casa de estudios, pero además, ambos habían sido convocados a comienzos de los años 1950 para integrar los viajes de Estudios Antropológicos al Altiplano de Bolivia organizados por el Instituto de investigaciones Demográficas de aquella universidad. En el marco de esta actividad, integrada por diferentes especialistas, Sanmartí y Ruíz realizaron funciones de títeres. Cachidiablo y los Di Mauro no solo compartirán proyectos como la Escuela Experimental de Títeres, las Misiones Pedagógicas rurales o la Asociación de Titiriteros de Córdoba sino que construirán fuertes lazos afectivos que se extenderán a lo largo de los años.

9 A finales de 1954, a pedido del gobernador, el Congreso de la Nación Argentina declaró la intervención de distintos organismos provinciales, entre los que se contaban la Universidad Nacional de Córdoba y la Dirección de Enseñanza Primaria. Según recordaba Héctor: “el gobierno cordobés se tornó algo “atrevido” para el Ejecutivo Nacional... y llegó a fines de año la Intervención del Gobierno Provincial (acción muy recurrente por aquellos años)” (H. Di Mauro, *Medio siglo 78*).

Pese al lugar privilegiado de la escuela en su modo de hacer títeres, los hermanos cordobeses también construirían un circuito turístico, ofreciendo funciones en hoteles durante las vacaciones:

nos fuimos a Tanti, pequeña y bella población turística de las serranías cordobesas y allí actuábamos para grupos de turistas en las hosterías y los hoteles. Fueron tres años en los que durante las vacaciones mezclábamos las funciones de títeres, con el disfrute del descanso, en un panorama encantador.

Como aún no teníamos mucha experiencia habíamos realizado un teatro muy poco práctico era semidesarmable al que debíamos llevar a cuestras y caminando, puesto que eran grandes paneles que desplazábamos de un hotel a otro; no había mayores problemas mientras no hubiera viento. Pero cuando venteaba volábamos con Héctor como si fuéramos la cola de un gran barrilete. No solo teníamos un teatro incómodo, sino que al no tener sistema de luces, debíamos ponerlo cerca de algún farol . . .

Después nos desplazamos a La Falda y creamos Los Títeres de la Valija, hicimos un nuevo tinglado mucho más transportable porque ya teníamos alguna experiencia por los tres años que llevábamos los títeres a Tanti. En esta etapa, ya no teníamos tres o cuatro hoteles sino cientos (E. Di Mauro, *Memorias de un titiritero* 14-15).

Aquellas experiencias permitieron a los Di Mauro no solo comenzar a experimentar con la construcción del retablo, sino probar un repertorio propio y conocer artistas que realizaban un trabajo similar como magos, folcloristas y malabaristas que les “enseñaron” algunas estrategias de supervivencia juglaresca y compartieron sus contactos abriendo la posibilidad de actuar en nuevos espacios.

De la semiprofesionalidad a la profesionalidad

Con *El Retablo del Dúo*, los hermanos cordobeses dieron inicio a su época semiprofesional, llamada así no por la falta de idoneidad o de seriedad, sino por la imposibilidad para dedicarse de lleno a esta labor, dado que no podían abandonar sus estudios. La elección del término profesional, aunque más no sea para marcar que aún no lo eran totalmente, no es un dato menor: el problema de la profesionalización del trabajo artístico fue una de las aristas del hacer titiritero de los Di Mauro, las reflexiones en torno a esta cuestión los acercarían más tarde a colectivos con las mismas inquietudes.

A aquella semiprofesionalidad, le siguió *El Cometa*, retablo con el que ingresaron de lleno en la tarea profesional. Con este nombre se presentaron en salas de clubes, bibliotecas y casas particulares de la ciudad de Córdoba (circuito que compartían con otras dos agrupaciones, la ya mencionada Cachidiablo, de Sanmartí y Ruíz, y La Chispa de Ricardo Miguez, también egresado de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Córdoba e integrante de la Asociación de Titiriteros de Córdoba) y en 1950 organizaron una gira por las provincias de La Rioja, Catamarca y Santiago del Estero, realizando funciones para niños y niñas pero también para adultos.

En 1952, Eduardo se instaló en Santiago de Chile, donde contrajo matrimonio con una de las hijas del poeta Pablo de Rokha, Laura. Sin embargo, esto no significó la disolución de *El*

Cometa, que continuó realizando sus funciones habituales en hoteles de los distintos centros turísticos de la provincia, encabezado por Héctor y su esposa Raquel, sino el nacimiento de un retablo hermano, manejado por Eduardo y Laura: *La Pareja*.

Aunque breve, la estancia de Eduardo en Chile enriqueció el repertorio de los Di Mauro, tanto en la incorporación de obras como en la configuración de una mirada latinoamericana:

Mi estancia en Chile, significó una aproximación a la América Latina, tierra de grandes pensadores que gritaban a viva voz el deseo de libertad y dignidad para nuestros países.

También traje de Chile, en el año 52', las obras para títeres *La fantasma quisquillosa* de Alejandro Jodorowsky, que firmaba junto a un tal Mateu que, luego supimos, pertenecía al Kasperle alemán. Para adultos, empezamos a producir *El tío y la sobrina* y *El fantasma*, ambas de Javier Villafaña. En esos días escribí *La galera verde*, donde quise ridiculizar la demagogia de los políticos de turno (E. Di Mauro, *Memorias de un titiritero* 17).

A comienzos de 1953, Eduardo regresó a Córdoba y los hermanos retomaron el trabajo conjunto, adoptando el nombre de La Pareja. Según explicaban, aquel nombre respondía al hecho de que estaba compuesto por dos personas, y con ello se alineaba a una tradición local que suponía bautizar el teatro según el número de integrantes. Con La Pareja realizaron presentaciones en casi todo el territorio argentino, en Uruguay, Bolivia, Chile, y Europa, ofreciendo funciones para público infantil y adulto, conferencias y cursos sobre títeres¹⁰.

Una de las giras organizadas por La Pareja llevó a los hermanos al noroeste argentino, donde tomaron contacto con los artistas e intelectuales jujeños que integraban la Asociación Cultural Tarja. Este encuentro desembocó en la participación de Héctor en la revista *Tarja* editada por esta asociación, una publicación que se caracterizó, entre otras cosas, por brindar espacio a declaraciones referidas a la educación, el arte y la cultura, especialmente respecto de la condición de los artistas y escritores como trabajadores, y de la lucha por el reconocimiento de derechos en tanto tales¹¹.

Héctor publicó en *Tarja* dos ensayos en los que reflexionaba sobre el artista profesional. En ambos escritos, la tarea profesional se vinculaba con la posibilidad de un arte verdaderamente popular y local, capaz de expresar el sentir y los problemas del pueblo americano:

10 Juntos organizaron distintas giras: Litoral (1954); Buenos Aires (1955); Uruguay y El Fogón de los Arrieros, en Resistencia (1956); Norte-noroeste, visitando Salta, Jujuy, La Rioja, San Juan, Mendoza y Chaco (1957); Buenos Aires (con motivo de la despedida de Villafaña), Rosario, Santa Fe, Paraná; provincia de Santa Fe (organizada por la Direcciones de Cultura y de Prensa); Mesopotamia, con funciones en Entre Ríos, Corrientes y Misiones y Chaco (1958); Córdoba y Uruguay (1959); el II Festival Internacional de Títeres y Marionetas (Bucarest, Rumania), al cual los acompañó el marionetista Elvio Villarroel, y que se transformaría en una gira por Budapest, Praga, Cracovia, Varsovia, Moscú, París (1960); Santa Fe (1964); ciclo de funciones en escuelas del Delta del Paraná (Entre Ríos) (1965), entre otras. Pero también durante aquellos años, realizaron giras por caminos separados, dividiendo en zonas el territorio: San Juan, Mendoza, La Rioja, Santiago del Estero, Tucumán y Salta a cargo de Eduardo, mientras que Héctor recorrió Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes, Misiones, Formosa, Chaco (1959).

11 *Tarja* (1955-1960) es una de las publicaciones de mayor relevancia de mediados de los 50, por duración, por el cuidado de su edición, por sus firmas, por el modo en que alteró el campo cultural jujeño y del NOA. La revista fue el primer proyecto de la Asociación Cultural Tarja, dirigida por el artista plástico Medardo Pantoja y los escritores Mario Busignani, Jorge Calvetti, Andrés Fidalgo y Néstor Groppa, al que poco tiempo después se sumaron la editorial homónima, la librería y centro cultural, todos radicados en San Salvador de Jujuy. Como otras revistas del periodo editadas fuera de Buenos Aires, funcionó como plataforma de lanzamiento de grupos locales, fomento a las actividades artísticas y culturales, espacio para el debate y la circulación de ideas, y colaboró en la creación o reforma de instituciones culturales privadas y públicas, como, por ejemplo, la compañía de títeres El Quitupí y la filial jujeña de la SADE, y en la integración al mercado nacional de nuevos escritores.

con el estómago más lleno, el nuevo hombre de América -ni indio, ni español- comenzó a sentir la necesidad de la expresión artística. Así surgieron legiones de aficionados al teatro, a la poesía, a la plástica, que bosquejaron el nacimiento de un arte nacional, con características propias, pero es indudable, que este nacimiento necesitó ya de otro tipo de artista para su desarrollo. Comenzaron a surgir las interrogantes elementales del conocimientos de nuestro suelo, de nuestro pueblo, de nuestra economía y nuestros problemas. Esa afición empezó a resultar insuficiente para artista y pueblo y se fueron formando los pioneros del trabajo del arte. Hacía falta vivir de esa actividad para dedicarle la vida a esa actividad (H. Di Mauro, "Afición y profesión" 155).

La labor de artistas profesionales se enlazaba aquí con la posibilidad de construir un arte popular marcado por la pertenencia y lo regional, una posibilidad en la que parecen resonar algunas notas de *Nuestra América* de José Martí. Aunque ambos, aficionados y profesionales, encontraran inspiración en los anhelos de superación cultural del pueblo, solo los primeros colaborarían en la construcción de aquel arte.

La profesionalización marca fuertemente su labor: como titiriteros, los Di Mauro querían vivir de su trabajo. Miraban con admiración al movimiento de teatros independientes, considerando que "mostró a nuestros pueblos lo más valioso del repertorio universal" y que los titiriteros debían "aprender muchísimo de esa fuente" (H. Di Mauro, *Medio siglo* 97-8). Aunque el criterio ético y estético de los hermanos cordobeses coincidía en muchos aspectos con el de agrupaciones independientes, había uno que no les resultaba convincente, ya que los Di Mauro buscaban vivir de la profesión artística sin la necesidad de tener un trabajo paralelo ni trabajar por taquilla (H. Di Mauro, *Medio siglo*). Esta distinción estaba fundada en un equívoco según el cual todas las agrupaciones independientes se guiaban por las premisas establecidas por Leónidas Barletta para conducir el Teatro del Pueblo¹². Como veremos en las páginas siguientes, los cordobeses encontraron inquietudes similares en relación con este tópico en los integrantes de la agrupación Fray Mocho. Los Di Mauro lograron consolidar su profesión, situación que les resultaba atípica e insólita, ya que muy pocos artistas podían vivir dignamente de su trabajo.

12 El Teatro del Pueblo es considerado el "primer teatro independiente de vida orgánica" y fundador del movimiento independiente en Argentina (Marial 98; itálicas en el original). Su nacimiento está fechado el 30 de noviembre de 1930, coincidiendo con la convocatoria de Barletta, aunque su acta fundacional fue firmada meses más tarde. En los primeros años de existencia, la agrupación no contó con un local propio, por lo que trabajó en distintos espacios de la ciudad de Buenos Aires. En 1937, la municipalidad le otorgó la concesión por veinticinco años de la sala ubicada sobre Av. Corrientes 1530 (actual Teatro San Martín), una concesión que quedó sin efecto tras ser desalojada en 1943 por el gobierno cívico-militar. Al año siguiente, se instaló a unos metros, en una sala subterránea ubicada en Diagonal Norte 943. Por "teatro independiente" se entiende una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política, y teorías estéticas propias; un movimiento que, si bien posee coordenadas en común, resulta menos homogéneo de lo que se supone. Para muchas de las agrupaciones autodenominadas independientes, el teatro era entendido como un "instrumento para transformar la sociedad y dignificarla" que se ponía "al servicio del progreso, la educación, la moral, la política, la ciencia" (Dubatti 83). La posibilidad de acceso al teatro fue uno de sus pilares fundamentales, sea como espectador, a través del ofrecimiento de entradas a precios económicos, o como artista, abriendo las puertas a todo aquel o aquella que quisiera sumarse. En su trabajo sobre el Teatro del Pueblo, Raúl Larra, intelectual vinculado a la agrupación, la describe como "más que un teatro: un centro cultural" (99), a partir de la variedad de actividades que allí tenían lugar y que excedían los espectáculos teatrales: entre las cuales se contaban la edición de revistas, las exposiciones plásticas, conferencias y presentaciones de libros, entre otras. Sobre el teatro independiente en Argentina, véase Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida: teatro argentino moderno (1949-1976)*; Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino: Desde 1910 a nuestros días*; y Fukelman, María. *El concepto de "teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946*.

A partir de las giras de 1956 y 1959 en Uruguay, Miguel Cherro Aguerre y Blanca Loureiro, vinculados al Teatro de Títeres El Galpón de Montevideo¹³, resumen en cuatro puntos fundamentales la influencia de los Di Mauro para los artistas de ese país, comenzando su enumeración justamente con la dedicación profesional exclusiva,

lo cual suponía un modo de vida hasta entonces desconocido por nosotros. Ellos vivían de eso, ese era su único trabajo. Esa postura constituía todo un desafío y un estilo de vida que merecía mucho respeto y obligaba a reflexionar con cuidado antes de embarcarse en lo que ellos se habían embarcado. . . . el profesionalismo de los Di Mauro no pasaba sólo por el hecho económico, por vivir del títere, sino que pasaba, además y fundamentalmente, por su actitud verdaderamente profesional, cuidadosa en extremo de todos los detalles del espectáculo y respetuosa a rajatablas del espectador (137).

En esta defensa de la profesión jugaron un papel central las Asociaciones de Amigos del Arte distribuidas en las distintas ciudades visitadas, así como también las Direcciones de Cultura de las distintas provincias que, especialmente desde mediados de los 1950, comenzaban a ser ocupadas por artistas. Con ello, las redes de afectos tendidas por los Di Mauro resultaron fundamentales en la organización de las giras ya sea aportando hospedaje o colaborando en la programación de espectáculos.

Actores jugando con títeres

El primer encuentro de los Di Mauro con Villafañe marcó su inicio en el camino de los títeres. Al igual que su maestro, los cordobeses privilegiaron una forma itinerante de trabajo y seleccionaron un repertorio fuertemente inspirado en el del poeta-titiritero. Estas decisiones estéticas fueron acompañadas por una amistad que se extendió a lo largo de los años. Sin embargo, sus modos de hacer títeres se distinguen con claridad en relación con el lugar que en cada uno ocupa la interpretación/manipulación y el texto.

Los titiriteros conocidos y admirados por los Di Mauro eran en su mayor parte escritores y poetas, y eso podía verse en las obras que habían escrito, que “eran para ser dichas y no actadas” (H. Di Mauro, *Medio siglo* 37). Los estados emocionales que atravesaban los personajes de aquellas obras quedaban totalmente explicitados en sus dichos, eximiendo a quienes los manejaban de pericia en el manejo de los muñecos. En síntesis, se trataba de una concepción “más literaria que dramática” del teatro de títeres (H. Di Mauro, *Medio siglo*).

Para los Di Mauro, esos poetas-titiriteros, nacidos al calor de la visita de Lorca a Argentina (entre octubre de 1933 y marzo de 1934), definieron lo poético del títere negando la existencia del titiritero, si este no era, ante todo, un poeta. Junto a otros artistas (como plásticos y cineastas) que por diversos factores extrateatrales se dedicaron al títere, los poetas se habían ocupado de

¹³ El Galpón es una de las primeras y más importantes instituciones teatrales vinculadas al movimiento independiente en Uruguay. Nace a finales de los años 1940 en la ciudad de Montevideo a partir de la unión de dos instituciones: de un lado, La Isla, dirigida por Atahualpa del Cioppo, y el elenco del Teatro del Pueblo de Uruguay.

llevarlo por los caminos. Pero, pese a que habían desplegado una intensa labor de difusión del títere, estos artistas no habían logrado construir un oficio que les permitiera vivir de los muñecos así como tampoco incorporarlo a la actividad cotidiana de los espectáculos artísticos. El titiritero era, en la mayoría de los casos, “un bohemio” que recorría el país con el títere en la mano sin planes ni objetivos precisos. El diagnóstico de Di Mauro apuntaba a la cualidad teatral del títere explicando que aquellos artistas, que se dedicaron a otras actividades y con ello dejaron en manos de otra generación la tarea de integrar el títere a las artes nacionales, olvidaron buscar lo teatral en el títere,

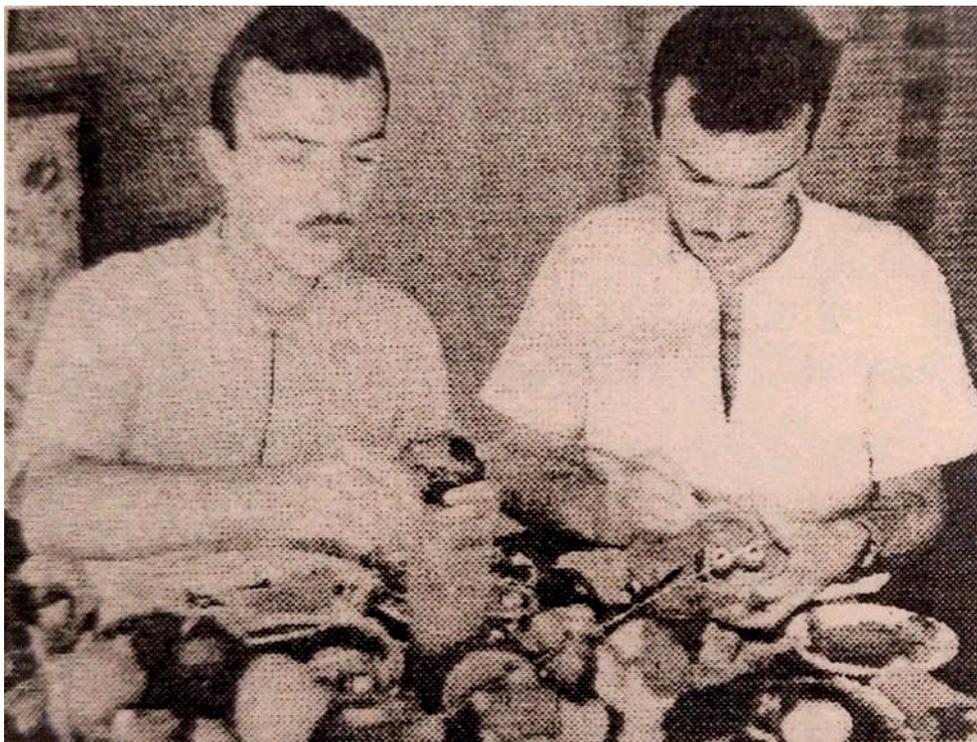
un lenguaje dramático-mímico tan característico, con el cual se pueden decir cosas en magistral síntesis . . . Creemos firmemente, que el logro de un oficio sólo podrá estar en manos de gente que tome con seriedad y responsabilidad esa tarea; pues, no se trata ya de descubrir públicos vírgenes, sino de incorporar definitivamente y para siempre, un arte popular, milenario e inmensamente rico a la lucha por una cultura superior e integral de nuestro pueblo. Lucha que seguramente no llevará con éxito aquel bohemio melencólico, sino un artista con fines precisos de cultura, que conoce su oficio y logra transmitir con el claro y sencillo lenguaje de los muñecos, problemas populares que plasmen el nacimiento definitivo del teatro de títeres americano (H. Di Mauro, “Algo acerca de los títeres” 239).

Los Di Mauro admiraban profundamente a Villafañe, no obstante el tipo de trabajo desplegado por su maestro ya no cumplía con el objetivo de llevar el arte de los títeres a lugares donde este era desconocido. La pericia en la manipulación de los títeres y la construcción de un lenguaje basado en la cualidad dramática del muñeco se hilvanan con las reflexiones en torno a la profesionalización artística y la necesidad de poner en escena un arte centrado en los problemas de los pueblos americanos, a los que Héctor Di Mauro insistía en hermanar sin dejar de lado sus particularidades.

La importancia otorgada a la formación y la defensa del trabajo titiritero como un trabajo profesional permite ubicar a los Di Mauro entre los proyectos de modernización del teatro de títeres en Argentina. Tal como sostiene Jurkowski:

La formación de titiriteros cambiará considerablemente el teatro de títeres. Se enriquece con el juego del actor, la máscara, el accesorio y el objeto. El títere ya no está solo, descubre otros medios de expresión. El teatro de títeres se va liberando poco a poco de una relación excluyente e imitativa entre el hombre y el títere. Existe la oportunidad de acceder a un lenguaje teatral y poético. La especificidad del títere no desaparece por eso. La tradición y los impulsos dados por el teatro están en el origen de su metamorfosis. Además, se inscribe en una lógica donde la experiencia colectiva sustituye al enfoque individual (Jurkowski 49).

Si bien con estas palabras Jurkowski describía una de las metamorfosis que marcó al teatro de títeres en diferentes países de Europa, lo cierto es que parecen ajustarse al trabajo de los Di Mauro. Los cordobeses no se sentían poetas y se ubicaban más cerca del teatro que de las letras, resultándoles extraño que el teatro de títeres en Argentina no estuviera vinculado a las artes dramáticas. Presentándose como actores que jugaban con títeres, trataron de generar proyectos



Los hermanos Di Mauro con sus títeres (1940). Fuente: *Medio siglo de profesión titiritero*.

que tuvieran más que ver con las situaciones que con la narración, poniendo en escena muñecos que actuaran en lugar de ilustrar, y que obligaran a una manipulación utilizada dramáticamente, incluso sin necesidad de la palabra (H. Di Mauro, *Medio siglo*).

Además, fruto de estas reflexiones, los hermanos comenzaron a trabajar en ejercicios de manipulación para ganar credibilidad actoral con el muñeco de guante buscando que aún el movimiento más sutil adquiriera un sentido dramático: su forma de caminar, de correr, de bailar, de pasar por diversos estados emocionales, un estudio profundo de los criterios de equilibrio en su comportamiento escénico, de coordinación de palabra y movimiento, de verticalidad, de altura y desplazamiento.

Los lazos con el teatro: Fray Mocho

El vínculo con el teatro se percibe en la concepción de títere como una más entre las artes de la escena, pero también en los lazos tendidos con agentes del campo teatral, especialmente con aquellos que integraban el movimiento de teatros independientes, y estos constituyen otra importante arista del modo de hacer títeres de los Di Mauro. Si bien, a lo largo de los años, los cordobeses lograron afianzar lazos con distintos grupos, en su provincia natal y en casi todo el territorio nacional, al considerar sus ideas en relación a la formación y profesionalización nos interesa atender al vínculo construido con Los Mochos.

Esta agrupación comenzó sus actividades en la década de 1950 en un local, inicialmente compartido con la Escuela de Danza Moderna de Ana Itelman, y que no funcionó como una sala propiamente dicha, sino como un espacio de estudio e investigación¹⁴. El énfasis puesto en la formación fue una de las características particulares de este grupo, de allí que en su declaración de principios hayan decidido denominarse Centro de Estudios y Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho. En esta declaración también insistían en la misión educativa y liberadora del arte dramático (al que entendían como la principal y más importante de las artes populares) y, como objetivo, planteaban su defensa e ilustración, a la vez que destacaban la necesidad de actuar libre e independientemente y de poseer conocimientos artísticos y técnicos. Los principios que guiaron su práctica escénica, plasmados en su manifiesto fundacional —reproducido por Estela Obarrio y esquematizado por Pellettieri— podrían resumirse en una concepción del teatro como arte popular, la importancia atribuida a la formación actoral, concebida a su vez como primera instancia en la labor teatral, la responsabilidad social del teatro y la necesidad de no restringir sus actuaciones a la ciudad de Buenos Aires y realizar giras por el interior del país.

La Gira Nacional de Divulgación e Investigación Dramática Popular, primera gran gira que la agrupación Fray Mocho llevó adelante durante 1954, tuvo justamente como modelo las experiencias de titiriteros itinerantes: para Roberto Espina, integrante del grupo e impulsor de aquella idea, se trataba de una “gran andanza trashumante a la manera de los titiriteros que él admiraba” ya que para él “había que dejarse de hablar del Teatro Popular y había que comenzar a practicarlo con los huesos. Estaba bien el estudio, pero había que practicarlo en el barro, había que armar los escenarios con lo que encontraran y si no, actuar sobre el pasto” (Britos 25).

El primer contacto entre Fray Mocho y los Di Mauro se dio justamente en el marco de esta gira. Roberto Britos, uno de sus integrantes, fue designado representante y, como tal, recorrió los caminos anticipándose al elenco algunos días para garantizar las condiciones necesarias en el momento de la llegada, y para conseguir más funciones, evitando que el grupo estuviera días inactivos. Para ello, recurrieron a una red de amigos y conocidos. En Córdoba, el contacto serían los hermanos Di Mauro, quienes consiguieron programar dos espectáculos en la Sala de la Sociedad Española (que, en aquel entonces, era frecuentemente utilizada por los teatros independientes de la ciudad) y en la sala del Teatro Comedia, como despedida del público cordobés.

Los Di Mauro habían adoptado para sus giras una organización similar a aquella desplegada por la agrupación de actores. Ya en la gira de 1950 habían designado un representante que se adelantaba algunos días a la llegada del grupo para asegurar la contratación de funciones. A partir de esa experiencia, resolvieron que

mientras un Di Mauro iba organizando la gira, el otro Di Mauro acompañado de un alumno, actuaban en las funciones programadas, y que no se detuviera “el andar caminos” hasta no haber alcanzado los objetivos geográficos y económicos propuestos. Cuando se habían concretado un par de semanas de actividad, el organizador regresaba donde estaba el teatro y se hacía cargo de las funciones de la gira; y el otro partía a organizar la continuidad de la misma. En suma, a

14 Si bien las reuniones llevaron varios meses, suele presentarse como fecha de fundación el 1° de junio de 1951, día de inauguración de este local, ubicado en la calle Posadas 1059. A partir de 1956, además de este espacio, Fray Mocho contaría con una sala propia ubicada en la calle Cangallo 1522 (hoy Tte. Gral. Juan Domingo Perón).

la Organización [mayúscula en el original] de las giras les dábamos la misma importancia que la de actuar en el teatro . . . Ya que tanto una como la otra eran determinantes para el éxito de la empresa (H. Di Mauro, *Medio siglo* 87).

Así, mientras un hermano iba planificando las siguientes funciones, el otro, en compañía de un alumno —que, de este modo, vivía el proceso de manera íntegra— actuaba en las que ya habían sido programadas e iban rotando las tareas. Después de Córdoba, Fray Mocho y La Pareja se encontraron en distintas ciudades del Litoral. En una oportunidad, porteños y cordobeses realizaron presentaciones conjuntas en Concepción del Uruguay (octubre) y en Santa Fe (noviembre). De esta última, organizada por Roberto Britos y Eduardo Di Mauro y auspiciada por jóvenes universitarios de las residencias estudiantiles de la ciudad y de otras entidades culturales, Luis Mathé participaría como tercer titiritero. La experiencia de funciones compartidas se repitió en el mes de diciembre cuando La Pareja fue parte del festejo por el regreso de Fray Mocho a Buenos Aires: el 20 de ese mes, en Les Ambassadeurs, el elenco de Fray Mocho presentó *Los casos de Juan, el Zorro*, mientras que los cordobeses presentaron dos obras para adultos, *Fausto* de Javier Villafañe y *El retablo del Maese Pedro* de Federico García Lorca.

En 1955, La Pareja también actuó en la “casa” de Fray Mocho: invitados por el grupo, los Di Mauro “actuaron en el salón de Posadas el 23/09, en un espectáculo para mayores, y en el teatro La Máscara el 26 a la tarde con un programa dedicado a los niños y otro a la noche para mayores” (Obarrio 208).

El vínculo entre Fray Mocho y La Pareja puede pensarse desde su andar por los caminos, pero también desde la importancia que ambas agrupaciones atribuyeron a la dimensión profesional de su trabajo, entendido como el objetivo de sostenerse económicamente, así como la necesidad de una formación artística. Los Mochos habían conseguido vivir de su profesión no hacía mucho. En enero de 1953, la agrupación editaba dos números de su *Boletín Especial*, en los que explicaba que

a partir del mes de octubre pasado el teatro no sólo no cuenta ya con el apoyo económico de sus integrantes, sino que ha aumentado considerablemente sus gastos al tener que pagar los sueldos mínimos indispensables para cada uno. La única fuente de ingresos sigue siendo las cuotas de los socios adherentes y el producto de las representaciones. Tal vez no sea necesario señalar la satisfacción que implica para nosotros el hecho de poder vivir dedicándonos a lo que es nuestra vocación (17).

La formación también sería para los integrantes de Fray Mocho un elemento clave: precisamente el conflicto en torno a la creación de una escuela interna en la agrupación independiente La Máscara había derivado en la expulsión de algunos de sus miembros, quienes meses más tarde crearían Fray Mocho. Algo de esto aparece en las conversaciones que algunos de los actores mantuvieron informalmente con los hermanos titiriteros en sus distintos encuentros. Por ejemplo, compartiendo programación y alojamiento en Santa Fe, Héctor recordaba que

las horas se nos iban analizando nuestras vidas envueltas en esta maravillosa y esforzada empresa de consolidar la profesión de “cómicos de la legua”. Regresábamos a los temas ya tratados en

Córdoba, como quien sigue la misma conversación “¿será posible vivir de esto?”. Grupalmente como lo hacía Fray Mocho y sus doce integrantes! Que . . . llegaban de regreso con el mismo capital con el que habían salido (H. Di Mauro, *Medio siglo* 92).

A partir del año 1957, Fray Mocho conformó su propio grupo de titiriteros para saldar un objetivo aún no cumplido: ofrecer espectáculos de calidad al público infantil de forma permanente y continuada. El responsable de su desarrollo fue Luis Mathé, otrora aprendiz de los Di Mauro, a quienes había acompañado en la gira por el Litoral de 1954 y que, en parte, compartieron con Fray Mocho.

El objetivo de ofrecer espectáculos para niñas y niños había sido cumplido parcialmente en 1956 cuando estudiantes de la escuela de aquella agrupación que estaban próximos a terminar sus estudios conformaron un elenco de teatro infantil y estrenaron *El príncipe de los pájaros* de Agustín Malfatti, en noviembre de ese año. Finalizadas una serie de funciones en la sala del grupo y otra al aire libre¹⁵, quienes participaron de la experiencia se incorporaron al elenco principal. Con ello, el proyecto de espectáculos infantiles se disolvió, logrando poner en escena solo aquel espectáculo. La alternativa no tardó en llegar, así, el mismo mes que la obra de Malfatti terminaba su temporada, comenzaba a dictarse un curso sobre manejo y construcción de títeres, destinado tanto a integrantes de la agrupación como a personas ajenas a ella.

El lugar central otorgado a la formación de los actores manifestado en la declaración de principios de Fray Mocho tuvo su correlato en los títeres. El curso contó aproximadamente con una treintena de estudiantes, se extendió durante seis meses y estuvo a cargo de “los titiriteros de Fray Mocho”¹⁶ (Obarrio). El programa se organizó en dos grandes áreas: por un lado, “Formación del titiritero” (con las materias de Realización y creación de un teatro de títeres, Modelado y pintura de cabezas y Diseño y confección de fundas y trajes) y, por otro, “Introducción al arte de la interpretación y manejo del títere” (con materias como Técnica interpretativa y práctica de manejo, Condicionamiento vocal y Estudio de bocetos escenográficos sobre textos dados). Para los aspectos técnicos específicos, contaron también con la colaboración de pintores y escenógrafos relacionados con la agrupación.

Además de este curso, en septiembre comenzó un ciclo de funciones para público infantil los sábados y domingos en el horario de matiné a cargo de Los títeres de Ludovico, integrado por Luis Mathé y Nory Quiñones. El repertorio incluyó *La calle de los fantasmas*, *El caballero de la mano de fuego* y *La guardia del general*, de Javier Villafañe, *El soldado de plomo*, anónimo, *La fantasma cosquillosa* de Alejandro Jodorowsky y *La tragedia del doctor Fausto* de Eduardo Di Mauro.

Durante 1958, según estaba previsto, el grupo de titiriteros comenzó a trabajar con el elenco de Acción Popular que había nacido de la necesidad de “llevar el teatro a los distintos ámbitos barriales y periféricos de la Capital Federal, que no concurre por sí mismo a las salas céntricas de espectáculos” (Obarrio 222) y estaba guiado por el objetivo de extender la actividad

15 Luego de una breve temporada de verano allí, el elenco realizó funciones al aire libre en plazas de la ciudad con el auspicio de la Municipalidad de Buenos Aires y, en marzo de 1957, se repuso en la sala en el horario de matinée hasta junio de ese año.

16 La autora no detalla quiénes integran el elenco y, hasta el momento, no hemos podido dar con sus nombres.

teatral a todos los lugares posibles en busca de públicos vírgenes. Junto al Coro, los títeres solían participar de las presentaciones del elenco de Acción Popular, completando el espectáculo. De este modo, Fray Mocho logró poner en funcionamiento simultáneo tres elencos: el de sala, el que actuaba en las provincias y el que lo hacía en los barrios.

El objetivo de proporcionar espectáculos para público infantil pasaba ahora a depender de los títeres: si el montaje de las obras con actores no era viable por la dificultad para constituir un elenco como se hiciera en 1956, se intentaba formar un grupo propio de titiriteros y titiriteros que, trabajando en forma estable, se integrara a los espectáculos realizados en los barrios, brindando funciones para una audiencia infantil.

El hecho de contar con una sala propia habilitó la posibilidad de ofrecer un espacio a otros artistas y extender la presencia de títeres más allá de aquella experiencia. Como mencionamos, una de las primeras experiencias fue la presentación de los Di Mauro. A ellos se sumarían algunos años más tarde, Los Títeres de Horacio.

El vínculo entre Fray Mocho y La Pareja se extendió más allá de estos años y tuvo un carácter profesional así como también amistoso. En este sentido, Estela Obarrio explica que

desde su iniciación el Teatro Fray Mocho contó con un conjunto de amigos cercanos en el afecto, que en estrecho contacto con el grupo . . . ellos aportaron buen juicio, consejo inteligente y relaciones personales, y cuando llegó el momento nos presentaron a entidades y personalidades del interior del país conectadas con la cultura, conexiones que hicieron posible el cumplimiento de uno de los proyectos más caros de Fray Mocho, como fue el poder llevar una muestra de teatro independiente (sus objetivos y propósitos) a las provincias, a su público y a los grupos teatrales que allí trabajaban aislados (21).

Entre los numerosos amigos de las provincias que la actriz enumera, se encuentran los hermanos Di Mauro y sus respectivas compañeras.

Palabras finales

A lo largo de los años de trabajo, los hermanos Héctor y Eduardo Di Mauro adoptaron distintos nombres para sus retablos de títeres: *El Retablo del Dúo*, *Los Títeres de la Valija*, *El Cometa*, *La Pareja*, *Teatro Barinés de Muñecos* y *Tempo*. Algunas de estas experiencias fueron catalogadas por ellos mismos como semiprofesionales y otras —enfáticamente— como profesionales. Como hemos mencionado, el problema de la profesionalización del trabajo artístico, especialmente el trabajo titiritero, fue una de las aristas del hacer titiritero de los Di Mauro: como artistas querían vivir de su trabajo.

Para los hermanos cordobeses trabajar de forma profesional no solo implicó un criterio económico. En tanto ser un titiritero profesional exigía un perfeccionamiento en la manipulación de los muñecos, supuso también un criterio artístico. El lugar dado a la actuación, antes que a la narración, puso en primer plano la idea de que eran “actores jugando con títeres” antes que poetas-titiriteros, como los artistas que ellos admiraban. Esta idea es inseparable, a su vez, de la concepción del títere como un arte de la escena.

Ser un titiritero profesional exigía para los Di Mauro, además, un compromiso político. Ante la pregunta sobre cómo los trabajadores de la cultura podrían ubicarse en un mundo individualista, Eduardo insistía en que su deber como artista no era “simplemente entretener”, sino servir, “llegando regular y sistemáticamente a nuestro pueblo con las más bellas expresiones, fruto de nuestra creatividad e inteligencia en forma clara, simple y honesta, desarrollando la sensibilidad, exaltando la fuerza infinita de la unidad cuando se sostiene con propósitos nobles y profundos” (E. Di Mauro, *Memorias de un titiritero* 133). En una suerte de declaración de principios, los Di Mauro se propusieron buscar un arte marcado por la lucha en pos de una cultura integral y por una pertenencia regional; un arte popular y profundamente latinoamericano capaz de hablar de los problemas que atravesaban estos territorios.

A lo largo de los años, los Di Mauro participaron de iniciativas oficiales innovadoras: la Escuela Normal Superior, institución clave en su etapa de formación docente; las Misiones Pedagógicas Rurales, en el marco de las cuales su rol de “artistas populares” adquirió una nueva dimensión al llevar el teatro de títeres a localidades que difícilmente tenían acceso a bienes culturales; y, finalmente, la Escuela Experimental de Títeres. En tanto programas desarrollados por organismos estatales del área de educación, todos estos proyectos tuvieron apoyo estatal en términos económicos y de infraestructura. Sin embargo, las crisis y turbulencias políticas que atravesó el gobierno nacional, como los golpes de estado de 1943 y 1955, y el vínculo conflictivo entre aquel y el poder ejecutivo de la provincia de Córdoba, que se tradujo en la intervención de la misma, hizo de aquellas iniciativas oficiales experiencias breves y discontinuas. La intermitencia del apoyo oficial y de estos programas no significó que el trabajo de los Di Mauro se detuviera, según relata Héctor: “no era el objetivo de ninguno de nosotros el integrar el plantel de ‘Empleados Públicos’ [mayúsculas en el original], sino enormes ansias de recorrer el mundo y sus rincones, conocerlo todo, disponer del almanaque y las horas de cada día. Salir de gira y dar cursos sobre lo experimentado” (H. Di Mauro, *Medio siglo* 78). Ese recorrer el mundo pudo orquestarse gracias a la ayuda de artistas e intelectuales que colaboraron en diferentes instancias, desde la organización de giras y espectáculos hasta la posibilidad de publicar sus reflexiones sobre la importancia de un arte popular y latinoamericano: los fuertes lazos de cooperación y de afectos no solo compensarían las intermitentes políticas oficiales sino que resultarían un componente esencial para proyectar un trabajo verdaderamente profesional y popular.

Obras citadas

Banegas, Sonia Mercedes, María Estela Moyano, y Daniel Alejandro Mazzola. La escuela normal superior de Córdoba (1942-1946): del replanteo de una identidad provincial a la construcción de una identidad docente”. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 48 (2015): 237-257. Recurso electrónico. 30 de septiembre de 2022.

Britos, Marcos. *Todo lo hermoso es posible. Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho. Una historia (1948-1962)*. La Plata: Consejo Provincial de Teatro Independiente, 2013. Impreso.

Caamaño, Oscar H. “Dramaturgia para títeres en la Argentina”. *Tablas* 50 (1996). Impreso.

Cherro Aguerre, Miguel y Blanca Loureiro. *Los títeres en el Uruguay*. Montevideo: Instituto Interamericano del Niño, la Niña y Adolescentes, 2005. Impreso.

- Di Mauro, Eduardo. *Memorias de un titiritero latinoamericano*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2010. Impreso.
- Di Mauro, Héctor. *Medio siglo de profesión titiritero (1950-2010)*. Córdoba: Juancito y María, 2011. Impreso.
- . "Afición y profesión en el arte". *Tarja 7* (1957): 154-155. Impreso.
- . "Algo acerca de los títeres". *Tarja 9-10* (1958): 237-242. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012. Impreso.
- Fukelman, María. *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2017. Recurso electrónico. 1 de octubre de 2022.
- Girotti, Bettina. "Títeres, escritura y dibujo: Javier Villafañe y la recolección de voces infantiles". *Revista Telar 24* (2020): 81-98. Recurso electrónico. 15 mayo 2022.
- Jurkowski, Henryk. *Métamorphoses. La marionnette au XXe siècle*. Charleville-Mézières-Montpellier: Institut international de la marionnette-L'Entretiens, 2008. Impreso.
- Medina, Pablo. "Apuntes para una historia de las Misiones Pedagógicas en Argentina". *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*. Coords. Alicia Altet Vigil y Susana Sel. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2015. 75-88. Impreso.
- Obarrio, Estela. *Teatro Escuela Fray Mocho. Historia de una quimera emprendida*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 1998. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.
- Tach, César. *Sabattinismo y Peronismo. Partidos políticos en Córdoba (1943-1955)*. Buenos Aires: Biblos, 2006. Impreso.
- Villafañe, Javier. *El Gallo Pinto: canciones de Javier Villafañe ilustradas por niños argentinos*. La Plata: Universidad de La Plata, 1944. Impreso.
- . *Los niños y los títeres*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944. Impreso.
- Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1991. Impreso.

La materialidad del signo en Equilibrio Precario: una aproximación multimodal a la propuesta escénica de la compañía

Materiality of Sign in Equilibrio Precario: A Multimodal Approach to the Scenic Proposal of the Company

Carmen Luz Maturana

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
cmaturaa@uc.cl

Resumen

El artículo indaga en la historia de la compañía Equilibrio Precario y su propuesta escénica, a partir del análisis de evidencia multimodal, es decir, verbal y visual, contenida en el archivo del grupo. Asimismo, en mi calidad de integrante del grupo desde sus inicios en 1994, intento reflexionar sobre la historia y propuesta estética, y sustentar esa argumentación a partir de evidencia documental. Por lo tanto, el texto presenta un discurso que se asume desde el colectivo y que se articula a través de la estructura de un artículo. El paradigma teórico de base es materialista, en el sentido de que el objeto de estudio es el signo material. Se presenta información referida a los orígenes del grupo, así como a su propuesta material y estética. Posteriormente, se presenta un marco teórico que, desde la perspectiva del diseño teatral y la puesta en escena colectiva, permite establecer nexos con tres obras de la compañía: *El Nato Eloy*, *El Caballo Caballero* y *Rosa Yagán*.

Palabras clave:

Compañía Equilibrio Precario - signo - teatro de objetos - teatro callejero - teatro de sombras.

Abstract

The article investigates the history of the company Equilibrio Precario and its scenic proposal, based on the analysis of multimodal evidence, that is, verbal and visual, contained in the group's archive. Also, as a member of the group since its origins in 1994, I try to reflect on the history and aesthetic proposal and support that argument based on documentary evidence. Therefore, the text assumes a discursive voice that is assumed from the collective and that is articulated through the structure of an article. The basic theoretical paradigm is materialistic, in the sense that the object of study is the material sign. Information is presented regarding the origins of the group, as well as its material and aesthetic proposal. Subsequently, a theoretical framework is presented that, from the perspective of theatrical design and collective staging, allows to establish links with three works of the theatrical company: *El Nato Eloy*, *El Caballo Caballero* and *Rosa Yagán*.

Keywords:

Equilibrio Precario theatre group - sign - object theatre - street theatre - shadow theatre.

Introducción

La compañía Equilibrio Precario se formó en 1994. Desde esa fecha y hasta 2010, realizó de manera continuada actividades propias del trabajo de un grupo teatral independiente, como giras, funciones vendidas y temporadas para el público general. Posteriormente, las presentaciones han sido acotadas y responden a invitaciones específicas. Después de un receso de aproximadamente una década, en 2021 se realizaron nuevamente presentaciones de *El Ñato Eloy*, la primera obra de la compañía: funciones con aforo reducido por la pandemia en *Santiago a Mil*, durante el verano; en Matucana 100, por *streaming*; y en el décimo aniversario del Festival *La Rebelión de los Muñecos*, de Jaime Lorca y Viaje Inmóvil. El tráiler de *El Ñato Eloy* realizado por Matucana 100 da cuenta del último registro audiovisual editado de la obra¹.

A continuación, se aborda información referida al surgimiento del grupo y al estilo escénico que propone. Posteriormente, se presenta un marco teórico, que permite dar cuenta del análisis y registro de tres obras de la compañía: *El Ñato Eloy*, desde la perspectiva del objeto usado; *El Caballo Caballero*, en vínculo con la tradición escénica oral del teatro callejero; y *Rosa Yagán*, como teatro multimedia que integra distintas formas de proyección visual, como el teatro de sombras, la proyección audiovisual y el juego con sistemas de luces que articulan imágenes fijas o en movimiento. Con lo anterior, se busca dar cuenta de las diferentes formas de experimentación en el lenguaje teatral que propuso el grupo mientras estuvo activo: teatro de objetos, teatro callejero y teatro de sombras, entre otras.

Los orígenes

Remitirse al origen del grupo implica dar cuenta de sucesos previos a esa formación. Si bien el surgimiento de una compañía de teatro responde a condiciones creativas particulares, es posible determinar algunos hitos que marcan el nacimiento de Equilibrio Precario, y que se vinculan al trabajo con el Gran Circo Teatro de Andrés Pérez. En primer lugar, es importante mencionar qué significa para el grupo el “uso del desuso” como material escénico. En la escenificación, buscábamos reivindicar el uso del objeto desechado y abandonado como una nueva posibilidad de vida y como una manera de confrontar la obnubilación frente a lo nuevo, en la sociedad chilena posdictadura de los años 1990. Empezamos a armar un significado para esa reutilización y lo definimos como el uso del desuso. De esta forma no era solo la utilización del objeto, ya que la materialidad del personaje se relacionaba, además, con cómo lo entendíamos en la puesta en escena. Previamente a esa conceptualización, hubo un suceso relevante para el grupo que también influyó en el trabajo con objetos usados. Una de las giras del Gran Circo Teatro contempló una temporada de la obra *Popol Vuh* durante un mes y medio en Berlín, en 1993. Arturo Rossel, Ignacio Mancilla y Gonzalo Muñoz formaban parte del elenco de la obra. Por mi parte, y desde la concepción del espectáculo teatral que Pérez tenía, vendía tacos mexicanos durante el intermedio de la obra. Por lo tanto, todos quienes formamos Equilibrio Precario vivi-

1 Tráiler disponible en https://vimeo.com/575929490?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=116699571

mos y trabajamos en Tacheles durante ese periodo. En lo personal, como estudiante de diseño teatral en esa época, suspendí la carrera y aprendí el oficio del teatro como nunca lo hubiera podido hacer en la universidad.

Tacheles era un importante centro cultural alternativo de Berlín: un inmenso edificio en ruinas, que se remontaba a principios del siglo XX, situado en la ex-RDA. El centro cultural se formó como tal en los años 1990, luego de ser ocupado por artistas para evitar la demolición total del edificio. Los distintos usos que tuvo dan cuenta, también, de la historia de Alemania. Fue utilizado por el partido nazi, la SS, la Confederación de Sindicatos de la RDA y, antes de ser ocupado como centro cultural, estuvo habitado por tiendas y talleres. Funcionó como centro cultural entre 1990 y 2012. Ese lugar histórico acogió en su patio central al Gran Circo Teatro y su carpa durante un mes. Así, tres años después de la caída del muro de Berlín, la obra *Popol Vuh* se presentaba dentro de un inmenso sitio derruido, al interior de Tacheles. Lo menciono, porque fue un contexto material que removió nuestra concepción del objeto usado, y que tuvo incidencia en la estética de *El Nato Eloy*. En palabras de Rossel:

Pudo haber sido sincronía, pero para elaborar el *Popol Vuh*, obra-espectáculo-teatro-callejero, apelamos al uso de todo tipo de materiales para la creación de personajes, marionetas, utilería, vestuarios y un cuanto hay. Mito latinoamericano y usanza de materiales naturales, sobre todo. Bien, bien precario el Gran Circo Teatro bajo la magna dirección de Andrés Pérez, como un presagio de lo que vendría con el Equilibrio Precario y nuestro aprendizaje de él. Se sumó al aprendizaje estético artístico, nuestra estadía en Tacheles, porque experimentamos de manera concreta la contraposición cultural entre nuestro trabajo chileno y el uso del desuso tecnologizado del arte contemporáneo alemán de esa época. Creo que eso nos abrió los ojos para comprender que se podía hacer uso de todo tipo de materialidad para desarrollar puestas en escenas, lo cual se vio plasmado en *El Nato Eloy*. Nos desprejuiciamos, creo, en mezclar todo tipo de cosas. Y algo importante, que me parece aprendimos, o me pasó a mí: valoré enormemente mi país, en el contrasentido de darme cuenta de que un pichirrucho paisito como el nuestro hacía gala de desprecio y desechaba la memoria, con la creencia de que eso nos hacía más ‘modernos’. Creo que ese fue un excelente puntapié inicial para desarrollar la estética y quizás la ética teatral del Equilibrio Precario.

Después de la gira de *Popol Vuh*, el Gran Circo Teatro tuvo un receso, ya que Andrés Pérez vivió por alrededor de un año fuera de Chile. Ese fue el momento en que nació Equilibrio Precario. La tabla 1 presenta el total de las obras de la compañía estrenadas entre 1994 y 2008, junto a una breve descripción de la propuesta escénica de cada una de ellas.

Marco teórico y aproximación historiográfica al teatro de formas animadas

Vale la pena considerar la distinción terminológica respecto del teatro de figuras animadas que realiza Ana Maria Amaral, la destacada investigadora brasileña. Su trabajo es relevante desde varias perspectivas para la investigación. No obstante, el énfasis en esta oportunidad se centra en la incorporación de terminología que permita dar cuenta de la variedad de lenguajes que

Tabla 1. Montajes de Equilibrio Precario

AÑO DE ESTRENO	OBRA	PROPUESTA ESCÉNICA
1994	<i>El Nato Eloy</i>	Se basa en la novela <i>Eloy</i> (1969) de Carlos Droguett. Es un espectáculo de figuras animadas no tradicionales hechas a partir de objetos de desuso.
1995	<i>La Niña de la calaca</i>	Leyenda mapuche-huilliche en teatro de sombras, realizada con el auspicio del Museo Chileno de Arte Precolombino.
1996	<i>Los amores del diablo en Alhué</i>	Figuras animadas a partir de objetos, basada en la novela del siglo XIX del chileno Justo Abel Rosales (1895).
1997	<i>Tres Rosas y un gavián</i>	Melodrama cómico con máscaras, accesorios y figuras de objetos, de Guillermo Charpentier (1996).
1998	<i>El Caballo Caballero</i>	Espectáculo unipersonal de teatro callejero que relata el supuesto origen draconiano del caballo.
1999	<i>Lautaro</i>	Creación a partir de la historia del emblemático toqui mapuche, pretendiendo tener una opinión respecto del origen de la chilenidad. Máscaras, accesorios y figuras de objetos.
1999	<i>Eros y Psique</i>	Teatro de sombras basado en el mito griego del mismo nombre.
2000	<i>Dragones</i>	Teatro callejero basado en la descripción de este animal fantástico, con base en <i>El Libro de los seres Imaginarios</i> , de Jorge Luis Borges (1957).
2001	<i>Moby Dick</i>	Basado en la novela de Herman Melville (1851). Técnicas mixtas.
2001	<i>Mitos de la Muerte y otras Muertes</i>	Teatro de sombras basado en mitos y relatos de culturas ancestrales.
2002	<i>Los Papeles de Melchor Santuario</i>	Teatro callejero basado en el cuento de Patricio Manns (2001) y que narra otra visión de la Guerra del Pacífico.
2004	<i>Rosa Yagán</i>	Teatro de sombras, máscaras y multimedia. Montaje basado en el libro <i>Rosa Yagán, el último eslabón</i> , de la periodista Patricia Stambuk (1986) y en <i>Los indios de la Tierra del Fuego</i> , de Martín Gusinde (1937).
2005	<i>Fantasmas de Parafina</i>	Obra de Eduardo Pavez (2005), seleccionada para la XI Muestra de Dramaturgia Nacional. Figuras animadas.
2008	<i>Clotario Blest</i>	Teatro de marionetas de guiñol, para todo espectador, que recrea la vida del líder sindical.
2008	<i>Ubú Rey</i>	La obra de Alfred Jarry es llevada a escena tal como lo concibió su autor, con títeres y marionetas. Teatro de objetos. Adaptación.

componen la escena animada, más allá del contenido verbal. Amaral propone integrar las palabras títere, marioneta, muñeco, figura, por nombrar las más usadas, en torno a un solo concepto: teatro de formas animadas. La autora menciona que el término refiere al teatro que se realiza a partir de los años 1980, que se hizo conocido en los años 1990, y que puede ser considerado una evolución del teatro de títeres previo. Para Amaral, la noción de formas teatrales animadas es más amplia y, por lo tanto, permite dar cuenta del fenómeno en el teatro, donde el muñeco es solo una de sus formas en juego:

Tanto o ator se transfere ao personagem (no caso de bonecos e máscaras) e se recolhe, quer sumindo no negro da cena, quer se escondendo atrás de um anteparo, ou ainda visível, contra-cena com bonecos ou máscaras; como também (como é o caso do teatro de objetos) o ator não se transfere, é visível e permanece a ele mesmo – neste caso, é um montreur, um contador de histórias, alguém que ilustra uma ideia com objetos e imagens (Amaral 242).

En relación con la relevancia de contar en español con el término teatro de formas animadas, vale la pena precisar que una marioneta es entendida en Latinoamérica, en general, como un personaje escénico manipulado por hilos, a diferencia del títere que no los tiene. Sin embargo, en inglés el sustantivo *puppet* es determinado por el adjetivo que lo precisa, por lo que no refiere exclusivamente a una sola técnica (Ej.: *shadow puppet*, *finger puppet*, etc.). En palabras de Korošec (14), el término *puppet* define al mediador que permite la comunicación con la audiencia. En francés, en tanto, la palabra *marionnette* también designa cualquier tipo de personaje escénico animado, independientemente de su manipulación. Si se requiere precisar que tiene hilos, se especifica como *marionnette à fils*. Dado que han existido distintas técnicas y estilos en el trabajo del grupo, nos parece que la denominación de teatro de formas animadas es apropiada y, además, permite sortear esa dificultad terminológica al traducir al español en Sudamérica desde otras lenguas el término marioneta. Además, como el aspecto material más característico de Equilibrio Precario es el trabajo con materiales variados para crear la puesta en escena, el término permite incluir diferentes representaciones materiales de los títeres, marionetas, objetos, sombras y todo elemento material y no humano que se complementa con el cuerpo del actor para configurar la materialidad del personaje.

Se asume un paradigma de observación materialista, es decir, centrado en el material utilizado para la creación escénica. Esta visión se sustenta, también, en la semiótica multimodal (Kress y Van Leeuwen). Vale la pena especificar que la multimodalidad hace referencia a la integración de los distintos lenguajes semióticos, más allá del lenguaje verbal, para la conformación del significado. Esta propuesta toma como referente los postulados de Voloshinov, ya que “todo fenómeno sígnico se da en base a algún material: en el sonido, en la masa física, en el color, en el movimiento corporal, etc.” (33). Efectivamente, el material es el aspecto empírico de la obra, aquello físicamente perceptible que permite, en última instancia, la realización de esta (Bajtín). Así, el texto multimodal trasciende el material verbal y es entendido como un complejo de signos que forman una unidad interna que, al mismo tiempo, se relaciona con el contexto donde esos signos fueron producidos.

En palabras de Kress y Van Leeuwen: “cualquier texto cuyos significados son realizados a través de más de un código semiótico es multimodal” (177). Por lo tanto, el teatro, desde

nuestra perspectiva, es multimodal, ya que integra en su ejecución otros lenguajes más allá del verbal. La propuesta estética del grupo considera que son los distintos lenguajes de la puesta en escena los encargados de interpretar el sentido del texto dramático. En particular, el análisis que se desarrollará se centra en el teatro de objetos y el teatro de sombras como bases materiales para la generación del significado. A partir de esta concepción, se especifica que no es el material en sí el que aporta el significado, sino la proyección que se realiza sobre dicha materialidad, ya que “cualquier producto ideológico es parte de una realidad natural o social no sólo como un cuerpo físico, un instrumento de producción o un producto de consumo, sino que además, a diferencia de los fenómenos enumerados, refleja y refracta otra realidad, la que está más allá de su materialidad” (Voloshinov 31). Por lo tanto, desde la postura materialista asumida en este artículo, la comprensión responde al signo mediante otro signo y el sentido posee un carácter de respuesta, ya que los signos reflejan y refractan otra realidad, la que está más allá de su materialidad.

El dialogismo es una categoría que funciona como eje orientador, ya que todo significado siempre tiene, potencialmente, una posibilidad de respuesta. Se trata de una forma de interacción personal para la producción del sentido, en una cadena y una red incesantes. El sentido siempre se vuelve a producir y la memoria vuelve a aflorar en la cultura, ya que en los signos escénicos también se construyen los valores y el mundo que se quiere representar. Es por eso que el análisis implica la revisión del material de construcción de las obras desde la perspectiva de los creadores, pero también de otros discursos verbales que buscan interpretar la propuesta estética de la compañía y que, a juicio del grupo, logran retroalimentar de manera efectiva el sentido global del trabajo que hemos realizado. A continuación, se desarrollará una breve introducción al teatro de objetos, al teatro callejero y al teatro visual en vínculo con el teatro de sombras.

Teatro de objetos

El semiólogo e historiador del teatro polaco Henryk Jurkowski (1927-2016), destacado teórico europeo, tal como lo es Ana María Amaral para América Latina, fue especialista en el teatro de figuras animadas. Plantea que la búsqueda estética no realista da cuenta de objetos utilitarios de la vida cotidiana que podrían metamorfosearse e interpretar un papel dramático. Jurkowski (2008) postula que el ser humano solo le concede temporalmente sus privilegios como personaje dramático al títere. Justamente por eso, el surgimiento del teatro de objetos se genera a partir del individualismo y el subjetivismo que llevaron a los creadores a exhibir sus obras, a lo largo del proceso creativo, en función de su propio nombre y no bajo la lógica previa, propia de los años 1930 a 1950. Esta se sustentaba en una poética normativa que reforzaba la posición del títere dentro del teatro y donde los creadores se comprometían a estar a su servicio en tanto personaje dramático. “Le marionnettiste est alors, en quelque sorte, un vestige de l’art anonyme. Le voilà désormais fasse au public pour faire preuve de son talent” (Jurkowski 17). Al exigirse una crítica de naturaleza estética al títere, se evidenciaron debilidades como ser figurativo en un momento dominado por el arte abstracto y la subjetividad. Esta es otra variable que influye en la aparición del objeto y la figura animada, según el autor.

Dentro de las diferentes formas del objeto en el teatro, Pavis considera la materialización de este en la puesta en escena como un efecto de artificialización y abstracción semiótica, en vínculo con los objetos simbólicos, como un símbolo religioso o uno social. Además, considera también una tendencia inversa, la del objeto como material que se hace intraducible a categorías abstractas, pero que está presente en la escenificación, por ejemplo, como parte de la escenografía de la obra. Al ser la primera obra de la compañía, *El Nato Eloy* fue el punto de inicio del uso del desuso, en relación con el objeto, ya que todo se hizo a partir de la recuperación, incluso los telones y los andamios que funcionan a nivel de estructura escenográfica. Desde esa perspectiva, la obra marcó el punto discursivo de nuestra entrada a la objetualidad.

Teatro callejero

En Chile, el análisis del texto dramático se ha realizado, en general, desde una perspectiva literaria. Los géneros teatrales de la tradición oral han sido excluidos mayoritariamente del análisis, al parecer, por su naturaleza oral y su carácter popular. Este género discursivo se diferencia del teatro al aire libre o en plazas, porque irrumpen en el espacio público sin previo aviso, ejerciendo una acción desafiante al control político y administrativo que se ejerce sobre esos lugares. Paradójicamente, esas mismas funciones pueden ser financiadas por entidades de administración comunal, posibilitando alternativas gratuitas de esparcimiento cultural. Puede presentarse también en espacios cerrados, convencionales o no. Las posibilidades de contextos de enunciación son, prácticamente, infinitas. En definitiva, el teatro callejero siempre tiene la posibilidad de contactarse “con un público que no suele ir al teatro, de ejercer una acción sociopolítica directa, de aliar la animación cultural con la manifestación social, y de inscribirse en un espacio urbano, a medio camino entre la provocación y la convivencia” (Pavis 444). Así, siempre podrá ocupar el espacio público en función de una puesta en escena que involucre a los transeúntes y espectadores, sin previo aviso, en un acontecimiento teatral. En palabras de Artaud, “no es en la escena donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle; y si a la multitud callejera se le ofrece una ocasión de mostrar su dignidad humana nunca dejará de hacerlo” (85).

La tradición lingüística del género que sustenta al teatro de calle encuentra filiaciones con los “géneros verbales orales de la plaza pública” (Bajtín, *La cultura popular* 138). En efecto, la dramaturgia oral que se presenta muchas veces en el teatro callejero es una de las más antiguas de la tradición escénica y una de las menos estudiadas. El carácter popular de los géneros orales explica, según Bajtín, el aspecto no literario de los mismos, es decir, su resistencia a ajustarse a los cánones y reglas dominantes. En su completo estudio sobre las fuentes populares y las formas carnalescas, plantea, a partir de la comprensión de los géneros desarrollados en las ferias públicas existentes en la Edad Media y el Renacimiento, que las múltiples manifestaciones populares podían subdividirse en tres grandes categorías: las obras cómicas verbales; los diversos tipos de vocabulario familiar y grosero; y las formas y rituales del espectáculo.

La elaboración de formas especiales de lenguaje y gestualidad abolía la distancia entre los individuos participantes y provocaba la liberación de las reglas de conducta y de comportamiento social. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje específico, el lenguaje carnalesco, característico de los géneros orales callejeros y sus distintas manifestaciones de carácter festivo-popular.

El estilo de estos enunciados “se caracteriza por una sinceridad de plaza pública, expresada en voz alta; por el hecho de llamar a las cosas por su nombre” (Bajtín, *La cultura popular* 287). Se trata de recursos que buscan atrapar la atención del espectador por medio de la escenificación, y que se transmiten dentro de la historia del teatro de forma diacrónica. Lo que varía según las épocas son los medios disponibles para realizar el artilugio escénico.

Teatro de sombras y proyección visual

Cintra menciona que el origen del término “teatro visual” se remonta a Europa, a principios de la década de 1980. Se trata de una práctica escénica que va más allá del teatro de títeres tradicional y es cercana a las artes visuales. La presencia humana en el escenario se hace evidente para la manipulación de las figuras animadas, debido a la construcción de una escena basada en la imaginería y la performatividad. Desde la perspectiva de la compañía, que intenta establecer vínculos con formas teatrales que le anteceden, es posible mencionar nexos entre espectáculos visuales del siglo XVIII y el teatro visual contemporáneo que utiliza proyecciones, y el juego entre la luz y la sombra.

La comedia de magia del siglo XIX era un género escénico eminentemente visual, que se caracterizaba por la presencia de una serie de efectos mágicos que eran del gusto de los espectadores de la época. Se desarrolló en Europa durante los siglos XVIII y XIX, y también tuvo difusión en Chile y en el resto de América. El género, considerado del fin del Barroco en Europa, tuvo su fundamento escénico en la tramoya y la magia en la escena. Era un tipo de espectáculo que estaba relacionado con los artificios precinematográficos por el uso de aparatos, técnicas y recursos audiovisuales que posteriormente configuraron el nacimiento de la exhibición cinematográfica. Con posterioridad a ese hito, los espectáculos escénicos que incluían proyecciones ópticas sucumbieron ante el descollante encanto que ejerció el cine y que, en definitiva, superaba los efectos visuales de la era precinematográfica que se utilizaban en el teatro.

Dentro de los recursos escénicos, las comedias de magia utilizaban proyecciones con espejos ópticos, dentro de lo que se conoce en la física como catóptrica, conjugándolas con la luz de una lámpara de gas y proyecciones escénicas. En la actualidad, la materialización de una escenificación como esa podría ser realizada por medio de una proyección audiovisual, en juego con la iluminación escénica y las posibilidades que otorga la electricidad como fuente de energía. Dentro de la concepción materialista y dialógica respecto del signo multimodal que asumimos, nos interesa observar cómo propuestas utilizadas antiguamente en el teatro están todavía vigentes. Por ejemplo, las proyecciones de fantasmagorías utilizadas en las comedias de magia, previas a la aparición del cinematógrafo, son recursos que pueden ser observados en la propuesta de Equilibrio Precario. Una fantasmagoría es el arte de representar figuras por medio de una ilusión óptica (RAE). Específicamente, la obra *Rosa Yagán* las utilizó, aunque la luz eléctrica reemplazó al gas como fuente de iluminación.

Como se mencionó previamente, una vez llegado el siglo XX, los trucos ópticos y efectos de sombras en Occidente son asimilados por el lenguaje del cine recién nacido, el que se alimentó de fuentes teatrales diversas, como las comedias de magia y los números de ilusionismo. Durante el siglo pasado fueron los magos quienes continuaron con la tradición en Chile, ya que el

teatro, por lo menos hasta los años 1960, en general, estuvo desvinculado de estos códigos en el ámbito de la puesta en escena. Sin embargo, en el año 1967, dentro del proceso conocido como la Reforma Universitaria, se creó en la Universidad Católica un Taller de Experimentación Teatral, que buscaba que “el actor descubriera un lenguaje expresivo con sus cuerpos, con su relación con objetos, con el sonido, con la luz y el color” (Hurtado). En 1969 se montó *Nos tomamos la universidad*, de Sergio Vodanovic, bajo la dirección de Gustavo Meza. Bernardo Trumper diseñó la iluminación y la escenografía. Correspondió al segundo estreno que este taller generó. El montaje incorporó las sombras a la actuación, relacionando los distintos códigos en el escenario. La utilización de proyecciones como recurso escénico se debió al interés de Meza por imprimir dinamismo a la acción, pero sin que le demandara al público la necesidad de pensar sobre lo que veía en escena, ya que lo importante era no perder el sentido de lo que la obra pretendía: mediar entre la sociedad y el espectador, sin dejarse llevar por la intención de querer hacer algo novedoso (Maturana 92).

Análisis

A continuación, se analizan tres obras de la compañía que permiten dar cuenta de la materialidad escénica y, en definitiva, de los lenguajes trabajados por el grupo, entre 1994 y 2008. Las obras que se describirán son: *El Ñato Eloy* (teatro de objetos, 1994); *El Caballo Caballero* (teatro callejero, 1998) y *Rosa Yagán* (teatro de sombras y multimedia, 2004). De esta forma, se busca dar cuenta de la propuesta estética de Equilibrio Precario, a partir de las reflexiones e interpretaciones del grupo, así como desde el material bibliográfico y de prensa que forma parte del archivo de la compañía.

El análisis que se desarrollará asume una concepción multimodal, desde la perspectiva de la semiótica social de Kress y Van Leeuwen. Esta se ancla en una comprensión del discurso entendido, por una parte, en el contexto de las formas y lenguajes disponibles en la sociedad y, por otro lado, en los usos y valoraciones que los propios usuarios le asignan. Por lo tanto, se resalta que las interpretaciones surgen del propio grupo o de interpretaciones externas que permitieron al equipo reflexionar respecto del trabajo realizado. El análisis comienza con una indagación en la concepción del objeto usado como propuesta escénica en *El Ñato Eloy*. Posteriormente, se ahonda en la concepción del signo escénico como un resultado de voces sociales diferentes y donde los productos simbólicos de la cultura no solo son parte de una realidad social única, por medio de la proyección de recursos escénicos antiguos de la tradición callejera en *El Caballo Caballero*. Finalmente, se establecen nexos con el teatro visual y el teatro de sombras en *Rosa Yagán*. Como se mencionó previamente, el artículo también se nutre de la crítica y la investigación teatral sobre la compañía, cuando aporta a la reflexión e interpreta los significados que motivan la acción escénica.

Teatro de objetos: *El Ñato Eloy*

La textualidad de la obra es enfrentada de manera libre para la utilización de material dramático basado en la literatura en general. *El Ñato Eloy* se compuso dramáticamente a partir de distintas



El Ñato Eloy. Dramaturgia: Equilibrio Precario. Dirección: Arturo Rossel. Equipo artístico: Ignacio Mancilla, Gonzalo Muñoz-Ferrer, Carmen Luz Maturana, Arturo Rossel. Espacio de presentación: Estación Mapocho. Año: 1994. Fotografía de Jorque Aceituno.

escenas, según lo que se definió por el grupo como los fundamentos de la historia de un hombre que se enfrenta a su muerte inminente. Para esto nos basamos en distintos autores, además de Droguett y su novela *Eloy*. Se incorporaron fragmentos de Wilde y la *Balada de la cárcel de Reading*; Sandro y su "Rosa, Rosa"; poemas de *Escrito en el aire* de Droguett; la cueca macabra rememora las danzas de la muerte medievales e incorpora en su letra textos de *Una temporada en el infierno*, de Rimbaud. Se trata de textos que representan a un hombre que está a punto de morir, y que se mezclan en la obra con la música y la voz del narrador. Durante el verano de 1994, se presentaron las primeras funciones itinerantes. El estreno oficial de la obra fue en la Estación Mapocho, el 23 de junio de 1994. El género discursivo da cuenta de un drama fúnebre en un acto. Es una obra de títeres no tradicionales, hecha a partir de objetos en desuso y recuperados, con música en vivo de guitarras y canto. La estrella de la escenografía fue realizada por el pintor chileno Pablo Domínguez (1962-2008).

La obra trata acerca de las aventuras del bandido Eleodoro Hernández, abatido por la policía en 1941. El montaje se centra en las horas previas a su captura, en el imaginario social y psicológico de un hombre acosado y su agonía. Droguett otorga el sentido inicial de la obra al grupo, a partir del flujo ininterrumpido de la conciencia en su novela. La vertiginosidad del relato y el asedio policial con la muerte alcanzando a Eloy nos conmueve. Por su mente pasan crímenes, huellas de infancia, religiosidad popular, amores y arrepentimientos. El uso del objeto también tiene que ver con esos conceptos, pero materializados. No se trata de cualquier materialidad, sino que esta debe ser coherente con el significado que se busca crear.

El objeto como material desechado tiene la carga de su uso y su desuso, el valor que tuvo para quien lo usó, el paso del tiempo y su marca. También la valoración surge como una forma inversa al desprecio que generalmente se le tiene. Por lo tanto, no es cualquier objeto; es el que

logra transmutar el significado a partir de su materialidad. En palabras de Voloshinov, el signo refleja y refracta otra realidad, la que está más allá de su materialidad, ya que todo producto ideológico posee una significación. Desde la perspectiva de la semiótica social, la comunicación visual debe ser entendida, por una parte, en el contexto de las formas y lenguajes disponibles en la sociedad y, por otro lado, en los usos y valoraciones que se les asignan.

En cuanto a la comprensión de materialidad como contenedora de significados ideológicos, vale la pena mencionar la crítica de Juan Andrés Piña, porque establece el nexo que la obra tiene con lenguajes teatrales antiguos y nuevos. Plantea que el grupo “busca en otras formas de expresividad, en este revoltijo de lenguajes antiguos y actuales –teatro de marionetas y de sombras realizado con elementos del deshecho y la tecnificación de la cultura contemporánea-, otra manera de mirar y de escuchar una historia...” (Piña 233). Para el grupo, la condición de latinoamericanos es la que nos permite esa mezcla, al menos en lo referido a los lenguajes escénicos utilizados: por ejemplo, el teatro de objetos surge en la segunda mitad del siglo XX, mientras que las formas animadas tradicionales, como el teatro de títeres popular y el teatro de sombras, tienen miles de años de existencia. Por ejemplo, cuando presentamos *Rosa Yagán* y el *Ñato Eloy* en Taiwán, en 2004 y en 2008, nuestra propuesta era novedosa para el público y la crítica, pero nosotros no teníamos a nuestras espaldas la tradición milenaria china como un canon y eso nos daba libertad escénica, que fue la que nos permitió experimentar.

Dentro de los temas tratados, la muerte como temática es recurrente no solo en *El Ñato Eloy*. En palabras de Carvajal y Van Diest, la figura del delincuente en la obra es “la figura del abatido. Como ejercicio fáctico aplicado por la fuerza pública ante la figura del delincuente o el subversivo, aparece como ejercicio impune que se vuelve problemático, porque anula el derecho a juicio de todo ciudadano” (Carvajal et al. 203) A su vez, la reutilización del material tiene que ver con la vida, dada la precariedad de la existencia para algunos. La figura 1, por ejemplo, muestra al Ñato y a la Muerte.

En cuanto a la objetualidad, el trabajo buscaba conformar realidades escénicas con base en una concepción multimodal, por medio de la utilización del lenguaje verbal como uno más de los componentes de la puesta en escena, pero donde el objeto también aporta al significado. Para Zamorano, el concepto de “objeto de desecho” tiene que ver con una mirada crítica, “donde el objeto reúne una entidad latinoamericana mestiza, entre sociedad de consumo occidental, cultura popular y valores ancestrales, en los cuales la simbología del plástico, la producción en masa, el ideal de estatus se ve trasplantado, constituyéndose en una especie de provocación, que ellos utilizan, pero de forma inversa, para devolver esta visión” (195). El objeto usado se transforma, así, en el reflejo de lo que no se quiere ver.

Teatro Callejero: El Caballo Caballero

Al indagar en la historia del teatro en Chile, prácticamente no existen alusiones a espectáculos callejeros en el siglo XIX. Sin embargo, se encuentra una evidencia indirecta, contenida en una crítica al grupo norteamericano Martinetti y Ravel. Se menciona que además de “ser un espectáculo indigno de nuestro teatro, nada vimos que propasase a los volatines que a cada paso se ve en extramuros” (*El Ferrocarril*, 6 septiembre de 1862). Se observa así una alusión a los artistas populares de la periferia de Santiago. El volatín era un artista múltiple, que combinaba

distintas artes circenses en su ejecución, “que con habilidad y arte anda y voltea por el aire en una maroma haciendo otras habilidades y ejercicios semejantes” (Rodríguez 478-479). De tal manera, sí existían artistas callejeros que presentaban sus números “en extramuros” y el público que asistía no era convocado por medios de difusión escrita.

La obra *El Caballo Caballero* es un espectáculo unipersonal, para todo espectador, basado en las técnicas del teatro callejero. Fue creado en 1998 por Arturo Rossel como una respuesta a la negativa del grupo de realizar un nuevo montaje que no tuviera asegurado el financiamiento para los ensayos. En consecuencia, optó por realizar una obra solo. Las técnicas de la actuación callejera las aprendió en el Gran Circo Teatro, donde trabajó entre los años 1989 y 1994, y en el Teatro Provisorio, dirigido por Horacio Videla, entre los años 1987 y 1989. La estética de la obra contempla la escenificación por medio de objetos en desuso y recuperados posteriormente, los que dan origen a una serie de caballos de distinto formato, agrupados en una especie de carrusel. Junto a ellos, y por medio de zancos, el actor presenta también como personajes a un caballo (el Caballo Caballero) y a un dragón, los que contemplan accesorios en la constitución corporal.

Constantemente el narrador/actor se refiere a la contingencia, por lo que es un tipo de monólogo que, si bien mantiene una estructura dramática definida, siempre está sujeto a la innovación de historias que apelan al humor y a la crítica social. La teatróloga cubana Vivian Martínez vio la obra en el *Festival Internacional de Monólogos* en Venezuela, en septiembre de 2005, en el Teatro Luis Peraza de Caracas. Publicó una crítica donde clasificó el género de la obra como “juglar contemporáneo” (Martínez 1):

El chileno Arturo Rossel, heredero de la sólida tradición popular y callejera del Gran Circo Teatro, crea el caballo caballero como un juglar contemporáneo, enlaza caballos célebres de la historia universal y local —Pegaso, el Caballo de Lady Godiva, el etílico White Horse, el viejo del tema de Simón Díaz o el del libertador Simón Bolívar— y crea una hermosa fábula de continuidad a los ideales libertarios americanos que pasa por Martí, el che Guevara, Allende, y que engarza alusiones irónicas a situaciones de corrupción y desmanes neoliberales con vital sentido político.

Nos hubiera gustado haber tenido un análisis crítico de la obra en Chile. A falta de aquello, es nuestra propia interpretación de la puesta en escena la que entra en juego e intenta suplir esta carencia. Tal como Martínez establece conexiones con la *performance* del juglar, estableceremos conexiones con el discurso oral de la obra desde la perspectiva de los géneros verbales orales carnavalescos de la plaza pública medieval (Bajtín). Para dar cuenta del contenido, se analizará una función registrada en el patio central del Campus Oriente de la Universidad Católica, frente a los alumnos del curso de Crítica Teatral, del profesor Patricio Rodríguez, en una grabación audiovisual realizada durante abril de 2005 en formato DVD. Tal como plantea Martínez, se evidencian elementos de la tradición oral y del juglar, pero actualizadas. Así, el análisis se centra en el análisis discursivo de la obra.

Bajtín menciona que los espectáculos carnavalescos, en general, por su carácter concreto, son percibidos a través de los sentidos del espectador. Debido a los elementos de juego que presentan, se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral. El humor de estas formas escénicas de ninguna manera está cargado de negatividad. Quien lo utiliza no se ubica fuera del objeto aludido ni

se le opone, como el humor satírico de la época moderna. “Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen” (Bajtín, *La cultura popular* 17). La obra abunda en consideraciones de este tipo. Junto al cuestionamiento social, el protagonista se incluye él mismo y a los espectadores dentro del objeto aludido:

y más acá verán que viene /// el CABALLO DE TROYA / aquel caballo /// que el pueblo griego /// donó /// al pueblo chileno y el que / empotrado /// en la avenida Grecia fue durante la República /// un salón de Espectáculos y olé /// luego fue /// con Pinochet /// durante la dictadura fue /// un templo /// de Detención /// y Tortura [chiflido del público] /// no no// quiero decir un Centro Evangélico /// Pentecostal /// pente acostal al tiro [risas del público] hoy en día ese /// nuestro caballo de Troya es un Ekono / un Supermercado [risas del público] (La notación da cuenta de: / pausa corta inferior a un segundo y // pausa de un segundo o más).

Los elogios emitidos en este tipo de espectáculos de la tradición oral durante la Edad Media y el Renacimiento eran, a la vez, irónicos y ambivalentes. Se utilizaban también juegos de palabras, sobreentendidos e inversiones verbales, tal como en la obra:

Y más allá verán que aparece / eh / el caballito blanco // de los adultos /// el White Horse /// Advertencia /// El galope excesivo de este corcelito // provoca delirio y efervescencia / en el cuerpo y la mente (3”) sobre todo en la maña /// de la cañana siguiente!!!

El vocabulario de los espectáculos de la plaza pública y de la feria, desde las interpretaciones a voz en grito hasta los espectáculos escénicos más organizados, tenían en común el estar “basados en el mismo ambiente de libertad, franqueza y familiaridad” (Bajtín, *La cultura popular* 130). Los espectáculos callejeros constituían aspectos importantísimos en la vida de la plaza, y el pueblo se agrupaba a su alrededor. Lo mismo se puede observar con *El Caballo Caballero*, cuando es presentado en espacios callejeros o al aire libre.

Otro elemento característico de la imagen popular carnavalesca tiene relación con el hecho de arrojar excrementos o el rociar con orina. El residuo corporal implica una degradación ambivalente: “las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con el nacimiento, la fecundidad, la renovación y el bienestar” (Bajtín, *La cultura popular* 134). Por lo anterior, son figuras desprovistas del cinismo y grosería que se les otorgaría en una asignación de sentido actual. Esta imagen se despliega también en la obra, por medio de la gestualidad. El personaje, ataviado como equino, se acerca a un espectador y lo besa. Luego avanza y simula, gestualmente, orinar a otro. Son acciones que involucran escénicamente al público sin previo aviso, por medio del acercamiento corporal del actor, ya que es el personaje-caballo quien se le aproxima. Luego, simula orinarlo. En el contexto de enunciación analizado, el patio central del Campus Oriente, el caballo se acerca a la cámara y al camarógrafo que registra el material. Lo orina, ficticiamente, levantando una pata.

Finalmente, se considera también para la determinación del género de la obra como oral de plaza pública otra imagen carnavalesca típica: la aparición del fuego. En los espectáculos callejeros medievales y renacentistas el infierno se representaba como un globo que escupía

llamas: “la boca del infierno y cabeza de Lucifer” (Bajtín, *La cultura popular* 143). En la obra analizada, en cambio, es la imagen de un dragón la que asume esta acción.

La imagen gestual se entrelaza con el texto oral, repitiéndose una vez más lo ya planteado respecto del humor usado en este tipo de espectáculos: quien lo utiliza no se ubica fuera del objeto aludido ni se le opone, sino que, por el contrario, se incorpora como sujeto del cual el espectador se puede reír:

lo que nunca // nunca se ha dicho del dragón /// es //que una vez //que descubrió el fuego [lanzamiento de fuego durante 12 segundos] Con el fuego [el actor hace amago de quemarse un dedo] Con el fuego /// el dragón quemó /// aparte de mi dedo /// quemó //a muchos hombres /// a muchos pueblos con el fuego

Como se ha observado, la obra reproduce escénicamente algunas de las principales características de los géneros escénicos de la plaza pública del teatro medieval, lo que ha permitido realizar una aproximación al tipo de discurso emitido. Desde la perspectiva del valor del teatro callejero para el grupo y su propósito, observamos en su ejercicio la posibilidad de acceder al mundo real, con todo lo que ello significa, y viendo allí también la dignificación de las artes presentadas al transeúnte común, armando un espacio de recreación y reflexión, un espacio de coyuntura poética. Valoramos el agradecimiento que la gente común da a este trabajo.

Teatro de sombras y multimedia: Rosa Yagán

La conexión que establecemos entre la antigua comedia de magia y el teatro de sombras y multimedia desarrollada por Equilibrio Precario corresponde a una interpretación propia del grupo y que da cuenta de propuestas inmersas en ciclos creativos, que se actualizan y refractan en propuestas teatrales contemporáneas. Como ya se mencionó, el género de la comedia de magia desapareció a inicios del siglo XX frente al recién creado lenguaje del cine, siendo, incluso, absorbido por él.

El trabajo con el teatro de sombras en el grupo se inicia de manera muy rudimentaria, a partir de una escena de *El Ñato Eloy*. Rossel conoció este lenguaje teatral milenario de origen asiático, vinculado a los orígenes de la humanidad, porque pudo ver en 1990, en una de las giras de la Negra Ester, un espectáculo de Wayang Kulit, de la corte de Java. Otra motivación para usar sombras en *El Ñato Eloy* surgió a partir de una propuesta de Ignacio Mancilla, quien había participado, bajo la dirección de Andrés Pérez, en la Jornada de purificación del Estadio Chile, en 1991. En esa ocasión el artista británico Peter Moser realizó un taller de experimentación durante algunos días. “Vi unas sombras en esos ventanales donde están los pasillos, había gente haciendo unas sombras grandes. Después nació una propuesta mía para el Ñato, pero también fue colectivo, porque al principio nos costó meternos ahí, en ese cuento de las sombras. Nunca nosotros habíamos hecho, pero finalmente salió adelante la escena”. Luego, en *La Niña de la Calaca*, tuvo que ver con el entendimiento de la obra y el concepto de luz y sombra. El personaje protagónico se llamaba Ayün, que en mapundungún es amor. Metafóricamente significa la luz de tus ojos ilumina mi corazón. En *Eros y Psique* y en *Mitos de la muerte*, las sombras se ocuparon por el aspecto legendario y mítico de los relatos. Rosa Yagán relacionó las proyecciones



Rosa Yagán. Dramaturgia: Equilibrio Precario. Dirección: Carmen Luz Maturana. Equipo artístico: Arturo Rossel, Tito Fariás. Espacio de presentación: Matucana 100. Año: 2004. Fotografía de Mariela Rivera.

cinematográficas y las sombras en la puesta en escena, como una manera de acercarse a ese mundo desaparecido de las culturas extintas de la Tierra del Fuego.

En *Rosa Yagan*, escenificamos la ceremonia de iniciación del Kina y, a partir de ella, recreamos el mito que explicaba la creación del mundo. Efectivamente, el teatro de sombras permitía acceder de una manera más libre a esas realidades simbólicas. La cosmogonía yagana tenía un componente moralizador y los relatos eran truculentos. Por ejemplo, la ceremonia del Kina rememoraba la creación del mundo a partir del asesinato de todas las mujeres. Por otra parte, la información histórica relativa al genocidio y extinción de los yaganes era sobrecogedora. La ceremonia del Kina fue la posibilidad de vincularnos al mito. En medio de las contradicciones en la creación del texto de la obra, el dramaturgo chileno Juan Radrigán nos habló del libro de Patricia Stambuk, *Rosa Yagán: el último eslabón*.

Stambuk transcribe y recrea el mundo de Rosa Yagán, una mujer real, que murió en 1983 siendo una anciana. Rosa, a través de su relato, opina de su mundo y de las paradojas de una vida transculturizada. Ambas se conocieron en 1975, cuando Rosa estuvo en un hospital de Punta Arenas. A partir de ese momento comenzaron una extensa e íntima conversación. En 2004, dos semanas antes del estreno, se contactó con nosotros Patricia Stambuk, quien venía llegando del extranjero. Supo por la prensa que se estrenaría la obra y que utilizaba enunciados de Rosa que aparecían en su libro. Luego de interiorizarse de lo que estábamos haciendo y de escuchar la música de la obra, nos entregó las entrevistas que ella le había hecho a Rosa Yagán,

en antiguos casetes. Sus textos orales enriquecieron la puesta en escena: la tonalidad y la armonía de su voz encajaba con la musicalización elaborada por Arturo Rossel y Cuti Aste. Ella ingresó al registro sonoro para reírse y para hablar en español, en yagán o yámana y en inglés, ya que cuando niña lo aprendió en la casa de un misionero donde trabajó como empleada. Patricia Stambuk registró en un artículo lo que sintió en el estreno de la obra:

En el instante en que las luces se apagaron en la sala de Matucana 100, y un foco en bambalinas develó la figura de Rosa con su haz potente sobre el costado izquierdo del telón, la imagen me hizo estremecer. De las sombras no emergió un actor que representaba a Rosa. Era Rosa. Mi cuerpo se despegó del respaldo de la silla y quede tan erguida como se veía ella en esa recreación en la despintada cama del hospital de Punta Arenas. No lo podía creer. ¡Estaba allí!, tal como la conocí. Carecía de importancia la licencia del pelo largo de su juventud que había cortado con los años. No era una máscara, no era una fotografía ni un holograma (Stambuk, "Remos" 16).

La puesta en escena y el estreno

Inicialmente se trabajó en la confección de los personajes del teatro de sombras para representar la ceremonia de iniciación del Kina, que marcaba el paso de la niñez a la adultez en los hombres. Masemikens, por ejemplo, que era el chamán en los tiempos en que el etnógrafo Martín Gusinde estuvo con ellos, en 1922, era un personaje constituido por el cuerpo del actor y por una máscara en teatro de sombras.

La serie de espíritus que representaban los hombres con su actuación en la ceremonia del Kina y sus máscaras características fue realizado según las reseñas de Gusinde y por las imágenes realizadas por Koopers y Furlong a inicios del siglo XX. Las figuras del teatro de sombras fueron mezcladas con material audiovisual. Incorporamos fragmentos de la película documental *Tierras Magallánicas* del cura D'Agostini (1933). Ahí aparece Rosa joven en una canoa y también siendo maquillada por otra mujer yagana, Yayosh. El maquillaje era símbolo de pertenencia social, identidad y estética para las culturas de la Tierra del Fuego. El maquillaje usado a diario por hombres mujeres y niños hablaba por quienes los usaban, ya que tenía significados simbólicos y sociales.

Si bien la película de D'Agostini tiene un valor innegable, se evidencian sesgos etnográficos en su realización. Por ejemplo, Rosa y Yayosh aparecen vestidas con pieles de guanaco, ropa típicamente selknam. El diseño de la pintura facial que lleva Rosa sí es yagán y es exclusivo de esta sociedad (Fiore 59). Se puede criticar que el contexto de ambientación etnográfica no fue riguroso con el mundo indígena, sin embargo, no deja de tener valor patrimonial el hecho de que es el único registro fílmico de esa época en la zona y el primer documental hecho en Chile. Además, es posible ver a Rosa en la película muda. Ella fue representada en la actuación teatral por medio de una máscara, que aparecía a modo de proyección. Esa imagen se relacionó en la escenificación con la propia imagen audiovisual que aparece en la película de D'Agostini, así como otras fotografías que la muestran en diversos momentos de su vida².

2 La escena final de la obra se puede observar en <https://www.youtube.com/watch?v=uBbtbBlgOQE>

Si bien durante los ensayos logramos acercarnos en términos estéticos al mundo yagán, siempre fue un mundo difícil de escenificar. ¿Cómo entender desde una perspectiva actual a una sociedad donde el arte era inherente a la vida social, de una forma tan distinta a la nuestra? El canto, por ejemplo, era una manifestación social y un medio de pertenencia a la comunidad. No era una expresión artística particular, sino cotidiana y social. Gusinde registró esos cantos en partituras. Están también las grabaciones con los cantos de Rosa Yagán. Sin embargo, es imposible vivenciar la potencia que tenían las voces de niños y adultos cantando al unísono. Las sombras y las proyecciones audiovisuales nos permitían recrear efímeramente esos momentos.

Se experimentó la mezcla en vivo con grabaciones y material audiovisual. Los cantos a los que tuvimos acceso por medio del Museo de Arte Precolombino de Santiago, así como por las grabaciones de Stambuk, son un registro invaluable, sin duda, pero es la voz de una anciana cantando sola. ¿Cómo sería el mismo canto que recordaba Rosa cuando se usaba por el grupo para cruzar el Cabo de Hornos e invocar la tranquilidad de las aguas? ¿Cómo entender fragmentariamente, a través de registros, una sociedad en la que las manifestaciones artísticas del mundo espiritual eran tan poderosas? Finalmente, ¿cómo entender hoy una sociedad que está regida por leyes sociales que nacen del ámbito ritual y estético? Frente a todas esas dudas que nos surgían, el teatro de sombras nos facilitó el ingreso, limitado sin duda, a ese mundo inexistente y extinto.

Conclusiones

El artículo ha buscado dar cuenta de las propuestas escénicas de la compañía, a partir del análisis de una muestra de tres obras. Asimismo, se han establecido nexos con propuestas teatrales más antiguas, como el teatro callejero y las fantasmagorías, que eran muy populares en el teatro precinematográfico. En relación con el teatro de títeres tradicional, su continuidad ha sido poco estudiada, exceptuando algunas investigaciones valiosas como las de Muñoz y Hernández (2004) y Herskovits (2013).

Además, se ha postulado que la realización de espectáculos escénicos eminentemente visuales correspondería a propuestas inmersas en ciclos creativos, que se actualizan y refractan en propuestas teatrales contemporáneas. Hay evidencia de espectáculos extranjeros con inclusión de cruces entre el lenguaje teatral y el cine hasta el golpe de Estado. Posteriormente, los espectáculos teatrales no desarrollan el teatro de formas animadas hasta el fin de la dictadura, aunque la tradición del teatro de títeres continuó como oficio de manera anónima (Herskovits 1). Lo anterior se condice con lo mencionado por Jursowski previamente, en relación con que el teatro de objetos surge también para hacer frente al anonimato del actor que exige el títere, como una muestra del subjetivismo en términos psicológicos, pero también en términos culturales. La experimentación se ha ido desarrollando gradualmente, y se ha generado en el siglo XXI una serie de montajes teatrales y grupos que reutilizan el lenguaje de las sombras y/o el uso de la proyección de imágenes. La diferencia es que ahora la escena se vale del cine y la luz proyectada para la creación de efectos ópticos, y estos se han integrado escénicamente con el teatro de sombras más allá, por cierto, de Equilibrio Precario.

En síntesis, el teatro de formas animadas se ha valido de diferentes lenguajes o modos semióticos para su realización. Algunos de ellos han sido el teatro de sombras y el teatro de objetos. Estos lenguajes, que han sido escasamente estudiados en nuestro país, se concretan en grupos que rompen el paradigma del texto dramático convencional. A cambio, ocupan distintos lenguajes escénicos y una dramaturgia vinculada principalmente a la narración visual. La propuesta escénica de tres obras de Equilibrio Precario nos ha permitido ejemplificarlo.

Obras citadas

- Amaral, Ana Maria. *Teatro de formas animadas: Máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. Impreso.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. España: EDHASA, 1978. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *El problema de los géneros discursivos. Estética de la creación verbal*. México: siglo XXI editores, 1982. Impreso.
- . *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. México: Alianza, 1987. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *El Libro de los seres Imaginarios*. España: Bruguera, 1957/1980. Impreso.
- Carvajal, Fernanda y Camila van Diest. *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Impreso.
- Cintra, Wagner. "Considerações acerca do Teatro Visual". *Móin-Móin* 12 (2018): 95-109. Recurso electrónico. 22 ago. 2022.
- Charpentier, Guillermo. *Tres Rosas y un Gavilán*. Santiago: 1996. Obra no publicada.
- D'Agostini, Alberto, director. *Tierras magallánicas*. 1933.
- Droguett, Carlos. *Eloy*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. Impreso.
- . *Escrito en el aire*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1972. Impreso.
- El Ferrocarril*, 6 septiembre de 1862. Crítica. [Fotocopia Biblioteca Nacional].
- Fiore, Dánae. "Fotografía y pintura corporal en Tierra del Fuego: un encuentro de subjetividades". *Revista Chilena de Antropología Visual* 6 (2005): 55-73. Recurso electrónico. 29 jul. 2022.
- Gusinde, Martín. *Los indios de la tierra del Fuego: Tomo II Los yaganes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana, 1937/1982. Impreso.
- Herskovits, Sergio. *El anónimo oficio de los titiriteros en Chile*. Santiago: Payasíteres, 2013. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. *Recorrido por los montajes realizados a través de los 40 años*. Santiago: Teatro UC, s/f. Impreso.
- Jurkowski, Henryk. *Métamorphoses*. Francia: IMM, 2008. Impreso.
- Korošec, Helena. "Non-verbal communication and puppets". *The Puppet – What a Miracle! Ed.* Livija Kroflin y Edi Majaron. Francia: UNIMA, 2002. 14-26. Impreso.
- Kress, Gunther y Teun van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres, Nueva York: Routledge, 2006. Impreso.
- Mancilla, Ignacio. Entrevista personal. 15 jul. 2022.
- Manns, Patricio. *La tumba del zambullidor*. Santiago: Sudamericana, 2001. Impreso.
- Martínez, Vivian. "Monólogos y diálogos en Caracas y Guarané". *Revista Conjunto* 138 (2005): 138. Impreso.
- Maturana, Carmen Luz. *Teatro de sombras*. Santiago: Equilibrio Precario, 2009. Impreso.

- Muñoz, Iván e Isabel Hernández. *Historia de títeres y titiriteros*. Santiago: Luciérnaga Mágica, 2004. Impreso.
- Pavez, Eduardo. *Fantasmas de parafina*. Santiago: Muestra de Dramaturgia Nacional, 2005. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Piña, Juan Andrés. *20 años de teatro en Chile 1976-1996*. Santiago: RIL editores, 1998. Impreso.
- Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*. Buenos Aires: Maryamar, 1978. Impreso.
- Rodríguez, Zorobabel. *Diccionario de chilenismos*. Santiago: Imprenta El Independiente, 1875. Impreso.
- Rosales, Justo Abel. *Los amores del diablo en Alhué*. Santiago: Imprenta La Democracia, 1895. Impreso.
- Rossel, Arturo. Entrevista personal. 15 jul. 2022.
- Stambuk, Patricia. *Rosa Yagán: el último eslabón*. Santiago: Andrés Bello, 1986. Impreso.
- . "Remos en la oscuridad". *Revista Apuntes* 125 (2004): 15-16. Impreso.
- Vodanovic, Sergio. *Nos tomamos la Universidad*. Santiago: Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, 1967. Impreso.
- Voloshinov, Valentín. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1986. Impreso.
- Wilde, Oscar. *La balada de la cárcel de Reading*. Barcelona: Bruguera, s/f. impreso.
- Zamorano, Francisca. *Una visión sobre el teatro de objetos*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2008. Recurso electrónico. 29 jul. 2022.

Máquina Hamlet (1995) por El Periférico de Objetos: la delgada línea entre el objeto y el sujeto

Máquina Hamlet (1995) by El Periférico de Objetos:
The Thin Line Between Object and Subject

Martina Flores Mendeville

Universidad de Ámsterdam, Ámsterdam, Países Bajos
m.floresmendeville@uva.nl

Resumen

Este artículo analiza el uso del muñeco de la compañía El Periférico de Objetos, particularmente a través de *Máquina Hamlet* (1995), espectáculo que hace dialogar el hermético texto del dramaturgo alemán Heiner Müller con los fantasmas de la guerra sucia en la posdictadura argentina. Tras contextualizar la estética siniestra de la compañía, el artículo se concentra en el proceso creativo de *Máquina Hamlet*. Luego, se revisitan momentos de este espectáculo donde los muñecos son agredidos y descuartizados, creando así resonancias políticas con el contexto desde el cual se crea. A través de la violencia hacia los objetos en escena, El Periférico de Objetos representa iteraciones de violencia real, denunciando así la tortura y desaparición, pero también el silencio y manipulación que persisten en democracia.

Palabras clave:

Teatro de muñecos - teatro y políticas - memorias - violencia.

Abstract

This article analyses the use of puppets by the theatre group El Periférico de Objetos, more specifically through *Máquina Hamlet* (1995), performance in which the text by German dramatist Heiner Müller dialogues with the ghosts of the dirty war in post-dictatorship Argentina. After contextualizing the sinister aesthetics of the group, the article focuses on *Máquina Hamlet's* creative process. Then, we revisit moments of this performance where the puppets are aggressed and dismembered, hence creating resonances with the context from which the artists speak. Through the violence inflicted on inanimate objects on stage, El Periférico de Objetos represents iterations of real violence, denouncing torture and disappearance, but also the silence and manipulation that persist in democracy.

Keywords:

Puppetry - theatre and politics - memories - violence.

Introducción¹

El presente artículo tiene como objetivo presentar el uso de los muñecos de la compañía argentina El Periférico de Objetos (1989-2009), tomando como eje principal el espectáculo *Máquina Hamlet* (1995), “uno de los espectáculos más radicales y repulsivos de la escena argentina” (Tantanián). Esta producción no solo obtiene reconocimiento internacional, sino que también consolida al Periférico como uno de los colectivos performáticos más innovadores de los años 1990 (Montez 24). Posteriormente, *Máquina Hamlet* fue montada intermitentemente entre 1995 y 2000, en Argentina y alrededor del mundo, estableciéndose como una obra de repertorio de la compañía de teatro de objetos. El texto, originalmente escrito por el dramaturgo alemán Heiner Müller, es una reescritura condensada y fragmentaria del clásico de Shakespeare que sobrepasa la fábula para invocar fantasmas de la historia europea del siglo XX o la paradójica condición del artista a través del prisma biográfico de Müller. Este *Hamlet*, escrito de manera “periférica”, es resignificado por el Periférico de Objetos: al introducir muñecos antropomórficos que parecen confundirse con los actores, la línea entre el objeto y el sujeto se desvanece. Asimismo, las marionetas son manipuladas, pero también agredidas y descuartizadas, desatando “una violencia escénica sin precedentes” (Tantanián). Por lo tanto, aparecen resonancias con la violencia política evocando los fantasmas de la tortura, el silencio oficialista en la posdictadura argentina, y también la crisis en la creación desde la mirada del colectivo de artistas. A pesar de haber sido estrenada en 1995, la *Máquina Hamlet* del Periférico de Objetos resuena con el contexto actual —ya sea en Argentina o extendiéndose a la región latinoamericana— caracterizado por crisis políticas, sociales y económicas que no han cesado de retornar en lo que va del siglo XXI.

En primer lugar, presentaré la trayectoria del Periférico de Objetos considerando sus aristas tanto estéticas como intelectuales en su trabajo del teatro con muñecos. Luego, me abocaré a *Máquina Hamlet*, destacando su importancia en la trayectoria de la compañía, así como las innovaciones estéticas y el proceso creativo, incluyendo el trabajo con el texto y el encuentro del colectivo con Dieter Welke, a cargo de la dramaturgia. Finalmente, me concentraré en diferentes aspectos o momentos de esta puesta en escena, analizando el uso de la marioneta, el dispositivo teatral, y cómo ello crea resonancias no solo con el texto de Müller, sino también con el contexto histórico-político argentino desde el cual se crea, sin omitir las resonancias actuales que aún puede tener este espectáculo.

El Periférico de Objetos: del teatro de títeres a lo siniestro

Teatro de títeres para adultos

Desde mediados de los años 1970, y sobre todo en la década siguiente, la escena de títeres argentina prolifera con artistas como Títeres del Triángulo o Ariel Bufano, quien fundaría el Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín en 1978. Asimismo, se fundan instituciones

1 Las fotografías utilizadas son cortesía de BAM Hamm Archives, así como de la gentileza de sus autores Magdalena Viggiani y Richard Termine.

como el Cenadit o el Instituto argentino de títeres que desempeñan un papel importante en la difusión del arte del títere y en la formación de titiriteros (Medina). La historia del Periférico de Objetos comienza en 1989 cuando un grupo de titiriteros del prestigioso Teatro San Martín de Buenos Aires decide crear un espectáculo con objetos de forma paralela, es decir, fuera del marco institucional u oficial del teatro. Inicialmente, el grupo fue fundado por Ana Alvarado, Emilio García-Wehbi y Daniel Veronese, sumándose Román Lamas y Paula Natolí, quien pronto abandona el proyecto. Posteriormente, Alejandro Tantanián se une a la compañía. El impulso creativo del grupo surge con la idea de crear un trabajo destinado a un público adulto, con los objetos conservando un papel protagónico en escena: “buscábamos la posibilidad de descentralizar la mirada en el teatro de objetos, salir de códigos muy establecidos en esa disciplina casi destinada por completo al teatro para niños” (Veronese).

El primer espectáculo es *Ubú Rey* (1990), en el teatro Parakultural, puesta en escena del texto de Alfred Jarry. Estéticamente hablando, esta producción muestra aún fuertes influencias provenientes del teatro de títeres, ya que los manipuladores accionan los muñecos desde una mesa cubierta con tela negra y están vestidos de negro “con la tradicional indumentaria requerida en los espectáculos de objetos; . . . neutralizados” (Veronese). A pesar de la voluntad convencional de disimular a los manipuladores, Veronese describe este espectáculo como herético y sanguinario, lo cual resultó ser desconcertante para el público habitual del teatro de títeres. El año siguiente, El Periférico de Objetos estrena *Variaciones sobre B.*, basado en textos de Samuel Beckett, donde el rol del manipulador comienza a disociarse de su marioneta. De la misma manera, el grupo renuncia a los telones o uso de la penumbra para ocultar a los manipuladores, cambiando la ropa negra y la oscuridad escénica por luz: los manipuladores participan en la trama como actores, y también surgen como “agentes de su propio trabajo” (Veronese), complejizando la relación sujeto-objeto al someter a los muñecos a experimentos mientras los demás manipuladores observan. En otras palabras, *Variaciones sobre B.* deja el artificio al descubierto y el público, al estar consciente del engaño, es cómplice: tal como los actores/manipuladores, debe hacerse cargo de lo que sucede en escena. Con esta producción, El Periférico de Objetos es invitado a festivales de teatro y abre la línea de investigación característica del grupo entre el teatro de actores y el teatro de objetos.

Según Alejandro Tantanián, la relación entre el objeto y el sujeto apunta a la relación entre el Estado y la sociedad en la Argentina de 1990, ya que el retorno a la democracia no garantiza retribución para las víctimas de la dictadura y sus familias, con 8.631 denuncias por personas detenidas-desaparecidas entre 1976 y 1983². La reflexión sociopolítica se radicaliza con *El Hombre de Arena* (1992), tercera producción de la compañía. En ella, el cuento homónimo de E. T. A. Hoffmann es abordado desde el prisma freudiano de lo siniestro “como actitud productora de sentido” (Veronese). Su materialización termina siendo un ritual de entierro y desentierro de personajes, muñecas antiguas siendo manipuladas por cuatro viudas: “*El Hombre de Arena* hablaba del horror desde Hoffmann y Freud, y desde ellos habló el horror del país” (Tantanián).

2 Inicialmente, se estimó que la cifra de detenidos se elevaba a por lo menos 30.000 desaparecidos, debatiéndose en múltiples ocasiones. Según el Registro Unificado de Víctimas del terrorismo de Estado, en 2013, se cuentan 8.631 víctimas indexadas y otras 783 “sin denuncia formal”, encontrándose aún en investigación. Esto lleva la cifra “oficial” a 9.414 personas. No obstante, organizaciones de derechos humanos, tal como el proyecto internacional Desaparecidos, estima que miles más fueron ejecutados tanto por fuerzas de seguridad como por la Alianza Anticomunista Argentina (AAA).



Variaciones sobre B.. Compañía: El Periférico de Objetos. Centro Cultural Babilonia, Buenos Aires, Argentina. Año: 1991. Fotografía de Magdalena Viggiani.

En efecto, Veronese descubre la lectura unívoca, y, en cierta medida, accidental, que hizo el público argentino: a pesar de “la necesidad personal política de exorcizar ciertos temas relacionados con la represión militar, ésta no estuvo presente a la hora de preparar el trabajo”. No obstante, el grupo trabajó a partir de sus propios fantasmas: esta mirada crítica, o “no complaciente” (Durán), reflexiona sobre la condición del hombre. La mirada periférica revisita “mitos clásicos y lenguajes heredados para aplicarles un tratamiento ‘periférico’, transversal o híbrido que busca iluminar realidades escénicas, subjetivas e históricas ocultas en los márgenes de las convenciones y los lugares comunes” (Cornago, “Los espacios inciertos”). Tal como *El Hombre de Arena* es revisitado a través de Freud, El Periférico de Objetos monta *Máquina Hamlet* (1995), reescritura de Heiner Müller del clásico de Shakespeare y *ZooEdipus* (1998), revisitando el mito de Edipo a través de Kafka, Deleuze y Guattari.

Ética y estética

El Periférico de Objetos se mantuvo activo durante casi veinte años. Durante la última década del grupo, sus miembros fundadores consolidaron sus carreras teatrales solistas³, aunque ello no

3 Ana Alvarado, Emilio García-Wehbi y Daniel Veronese han desarrollado carreras solistas, en paralelo o tras la disolución del Periférico de Objetos, desempeñándose en Argentina o en colaboración con otros países, obteniendo también reconocimiento internacional.

impidió el desarrollo de un lenguaje estético y reflexivo, propio del grupo que Veronese atribuye a muchos años de cooperación. Este lenguaje o “alfabeto periférico” comienza a cristalizarse desde *Cámara Gesell* (1993):

En la segunda parte del espectáculo mostramos una especie de “visión periférica”, es decir, una visión de la vida desde el exterior. Unos titiriteros tocaban en un pequeño teatro de marionetas, pero sin poder ver lo que tocaban Era una forma de explorar el uso de lugares narrativos a los que llamo “lugares periféricos”, lugares que nos permiten explorar reinos subterráneos por breves momentos. No era tanto la imagen y su contenido lo que importaba en esos momentos, sino el enfoque que hizo posible esta estética en primer lugar (Veronese cit. en Röttger y Roeder-Zerndt 245)⁴.

En sus siguientes trabajos, la compañía trata de reunir elementos que surgen de esa forma de trabajar periférica, lo cual también se convierte en una suerte de lenguaje en código para los artistas. A pesar de variaciones estéticas a lo largo de su trayectoria, como la inclusión progresiva de actores en detrimento del protagonismo de los objetos, los ejes temáticos que prevalecen en sus espectáculos son “la muerte, la violencia, el suicidio, la tortura y el poder” (Cornago, “Los espacios inciertos”).

El Periférico de Objetos utiliza diferentes tipos de marionetas, ya sean títeres o muñecos de distintos tamaños, alejándose del uso de hilos para manipularlos. Al incluir marionetas antropomórficas de tamaño real, el borde entre el manipulador y el muñeco se hace más difuso, generando la duda ante el espectador, ya que objetos sin vida parecen estar animados o vivientes. Ana Durán describe la estética del Periférico de Objetos como un trabajo con “el elemento siniestro”, retomando el concepto de Freud, que ya se aborda directamente en *El Hombre de Arena*. Lo siniestro surge como el miedo en situaciones en que fantasías y miedos infantiles parecen más reales, utilizando para ello muñecas antiguas que evocan la niñez así como la ambigüedad entre el manipulador y el muñeco. En efecto, Veronese utiliza la proyección del espectador hacia el muñeco, “un objeto inexplicable, escandaloso, perturbador, que por momentos está muerto y por momentos cobra vida” (cit. en Ramos). Emilio García-Wehbi afirma que la búsqueda estética del grupo se concentra en la tensión específica entre el objeto y el manipulador/actor, creando “un campo tenso dramático escénico que permita al actor y al objeto interpretar y generar un vínculo entre ellos y el espectador. Y así provocar diferentes corrientes de lectura y apreciación por parte del público” (cit. en Ramos). En síntesis, se transforma al espectador al mostrarle lo que no espera ver. Refiriéndose a *Cámara Gesell*, Veronese afirma que “para que exista la mirada desconcertada del público, que vea saboteada su expectativa, considero que es necesario que la situación se vea como conocida pero inmediatamente se debele ante sus ojos y resulte ofensiva a la vista”, con la intención de alejarse del mimetismo en beneficio de una “teatralidad mestiza”, aludiendo a Sanchís Sinisterra (Veronese).

Al introducir muñecos antropomórficos de tamaño real en *Máquina Hamlet*, la estética del Periférico de Objetos resuena con el teatro de la muerte de Tadeusz Kantor, para quien el maniquí era “un objeto provocativo, irónico, una burla despiadada al hombre, que se asemeja

4 Traducción propia (alemán en el original). Todas las traducciones al español en el cuerpo del texto son mías.



Cámara Gesell. Compañía: El Periférico de Objetos. Centro Cultural Babilonia, Buenos Aires, Argentina. Año: 1993. Fotografía de Magdalena Viggiani.

a la muerte a través de la ausencia del alma” (Ramos). En su ensayo “El Teatro de la muerte”⁵, Kantor destaca el uso de los maniqués por su aspecto transgresor, porque “siempre habitaron en las periferias de la Cultura Canonizada. . . . lejos de los espléndidos templos de arte”; su “semejanza humana, casi de modo ‘blasfemo’” sería la manifestación de un lado oscuro de la humanidad que Kantor asocia al delito y la muerte (Kantor 131). También prosigue las reflexiones de Craig —aludiendo a Kleist— respecto a la (super)marioneta y su potencial supremacía por sobre el actor. No obstante, el creador polaco afirma que el maniquí no reemplaza al actor, sino que es “Un modelo para el ACTOR Vivo” (132). Para Kantor, la vida solo puede ser expresada a través de la falta de vida, “la apelación a la MUERTE, a las APARIENCIAS, a través del VACÍO y

5 El espectáculo inaugural del teatro de la muerte de Tadeusz Kantor fue *La Clase Muerta* (1975), el cual consagró internacionalmente a su creador, siendo montado más de 1.500 veces alrededor del mundo. *La Clase Muerta* involucra a actores y objetos: los personajes de la obra son adultos y ancianos que vuelven a la escuela llevando muñecos antropomórficos, los cuales aluden a los niños que los ancianos fueron alguna vez.

la ausencia de MENSAJE. En mi teatro, el maniquí debe convertirse en un modelo que transmita una intensa presencia de la MUERTE y de la condición de los Muertos” (131, mayúsculas en el original). Veronese reconoce este antecedente, reubicándolo más concretamente en la línea del trabajo del Periférico de Objetos:

en nuestra estética hay una trascendencia porque estamos trabajando sobre la muerte. Eso lo da principalmente el objeto, luego lo que uno pueda hacer de él deviene del discurso periférico. Queremos expresar una situación de periferia, de zonas entre la vida y la muerte, entre el bien y el mal, la posibilidad de ser víctima o victimario (cit. en Ramos).

Las características anteriormente señaladas caracterizan los proyectos del Periférico de Objetos: el trabajo híbrido con actores y objetos, el uso de lo siniestro así como temáticas que orbitan la muerte y la violencia, o el aspecto ritual y exorcismo de fantasmas, incluyendo —pero no limitado— a traumas y heridas heredadas de la dictadura tras el retorno a la democracia en 1983. No obstante, el proceso creativo del grupo no proviene de un lugar panfletario, sino que surge desde los artistas: “Nuestra forma de construir espectáculos es muy inconsciente y muy lúdica. Tenemos un período de prueba, de experimento, de jugar con lo que se nos ocurre, lo que encontramos en la calle, lo que compramos. . . . Pero el trabajo siempre es muy libre, el ordenamiento siempre se empieza a hacer sobre el final” (García-Wehbi cit. en Ramos). En efecto, cada producción contó con largos periodos de experimentación, mínimo seis meses o un año, que incluyeron un trabajo de investigación ya sea intelectual o escénico. A pesar de interrogarse sobre temas que atañen la condición del hombre, los miembros del Periférico de Objetos también exploran la condición del artista desde su propia realidad: por ejemplo, *Circo Negro* (1997) “traza una historia crítica de su propia trayectoria, se burla de sí mismo, se ríe de su aparente soledad” (Tantanián). De la misma manera, *Máquina Hamlet* (1995), además de ser un clásico escrito de manera periférica, evoca la condición del artista o el intelectual, quien tiene el privilegio del asco. Alejandro Tantanián afirma que la compañía “transforma este espectáculo en declaración de principios: ya no asistimos a una ficción, sino que la ficción cede su espacio al discurso auto referencial para así dar cuenta de la situación del arte. El grupo se coloca así, en el centro de la discusión política”.

En búsqueda de un Hamlet periférico

El proceso creativo

Máquina Hamlet, quinta producción del Periférico de Objetos, se estrenó en el Teatro Callejón, Buenos Aires, en 1995. Este espectáculo catapultó a la compañía a escenarios internacionales además de valerle el Premio Asociación de Cronistas del Espectáculo y Mención Especial del Premio María Guerrero de la Asociación de Amigos del Teatro Nacional Cervantes. Fue presentado en el Festival de Avignon en 1999 y en el Next Wave festival del BAM en Estados Unidos en 2000. *Máquina Hamlet* se consolida como una obra de repertorio de la compañía y es montada intermitentemente entre 1995 y 2000. Igualmente, destacan algunas innovaciones estéticas,

como el uso de muñecos antropomórficos de tamaño real, así como alusiones más directas a la violencia militar de la dictadura desde el malestar del silencio oficialista en la posdictadura. Habiendo desarrollado su propio alfabeto periférico a lo largo de sus primeras producciones, la compañía busca traducirlo en imágenes. Para ello, buscan un texto clásico “para que el público pudiera entablar un diálogo con nuestro alfabeto a partir del conocimiento que ya tenía sobre la historia”, afirma Daniel Veronese (cit. en Röttger y Roeder-Zerndt 245). El grupo decide trabajar con *Hamlet* y analizan diferentes versiones del clásico de Shakespeare sin éxito, ya que buscan material textual que puedan remodelar o aplicar un tratamiento periférico. Años antes, Daniel Veronese había leído *Die Hamletmaschine*, la relectura/reescritura de *Hamlet* a través del prisma de Heiner Müller. Al reencontrarse con el texto a mediados de los años 1990, Veronese encuentra “afinidades que no estaban ahí antes” y lleva el material al Periférico de Objetos: “Descubrimos que el texto periférico que queríamos elaborar sobre un clásico ya existía, que Müller lo había escrito” (246).

Para obtener material sobre el autor, Daniel Veronese contacta al Goethe Institut y es recibido por Gabriela Massuh, directora de Programación Cultural, quien “consideró que el Periférico era el adecuado —teniendo en cuenta su rigurosidad— para ser apoyado por la institución” (Durán). Comienza así la colaboración con el Goethe-Institut y Massuh sugiere la invitación del dramaturgo, director e investigador teatral Dieter Welke, quien viajó a Argentina desde Alemania. Aunque el aspecto lúdico caracteriza el proceso creativo del Periférico de Objetos, el grupo trabaja con seriedad, tomando decisiones colectivamente. En efecto, el espectáculo fue dirigido en conjunto por Ana Alvarado, Emilio García-Wehbi y Daniel Veronese. Este rechazo a las jerarquías tradicionales crea una dinámica colaborativa específica a la compañía, reforzada por el trabajo previo de sus miembros como titiriteros del mismo grupo. A pesar de las dificultades iniciales de Welke frente a este funcionamiento menos tradicional, la “receptividad y apertura” del dramaturgo, en palabras de Veronese, lograron crear un diálogo entre el imaginario periférico y las claves de lectura que aportaría Welke (cit. en Röttger y Roeder-Zerndt 250).

Dieter Welke trabajó con el grupo en dos instancias: dos semanas en mayo de 1995, donde se trabajó principalmente con el texto, y luego un mes antes del estreno. Puesto que las dos traducciones existentes del texto de Müller al español no satisfacen del todo al grupo, El Periférico de Objetos le encarga una nueva traducción a Gabriela Massuh, la cual resulta ser “demasiado poetizada, según opinión de los artistas periféricos” (Durán). La traducción definitiva sería el resultado de un nuevo trabajo por parte de Massuh, combinado con el trabajo realizado con Dieter Welke, quien desmenuza y desestructura el texto, haciendo visible el *collage* de citas y numerosas referencias que conforman *Máquina Hamlet*. Este análisis exhaustivo de la obra de Heiner Müller consistió en la primera fase del trabajo con Welke. Luego, el grupo trabajó de forma autónoma en una primera puesta en escena combinando su imaginario periférico a las “conclusiones e imágenes que arribaron con Welke” (Durán). Un mes antes del estreno, Welke realizó una nueva dramaturgia a partir de la propuesta del grupo: “Como resultado, combinaron la dramaturgia del trabajo escénico, con la que Welke proponía del texto y con la dramaturgia que estaba escribiendo sobre la reescritura del Periférico” (Durán). Este trabajo de reescritura resuena con el material de origen, es decir, el palimpsesto que es *Máquina Hamlet*: fragmentos intertextuales tan diferentes como condensados, imbricados unos con otros, creando resonancias. A pesar de crear desde su realidad, El Periférico de Objetos monta un texto con fuertes anclajes a

la realidad de su autor, Heiner Müller (1929-1995), incluyendo su experiencia política en Alemania del Este o antecedentes de su propia biografía. Más aún, las indicaciones escénicas de *Máquina Hamlet* incluyen un “Despedazamiento de la fotografía del autor” (Müller, *Hamlet-machine* 79).

A continuación, me concentraré en algunos elementos relativos a la forma y contenido del texto *Máquina Hamlet*, para comprender de forma más concreta cómo se materializa en escena la apropiación tanto temática como estética del texto de Müller por El Periférico de Objetos.

***Máquina Hamlet* o la intrusión de la historia en el teatro**

Máquina Hamlet (1977) es considerado un texto central en la vida y obra de Heiner Müller, estableciendo al dramaturgo de Alemania del Este como un artista “internacional de vanguardia a fines de los 70” (Kalb, *The Theater of Heiner Müller* 104). Antes de convertirse “en un transeúnte entre dos mundos, el que precisamente separa el muro: el Occidente y Este” (Arpes), Müller había conocido un período de ostracismo profesional en los años 60 por el contenido disonante —pero no disidente— de sus textos hacia el oficialismo socialista de RDA: “[Müller] ya no creía en la utópica idea de que con la victoria contra los fascistas se habrían desterrado del mundo los males” (Arpes). Previamente influenciado por Brecht, Müller se aleja progresivamente de formas como el *Lehrstück* brechtiano, “prolongándolo a su manera” (Baillet 158). En las obras inaugurales de este periodo tales como *Vida de Gundling* o *Máquina Hamlet*, esto se traduce en la adopción de una estética más próxima al *collage*, caracterizada por “fragmentos sintéticos” (cuyas fuentes se omiten), yuxtapuestos a otros fragmentos, en detrimento de una fábula inteligible de “fácil consumo” según la tradición dramática y las “normas usuales de la industria del entretenimiento” (Lehmann 44).

Para el teórico alemán Hans-Thies Lehmann, los textos de Müller de los años 1970 son “uno de los ejemplos paradigmáticos” del teatro posdramático⁶ (Cornago, “Teatro postdramático”), es decir, “un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral” (Lehmann 44). Más que la negación del drama, y, por consiguiente, de la Modernidad, el teatro posdramático sería una práctica escénica que “desarrolla una reflexión radical acerca del hecho y las posibilidades de la representación, para lo cual busca la confrontación del mecanismo de la representación con algún tipo de límite”, afirmando así “la materialidad propia de cada uno de los lenguajes, señalando la dimensión política implícita en este planteamiento” (Cornago, “Teatro postdramático”). Efectivamente, el alto contenido poético de los textos de Müller crean una escritura dramática “que avanza por esta vía de problematización de su propia posibilidad de representación (escénica)” (Cornago, “Teatro postdramático”). Más aún, según Lehmann, “Heiner Müller aclara que un texto teatral sólo alcanzaría su objetivo si no pudiera realizarse en el teatro tal y cómo está escrito” (88). Jonathan Kalb afirma que *Máquina Hamlet* resultaría ser una suerte de “broma dramática: un guion teatral concebido para uso ‘abierto’ por aquellos que ya no creen en la viabilidad de las obras de teatro, así como un examen

6 La utilización de las teorías de Lehmann en este artículo no pretende encasillar la obra de Müller —o, por extensión, la puesta en escena de *Máquina Hamlet* por el Periférico de Objetos—, pero resulta interesante cómo texto y espectáculo dialogan con este paradigma de Lehmann en la medida que texto y espectáculo buscan trascender normas y tradiciones teatrales establecidas.



Máquina Hamlet. Compañía: El Periférico de Objetos. Espacio Callejón, Buenos Aires, Argentina. Año: 1995. Fotografía de Magdalena Viggiani.

metafórico de la crisis del intelectual marxista escrito por un intelectual que desea que se sepa que él mismo puede ni ser marxista ni estar en crisis" ("A Postmodern Hamlet").

A pesar de haber trabajado en su versión de *Hamlet* durante casi treinta años compilando materiales y un manuscrito de cientos de páginas, la versión final de *Máquina Hamlet* tiene tan solo ocho páginas. El texto contiene cinco actos, siguiendo las tragedias shakespearianas, pero se refiere a *Hamlet* de manera periférica al abandonar la fábula, los personajes y los diálogos. Müller crea una obra "de factura monológica" (Jourdheuil cit. en Müller, *Manuscrits* 29), ya que en cada acto domina la perspectiva de la figura de Hamlet (actos I y IV) o la de Ofelia (actos II y V), mientras que el acto III, "Scherzo", se asemeja a un interludio que Jean Jourdheuil califica como "un sueño dentro del sueño" (35). Cabe señalar que Lehmann considera la estética del sueño como "modelo por excelencia de la estética teatral no-jerárquica" del paradigma posdramático (146). No obstante, en *Máquina Hamlet* la palabra está desencarnada al carecer de *dramatis personae*, lo cual se traduce por porciones de texto que no pertenecen a ningún personaje, o, inversamente, dotando el texto de una cierta coralidad. Por ejemplo, en el acto II, "La Europa de la mujer", la figura de Ofelia evoca a otras mujeres, como Rosa Luxemburgo o Ulrike Meinhoff. Müller utiliza la simultaneidad en sus referencias para forzar al lector a elegir una interpretación, evocando también la vida cotidiana en la cual las personas están expuestas, de manera exponencial, a "más información de la que pueden tratar" (Müller, *Conversations* 237). El dramaturgo escribe desde su realidad, añadiendo referencias a momentos de crisis política y represión en Europa a lo largo del siglo XX, particularmente durante la Guerra fría, convocando a esos fantasmas desde su presente, y, por ende, complejizando la relación entre pasado y presente, ya que ambos se confunden. Siguiendo a Genet, Heiner Müller concibe el

teatro como “un diálogo con los muertos” (Lehmann 122, énfasis en el original), señalando que “lo específico del teatro no es precisamente la presencia del espectador vivo, sino la presencia del potencialmente muerto” (Müller cit. en Lehmann 254). La materialización de los muertos no deja de recordar el uso del maniquí en el teatro de la muerte de Tadeusz Kantor: en efecto, Lehmann sitúa los textos de Müller y el teatro de objetos de Kantor como principales exponentes del paradigma posdramático (103).

En *Máquina Hamlet*, Müller lleva la máquina dramática a sus límites y también interroga la cultura en la cual el autor se inscribe, cuestionando así el legado de Shakespeare, y por extensión de la cultura occidental, así como la relación cómplice del artista que evoluciona en sistemas de opresión. En el acto IV, “Peste en Buda Batalla por Groenlandia” el texto se refiere al “intérprete de Hamlet” (Müller, *Hamlet-machine* 75) que no quiere actuar más y cuyo drama no puede ocurrir, lo que resuena con los límites de la representación cuando la experiencia de la historia pone en duda la viabilidad del teatro para cambiar la realidad. Uno de los temas principales de la obra es, según Dieter Welke, “la intrusión de la historia en el teatro”. Siguiendo esta línea, el dramaturgo explora con el Periférico de Objetos “la destrucción del teatro” (cit. en Röttger y Roeder-Zerndt 246), de forma literal pero también metafórica, ya que Müller deconstruye la dramaturgia tradicional, exponiendo “*la maquinaria del drama, sus engranajes y contradicciones*” (Veronese, énfasis en el original). Daniel Veronese reformula esta problemática desde la perspectiva del grupo: “Para nosotros Máquina Hamlet nos tocó desde el lado del intelectual, que protesta desde la escena o desde un papel y es incapaz de accionar. . . . Es la pregunta de cómo uno se dedica al arte, mientras la gente se muere de hambre” (cit. en Ramos). Alejandro Tantanián encuentra resonancias con este privilegio evocado en el texto, el cual implica “un grado de contradicción muy alto” al decir o hacer “algo totalmente innecesario, pero a su vez absolutamente imprescindible para uno. . . . La pregunta es en qué lugar está el artista; y no hay respuesta” (cit. en Ramos). La contradicción del artista aparece al aceptar y desenvolverse en la cultura a pesar de la sangrienta complacencia con el poder de esta última.

La puesta en escena del Periférico de Objetos trabaja “desde la crisis misma de la creación” (Veronese), combinando el imaginario del grupo en conjunto con la lectura esclarecedora de Dieter Welke. A pesar del anclaje de *Máquina Hamlet* a la figura de Heiner Müller y la RDA, el grupo encuentra zonas de resonancia entre el texto y su experiencia como artistas, pero también como ciudadanos en una dictadura cuyo fantasma persiste en los 1990 a través del silencio del oficialismo frente a la tortura. El resto de este artículo se enfocará en algunos momentos de la puesta en escena de *Máquina Hamlet*, analizando el uso de los muñecos, así como la interacción con los actores/manipuladores, y cómo se materializan la violencia y las alusiones al pasado-presente político. En síntesis, cómo el Periférico de Objetos juega con el material textual para resignificar su experiencia de la realidad. Por último, el texto de Müller refleja el “sistema de oposiciones y resistencias” característico del funcionamiento del teatro posdramático, lo cual podría ser considerado como un texto más apto para una puesta en escena que no se subordina al texto (Cornago, “Teatro postdramático”). Por ende, también abarcaremos cómo este espectáculo dialoga con los signos teatrales posdramáticos que Lehmann establece.

Puesta en escena de *Máquina Hamlet*

La fragmentación de la realidad

La *Máquina Hamlet* del Periférico de Objetos destaca por su fragmentación a pesar de seguir los cinco actos del texto de Müller de manera cronológica, marcando el final de cada episodio con un breve momento de penumbra. La forma dislocada del texto, así como la desestabilización de la máquina dramática, es llevada a escena disociando las voces de los cuerpos: el texto, así como las poéticas didascalias, se escuchan a través de una voz en *off*. La utilización de la luz también es significativa: “nunca el escenario está iluminado totalmente, se manejan las luces en distintos planos y con una orientación oblicua” (Arpes). No obstante, la acción sigue desarrollándose en la penumbra, aunque el espectador no pueda verla directamente, solo pudiendo acceder a ella de forma periférica. La fragmentación también se hace presente al incorporar proyecciones de imágenes, observadas por espectadores y también por objetos que siguen siendo manipulados, multiplicando los focos de atención lo cual desorienta la mirada del espectador. Estas características resuenan con los signos posdramáticos identificados por Lehmann en la medida que no hay “una percepción unificadora y cerrada Por un lado, se presenta así la abundancia de signos simultáneos como una duplicación de la realidad que aparentemente imita el caos de la experiencia cotidiana real” (Lehmann 144). Esta simultaneidad, llevada concretamente a escena, resuena con la simultaneidad ya presente en el texto de Müller.

También se observa la parataxis, o “des-jerarquización de los medios teatrales” que “contradice de modo aplastante la tradición” basada en armonía e inteligibilidad (Lehmann 150). Efectivamente, las imágenes no ilustran el texto, más bien este se utiliza como material: por ejemplo, durante el acto III, “reaparece el texto de Müller de manera potente pero se diluye hasta quedar como sonido de fondo: el espectador está interesado en las acciones escénicas porque va a producirse un sorteo y no se sabe cuál será el premio” (Durán). La dimensión visual de esta escena se impone por sobre el texto, lo que resuena con la “dramaturgia visual” del teatro posdramático (Lehmann 161). Adicionalmente, Marcela Arpes identifica la importante función simbólica de los tres colores predominantes en el espectáculo: rojo, negro y blanco. El rojo, en manteles o el vestido de Ofelia, simboliza la muerte y la sangre; mientras que los cuatro actores/manipuladores están vestidos de negro, “con la sobriedad necesaria para que los identifiquemos en su desempeño fundamental como ejecutores de la muerte” (Arpes). Estos actores visten botas militares y chaquetas de esmoquin negras, “evocando el poder militar así como el poder menos visible de la influencia política y financiera” (Montez 26).

Meses antes del estreno de *Máquina Hamlet*, el fantasma de la guerra sucia resurge en los medios cuando se publica *El Vuelo*⁷, libro del periodista Horacio Verbitsky sobre hechos perpetrados durante la dictadura cívico-militar argentina. Durante su investigación, Verbitsky entrevistó a Adolfo Scilingo, quien se convertiría en el primer oficial del Proceso de Reorganización nacional en admitir públicamente el terrorismo de Estado en Argentina. Scilingo denunció

7 El título del libro, *El Vuelo*, se refiere a los llamados “vuelos de la muerte”, método de exterminio utilizado durante la dictadura militar que consistía en lanzar personas al mar desde un avión, con el fin de asesinar sin dejar rastros o evidencia.



Máquina Hamlet. Compañía: El Periférico de Objetos. Espacio Callejón. Año: 1995. Fotografía de Magdalena Viggiani.

el rol de la Armada, confesando su participación en abusos y desapariciones, revelando también la complicidad por parte de la Iglesia Católica, y denunciando la política de silencio por parte de las autoridades en democracia: “es injustificable seguir ocultándolo” (cit. en Verbitsky). Alejandro Tantanián, ya a principios de 1990 en *El Periférico de Objetos*, decía que la “relación sujeto-objeto se transforma en discurso político”, ya que los manipuladores se convierten en “sucedáneos del poder político” que someten a las muñecos. A pesar del restablecimiento de la democracia en 1983, el discurso político oficialista promueve el silencio frente a los hechos de terrorismo de Estado y, por ende, la impunidad ante los crímenes políticos. Al negarle retribución o justicia a las víctimas, los poderes de la democracia continúan protegiendo a los perpetradores, justificando un genocidio “siempre en función del re-nacimiento de una “nueva” Argentina” (Proaño-Gómez 83). La manipulación del Estado puede ser vista como un acto de traición hacia el pueblo. La traición es abordada desde el primer acto (“Álbum familiar”) en *Máquina Hamlet*, ya que el Periférico de Objetos opta por representar la escena de envenenamiento de Hamlet padre por parte de Claudio con muñecos de juguete para niños. A pesar de las correlaciones entre la manipulación y la violencia, esta puesta en escena vuelve más compleja la relación entre el sujeto y el objeto al introducir muñecos antropomórficos, borrando el límite entre el manipulador y el muñeco.

“¿Cuál es el límite entre el objeto y el sujeto?”

Los objetos utilizados en la obra son de distinta índole y tamaños: “muñecas antiguas, máscaras, muñecas tipo Barbie descabezadas”; muñecos antropomórficos; “utilizamos maniqués como

prolongaciones o dobles materiales de los actores. Una masa de maniqués con los rostros de los actores participan de la obra como un ejército de elementos agregados para que se pueda ejercer sobre ellos la violencia” (Veronese). De esta forma, los objetos son el receptáculo de la violencia en escena, aludiendo así a la violencia real. Veronese afirma que estos muñecos, “a pesar de estar privados de todo rastro de psiquismo, encarnan los momentos de mayor asociación con el sufrimiento humano”. La confusión entre los actores/manipuladores y sus dobles maniqués vuelve más difuso el límite entre el objeto y el sujeto: “Un muñeco es descuartizado y exhibido como objeto de arte, varios muñecos son apaleados y castigados hasta la muerte. Pero nada puede dar cuenta de que los castigados, los descuartizados y los apaleados sean objetos” (Tantanián). Siguiendo a Lehmann, “*el cuerpo se absolutiza*. . . . El cuerpo ya no muestra otra cosa que sí mismo” por lo que se puede cargar “de una significación nueva, la más extrema que uno pueda imaginar, aquella que concierne a toda la existencia social” (Lehmann 166; énfasis en el original). Los movimientos de los actores/manipuladores son mecánicos, “como robots sin voluntad propia y de gestualidad fascista, semejantes a los muñecos que ellos manejan. . . . Los actores no son personajes y los personajes no son actores sino muñecos, subjetividades quebradas, destrozadas, despedazadas, sin voz ni voluntad” (Proaño-Gómez 83-84). De este modo, la puesta en escena plantea que los manipuladores son a su vez manipulados, lo que puede trasponerse a la historia y economía en Argentina: los manipuladores son “títeres” que “podrían señalar indirectamente a los negociadores y mantenedores de la política económica del neoliberalismo de la Argentina de hoy” (Proaño-Gómez 85). En síntesis: “todos somos manipulados por alguien, y la tortura se repite a toda escala” (Proaño-Gómez 87).

Esta lectura contingente política y económica del espectáculo, crítica tanto de la impunidad política como de las decisiones financieras neoliberales del gobierno de Menem (1989-1999), también puede aplicarse al acto II, “La Europa de la mujer”, protagonizado por Ofelia, quien viste un vestido rojo dentro de una celda-observatorio. Desde afuera de su celda transparente, los otros actores, con máscaras de ratas⁸, la acechan desde la penumbra, permitiéndole, finalmente, encender un cigarrillo. Contrasta la inmovilidad de Ofelia con el texto en *off* que relata las diferentes tentativas de suicidio (y la destrucción de su jaula) de una mujer dispuesta a vengarse de los hombres que le han hecho daño. Asimismo, la violencia e insurrección exigidas por Ofelia en el texto evocan organizaciones de derechos humanos como las Madres de Plaza de Mayo⁹ o, posteriormente, HIJOS, que luchan contra la impunidad de los perpetradores y cómplices de la dictadura argentina, buscando también la restitución de la identidad de los desaparecidos y, por ende, reconstruir la historia y memoria de manera más fidedigna (Montez 31). Desde su vitrina, Ofelia es objetivada, “transformada en un objeto/mercancía/prostituta”, afirma Lola Proaño-Gómez:

Esta última connotación adquiere nuevas resonancias en el contexto cultural y político argentino, cuya retórica tradicional ha representado la nación tradicionalmente como una mujer abnegada, pura y fuerte. Esta mujer/nación ahora transformada en mercancía y vendida al mejor postor,

8 Según Emilio García-Wehbi (cit. en Durán), las máscaras de rata están inspiradas en la novela gráfica *Maus* de Art Spiegelman, donde el horror de Auschwitz se contrapone al distanciamiento producido por las máscaras de los personajes.

9 En 1999, el Periférico de Objetos representó *Máquina Hamlet* en Espacio Callejón, en una función a beneficio de las Madres de Plaza de Mayo y el Servicio Paz y Justicia, a la cual asistió Nora Cortiñas, cofundadora de las Madres.

implica una crítica al discurso oficial argentino y su política neo-liberal, favorable a la globalización de la economía (84).

La desconfianza hacia las instituciones sigue siendo actual en la medida que, tras el estreno de *Máquina Hamlet* en 1995, la crisis —ya sea económica, política o incluso sanitaria— ha vuelto sistemáticamente en las últimas décadas. Es más, Luis Romero establece una continuidad en la crisis desde principios del siglo XX, llamándola “la larga crisis argentina”, con recurrentes momentos de fuerte inflación. La crisis económica de fines de los años 1990 provocó la fuga de capitales del país por lo que la gente comenzó a retirar grandes sumas de dinero. En respuesta, el gobierno impuso el “Corralito” (restricción de retiro en efectivo bancario), impactando fuertemente a las clases baja y media. El descontento popular se condensa en una revuelta, “el Cacerolazo” de 2001 en el cual manifestantes fueron reprimidos culminando con la masacre de Plaza de Mayo (20 de diciembre) y la muerte de 39 personas. Asimismo, el presidente Fernando de la Rúa renuncia a su cargo. Más tarde, en 2008, las medidas neoliberales para salvar la economía conllevan una nueva crisis al afectar a pequeños y medianos productores y agricultores, esta vez marcada por un largo paro agropecuario y bloqueo de rutas. Más recientemente, en 2018, la crisis financiera se acentúa con la crisis sanitaria ligada al COVID-19, afectando sobre todo a los sectores más vulnerables de la población. En síntesis, las políticas neoliberales no han entregado una solución duradera al observar los ciclos de revuelta y represión sistemática. Según Romero, esto ocurre al tratar reiteradamente la crisis con medidas “de emergencia” en vez de reformar las políticas de estado (*La larga crisis argentina* 133).

El espectáculo también entrega otras imágenes —difíciles de ver— que aluden a la violencia hacia las mujeres, lo cual podría aludir a la violencia sexual o tortura en órganos reproductivos hacia mujeres detenidas en dictadura. Por ejemplo, en el primer acto, “Álbum de Familia”, se utilizan muñecos para niños que simbolizan a Hamlet y su madre Gertrudis (quien en el texto se superpone con Ofelia). Al concluir el texto, los manipuladores suben el vestido del muñeco-Gertrudis, abren sus piernas, y el muñeco-Hamlet penetra violentamente al muñeco-Gertrudis con una espada. Luego, durante la escena de cabaret del tercer acto, “Scherzo”, los manipuladores/ratas —que previamente acechaban a Ofelia— “acomodan a muñecos inertes para bailar una danza macabra” (Durán). Los maniqués también llevan máscaras de rata y esmoquin, pero se distinguen de los manipuladores por sus faldas largas, escondiendo así las ruedas que permiten a los manipuladores deslizar a los maniqués con facilidad. La escena está en una zona liminal, oscilando entre lo grotesco y lo absurdo, ya que las agresiones de los manipuladores hacia los maniqués se confunden con el espectáculo burlesco —incluso *slapstick*— del cabaret.

Ejecución de los muñecos

Máquina Hamlet destaca por la violencia infligida a los objetos, dobles de los actores que a su vez actúan como muñecos. Uno de los momentos claves del espectáculo ocurre hacia finales del acto III cuando se lleva a cabo el sorteo: antes de la función, cada espectador ha recibido un número, incorporando al público al sorteo a realizarse. El “afortunado” ganador es un muñeco disfrazado de espectador y sentado en primera fila que cobra vida al ser arrastrado al escenario por los actores. Sin embargo, el premio es una ejecución pública, y el muñeco es ultimado con

un disparo en la cabeza (Durán, Veronese). Luego, los espectadores son invitados a lanzarle dardos al muñeco, quienes, según Veronese, en varias ocasiones se muestran ávidos por participar. Noe Montez afirma que la escena “subraya la relación entre el control narrativo y la impunidad política, particularmente en la postdictadura argentina, al implicar a los espectadores por su inacción” (32). En otras palabras, siguiendo a Lesley Gill, la impunidad establecida o normalizada frena los impulsos del público para limitar la violencia o responsabilizar a sus ejecutores. De la misma manera, “la constante amenaza de vigilancia militar impide a los ciudadanos intervenir en la obra” (Montez 33), a pesar del malestar que generan las imágenes.

El siguiente acto, “Peste en Buda batalla por Groenlandia” (IV), explora la destrucción de los muñecos esta vez al desarmar al muñeco protagonista, una suerte de “Hamlet-Müller” ya que se trata de un muñeco antropomórfico de tamaño real con la cara de Heiner Müller¹⁰. Este muñeco está presente desde el primer acto, observando el actuar de los demás muñecos, más pequeños, que representan el asesinato del padre de Hamlet. “Suponemos que él asume el yo de la historia que se contará o que es el principal asistente y testigo de un hecho mortuorio” (Durán). Además, en el mismo acto, las didascalias indican “Fotografía del autor. Despedazamiento de la fotografía del autor”: en la puesta en escena del Periférico de Objetos, los manipuladores exponen el muñeco Hamlet-Müller que será desarmado y exhibido ante el público. Durán afirma: “Esta acción, la de fragmentar o descomponer en sus partes, actúa como contrapunto al texto de Müller: ‘en alguna parte están quebrando cuerpos para que yo pueda vivir en mi mierda’”. Esta idea de la banalidad del arte resuena con la reflexión del Periférico de Objetos, siguiendo el texto de Müller, acerca de las contradicciones del artista o intelectual al ser complaciente con los sistemas opresores que, sin embargo, le permiten crear. Lola Proaño-Gómez interpreta esta escena del desmembramiento del muñeco Hamlet-Müller como la desaparición del testigo: “Las escenas de tortura y de desmembramiento corporal nos hablan literalmente de los desaparecidos y aluden, metafóricamente, a la desintegración de los sujetos en la sociedad del capitalismo tardío donde ellos como sujetos ya no existen más que como un número” (85). Considerando el desenlace del sorteo, todo parece indicar que el sujeto del capitalismo tardío es un número desechable. Adicionalmente, la entrega de números también es una forma de implicar al espectador en la violencia, independiente del contexto de cada uno.

Puesta en abismo y miradas periféricas

Desde *Variaciones sobre B.*, el Periférico de Objetos no solo abarca a los manipuladores como actores, sino que también es de suma importancia la mirada de los actores/manipuladores frente a los actos de violencia en el escenario. En *Máquina Hamlet*, el maniquí Hamlet-Müller observa a los otros muñecos a modo de testigo, como un espectador que permite la proyección del público o su identificación con el objeto. La puesta en abismo se materializa de manera más literal en el último acto del espectáculo, “Feroz espera/En la terrible armadura/Milenios”, que en el texto corresponde a otro monólogo insurreccional de Ofelia, encarnando también a Electra, Lady Macbeth o la terrorista Susan Atkins, miembro de la Familia Manson. Los demás actores

10 La obra misma *Máquina Hamlet*, o *Die Hamletmaschine* en su idioma original, podría ser un autorretrato enmascarado de parte del propio Heiner Müller, ya que las palabras que conforman el título del texto contienen las iniciales del autor HM.

manipulan muñecos en una caja negra, un pequeño teatro en el que se representa, de manera abreviada, una versión en miniatura del espectáculo que el público acaba de ver. De esta manera se evidencia la teatralidad y, además, el espectador es confrontado a su realidad de testigo de la violencia de forma definitiva. Según Montez, “las dinámicas de poder entre sujeto y objeto se hacen más significativas por la diferencia de tamaño entre los cuerpos de los actores y los objetos manipulados” (34). Asimismo, el público también figura en esta reproducción, representado por muñecas tipo Barbie sin cabeza: “La repetición en miniatura enfatiza las maneras en que el público percibe y re-percibe el trauma y violencia política a diferentes distancias, dependiendo de su proximidad con la violencia” (Montez 34). Lehmann identifica el uso autorreflexivo de lo real en el teatro posdramático (176) lo cual resuena con esta puesta en abismo: más que hacer alusión a la realidad, fuera del teatro, la realidad irrumpe al recordarle al espectador que está asistiendo a este espectáculo en particular.

Cuando el espectáculo en miniatura llega al momento presente, es decir, a la aparición de Ofelia en el último acto, la actriz incendia el pequeño teatro antes de ser secuestrada por uno de los manipuladores: “Heiner Müller no confirma que Ofelia haya podido cumplir con su objetivo. El Periférico de Objetos, le niega esa posibilidad. Y ya nada puede hacerse” (Durán). Lola Proaño-Gómez concuerda con una interpretación pesimista del espectáculo: “En *Máquina Hamlet*, más que el argumento o el desenlace, lo que sobresale son los juicios sobre la humanidad de los gobernantes, la inmoralidad de los mismos, la poca autonomía de todos bajo su gobierno, la mujer sometida y dominada por las mismas fuerzas malignas que corrompen el cuerpo político de la nación.” (Proaño-Gómez 87). Este pesimismo resuena con las reflexiones de Heiner Müller ante la imposibilidad de escapar de los sistemas opresores y manipuladores en los que vivimos. Por el contrario, Marcela Arpes y Noe Montez ven el momento de la destrucción del teatro en miniatura como una posibilidad para la insurrección, ya que “Ofelia tiene el potencial de interrumpir los patrones repetitivos de violencia para que algo nuevo surja desde las cenizas que quedan en el escenario” (Montez 34), incluso “quizás un mundo con valores y relaciones renovadas” (Arpes). Esta interpretación parece sugerir empoderamiento hacia el público, quien ha sido testigo de los patrones de violencia y su reproducción.

Según Alba Clares e Isabel Guerrero, la exploración entre teatro y violencia, particularmente prolífica en los siglos XX y XXI, se intensifica luego de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 y la violencia es situada en el centro del hecho teatral, como el teatro *in-yer-face* que emerge en Gran Bretaña a mediados de la década de 1990. En Latinoamérica, Jorge Dubatti describe un teatro de los muertos “donde se denuncia o rememora un referente histórico de opresión o un pasado traumático” (Clares y Guerrero 240)¹¹. En Chile, el teatro testimonial en la posdictadura también exterioriza experiencias traumáticas, construyendo memorias corporales colectivas: al multiplicar los puntos de vista, a través de diferentes testimonios, se expande “el potencial de responsabilidad política” (Contreras 126). Más allá de una experiencia traumática colectiva que permanece en el presente, los artistas del Periférico de Objetos se centran en la violencia en *Máquina Hamlet* —simulada, al tratarse de objetos— con el fin de ser un espejo

11 También en Latinoamérica, cabe mencionar el aspecto testimonial de la violencia que aparece en los trabajos de etnoficción y *site-specific* de Mapa Teatro en Colombia, en los cuales develar los mecanismos ocultos y sistémicos de la violencia es abarcado desde un punto de vista temático y estético (con el uso frecuente de veladuras, por ejemplo), siguiendo la línea poético-política de la compañía.



Máquina Hamlet. Compañía: El Periférico de Objetos. BAM Harvey Theater, Nueva York, Estados Unidos. Año: 2000. Fotografía de Richard Termine, cortesía de BAM Hamm Archives.

para el espectador, según García-Wehbi. El uso de cuerpos aparentemente vivos como receptáculo de violencia trae esta última al presente resultando más efectiva, ya que la violencia en los medios electrónicos “funciona de manera opuesta, separando al público de la violencia”. Más aún, el artista considera que los espectadores que abandonan la sala, no queriendo someterse a la violencia en presencial, pero que consumen violencia a través de la televisión, son “una prueba de la eficacia de la producción” (García-Wehbi cit. en Kalb, “A Postmodern Hamlet”).

Conclusiones

La *Máquina Hamlet* del Periférico de Objetos dialoga con el texto de Heiner Müller, mas logra crear también desde su propia realidad, añadiendo niveles de lectura al material textual. En efecto, el grupo se interroga sobre crear “desde la crisis misma de la creación” (Veronese), lo que resuena con la condición contradictoria del artista/intelectual en el texto de Müller, quien tiene el privilegio de crear al ser cómplice de sistemas de poder opresores. Luego, al buscar un *Hamlet* periférico, el grupo quiere hacer dialogar las imágenes siniestras e inquietantes de su alfabeto periférico con un texto clásico, cuya narrativa está establecida en los consumidores de cultura. Una mirada periférica, o no complaciente, apunta a una mirada crítica a la cultura misma, donde evoluciona el artista privilegiado y asqueado, pero que también participa del poder. Heiner Müller interroga la cultura occidental —indisociable de su historia— y, por lo tanto, la edificación y legado de

textos clásicos como los de Shakespeare. A pesar de hacer irrumpir la historia, así como su historia personal, dentro del teatro, Müller añade fragmentos y referencias que dialogan con temáticas ya presentes en el texto de Shakespeare: “El fenómeno estructural de la represión y de la tortura, de la corrupción, de la intriga e hipocresía que se encuentra en el texto, . . . se conecta con su momento histórico contemporáneo y se lleva . . . de la acción teleológica a una total revelación de los sistemas de manipulación político social y económico” (De Toro 22).

Tras el trabajo dramático con Dieter Welke, el *Periférico de Objetos* entra también en diálogo con estos temas desde la perspectiva y experiencia de sus artistas. La experiencia de los sistemas de manipulación por parte de la coalición de poderes resuena con el contexto argentino de la postdictadura donde rige la impunidad por parte del oficialismo frente a los miles de desaparecidos en dictadura. El *Periférico de Objetos* materializa la manipulación a través de la relación entre muñecos y manipuladores,

[escenificando] en la estética de lo periférico-inquietante-siniestro y de la iteración, a través de la descorporización, el horror de una realidad que se ha descastado. . . . La ‘Máquina’ Hamlet es transformada en la maquinaria/manipulación de los muñecos, en la materialización de los muñecos como objetos y en la iteración gestual maquinaria de los manipuladores (De Toro 22-23).

Casi treinta años tras el estreno de *Máquina Hamlet*, esta reflexión sobre la manipulación y el poder sigue resonando con las nuevas aristas de la crisis argentina en el siglo XXI, las cuales resuenan con el texto de Müller donde las crisis se superponen, desatando revoluciones que son silenciadas, reprimidas militarmente. Asimismo, el *Periférico* apuesta por materializar la violencia a través del uso de muñecos que simulan el cuerpo de los actores, y por extensión de las víctimas de tortura y asesinato¹².

En la era digital actual, la circulación de imágenes de violencia es exponencial y en tiempo real, acentuándose desde el estreno de *Máquina Hamlet* en 1995 y más aún desde la simultaneidad que Müller evocaba dos décadas antes. Por consiguiente, la sobreabundancia de estas imágenes, sin duda, desensibiliza frente a la violencia, por lo que hacer de ella el centro del acto teatral permite crear un movimiento contrario, obligando al espectador a confrontarse a la violencia del espectáculo y, por extensión, de la realidad. No obstante, el *Periférico de Objetos* no se contenta con mostrar iteraciones de violencia haciendo el pasado presente, sino que interroga el rol de cada uno dentro de los sistemas que conducen tales actos. *Máquina Hamlet* pone especial énfasis en la metateatralidad, de manera literal durante el último acto que reproduce el espectáculo en miniatura, donde el público también se ve representado. Los muñecos, así como los actores-manipuladores, son testigos visibles constantes de lo que ocurre en escena. Adicionalmente, el espectador es invitado a participar del espectáculo, convirtiéndose en cómplice de los manipuladores. En otras palabras, *Máquina Hamlet* invita al público a interrogarse sobre su condición de espectador, dentro del teatro, y también su rol como espectador complaciente (o

12 Resultaría interesante interrogarse sobre otras obras o espectáculos que repliquen o pongan en tensión las interpretaciones aquí compiladas. De la misma manera, tal y como el espectáculo resuena con el texto desde un punto de vista político, podrían identificarse conexiones históricas o geográficas que también iluminen la obra, su interpretación o su impacto en otras dramaturgias. Tales interrogantes necesitan de un trabajo de investigación más extenso.

no) fuera de él. Los relatos invisibilizados de los desaparecidos cobran vida a través de la manipulación de los muñecos, mediatizando la violencia a través de la ejecución y desmembramiento de objetos inanimados. El espectador es confrontado a la violencia y debe decidir cómo acogerla.

Obras citadas

- Arpes, Marcela. "Mirando la contemporaneidad desde el teatro: Sobre la Máquina Hamlet de Heiner Müller y la puesta en escena de El Periférico de Objetos". *Espacios* 11 (1998). Recurso electrónico. 26 jul. 2022.
- Baillet, Florence. *Le Théâtre de Heiner Müller*. París: Belin, 2003. Impreso.
- Cornago, Óscar. *Los espacios inciertos: entre el actor y el muñeco*. Biblioteca electrónica Archivo Artea, AVAE, 2006. Web. 26 jul. 2022.
- . *Teatro postdramático: Las resistencias de la representación*. Biblioteca electrónica Archivo Artea, AVAE, 2006. Web. 2 oct. 2022.
- Clares, Alba e Isabel Guerrero. "Violencia y teatro: perspectivas de la representación violenta en escena". *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética* 14(2016): 238-246. Recurso electrónico. 3 oct. 2022.
- Contreras, María José. "Embodied testimonial practices. Teatro testimonial in postdictatorship Chile". *Versus Cuaderni di Semiotica* (2012): 107-128. Impreso.
- De Toro, Alfonso. "El Periférico de Objetos, II: Prácticas de corporalización y descorporalización". *Gestos* 41 (2006): 12-40. Recurso electrónico. 26 jul. 2022.
- Durán, Ana. *Máquina Hamlet de Heiner Müller por el Periférico de Objetos*. Autores.org.ar. Web. 26 jul. 2022.
- Kalb, Jonathan. "A Postmodern Hamlet by a driven provocateur". *New York Times*, 2000. Recurso electrónico. 3 oct. 2022.
- . *The Theater of Heiner Müller*. Nueva York: Limelight, 2001. Impreso.
- Kantor, Tadeusz. *Teatro de la Muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Trad. Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Barcelona: Alba, 2010. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies. *El Teatro posdramático*. Trad. Diana González. Murcia y México D.F.: Cendeac / Paso de Gato, 2013. Impreso.
- Medina, Pablo Luciano. *Argentina*. Biblioteca Electrónica Union Internationale de la Marionnette (UNIMA). Web. 3 oct. 2022.
- Montez, Noe. *Memory, Transitional Justice, and Theatre in Postdictatorship Argentina*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2017. Impreso.
- Müller, Heiner. *Conversations 1975-1995*. Trad. Jean-Louis Besson, Jean Jourdeuil, y Jean-Pierre Morel. París: Minuit, 2019. Impreso.
- . *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraklès 5 et autres pièces*. Trad. Jean Jourdeuil y Heinz Schwarzingler. París: Minuit, 1979. Impreso.
- . *Manuscrits de Hamlet-machine*. Trad. Jean Jourdeuil y Heinz Schwarzingler. París: Minuit, 2003. Impreso.
- Proaño-Gomez, Lola. "Posmodernidad y Metáfora Visual: Máquina Hamlet" *Desarticulaciones teatrales del neoliberalismo: la escena latinoamericana 1990-2007*. Buenos Aires: CELCIT, 2020. Recurso Electrónico. 15 nov. 2022.

- Ramos, Diego Óscar. "El Periférico de Objetos: La Vida de las Marionetas". *El diario de Morón*, 1996. Recurso electrónico. 26 jul. 2022.
- Registro Unificado de Víctimas del Terrorismo de Estado. Web. 28 jul. 2022.
- Romero, Luis Alberto. *La larga crisis argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013. Impreso.
- Röttger, Kati y Martin Roeder-Zerndt (Eds.). "Gesprächsausschnitt Daniel Veronese und Dieter Welke". *Theater im Schutt der Systeme. Dokumentation diner Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland*. Fráncfort: Vervuert, 1997. 243-55. Impreso.
- Tantanián, Alejandro. "Un leviatán teatral. Un recorrido por la historia de El Periférico de Objetos en 8000 caracteres". *Revista Teatro/CELCIT 22* (2002). Recurso electrónico. 26 jul. 2022.
- Verbitsky, Horacio. "De Ancla a la confesión". *Página/12*. Recurso electrónico. 26 jul. 2022.
- Veronese, Daniel. *El Periférico de Objetos*. Autores.org.ar. Web. 26 jul. 2022.

Desde el taller a la escena

From the Workshop to the Scene

Catalina Bize del Campo

Colectivo Principio Material, Santiago, Chile

catalinabize@gmail.com

Resumen

El presente texto reflexiona sobre el vínculo entre la práctica plástica que se desarrolla en la etapa de realización de marionetas y la práctica escénica, revisando algunos procesos de construcción donde se experimenta en las técnicas, materialidades y escalas, así como algunos procedimientos escénicos que devienen de lo que ocurre en el taller. Para esto se proponen dos características de la marioneta desde el punto de vista de su construcción: lo escultórico y lo mecánico. El primero desarrolla cuatro aspectos: el trabajo de la forma volumétrica, la materialidad externa, el color, y el tamaño. El segundo se desarrolla en las tareas de la creación de una estructura y de los mecanismos de la marioneta para ser manipulada.

Palabras clave:

Marionetas - construcción de marionetas - diseño - proceso creativo - puesta en escena.

Abstract

This text reflects on the existing link between the plastic work that takes place during the puppet-making process and the theatrical practice. It considers the experimentation that takes place on some construction processes regarding technique, materiality, and scale, as well as some theatrical procedures that emerge from the practice at the studio. Therefore, two characteristics of the puppet are proposed from its construction's point of view: the sculptural and the mechanical. The sculptural work develops four aspects: the volumetric form work, the external materiality, the colour, and the size. And the mechanical work takes place in the tasks related to the creation of a structure and of the puppet's mechanisms for its manipulation.

Keywords:

Puppets - puppet's construction - design - creative process - staging.

Introducción

El teatro de objetos es una categoría que abarca diversas técnicas y poéticas que se despliegan en diferentes escalas de tamaño y en distintos tipos de escenarios, tales como la sala de teatro, la calle, espacios no convencionales y otros. Sumado a esto, muchos elementos y características que parecieran pertenecer a esta categoría podemos verlos en obras que en su totalidad no se inscriben y no pretenden inscribirse en ella, como la utilización de muñecos en la obra *Cómo convertirse en Piedra* (2020), de Manuela Infante, o la aparición de una marioneta gigante en el final de la obra *En el Jardín de Rosas: Sangriento Vía Crucis del fin de los Tiempos* (2015), de la Compañía La Niña Horrible. Asimismo, muchas obras de teatro de objetos incluyen en sus puestas en escena elementos de la danza, la instalación, la multimedia, la *performance* y el texto, entre otros.

A pesar de la gran diversidad de propuestas que integran objetos en sus puestas en escena, hay dos constantes que, al parecer, definen las obras que se inscriben en la categoría de teatro de objetos. La primera de ellas es que los objetos son los protagonistas de estas obras, por lo que los otros elementos y materiales de la puesta en escena, incluidos los actores y las actrices, se articulan por ellos o bien a través de ellos. La segunda característica es que estos objetos son animados. El concepto de animación puede ser bastante amplio, pero la acepción más común se refiere a dar vida a un objeto (definido en tanto materia inorgánica) a través de la manipulación de un ser humano, provocando la falsa percepción de que hay vida donde no la hay. Esta manipulación puede ser directa, es decir, conduciendo el movimiento del objeto a través del contacto con el cuerpo de quien lo manipula, o bien de manera indirecta, mediante mecanismos realizados con cuerdas, varillas u otros materiales.

Para aproximarnos más a nuestro objetivo, tenemos que precisar que la categoría de teatro de objetos nació en los años 1980, como bien lo señala en el texto a continuación la autora, pedagoga, directora y titiritera argentina, Ana Alvarado:

En sus orígenes el nombre pretendía ser más general y abarcativo que el más tradicional de Teatro de Títeres o Marionetas. Muchos objetos no diseñados especialmente para la escena, podían obtener papeles protagónicos en las obras, a partir de esta denominación. Además, a la luz de las intensas reflexiones en torno al objeto que preocuparon a las artes visuales del siglo pasado, este nombre nuevo le otorgaba al lenguaje de los títeres la posibilidad y el derecho de formar parte de las vanguardias históricas y sus innumerables correlatos (8).

Los objetos que protagonizan y son animados en estas puestas en escena tienen distintas procedencias. Hay algunos que no fueron construidos para participar de una realización escénica, pero han sido escogidos para trabajar con ellos escénicamente por los significados biográficos que portan, o su carga afectiva, como el trabajo que realiza el grupo chileno Patúamente Resignificamos. Otros objetos que podemos encontrar en nuestro cotidiano son integrados a la escena para transfigurarlos a través de la animación; así un vaso es manipulado de una manera tal que entendemos por convención que "es" un perro. Otras veces, el objeto es una materialidad, una tela por ejemplo, que es transformada frente a nuestros ojos en una bailarina.

Y está la concepción más clásica de muñecos, donde entran los títeres, marionetas de hilo, marotes, muñecos de varilla y una infinidad más a nombrar, que fueron concebidos y realiza-



Fotografía de los modelados de las marionetas de la obra *Feos* realizados por Aline Kuppenheim. Fotografía de Aline Kuppenheim. Año: 2015.

dos para ser animados. Muchos de estos muñecos son vendidos en ferias o tiendas para ser utilizados como adornos o juguetes, y otros son construidos para ser protagonistas de obras de teatro. Dentro de esta última especie están los que se confeccionan por encargo a realizadores de muñecos, y aquellos que son construidos por personas del mismo equipo de artistas que ejercen, además, otro rol en la creación (manipuladores, directores, dramaturgos, entre otros).

Son de mi especial interés aquellos procesos creativos cuyas metodologías integran el diseño y la realización de muñecos, ya que nos permite acceder a la dimensión híbrida de la marioneta, situada tanto en las artes escénicas como en las artes plásticas.

Es importante mencionar que hay, en muchos casos, una coincidencia de roles respecto al diseño de las marionetas con la dirección de la obra. La persona que dirige es muchas veces la persona que diseña las marionetas y está a cargo de realizar y guiar al equipo en la confección. Si bien no es una constante absoluta, es algo recurrente que resulta interesante de observar, ya que hay en esta acción una apertura hacia la práctica de las artes visuales y plásticas. Lo que interesa destacar aquí es precisamente los desplazamientos de quehaceres, y cómo este desplazamiento trae ciertas consecuencias en la puesta en escena. Hay muchas decisiones —más bien operaciones—, ejecuciones que se dan en la etapa de construcción, que tienen repercusiones en la etapa de los ensayos y en la realización escénica. En este sentido, la investigación plástica tiene consecuencias en la investigación escénica.

Para tener un campo más acotado, reflexionaré específicamente sobre aquellos trabajos donde los muñecos son objetos antropomorfos, es decir, aquellas marionetas que están confec-

cionadas a semejanza humana, ya que la similitud en lo formal entre actor/actriz y marioneta me permite establecer de manera más clara y evidente las diferencias y las especificidades en la naturaleza de cada trabajo.

La relación entre la construcción y la puesta en escena

Cuando nos disponemos a construir una marioneta para una obra de teatro, por lo general el impulso de hacerlo viene conducido por una imagen, ya sea física o mental, sobre lo que se quiere trabajar. La construcción de una marioneta puede estar precedida por un diseño que nos ayuda a proyectar bidimensionalmente, mediante bocetos, planos o imágenes referenciales, o bien, ir al encuentro de los materiales para realizar el muñeco, prescindiendo de una imagen externa que nos guíe. Aún en este último caso, la elección previa de los materiales ya denota cierta búsqueda en la que queremos embarcarnos.

Probablemente hemos imaginado el formato con el que queremos trabajar, además de un tamaño y ciertos mecanismos, ya que queremos que esa marioneta se presente de una manera más o menos específica en escena, es decir, se perciba de una cierta forma y tenga la posibilidad de hacer acciones contempladas de antemano.

Así como en la creación escénica hay múltiples metodologías para la construcción de una obra, lo mismo ocurre en la creación material de una marioneta. No solo varían los mecanismos que se construyen en búsqueda de distintas movilidades, sino también los tamaños, los materiales y los colores.

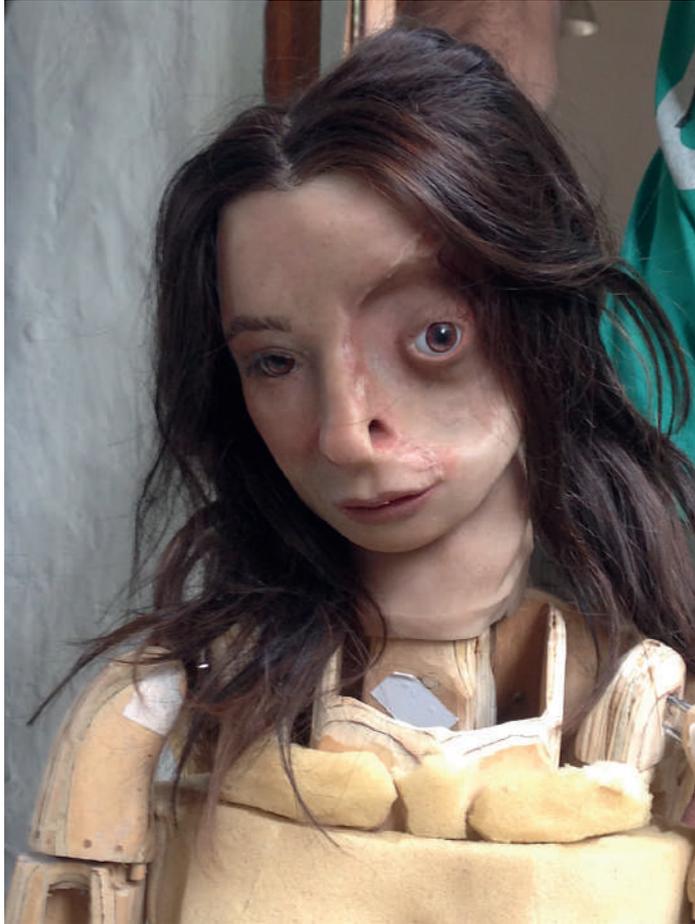
En el presente texto me propongo analizar estas distintas cualidades y posibilidades de la marioneta, específicamente antropomórfica, desde dos singularidades: lo escultórico y lo mecánico. Ambas están propuestas desde el punto de vista de la práctica de la construcción, pero atienden a aspectos de la puesta en escena.

Lo escultórico

Sin querer homologar la complejidad de los procesos de la escultura a los de la marioneta, que tiene sus propias particularidades, me gustaría tomar algunos aspectos que se pueden observar en ella y que atraviesan el proceso plástico de la marioneta.

El primer aspecto es el trabajo de una forma volumétrica, es decir, en tres dimensiones. Existen diferentes técnicas para trabajar esta forma volumétrica, ya que depende de los materiales y herramientas que utilicemos. Hay materiales que, como la arcilla, se modelan y otros, como la madera, que se tallan. En el ejercicio de modelar o tallar, se le da forma al muñeco, adquiriendo gran parte de su expresividad, la cual se define tanto en el rostro como en el cuerpo. En el modelado del rostro se establecen características físicas determinantes que darán cuenta de los rasgos etarios, étnicos, de género, y otros relevantes para el objetivo a perseguir a través del tamaño de sus ojos, la amplitud de su boca, la longitud de su cara, la forma de su nariz, la prominencia de sus pómulos, las líneas de expresión, entre otras.

En esta etapa, además, se define el gesto base del rostro que es muy importante, ya que a diferencia del actor o de la actriz, en la mayoría de las técnicas plásticas que se utilizan, este



“Ella”, marioneta de la obra *Feos* diseñada y modelada por Aline Kuppenheim y construida por el equipo de taller de la Compañía Teatro y su Doble (Aline Kuppenheim, Santiago Tobar, Paula García e Ignacio Mancilla). Dirección: Aline Kuppenheim. Dramaturgo: Guillermo Calderón. Fotografía de Aline Kuppenheim. Año 2015.

gesto no puede modificarse. Técnicamente hablando, este gesto es como una especie de foto en tres dimensiones del movimiento de las partes del rostro y del diálogo entre ellas. Por ejemplo, una gran apertura en los ojos hace que las cejas se inclinen hacia arriba y consecuentemente se arrugue la frente, mientras que la boca dibuja una leve sonrisa que levanta los pómulos.

Si pudiésemos estar en frente de esta forma antropomórfica imaginaria que acabo de describir, probablemente quienes estuviesen espectando inferirían algunas emociones, cierto estado de ánimo, e incluso habría quienes imaginarían rasgos de su personalidad; ejercicio que se complejizaría si a esto agregamos el modelado del resto del cuerpo, ya que una columna erguida propone un estado de ánimo o una edad diferente a una encorvada. Tanto las posturas, como los tamaños y la voluptuosidad en ciertas partes del cuerpo, y muchas otras características comienzan a conjugarse entre sí, generando complejidades referidas a lo humano.

Como espectadores realizamos un ejercicio bastante similar al que hacemos de manera automática cuando estamos frente a una persona. Es decir, en este proceso de modelado o tallado, donde se define su forma volumétrica —primer aspecto de lo escultórico—, la marioneta ya comienza a ser percibida no solo como signo de humanidad, sino que de una humanidad particular. Resulta relevante este punto, puesto que este tipo de procedimientos definen una



Marionetas de la obra *Pedro y el Lobo* diseñadas por Aline Kuppenheim y construidas por el equipo de taller de Teatro y su Doble (Aline Kuppenheim, Ignacio Mancilla, Ricardo Parraguez y Catalina Bize). Dirección: Aline Kuppenheim. Autor: Serguéi Prokófiev. Fotografía de Cristian Petit. Año: 2019.

parte primordial del personaje de la obra. Es tan importante determinar cómo se perciben estos en términos físicos como lo es en el teatro de actores y actrices. Si un montaje teatral toma el texto *Los negros*, del dramaturgo francés Jean Genet, para ser actuado por actrices y actores caucásicos, tensiona los significados del texto. Algo similar pasaría si el personaje de Julieta, escrito en la obra, lo interpretara una actriz de 80 años a diferencia de ser interpretado por una actriz cuyo físico remitiera a los 16 años, tal como lo sugiere el autor. Estas decisiones son operaciones escénicas, y de la misma manera, la forma física que se le da a la marioneta también lo es.

El proceso de modelado de las marionetas permite escoger entre distintos tipos físicos, y crear el aspecto físico específico de los personajes. Esta es una de las razones por las cuales en una compañía que trabaja un estilo realista, como lo es Teatro y su Doble, la marioneta resulta un elemento tan importante en obras donde las características físicas de los personajes son tan específicas que resulta difícil de encontrar en actores profesionales, como son el caso de las obras *Sobre la Cuerda Floja* (2012) y *Feos* (2015). En la primera obra mencionada, el personaje "Esme" es una niña que tiene siete años, lo que permite que sea construida con los rasgos físicos de una niña, sin generar distancia en este aspecto con el personaje literario. En el caso de *Feos*, la directora de la compañía, Aline Kuppenheim, quien además diseña y modela los rostros, busca que las marionetas tengan deformidades en su rostro como algo constituyente de ellas, y no que sea un maquillaje o un efecto especial construido sobre un rostro, donde existe un choque entre las naturalezas (orgánica del rostro e inorgánica de una prótesis) de las distintas materialidades. Por otro lado, en el acto de modelar se definió la causa de sus deformidades, respondiendo en el caso del protagonista masculino a una enfermedad degenerativa y en el

caso de la protagonista femenina al ataque de un perro, lo cual fue información fundamental para construir los personajes literarios escritos por el autor chileno Guillermo Calderón, y en los diálogos llevados a la puesta en escena.

En este y en todos los procesos de modelado y tallado, los materiales con los que se da forma a la marioneta son fundamentales en el resultado al que llegamos, y determinantes en las metodologías. En el caso de estas marionetas, el realismo está dado, en términos escultóricos, por el trabajo riguroso sobre el modelado y por la arcilla (Sculpey) utilizada, que permite lograr un gran nivel de detalle, así como también por la silicona que se emplea para emular la piel humana.

Este es solo un ejemplo, pero hay muchas materialidades con las cuales se puede dar forma a una marioneta, por lo que el trabajo varía mucho. Algunos de estos materiales con los que trabajamos modelando o tallando terminan siendo la marioneta en sí misma, como ocurre por lo general con la madera o el papel; pero muchas veces, como sucede con la arcilla por ejemplo, este modelado es la escultura base sobre la cual se trabajará una capa externa, de otro material, que será una especie de piel, muchas veces rígida —siendo piel y cráneo, simultáneamente— como el termoplástico, el papel o la tela, prescindiendo posteriormente de la arcilla. En cualquiera de los dos casos, esta capa como materialidad externa constituye el segundo aspecto escultórico de la marioneta, y es a lo que tiene acceso visual el espectador, lo cual es relevante, ya que por todas las características plásticas que los hacen ser lo que son, estos materiales también tienen su signicidad. Es decir, al primer aspecto mencionado, que definió en gran medida la corporalidad del personaje, hay que agregarle también una visualidad que propone esta capa, no por su forma volumétrica, sino por todas sus características plásticas.

En las marionetas antropomorfas muchas veces este material es elegido por su similitud estética a la piel. La silicona, por ejemplo, tiene una consistencia, una elasticidad y una cualidad transparentosa, bastante similar, mientras que el termoplástico se parece en su porosidad. Estos mismos materiales, así como algunas masillas, resinas o el mismo papel, son elegidos también por su capacidad de copiar de manera precisa la forma volumétrica modelada anteriormente con otro material. Otras veces lo que se prioriza es la resistencia y durabilidad; otro criterio puede ser el fácil acceso al material, o simplemente su bajo costo.

En algunos trabajos, esta materialidad no pretende operar como un significante mediante el cual se leen signos de la piel humana, sino que se referencia a sí mismo, como es el caso de las marionetas de la Compañía Silencio Blanco, cuya estética expone el papel como materialidad, sin utilizar pintura sobre este, quedando a la vista del espectador. Esta particularidad no le resta humanidad, ya que esta se despliega a través de otros aspectos plásticos y mecánicos. Simplemente el papel se asume papel, y mediante esta decisión estética, la marioneta también se asume marioneta, convirtiéndose en una operación escénica, que en su obra *De papel* (2010), por ejemplo, se desarrolla y despliega mediante el diálogo con quienes lo manipulan y el público, y, a su vez, a través del juego con el papel mismo.

En otros trabajos, los materiales están relacionados con el discurso de la obra. Por ejemplo, en la obra familiar *Macrobio, el niño que salvó al río* (2012, Compañía La Recogida) el montaje instalaba la discusión sobre la problemática ambiental, tomando como eje la contaminación del río Mapocho, a partir de la creación de una estética que potenciaba esta reflexión, usando el concepto “reutilizable” a través de la investigación en la construcción de los once muñecos que protagonizaban el montaje, confeccionados a partir de materiales de desecho.

El tercer aspecto de lo escultórico es el color, que tiene múltiples posibilidades de desarrollarse. Una de estas es dejar el color original del material, como acabamos de mencionar en la obra de Silencio Blanco. Otra posibilidad es intentar trabajarlo de manera que los colores evoquen los tonos de un rostro humano. Y hay muchas otras posibilidades que, en el caso de ser una figura antropomorfa, podría generar distintos significados por un tratamiento pictórico no humano, produciendo a su vez una atención particular. En este sentido el color podría referenciarse a sí mismo.

Hay un cuarto aspecto que me parece importante destacar referido al tamaño o la escala. Si bien está ligado al primero, forma volumétrica, la dimensión en las marionetas es tan relevante que lo convierte en un aspecto más. En las marionetas los tamaños, además, están directamente relacionados con el formato y, por ende, con la singularidad de lo mecánico, como se revisará más adelante. El tamaño también determina el espacio escénico que se utiliza. Una marioneta, del tamaño de la Pequeña Gigante de la Compañía Royal de Luxe (2007), evidentemente no puede estar en una sala de teatro, ya que su naturaleza le pertenece a la calle. Asimismo, las marionetas en miniatura por lo general están contenidas en el formato Lambe Lambe¹, con una escenografía en pequeña escala acorde a la marioneta, o bien, en el caso de ser instaladas en una sala de teatro, se utilizan cámaras con las que son grabadas y proyectadas simultáneamente a una escala mayor, para que los espectadores puedan verlas, proponiendo, por su tamaño, un tipo de dispositivo particular con el que pueden generarse otros procedimientos escénicos.

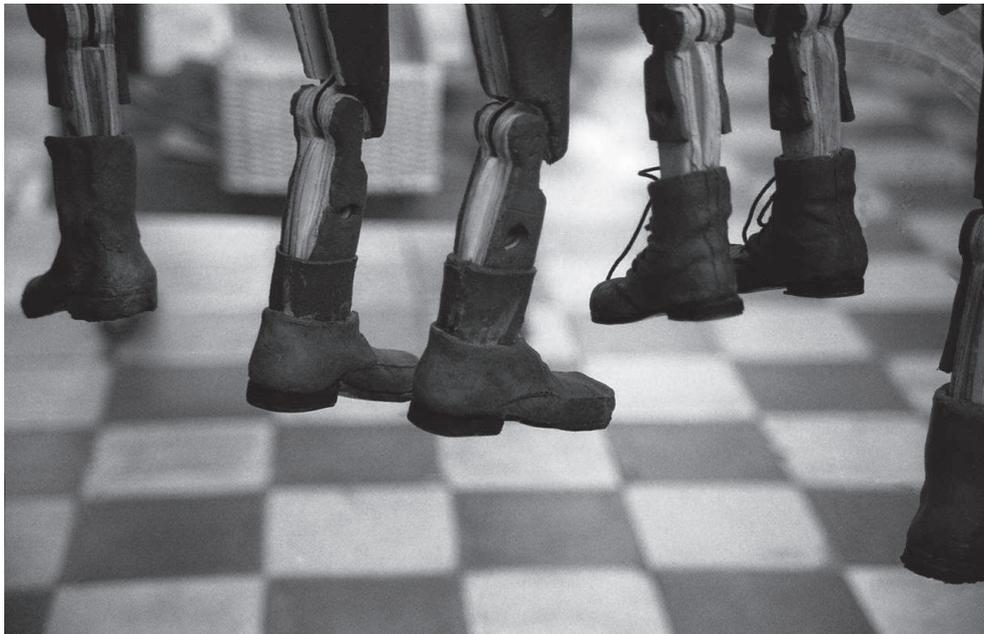
Por otro lado, nunca el tamaño es algo que pasa inadvertido. Su referencia a algo real, como lo es el ser humano en el caso de las marionetas antropomorfas, ya sea por diferencia o semejanza a la escala humana, hace que este aspecto cauce sorpresa o encantamiento en el espectador. Muchas veces se produce una alteración en la percepción cuando las marionetas están en escena. En la obra *Feos*, por ejemplo, las marionetas miden alrededor de un metro, pero muchos espectadores, al entrar en la ficción, dejan de ver a los manipuladores y perciben las marionetas de tamaño humano; cuando vuelven a ver a los manipuladores, siguen viéndolas de tamaño humano y a nosotros como gigantes.

Lo mecánico

Así como lo escultórico —en el marco en el que estamos reflexionando— se refiere a la imitación de la forma humana tridimensionalmente; la singularidad de lo mecánico abarca los procedimientos de la construcción, enfocados en la cualidad del movimiento de la marioneta para que logre imitar en este aspecto al ser humano. Estos procedimientos se orientan en dos tareas. La primera es crear una estructura corporal de la marioneta que permita realizar los movimientos esperados, y la segunda es construir los mecanismos mediante los cuales el actor manipulará a esa estructura. Aunque ambas tareas tienen una dependencia mutua, es interesante dilucidar algunos aspectos de cada una.

La estructura corporal de una marioneta antropomorfa corresponde a la creación de una síntesis de la estructura humana, que tiene por objetivo poder replicar los movimientos humanos

1 El teatro Lambe Lambe es “un formato de teatro itinerante, de corta duración, para un espectador que observa la obra mirando al interior de una caja” (Cocio 12).



Marionetas de la obra *Pedro y el Lobo* diseñadas por Aline Kuppenheim y construidas por el equipo de taller de Teatro y su Doble (Aline Kuppenheim, Ignacio Mancilla, Ricardo Parraguez y Catalina Bize). Dirección: Aline Kuppenheim. Autor: Serguéi Prokófiev. Fotografía de Cristian Petit. Año: 2019.

en que se quiera investigar. Según mi experiencia, se toma por referencia la estructura ósea, los tendones y la carne, estando esta última más cercana a lo escultórico que a lo mecánico. En las articulaciones, que son las encargadas de unir las piezas y darles movilidad, radica, en gran medida, el nivel de complejidad de lo mecánico de la estructura. Digamos que en esta parte se dota a la marioneta de la posibilidad de moverse, lo que la hace finalmente muñeco y no escultura.

La cantidad de posibilidades en torno a la investigación en materiales y diseños es tan grande, de acuerdo con la complejidad, que resulta inabarcable poder nombrarlas, y de hecho conocerlas, pero una constante podría ser que, en el intento por imitar la estructura humana, se rescatan ciertas cualidades de esas estructuras. Por ejemplo, la dureza y firmeza de los huesos, la flexibilidad de los tendones y la consistencia de la carne. Por lo mismo, los huesos son reemplazados por madera, tubos de aluminio y otros materiales de estas características, mientras que los tendones por telas y caucho, entre otros, y la carne muchas veces por esponja.

En términos de complejidad estructural, la Compañía Teatro y su Doble es un gran ejemplo, donde, persiguiendo el mismo resultado realista que en lo escultórico, Aline Kuppenheim realiza el diseño de piezas de madera muy específicas, que se ensamblan entre sí con inserciones de aluminio para construir un esqueleto que, al ser manipulado, posea las capacidades motoras de un cuerpo humano. Existe, por lo tanto, un estudio preliminar sobre el movimiento que requerirá cada personaje en específico, ya que los personajes mayores tienen menos movilidad que los niños de las obras lo que, en ese caso, se traduce en el diseño y realización de topes que delimitan el movimiento. Este estudio también tiene una continuidad en el taller por el equipo de realización que se integra, además por parte del mismo elenco, y que encabeza la directora y diseñadora. El doble rol de todos los integrantes del taller permite que lo que se va construyendo



Marioneta de fibra de vidrio de la obra *Suplantar* diseñada por Catalina Bize y construida por Matías Segura, Valesca Díaz y Catalina Bize. Dirección: Catalina Bize. Dramaturgia: Catalina bize y Principio Material. Fotografía de Marcos Ríos. Año: 2017.

se vaya probando *in situ*. Incluso cuando la etapa de ensayos ha comenzado, muchas veces se descubren errores que se deben solucionar antes de continuar, por lo que se hace necesario en los procesos que el taller y la sala de ensayo estén en el mismo espacio.

En esta compañía lo que ocurre en el taller es fundamental para lograr una manipulación de los muñecos que les dé una movilidad realista, y en el proceso de cada obra se descubren nuevas cosas que son aplicadas a los cuerpos de las marionetas. Así, por ejemplo, en el proceso de *Feos* se incluyeron mecanismos para poder mover las muñecas de las marionetas mediante gatillos, lo que complejizaba el movimiento volviéndolo más humano y envolvente para el espectador. En *Pedro y el Lobo* (2019) el diseño permitió que los muñecos se autosustentaran, lo que daba mucha más libertad de movimiento y permitía más precisión a quienes les tocaba manipular la cabeza porque no necesitaban sostener al mismo tiempo el peso. Ambos avances en la tecnología de las estructuras de las marionetas fueron aplicadas a las marionetas de la obra *Sobre la Cuerda Floja* (2012), por lo que estos cuerpos se volvieron a construir.

Dependiendo de lo que se busque, marionetas de otros grupos o artistas prescinden de la carne; otras, de los huesos y otras incluso de las articulaciones, lo que evidentemente tiene una consecuencia en la cualidad del cuerpo que se ha creado y de su movimiento y que, obviamente, repercuten en la percepción del espectador.

También en esta tarea sobre la estructura, los pesos de las distintas partes del cuerpo son relevantes. Primero, manipular una marioneta demasiado pesada es una tarea sumamente difícil, a menos que cuente con mecanismos que permitan que la marioneta se autosustente o que disponga de una cantidad de manipuladores que se puedan repartir dicho peso. En segundo

lugar, el peso en ciertas partes es clave para su estabilidad, y esto permite mantener un mayor control de la misma (si eso es lo que se desea).

En cuanto a la construcción de los mecanismos, estos determinan algo muy importante como lo es el trabajo de quien manipula, y, por supuesto, la percepción del espectador sobre el hecho de la manipulación. La manipulación directa prescinde de mecanismos, por lo que el manipulador tiene contacto directo con la marioneta y no existe algo que lo aleje más que la extensión de sus brazos. Vale señalar aquí que por lo general se utilizan las manos para manipular, aunque hay varias excepciones donde otras partes del cuerpo se involucran en esta tarea. Por el contrario, la manipulación a través de mecanismos permite, por lo general, y dependiendo de la técnica, un poco más de espacio entre el manipulador y la marioneta, ayudando a reforzar la ilusión de la vida del muñeco.

Además de las diferencias estilísticas que se ven reflejadas fuertemente en lo escultórico, podríamos decir que, dentro de la categoría de teatro de marionetas o muñecos, hay diferentes formatos, y precisamente de estos depende el desarrollo de las tareas mencionadas anteriormente. Tanto las estructuras corporales de la marioneta como sus mecanismos responden al formato de la marioneta que se esté utilizando.

En definitiva, los caminos y las razones para tomar la decisión estética de poner al centro de la puesta en escena a un objeto en vez de un humano son infinitos. El hecho es que el formato no es transparente, y la marioneta es un formato que a su vez tiene distintos formatos, que le otorgan nuevos significados a la puesta en escena. Cada formato con el que se ha construido la marioneta propone y posibilita ciertas maneras en las que la marioneta se verá y estará en escena, además de la cantidad de personas que se organizarán por ella y de la manera en que se organizarán, es decir, propone y/o posibilita una especie de coreografía, o bien un punto de inicio de esta.

Si la marioneta tiene hilos, probablemente la manipulará, desde arriba, una sola persona, mientras que si la marioneta tiene varillas, dos o tres personas estarán manipulando desde atrás, y si es una marioneta marote la o las personas que la manipulan integrarán la marioneta misma. La posición y cantidad de los manipuladores también influye en la percepción y las lecturas que se desprenden de estas decisiones, las cuales además pueden ser trabajadas y convertidas en operaciones escénicas.

Aunque estemos de negro en el teatro esas operaciones son visibles, incluso si los creadores de la puesta en escena no lo contemplan como un significado, los espectadores aludirán de alguna manera a que los manipuladores están en escena, y muchas veces le dan sus propios significados. Por ejemplo, en algunos conversatorios que se dan posteriormente a las funciones de las obras de la Compañía Teatro y su Doble, donde los manipuladores vestimos un traje negro que incluso tiene una malla negra para ocultar el rostro, y estamos, además, dentro de una cámara negra para pasar inadvertidos mientras manipulamos, muchas veces el público hace comentarios sobre su percepción, aludiendo a metáforas sobre el rol de los manipuladores, tales como “las sombras que manejan el destino”. Es decir, a pesar de que la propuesta de dirección no contemple darle foco ni un significado a los manipuladores ni a la acción de manipular, es difícil que quien asista a la obra no genere lecturas respecto a la presencia de los cuerpos que dan vida a las marionetas.

En otras obras, las posibilidades que otorga el formato no solo son visibilizadas, sino utilizadas como mecanismos escénicos para generar significados que aportan al relato. Por

ejemplo, en la obra *Loco* (2022), de Natacha Belova y Tita Iacobelli, el personaje central, que va poco a poco enloqueciendo, es encarnado por una marioneta marote, un muñeco a escala humana que se caracteriza por ser híbrido, es decir, se complementa con el cuerpo de quien (o quienes) lo manipulan. Consta de una cabeza y la mitad de un torso que son completados con la integración de, en este caso, el cuerpo de las dos marionetistas.

La obra utiliza las posibilidades del formato de este tipo de marionetas donde, a diferencia de la mayoría de las otras técnicas de construcción, la cabeza está libre del cuerpo (aunque el espectador no lo note) y es sostenida a través de una vara de control que está dentro de ella. Ambos aspectos, definidos anteriormente como mecánicos de la marioneta, permiten distintas posibilidades escénicas utilizadas en la obra: la marioneta gira su cabeza sobre su propio eje; el cuerpo mismo de la marioneta se saca la cabeza y lo guarda en su maletín; la cabeza toma como cuerpo un lienzo de papel largo que se extiende hacia arriba como su cuerpo-vestimenta, generando la ilusión de que el personaje ha crecido.

Por otro lado, las creadoras aprovechan la posibilidad de tener un torso que puede complementarse de distintas maneras con las piernas de las actrices. Así, a momentos, la marioneta pasa de las piernas de una marionetista a otra; en otro momento utilizan una pierna de cada una, y en otro las cuatro al mismo tiempo, generando la ilusión de que las extremidades inferiores se multiplican.

En *Loco* los aspectos mecánicos de la marioneta (posibilidad de separar su cabeza, y ser integrado por el cuerpo de las actrices) se traducen en el procedimiento escénico de generar un cuerpo que se transforma y disloca constantemente, un cuerpo inestable y cambiante que refleja el desequilibrio mental del personaje, quien expresa su locura no solo en lo que dice y cómo lo dice, sino en un cuerpo que también encarna la locura. Sin embargo, esta locura no es encarnada de cualquier manera, sino de una forma creativa y fascinante, lo que también posibilita nuevas reflexiones en torno al tema, liberándolo de una mirada segregadora. En este sentido la utilización del formato opera como significante del texto y como significado de locura.

Hay otro tipo de procedimientos en obras como *Pierrot*, donde el titiritero francés Phillippe Genty² manipula una marioneta de hilos que, al descubrir que es manipulada por él, decide liberarse de los hilos sin darse cuenta de que con ello dejará de ser un ser animado. Aquí, la propuesta escénica no solo busca que el formato de la marioneta de hilos genere significados, sino que además surja el relato a partir del formato. En la alusión al formato aparecen ciertas metáforas existenciales y/o sociales sobre el hecho de la manipulación, tales como la dependencia, el control, el destino, etc.

Como podemos observar, el trabajo que se realiza en el taller a través del desarrollo de los aspectos de lo escultórico en las marionetas (forma volumétrica, materialidad externa, color y tamaño) y las tareas que contempla lo mecánico (estructura y mecanismos para manipulación) se traducen en decisiones y procedimientos textuales, espaciales, escénicos y discursivos.

2 Información a partir del registro audiovisual de la Obra *Pierrot* en <https://www.youtube.com/watch?v=SphHaiW7fzg&t=136s>



Marioneta de fibra de vidrio de la obra *Suplantar* diseñada por Catalina Bize y construida por Matías Segura, Valesca Díaz y Catalina Bize. Dirección: Catalina Bize. Dramaturgia: Catalina bize y Principio Material. Fotografía de Marcos Ríos. Año: 2017.

Aproximación personal a las marionetas

Cuando ya me había iniciado en mi oficio como marionetista, fui a ver la obra *Sobre la Cuerda Floja*. Me maravilló, así es que volví a verla dos veces más. Además de la temática de enfrentarse a la muerte de la abuela, que por razones personales y humanas me emocionó mucho, la interpretación de la obra a través de marionetas me alucinó; los movimientos de las marionetas eran tan reales que era como una exaltación de humanidad a través de los detalles y los gestos cuidados que llenaban de vida a los personajes. Los muñecos eran el elemento central que organizaba a los otros elementos de la puesta en escena (escenografía, videos, iluminación, sonido, música, etc.) que se ejecutaban todos con un cuidado único y una gran comunión entre ellos, construyendo un mundo paralelo autosuficiente.

A pesar de que estaba totalmente embriagada por la ficción y en una especie de encantamiento, por momentos accedía a un estado más contemplativo producido por lo pregnante de las marionetas y la acción misma de la manipulación. No solo por el hecho de que emanaran humanidad, sino, simplemente, por su presencia y su accionar, como si en sí mismos tuviesen sentido, independiente del texto o de los personajes que representaran. Un convivio de estados parecidos al que habito en los funerales, donde, a ratos, la emoción se apodera de mí y la realidad de la muerte, tan real, rotunda y definitiva, genera una alteración de la percepción cotidiana invadiéndome una completa quietud. Es por esta asociación de sentires, además de la dicotomía orgánico/inorgánico que define a la marioneta, que muchas veces interpreté esta fascinación por las marionetas como una atracción por el misterio de la muerte. Como si fuese algo atávico.

Varios años después tuve la posibilidad de sumarme a esta compañía, que fue una de las que impactó en mí y en mi deseo por seguir profundizando en este oficio, y pude tener la experiencia desde atrás en *Sobre la Cuerda Floja*. De las tres obras de la compañía en que trabajo como marionetista, esta es en la que menos manipulo, ya que ejerzo muchas labores de tramoya, y es por lejos la que considero de mayor dificultad, ya que esta obra tiene múltiples movimientos escenográficos y de utilería que requieren de mucha precisión. A pesar de esto, que me mantiene muy ocupada y en muchos momentos preocupada, siguen operando ambos estados en mí. Siempre me sensibiliza la historia y la construcción de los diálogos encarnados por las voces de los personajes, y, al mismo tiempo, me invade una quietud frente a la presencia de la marioneta en la ejecución de nuestra manipulación.

Gracias a esta presencia particular de la marioneta, su forma de ser y estar en escena, determinada por sus características escultóricas y mecánicas, trasciende a los significados del texto y de la historia, y significa en sí misma, por lo que, donde aparentemente había una dicotomía entre significado y significante, comienza a haber una conjunción, creando un espacio liminal de percepción, la percepción de lo que Erika Fischer-Lichte (2015) llama estética de lo performativo.

Esta percepción sobre la marioneta me movilizó a investigar en sus posibilidades performativas y me incentivó a dejar de lado la idea de utilizar la marioneta para contar una historia o a trabajar a partir de un texto dramático. De manera muy intuitiva, estimulada por el deseo de experimentar en la materialidad y sus posibilidades escénicas, comencé a trabajar con el Colectivo Principio Material, grupo en el que dirijo, sobre la idea de generar dobles de las actrices y actores, con el fin de probar escénicamente con cuerpos de materialidades distintas, pero semejantes en su forma. Al igualar ciertos aspectos formales, quedaron en evidencia las naturalezas diferentes de los cuerpos. Para esto llevamos a cabo un proceso de matricería donde realizamos el molde de yeso de Nicolás Vergara, uno de los *performers*, a partir del cual construimos dos marionetas distintas para nuestra primera obra *Suplantar* (2019). La relevancia de trabajar la forma volumétrica a partir de un mismo molde nos permitió unificar este aspecto al cuerpo orgánico del actor, que también estaría en escena, presentando el original al mismo tiempo que las copias.

A diferencia de lo expuesto anteriormente sobre el aspecto de la creación volumétrica de lo escultórico, aquí no había una intención de generar una expresividad particular seleccionando rasgos específicos que denotaran estados de ánimos, ni de género ni un rango etario, ya que todo eso estaba dado por el físico del *performer* y nuestro foco de exploración no estaba ahí. De hecho, trabajamos con una expresión neutra en él, porque tampoco queríamos denotar una emoción particular. Nuestra investigación no estaba centrada en la creación de un personaje

preconcebido, basado en un texto o un relato, sino simplemente en crear cuerpos inorgánicos a partir de un cuerpo orgánico y entender el convivio de ambos en escena. A partir de este molde realizamos dos marionetas muy distintas entre sí en términos materiales y visuales; lo que las unía era la forma volumétrica y el tamaño, como aspectos de lo escultórico, ya que tenían de base la misma forma, pero ni la materialidad externa ni el color eran similares. En términos mecánicos eran diametralmente opuestas, tanto en su estructura como en sus mecanismos internos, pero ambas se manipulaban de manera directa.

Lo interesante de este proceso, respecto a lo revisado en este artículo, es que al no partir de un texto o con la idea de montar un relato específico, lo que iba ocurriendo en nuestra exploración plástica guiaba completamente el norte de lo que posteriormente sería nuestra investigación escénica. Así, al ser construida con fibra de vidrio y resina, la primera marioneta era una especie de máscara corporal, una cáscara frontal que se podía encajar sobre el cuerpo del *performer*, y a su vez tener independencia para ser manipulada. Por su materialidad, era una estructura rígida y semitransparente, por lo que podía ser iluminada desde atrás dejando ver algunos colores y las texturas generadas por otros materiales que quedaron impregnados en su construcción (yeso, plasticina y pintura). Por otro lado, su pesadez y fragilidad determinaban la lentitud y el sigilo de su movilidad, que se traducían, a su vez, en una caminata algo ingravida.

Por el contrario, la esponja, blanda, liviana y resistente como material base de nuestra segunda marioneta, asociada con las características mecánicas que le permitían separar las distintas partes de su cuerpo, posibilitaba una rapidez en su movimiento, en cada una de sus partes (cabeza, tronco, brazos y piernas), que, por su independencia, se constituían cada una como una marioneta que se podía relacionar con las otras y, a su vez, juntarse con ellas combinando distintas maneras de unirse para generar distintos cuerpos, que dejaban de ser antropomorfos. Esta misma cualidad de separarse permitía integrarse a los cuerpos de los *performers* creando múltiples cuerpos híbridos en los que se generaba un lugar liminal entre lo orgánico y lo inorgánico.

Las marionetas son un material mediante el cual nos podemos acercar a lo humano de manera metafórica y poética; aunque sean antropomorfas, lo hermoso de las marionetas es que siempre permanecen siendo marionetas. Están libres y van más allá de lo humano. La materia, aunque sea inorgánica, tiene su propia agencia y condiciona los mecanismos escénicos mediante los cuales nos queramos observar.

Obras citadas

- Alvarado, Ana. *Teatro de Objetos. Manual Dramatúrgico*. Buenos Aires: Inteatro, 2015. Impreso.
- Cocio, Claudio. *Maletino. Teatrino Portátil. Sistema soporte para el desarrollo de obras escénicas en miniatura*. Memoria de título. Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2019.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2014. Impreso.

Hacia una dramaturgia para el teatro de formas animadas: Shakespeare en Viajeinmóvil

Towards a Dramaturgy for the Theatre of Animated Forms: Shakespeare in Viajeinmóvil

Christian Ortega

Compañía Viajeinmóvil

coortegat@gmail.com

Resumen

A lo largo de su existencia, la compañía de teatro Viajeinmóvil se ha enfrentado a la cuestión de cómo desarrollar un método escritural que satisfaga sus búsquedas creativas. Este camino no ha estado exento de dificultades y sigue transformándose según las exigencias de cada nueva puesta en escena; sin embargo, a lo largo de los años ha acumulado una experiencia creativa y un método de escritura particular, que le permitió crear obras memorables, premiadas en escenarios internacionales y que constituyen un referente indiscutible en el teatro chileno. A través de la experiencia adquirida en sus elogiadas adaptaciones de *Otelo* y *Lear* de William Shakespeare, este artículo destaca algunas definiciones y principios rectores que podrían ayudar en el siempre difícil desafío de escribir para el teatro de formas animadas.

Palabras clave:

Dramaturgia - teatro de animación - Shakespeare - adaptación - Viajeinmóvil.

Abstract

Throughout its existence, Viajeinmóvil theatre company has faced the question of how to develop a scriptural method that satisfies its creative quests. This path has not been without difficulties and continues to transform according to the demands of each new staging; however, over the years it has accumulated a creative experience and a particular writing method, which allowed to create memorable works, awarded on international stages and that constitute an indisputable reference in Chilean theatre. Through the experience gained from its acclaimed adaptations of William Shakespeare's *Othello* and *Lear*, this article highlights some definitions and guiding principles that could aid in the development of methods or systems for the always difficult challenge of writing theatre in animated forms.

Keywords:

Dramaturgy - animated theatre - Shakespeare - adaptation - Viajeinmóvil.

Introducción

“No hay nada más aburrido que un títere que se cree actor y habla y habla; no hay nada más falto de creatividad que la pantomima ramplona de un muñeco cuya mayor gracia es imitar a al dúo Pimpinela”. Comentarios como estos abundan en torno al teatro de marionetas, pero más allá de la evidente beligerancia estética, dan cuenta de un arte en formación que se debate entre la tradición folclórica y el academicismo teatral; entre el oficio y la disciplina.

Durante las últimas décadas ha habido un aumento explosivo de este tipo de teatro en Chile; algunas compañías han alcanzado un gran nivel artístico y son invitadas permanentes a prestigiosos festivales internacionales; otras recorren diversas zonas del país conquistando nuevos espacios y públicos en aras de la educación, la sátira política o la mera entretenición. Tal vez por la fascinación mimética que el objeto-marioneta provoca o por su capacidad de prescindir de la fábula y facilitar el acceso a formas abstractas o subjetivas, es que se ha transformado en una de las especializaciones que más atrae a las nuevas generaciones y constituye buena parte del teatro contemporáneo que se realiza en nuestro país. Son tantas y tan variadas, que para intentar un análisis sobre su dramaturgia, habrá que zanjar primero la pregunta de qué se entiende por teatro de animación y en qué categoría se ubica, según lo cual, tendrá exigencias e implicaciones distintas. El problema radica en que las imbricadas posturas de actores y titiriteros ni siquiera llegan a acuerdo en el nombre. Mientras algunos le llaman teatro de muñecos para diferenciarlo de los “títeres” o teatro con muñecos (para subordinar a estos últimos ante el arte escénico); otros prefieren denominarlo según la forma sensorial o materialidad utilizada: teatro de objetos, de sombras, de hilo, de cuerpo, etc.; los más integradores, para obtener un alcance mayor, prefieren teatro de animación, teatro de la materialidad o teatro de formas animadas. Desde ya, declaro mi formación teatral y mi natural tendencia a abordar el debate desde esta vereda; por lo tanto, usaré indistintamente estas tres últimas para referirme a un tipo de arte que no se conforma con ser mera extensión o subgénero, sino que aspira a constituirse como una disciplina autónoma que ha empezado a escribir paulatinamente su propio alfabeto práctico y teórico, a pesar de que sus principales cultores sean reacios a levantar teorías o dejar por escrito sus hallazgos. En espera de sistemas o métodos que contengan y preserven las reflexiones sobre el para qué, el porqué y el cómo se hace teatro de animación en Chile, intentaré aportar a su dimensión epistémica algunas definiciones y principios rectores que fui descubriendo en los procesos escriturales para una de las primeras y más reconocidas compañías de teatro de animación del país. Utilizaré como objeto de estudio, las adaptaciones de dos obras de Williams Shakespeare: *Otelo* y *Lear*, que realizamos con Tita Iacobelli y Jaime Lorca en la compañía Viajeinmóvil.

Las dos ánimas del teatro de animación

Este tipo de teatro, indistintamente de si se ubica en las artes de la marioneta o en la escénica, debe entenderse y medirse en virtud de ambas. Dicho de otra forma, es una disciplina híbrida, que amplía la concepción grotowskiana binaria e irreductible que define al teatro como aquello que sucede entre espectadores y actores (Grotowski 13), para incluir un tercer y fundamental

elemento: la materia animada. En consecuencia, el teatro de animación es lo que sucede entre actores-animadores, la materialidad animada y los espectadores. Cuando digo actores-animadores y no *performers* u otras denominaciones posdramáticas, es porque considero que esta relación tripartita debe contener el elemento dramático capaz de crear mundos representados. Si se acepta esta delimitación, quienes quieran cultivar este arte deberán dejar atrás las anquilosadas posturas y dominar ambas técnicas: los que provengan del teatro deberán aprender el arte de la marioneta y los de la marioneta, el arte dramático; sin embargo, después deberán desaprenderlas, ya que no responderán directamente a las viejas categorías, sino a su misteriosa hibridación, la que, paradójicamente, requerirá de ambas para revelar sus secretos.

Existía al principio un prejuicio que venía de nuestra formación actoral, era molesto ser llamados marionetistas y no actores. O teatro de objetos y no teatro, a secas. Pero ese prejuicio pasó rápido porque al entrar definitivamente en la casa de las marionetas, comenzamos el Viajeinmóvil dentro del misterioso Teatro de la Materialidad que no termina nunca de construirse (Lorca 2010).

Para establecer los límites de la dramaturgia de animación recurriré al significado más elemental y fundante de ambas tradiciones artísticas: escritura de acciones. Etimológicamente “Drama” significa acción, y esta, como concepto mínimo e insustituible de la actuación (salvo en algunas propuestas posdramáticas), coincide con el principio básico del arte de la marioneta: solo aquel objeto que se mueve es susceptible de ser animado. Una marioneta que no presenta movimiento es una escultura, ya que únicamente a través de sus cualidades cinéticas se constituye como una entidad convencional dotada de un metasignificado.

Por sus cualidades plásticas y cinéticas, cualesquiera que sean los materiales y técnicas utilizadas, también por sus cualidades expresivas, el títere sigue trayendo a la escena, otras imágenes de movimiento, de corporeidad y una inscripción en el mundo visible o invisible, por tanto de las distintas vidas que producen actores o bailarines (Magalhães y Baptista 70-71).

Estas acciones deben condensar una realidad referida, estar preñadas de lucha (agonía), y generar un cambio significativo. Lo explicaré de esta manera: todo lo dramático es acción, pero no toda acción es dramática. En escena, no basta con la mera acción mimética capaz de generar la ilusión de una realidad referida, sino que este “suceder en agonía” debe modificar de manera significativa el estado inicial del personaje o agón objetual. Examinemos, por ejemplo, los títeres corporales de Inés Pasic y Hugo Suárez; las figuritas efímeras de hielo destinadas a derretirse al final de cada función, de Emily Valentin; las sombras producidas por el leve movimiento de las manos de Valeria Guglietti; los virtuosos títeres de hilo de Stephen Mottram; los diálogos hilarantes de Neville Tranter; o las polémicas marionetas electrónicas del doctorado en robótica Zaven Paré, por nombrar algunos célebres maestros de la especialidad. Todas estas propuestas, por tradicional o innovadoras que sean, deben poseer un requisito mínimo para ser consideradas teatro de animación: trama. Sin ella, pertenecerán al arte de la marioneta, a la *performance*, a la instalación, a las artes plásticas o a la ciencia. De facto, existen maravillosos espectáculos de marionetas —diminutas figuritas animadas o monumentales esculturas articuladas por decenas de personas— que, a pesar de su impacto social o su excelsa ejecución, no se sustentan en ningún

acontecimiento dramático que los transforme exoplástica o endoplásticamente (modificación externa o interna de un actante), por lo que quedan excluidos de esta categorización.

Los tipos de trama se pueden clasificar en el ampliamente difundido triángulo del diseño narrativo de Robert McKee: arquitraba (diseño clásico), minitraba (diseño minimalista) o anti-traba (antiestructura).

Un Acontecimiento Narrativo crea un cambio en la situación de vida de un personaje, tiene significado y se expresa y experimenta en términos de Valor . . . Los Valores Narrativos son las cualidades universales de la experiencia humana que pueden cambiar de positivo a negativo o de negativo a positivo, de un momento a otro . . . Los acontecimientos narrativos producen cambios cargados de significado en la situación de vida de un personaje . . . Una Escena es una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y espacio más o menos continuos, que cambia por lo menos en uno de los valores de la vida de un personaje de una forma perceptiblemente importante (McKee 54-56).

Pero la dramaturgia para formas animadas no solo consiste en elegir un diseño narrativo o “... crear secuencias estratégicas que produzcan emociones específicas y expresen una visión de mundo” (McKee 53), sino que, al ser un arte híbrido, debe contener también el misterioso sistema relacional de los actantes no humanos, que, al ser excitados por la acción de actores-animadores, conforman una microdramaturgia con sus propios códigos y principios. Estos deben complementarse al diseño dramático general para coexistir de manera simbiótica: la macrodramaturgia se encarga del diseño narrativo y la microdramaturgia provee la materia prima que nace de la interpenetración íntima e inefable de los intérpretes con la materialidad escénica que les circunda.

En mi experiencia, los principales problemas del teatro de animación surgen de la disonancia entre estos dos ámbitos dramáticos que la componen, ya sea la falta de un universo dramático coherente y cohesionado; debilidades en la trama; carencia o excesivo uso de palabras; poca complejidad, buscada o no, de sus personajes o roles; diálogos meramente informativos o redundantes; la instrumentalización de marionetas y objetos para fines que no les son propios; o acciones superfluas y predecibles, entre otros. Por diverso que sea el método que se utilice, ninguno debe subordinar al otro, ya que tienen enfoques distintos: uno pone el ojo en el camino y el otro en el horizonte; uno es intuitivo, emocional e impulsivo; y el otro, racional y estructurado.

Esta doble mirada a menudo choca y provoca estancamiento, ya que las rebeldes marionetas y los díscolos objetos no aceptan de buena gana que alguien les diga qué decir o qué hacer; aunque ese alguien sea el mismo titiritero o artesano que le dio vida y que intenta instrumentalizarlo. De manera opositora y disruptiva, la materia animada siempre lleva la trama en direcciones insospechadas, dejando obsoletas las propuestas iniciales, refutando las premisas y obligando a replantear constantemente el camino. Pero tampoco se les puede soltar las riendas, ya que, propensas al caos, pueden generar lecturas erradas y disonantes; saltar de tema en tema sin coherencia o cohesión; una especie de caja de pandora que puede generar consecuencias catastróficas en el relato y acabar con el universo dramático que se intenta construir. Es por eso que, al igual que en la pintura, la dramaturgia de animación requiere que la o las personas que la realizan, tengan una visión holística e integradora, capaz de adentrarse en el juego íntimo y

dionisiaco con los elementos, y, al mismo tiempo, se separen del atril para proveer una mirada panorámica y distanciada que guíe la creación desde un estado latente, hasta su apolínea concreción en un todo unívoco y entendible en virtud de sus propios propósitos.

Sobre la adaptación de *Otelo*

Cuando la compañía Viajeinmóvil emprendió este desafío mayúsculo, llevaba una larga trayectoria especializándose en el teatro de la materialidad¹ y experimentando con distintas formas de animación. Desde su fundación el año 2005, había trabajado con diversos títeres de varilla, mano y estructuras monumentales (*Gulliver*, 2006); con marionetas de manipulación directa inspiradas en el bunraku japonés (*El último Heredero*, 2008; *Orates*, 2010; *Benito Cereno*, 2011); con el teatro de objetos: alimentos, utensilios de cocina y cámaras en circuito cerrado (*Chef*, 2010); con bocones tipo Muppets (*La Polar, reconstitución de la última reunión del directorio*, 2012); y con muchas otras combinaciones de técnicas para marionetas, máscaras y actores en escena. Cada experiencia requirió de una metodología distinta en la que se intentó, de manera intuitiva, conciliar las dos almas de la dramaturgia de animación antes expuestas y que, por supuesto, no estuvo exenta de dificultades. Diversos dramaturgos habíamos colaborado en las obras de la compañía y nos enfrentamos, cuál más cuál menos, al choque feroz entre la micro y macrodramaturgia (Jerez, Calderón, Barrales, entre otros). *Otelo* no sería la excepción. Si bien, se tenía experiencia en la creación de obras originales y la adaptación de novelas (Swift y Melville), era la primera vez que recurríamos a un texto dramático para adaptarlo al lenguaje de las marionetas, y obviamente, nos produjo mucho vértigo el enfrentarnos al Bardo de Avon.

El estudio previo fue extenso y agotador. Durante dos años leímos todas las versiones que encontramos, desentrañamos su trama y nos formamos una concepción particular de cada uno de sus roles principales. Antes de iniciar el abordaje escénico debíamos establecer claramente las premisas fundamentales sobre las que edificaríamos nuestra versión de la tragedia, las que tendrían que fundarse en el tipo de lenguaje y materialidad escogida. Eduardo Jiménez confeccionó la cabeza del Moro de Venecia, Juan Salinas compuso la música original y con esto comenzaron los primeros acercamientos escénicos que, a través de prueba y error, arrojaron ciertos principios rectores que se presentaban también en forma binaria.

La primera dualidad fue constatar que la clásica tensión entre el manipulador manipulado nos permitía articular el diseño de una trama basada en un Yago que le susurra al oído el veneno de su resentimiento a un Otelo que descendería en la escala de valores hasta quedar a su merced. El otrora orgulloso Almirante se transformaría —endoplásticamente— hasta la condición más abyecta de los criminales pasionales. Este balancín de estatus en el que el actor antagonista va minando la voluntad de un protagonista marioneta mantendría unidos a los opuestos, cual siameses, hasta la anagnórisis, cuando después de asesinar a Desdémona, el Moro de Venecia descubre que ha sido “manipulado” por Yago.

¹ En 1990, el crítico de teatro Juan Andrés Piña, acuñó por primera vez el término “teatro de la materialidad”, al elogiar en el diario *La Tercera*, la innovadora propuesta que la Cía. La Troppa ofrecía con la obra *Pinocchio*. Este concepto más amplio, sin ser todavía una certeza estética, comenzó a abarcar un espectro mayor, cuando Jaime Lorca, uno de los fundadores de aquella mítica agrupación, decidió profundizar en el mundo de los objetos y marionetas fundando la compañía Viajeinmóvil.



Jaime Lorca y Teresita Iacobelli en *Otelo* de William Shakespeare. Compañía Viajeinmóvil. Adaptación y dirección: Iacobelli, Ortega y Lorca. Fotografía de Claudio Pérez.

La lucha de poder entre quien anima y lo animado es un clásico en el arte de la marioneta, baste recordar el célebre espectáculo de títeres de hilo que popularizó el francés Philippe Genty en 1974, en el que un pequeño Pierrot tomaba conciencia de su condición de marioneta y decidía cortar uno a uno los hilos hasta liberarse de su manipulador en un simbólico suicidio.

... el juego del titiritero con su títere siempre puede ser leído como una alegoría de las relaciones de poder, una dimensión simbólica que las diferentes propuestas artísticas nunca dejaron de llevar a la escena. La salida de los títeres de su tienda no conduce necesariamente al abandono de sus cualidades primarias. Lo más probable es que lleve, por el contrario, a manifestarlos en una forma más evidente, frente a un público diversificado (Magalhães y Baptista 71).

Por su parte, Tita Iacobelli, con una cabeza de goma (maniquí utilizado para la práctica de peluquería), configuró la segunda dualidad: la femenina. La actriz-animadora interpretaría a Emilia, la esposa de Yago y sirvienta confidente de Desdémona (cabeza-marioneta). En torno a estos dos binomios se comenzó a trabajar de manera paralela: la macrodramaturgia, que tenía a cargo la adaptación del texto y la concepción de una metahistoria que pudiera justificar la versión contemporánea de la pieza clásica; y la microdramaturgia, que seleccionaría las cualidades intrínsecas de los personajes para plasmarlas en un cúmulo de frases corporales que comenzaron a configurar el tejido base de la obra.

Durante meses presencié, con gran admiración, la misteriosa microdramaturgia relacional y escénica que Jaime, con la cabeza de Otelo y uniforme de marino, y Teresita, con una cabeza estándar comprada con otras partes de maniqués en el barrio Meiggs de Santiago y un vestido blanco de novia, realizaban. La oscura cabeza del Moro contrastaba con la belleza plástica, ingenua y estereotipada de una Desdémona producida en serie. Como si fuesen escultores, ambos desentrañaron la vida encerrada en el “mármol inerte” de sus muñecos. “La técnica libera” suele decir Jaime Lorca, y es cierto, por paradójico que resulte, cuanto más riguroso y técnico sea el trabajo, mayor es la libertad expresiva que se alcanza. Así como los músicos pasan largas horas al día ensayando escalas o bailarines de ballet que repiten rigurosas posiciones hasta que sus dedos bailan sobre las teclas o sus piernas hacen música en el espacio, ambos intérpretes lograron obtener un control total de sus muñecos: una compenetración bidireccional que bien podría denominarse “marionetización del actor” y “humanización de las marionetas” (conceptos que sobrepasan este estudio y que será menester tratarlos en otra ocasión).

Es claro que en un trabajo de este tipo las autorías visitantes no funcionan. Uno debe observar en silencio cómo se producen las epifanías escénicas, enriquecerlas, complementarlas y direccionarlas. El imaginario solitario de una escritura plasmada en un manuscrito que se entrega a un colectivo para su puesta en escena puede funcionar en otros tipos de teatro, pero en este, simplemente no tiene cabida. La dramaturgia para marionetas es siempre la resultante de una larga experimentación que integra y equilibra la ambivalencia escritural ya descrita, y en la que concurren actores, escritores y directores sin mayores jerarquías. Es decir, dicho rol es ejercido por todos quienes participan de la creación del montaje.

En la puesta en escena del Teatro de Animación Contemporáneo, las jerarquías de funciones van desapareciendo y los roles tradicionalmente definidos se mezclan: el director está obligado a ser —más que un ensayador— un dramaturgo y el actor titiritero —más que un intérprete— un creador (Cherubini).

Cuando comenzamos la adaptación, teníamos la idea de un hotel como espacio aglutinador, que, más allá de la semejanza sonora con el título de la obra, nos permitía múltiples locaciones ideales para la intriga y las relaciones de poder entre servidores y servidos. Pero cuando llevábamos casi un año de ensayos, la obra se empantanó y no pudimos salir del nudo gordiano. El mayor problema radicaba en que, para intentar ser fieles con Shakespeare, habíamos avanzado verso a verso, escena por escena en una traducción directa del teatro convencional al lenguaje de marionetas. Una transportación imposible, ya que por mucho que sintetizáramos o redujéramos la trama, la materialidad escénica estaba sometida a los dictámenes del teatro. En otras palabras, nuestros títeres estaban siendo ocupados como actores convencionales y su trama original no se resignaba a “hacer la pérdida”. Decidimos partir nuevamente. Nos preguntamos cuál era el momento de la obra que contenía todo el material genético de la tragedia. Si hubiera que elegir un instante, el imprescindible para contar la obra ¿cuál sería? La respuesta fue unánime: había que centrarse en el momento en que Otelo mata a Desdémona y desde ahí resignificar todo.

El resultado fue conmovedor. La epifanía teatral nos hizo prosternarnos ante la evidencia escénica. La parte de atrás del Centro de Investigación Escénica de la compañía Viajeinmóvil en Vivaceta, donde ensayábamos, se transformó en un cementerio de marionetas que ya no



Nicole Espinoza, Jaime Lorca y Teresita Iacobelli en *Lear* de William Shakespeare. Compañía Viajeinmóvil. Adaptación: Christian Ortega. Dirección: Iacobelli, Ortega, Lorca y Espinoza. Fotografía de Claudio Pérez.

usaríamos. Los más de veinte personajes de la obra se redujeron a los cuatro ya descritos y un Cassio sin palabras. Algunos personajes secundarios indispensables para el relato, como Bravancio y Bianca, fueron reemplazados por un texto de referencia, una voz, una luz o una canción. Así las cosas, tuvimos que cambiar las premisas iniciales. Si la escena que condensaba la tragedia era el asesinato de Desdémona, había que subordinar los conflictos políticos y raciales al crimen pasional. Debo aclarar que en ese entonces (enero de 2011), aún no se alzaban con fuerza las voces que lograrían el repudio transversal que hoy se tiene hacia todo tipo de violencia hacia la mujer, así que era común leer en diarios de circulación nacional como *La Cuarta*, titulares que señalaban “La maté porque la quería” o “La mujer asesinada era un panal de abejas”; el acoso callejero y la objetivación sexual de mujeres en programas televisivos eran una costumbre aceptada y poco cuestionada; y los fallos judiciales todavía consideraban como atenuante del asesinato cobarde de una mujer por parte de su pareja, el estado de “locura pasajera” producido por los celos.

Descorrimos la trama magistral de Shakespeare, desde atrás hacia delante y cambiamos la metahistoria. Ahora la acción ocurría en un solo espacio físico: la habitación de una pareja arquetípica. Como único elemento escenográfico: la cama, síntesis máxima de la familia y, por lo tanto, de la sociedad. En la cama se nace y se muere; en la cama se consagra el amor y en sus sábanas se introduce el veneno de los celos que conduce a la destrucción familiar y, por extensión, lesiona a la sociedad toda. Finalmente, nuestra tesis mutó a: *La tragedia de Otelo*, el *Moro de Venecia* no es la tragedia del protagonista; es la tragedia de Desdémona: un femicidio expuesto en tiempo real frente a los espectadores silentes, casi cómplices, que observan aquello que ocurre en el espacio privado de una pareja.

La obra se siguió escribiendo después de estrenada, metodología particular de la compañía que busca una mejora permanente al integrar la experiencia con el tercer elemento constitutivo de este tipo de teatro: el público. Función a función potenciamos algunos momentos, mejoramos la anagnórisis y enriquecimos la fragmentada secuencia final, deconstruyéndola en diversos planos: brazos, seres humanos, piernas entrelazadas, para acabar en una metonimia brutal en la que los actores, simplemente animando una pierna de plástico y una cabeza de maniquí, se distanciaban de la figuración para acceder directamente a la idea y provocar una catarsis amplificada. Como en el *Gestus* brechtiano, que contrariamente a los postulados teóricos de su autor, consiguen emocionar más que el teatro naturalista, no buscamos que los espectadores creyeran voluntariamente en la muerte simulada de una actriz, sino que accedieran directamente a su esencia y la completaran según el conjunto de relaciones sociales a las que pertenecían. La obra obtuvo un amplio reconocimiento y se ha mantenido vigente por más de una década, presentándose a lo largo de todo Chile y siendo elogiada en veintitrés países, entre los que destacan las presentaciones en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, España; Londres (no es fácil presentarle una versión de Shakespeare a los británicos) y la Habana, Cuba (premiada como mejor obra extranjera en 2006).

Sobre la adaptación de *Lear*

La tragedia del Rey Lear es considerada por muchos como la más grande obra de todos los tiempos, incluso por sobre *Hamlet*, así que abordamos esta segunda adaptación shakesperiana desde la siguiente premisa: mientras más complejo sea el tema, más necesaria será la síntesis. El tema de la vejez y los conflictos relacionados con la demencia senil en una sociedad que envejece rápidamente nos pareció urgente de abordar (problemas de sucesión, violencia hacia los adultos mayores, la tragedia de los cuidadores y el debate sobre la eutanasia).

El cambio demográfico que se producirá dentro de unas décadas más impone retos y preocupaciones por la velocidad del cambio, capacidad del sistema de seguridad social para afrontar las demandas en salud y pensiones, papel de la familia en materia de atención a la vejez, combinaciones en las transferencias económicas familiares, discriminación laboral, y necesidad de planificar para enfrentar una sociedad que envejece y permitan orientar las funciones y servicios del ámbito sanitario hacia las necesidades de una población de más edad (Arango y Peláez 345).

Para nosotros, la monumental tragedia posee una advertencia implícita: cuídense de llegar a viejos sin ser sabios, porque cada generación se siente obligada a reinventar el mundo en el que les tocó nacer, aunque deba hacerlo sobre las cenizas de sus padres. Este choque generacional arquetípico nos permitió reducir, fundir y diseccionar la desmesurada obra, que contiene excesivas manifestaciones de crueldad y abnegación, de traición y lealtad, de dominio y sometimiento, de riqueza y despojo, de ambición y desprendimiento, para centrarnos en el drama familiar que enfrenta a padres e hijos. Con ese propósito, se sumó al trabajo Nicole Espinoza, ampliando las posibilidades interpretativas y completando el elenco para el que había que escribir: obra para tres actores, objetos y marionetas.



Lear. Compañía Viajeinmóvil. En la imagen: Jaime Lorca y Tita Iacobelli. Fotografía de Claudio Pérez.

Utilizando la misma metodología de escritura que en la adaptación de *Otelo*, fuimos equilibrando los dos ámbitos de la dramaturgia de animación a lo largo de todo el montaje. Al analizar retrospectivamente nuestro método de escritura, distingo tres etapas que he denominado: inventio, dispositio y síntesis.

Inventio

En esta primera etapa, eminentemente analítica, que consiste en hallar en la memoria individual y colectiva todo el material genético que desarrollará la macrodramaturgia, tuvimos que seleccionar las traducciones y adaptaciones en lengua española que más nos servían; “destripamos la trama” para escoger hitos o escenas claves que contuvieran la progresión y el arco dramático principal; establecimos las combinaciones de personajes según su estatus e interdependencia; propusimos la materialidad con la que se representarían los personajes (actores, objetos, marionetas u otros actantes); definimos los espacios físicos y simbólicos; y se escribieron las escenas que condensaban tema, estilo y lenguaje a utilizar.

La primera decisión de la macrodramaturgia fue eliminar la subtrama de Gloucester, sin perjuicio de que alguno de sus personajes y textos fueran fundidos o añadidos a otros roles. La segunda, estructurar la progresión dramática según el avance de la enfermedad degenerativa que padecía el protagonista, la que, mérito de Shakespeare, coincidía con las últimas fases del mal de Alzheimer: pérdida de memoria, explosiones de ira, tendencia a la depresión y deterioro de la función cognitiva que avanza hasta la desconexión total con la realidad.

Dispositio

En esta segunda etapa, que se desarrolla durante el período expresivo, en donde la microdramaturgia descarta, confirma y/o modifica —total o parcialmente— las propuestas iniciales de la macrodramaturgia, pudimos confirmar las propuestas iniciales y las fusiones de roles que debíamos hacer: Lear- Gloucester (Marioneta creada por Tomás O’Ryan); terapeuta- bufón (Jaime); Cordelia-Regan (Nicole); y Goneril-Edmund (Tita). También surgió desde las improvisaciones, un metaespacio indefinido desde el que se debía atacar la obra; una especie de asilo que bien pudiera ser un hospital o el paisaje interno de un anciano. Como único elemento escenográfico, se eligió un enorme y transparente velo de tela manipulado como marioneta no antropomórfica, con el que se crearon metáforas visuales, fantasmagorías y saltos espaciotemporales que pululaban entre la realidad y el delirio. De esta manera, la iluminación de Héctor Velázquez y la música de Simón González abrieron las compuertas a mundos subjetivos y produjeron múltiples combinaciones simbólicas y narrativas.

También en esta fase, desde mi rol extraescénico, tuve el privilegio voyerista de observar en silencio cómo se producía la compenetración de los tres intérpretes con la materialidad que animaban. Es una experiencia única e irrepetible que retrotrae a los orígenes de la civilización, cuando los primeros seres humanos, creyendo en su condición dual e inmanente (cuerpo y alma), les otorgaron esas mismas características a las rocas, ríos, plantas, rebaños, para luego crear deidades, mitos, religiones y —por extensión— obras de arte que se secularizaron al pasar los siglos, pero que aún mantienen viva la llama metafísica. Ese pensamiento animista primigenio persiste hasta nuestros días como sincretismo religioso en las diminutas casitas a lo largo de las carreteras, que se construyen para que el espíritu de una persona muerta en un accidente pueda “acercarse a descansar” al reconocerse en los objetos que sus familiares ponen ahí; pero también está presente en la convención artística de “intérpretes-médiums” que, en un juego lleno de virtuosismo, le insuflan vida a lo inanimado a través de un *conjunto* refinado de movimientos polisémicos. Tal vez ese es el motivo por el que el teatro de animación nos produce un inefable recogimiento y goce espiritual: porque volvemos a creer en la magia y nos maravillamos al conectarnos con nuestro origen más primitivo.

Síntesis

Esta etapa —inspirada por la teoría hegeliana— se ubica en la fase escénica y surge de la interacción con el dispositivo técnico y el público asistente a las funciones. En ella se produce la formulación final que resuelve o intenta resolver al máximo, todas las contradicciones producidas por la dialéctica entre ambos ámbitos de la dramaturgia de animación. Señalaré solo dos ejemplos de esto. En *Otelo*, luego de casi una decena de funciones, decidimos eliminar toda la estructura de telas y transparencias que ocultaba a los marionetistas, lo que además de ser una complicación innecesaria, impedía que la presencia visible de los animadores produjera lecturas polisémicas que enriquecían el espectáculo. Esta decisión hizo que la obra incrementara el ritmo y obligó a la macrodramaturgia a eliminar textos y sintetizar algunas transiciones textuales reemplazándolas por fundidos de iluminación o música. En *Lear*, por su parte, los textos se siguen cambiando después de años. Cada pueblo, ciudad o país que visita; cada origen, edad o

idioma de los espectadores (incluyendo el lenguaje de señas), nos ha obligado a realizar ajustes de texto o pequeñas adaptaciones, que sumadas, como en la paradoja de Teseo, constituyen una obra bastante distinta a la que se estrenó. Esta actualización eterna busca alcanzar el ideal sintético en el que no sobre ni falte nada; sin embargo, esto jamás se logrará. La dramaturgia de animación en Viajeinmóvil nunca está terminada.

¿Traducción, adaptación o versión libre?

En ambas adaptaciones realizamos un estudio comparativo profundo entre las distintas versiones de la obra existentes en español, y existen diferencias radicales entre ellas. Muchas veces tuvimos que realizar nuestras propias traducciones de ediciones existentes en inglés o francés; sin embargo, en reiteradas ocasiones, la opacidad era tal que tuvimos que imaginar lo que el texto original pudiera haber querido decir; por lo tanto, inventamos. Por irreverente que esto suene, fue la única manera que encontramos para actualizar obras escritas hace cuatro siglos, llenas de palabras en desuso e intrincadas construcciones verbales que las constantes traducciones no pudieron actualizar completamente y que para un espectador actual, podrían resultar redundantes o superfluas. Nuestro camino fue hacer una versión propia, porque adaptar a Shakespeare sin ser Nicanor Parra nos pareció una tarea imposible. Teníamos que encontrar un equilibrio entre lo culto y lo vulgar; entre el pasado y el presente; entre el verso y la prosa; entre lo local y universal. En resumen, un lenguaje que recuperara el espíritu popular que originó estas tragedias, en las que el uso del verso tenía la finalidad de facilitar la comprensión de un auditorio heterogéneo y mayoritariamente analfabeto que anticipaba la sonoridad de las palabras, y que, en ningún caso, buscaba transformarse en un templo académico para el exclusivo deleite de élites intelectuales.

Teniendo en cuenta el caos terminológico reinante, resulta difícil decantarse por una u otra concepción de este trasvase, y mucho más decidir si los traductores responden a una imagen de "sirvientes" (o "mediadores") ante la obra original o, por el contrario, encajan mejor en su condición de "creadores". Igualmente complejo supone hacer clasificaciones a partir de las categorías de "traducción", "versión" o "adaptación", dada la falta de claras líneas divisorias entre las tres y las diferencias expresadas por los diversos estudiosos para referirse a ellas (Riera 68-69).

El dramaturgo español Juan Mayorga en *Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino*, una comunicación presentada al Congreso Institucionalización de la Cultura y Gestión Cultural en Madrid (2007), señaló que *La Tragedia del Rey Lear* era una enciclopedia abreviada de lo humano, capaz de contener todas las pesadillas y anhelos; todos los estilos y géneros, porque Shakespeare todo lo hereda y todo lo anticipa. El autor de esta célebre carta diferida, prefiere llamar a toda adaptación como traducción entre dos tiempos y señala la imposibilidad de una correspondencia directa.

La misión del adaptador es doble: conservar y renovar. Y no se cumple mejor con la misión conservadora dejando intocado el original, si el tiempo ha convertido éste en un objeto ilegible.

Es decir, si el tiempo ha hecho que el texto deje de ser texto. Ello no ha de entenderse como un salvoconducto para la arbitrariedad, sino como una llamada a la responsabilidad. Sólo una intervención responsable —artística— puede hacer justicia al original. Sólo ella puede despertar en el espectador la nostalgia del original. El adaptador no es ni un arqueólogo ni un cirujano plástico. El adaptador es un traductor. Para ser leal, el adaptador ha de ser traidor (Mayorga 3-4).

Por lo tanto, el teatro de la materialidad y su dramaturgia siempre se construyen a partir de la tradición y la innovación. El teatro y el arte de la marioneta seguirán existiendo por separado, pero el teatro de animación —fusión iniciada recién a mediados del siglo XX por artistas de diferentes disciplinas en sus búsquedas vanguardistas— tiene la obligación de escribir un alfabeto teórico-práctico que le otorgue autonomía frente a otros campos del saber y del hacer.

El Teatro de la Materialidad se fabrica tanto en el escenario como en el taller y el artista es también el artesano y el técnico, porque la especialidad así lo exige, pues es necesario ser manipuladores de la materia para luego manipular los objetos hasta que dejen de serlo y adquieran esencia dramática, significado y alma. Ese es nuestro punto de partida y llegada. El objeto se cuestiona a sí mismo y en este choque adquiere dimensión humana y conmueve haciéndose necesario para la sociedad (Lorca 2008).

Quiero concluir señalando que, aunque las experiencias no son siempre posibles de replicar, espero que los principios y definiciones expuestos en este artículo puedan ayudar al debate y al surgimiento de una dramaturgia especializada para el teatro de formas animadas, que de manera respetuosa, se construya desde la proposición y no desde la imposición; desde el aprendizaje constante y la sorpresa; y sobre todo, desde la capacidad de escuchar la vida que late en la materia inerte.

El silencio será la clave. Solo con respetuoso silencio la alquimia se produce, los metales se funden, el barro se modela y la belleza escurridiza se asoma. Pero no es fácil calmar la ansiedad productiva, el afán de permanecer en la memoria de los espectadores intentando trascender, y acallar la mente rectora que pretende controlarlo todo para modelar el universo a su manera. Nuestro narcisismo pueril cree que inventa mundos a su imagen y semejanza, pero es el mundo el que nos esculpe en todo momento: no creamos utensilios para que les sirvan a nuestros propósitos, sino que nosotros somos el vehículo sensible que utiliza la materia para expresarse, para contar su propia historia, para pensarse a sí misma, para volverse poema, discurso, espejo o pesadilla. Sin embargo, para que esto ocurra hay que aprender a desaparecer, abandonar por algunos instantes la vida e insuflarle a la materia inerte un ánima que le permita manifestarse en virtud de sus propios anhelos. Aprender esto toma tiempo. Es un ejercicio permanente de abnegación y paciencia. Hay que equivocarse mucho antes de escribir una sola línea, seleccionar un solo gesto, pronunciar la primera palabra, realizar la primigenia rutina.

Obras citadas

- Cardona Arango, Doris y Enrique Peláez. "Envejecimiento poblacional en el siglo XXI: Oportunidades, retos y preocupaciones". *Revista Salud Uninorte* 28.2 (2012): 335-348. Recurso electrónico. 2 oct. 2022.
- Cherubini, Luiz André. *Rebelión de los Muñecos*. Definición inédita para el Programa de Especialización en Teatro de Animación de la Asociación Teatral Viajeinmóvil. Julio de 2019.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Trad. Margo Glantz. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1970. Impreso
- Lorca, Jaime. Comunicación personal. Agosto de 2008.
- . Comunicación personal. Enero de 2010.
- Magalhães, Carla y Maria Manuel Baptista. "Renovação do passado para uma definição do presente – A abertura do teatro de marionetas à cena contemporânea". *Comunicação e Cultura: II Jornada de Doutorandos em Ciências da Comunicação e Estudos Culturais*. Eds. Zara Pinto-Coelho y Joaquim Fidalgo. Portugal: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2013. 60-72. Recurso electrónico.
- Mayorga, Juan. *Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino*. Ministerio de Cultura y Deporte de España, 2007. Web.
- McKee, Robert. *El guión. Story*. Barcelona: Alba Editorial, 2011. Impreso.
- Riera, Jorge Braga. "¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática". *Estudios de Traducción* 1 (2011): 59-72. Recurso electrónico.

La adaptación de Chéjov en clave de marionetas: la vejez, el paso del tiempo e ideas sobre el teatro en *Chaika*

Chekhov's Adaptation in Puppetry Mode: Old Age, Passing of Time, and Ideas about Theatre in *Tchaika*

Andrea Pelegri Kristic

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
appelegr@uc.cl

Resumen

El presente artículo se centra en el espectáculo *Chaika* (2018) de la compañía de teatro de marionetas chileno belga Belova-Iacobelli. En tanto adaptación de *La gaviota* de Anton Chéjov, la versión realizada por dicha compañía se destaca de otras producciones en torno a la obra del autor ruso por su original mirada sobre los leitmotiv chejovianos presentes en el texto, en particular el paso del tiempo, el conflicto entre juventud y vejez, y las reflexiones sobre la creación teatral y la literatura. Gracias al trabajo con marionetas, y a la hibridez inherente que este permite en escena, desafiando dicotomías como vivo y muerto, viejo y joven, humano y no-humano, *Chaika* logra establecer una lectura radical y particular de este clásico de Chéjov, manteniendo por un lado una relación intertextual clara con su original, y, por el otro, proponiendo elementos novedosos y propios a la narración.

Palabras clave:

Teatro de marionetas - *Chaika* - *La gaviota* - Anton Chéjov - adaptación.

Abstract

This article discusses *Tchaika* (2018), a performance by the Belgian-Chilean puppeteering company Belova-Iacobelli. As an adaptation of Anton Chekhov's *The Seagull*, this version stands out from other productions based on the work of the Russian author for its original look at the Chekhovian leitmotifs in the text— specifically, the passing of time, the conflict between young and older people, and the ideas on theatrical creation and literature. Insofar as the show works with puppets, and considering the inherent hybridity that puppeteering allows on stage, defying dichotomies such as alive and dead, old and young, human and non-human, *Tchaika* manages to establish a radical and particular reading of this Chekhov classic, maintaining, on the one hand, a clear intertextual relationship with its original, and, on the other, bringing new elements and ideas to its narrative.

Keywords:

Puppetry - *Tchaika* - *The Seagull* - Anton Chekhov - adaptation.

Introducción

En un breve pero iluminador estudio sobre el canon dramático de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile entre los años 2005 y 2010, el dramaturgo e investigador Andrés Kalawski enumera a los titanes canónicos de nuestro medio teatral, aquellos que se repiten tanto en las mallas curriculares como las salas profesionales: Shakespeare, los griegos, alguno que otro autor del Siglo de Oro español, y, más cercano a nosotros en términos temporales, a Antón Chéjov (1860-1904), dramaturgo y escritor de cuentos ruso, médico de profesión, “patio de juegos de [Constantin] Stanislavski, nuestro maestro” (4). Si bien Kalawski se refiere particularmente a un canon intuitivo de las escuelas de teatro, es posible aplicar sus hallazgos a las salas profesionales de nuestro país. Como botón de muestra, algunos de los teatros universitarios más importantes, tanto en Santiago como en regiones, tienen a Chéjov como uno de los dramaturgos recurrentes, y, además, uno de los pocos autores rusos que se montan en nuestro país (Pelegrí Kristic 233-263).

En tanto uno de los dramaturgos principales del canon occidental (Clayton y Meerzon 1-2), Chéjov ha sido objeto de cuanta traducción, adaptación, versión y reescritura pueda imaginarse. Desde escenificaciones completamente apegadas al texto a adaptaciones cinematográficas, fusiones de varias obras, reescrituras a partir de alguno de los personajes o inspiradas incluso en la vida del mismo autor, realizadas por compañías en modalidad de creación colectiva, directoras o directores, dramaturgas y dramaturgos célebres y no tanto, con mayor o menos éxito, la cantidad de productos derivados a partir de la producción del autor ruso es infinita. A tal punto que sería imposible hacer un catastro exhaustivo de todas ellas, en el mundo entero como en nuestro país. Entre este maremágnum de versiones, reescrituras y traducciones, no siempre es fácil distinguir entre aquellas que podrían sentar un precedente o marcar una página en nuestra historia teatral, ya sea en términos dramáticos, escénicos, traductivos o actorales.

El presente artículo se centrará así en una producción que, a nuestro juicio, se destaca por su original y particular mirada de un clásico de Chéjov, *La gaviota*, tanto en términos técnicos como dramáticos y escénicos. Se trata del espectáculo realizado por la compañía de marionetas chileno belga Belova-Iacobelli, *Chaika*, y estrenada en Chile en 2018. Dicha versión, realizada como un solo en escena, con la actriz Tita Iacobelli y una marioneta principal, acompañada de varios objetos polivalentes, toma específicamente el personaje de Arkádina, actriz de mediana edad, cerca del final de su carrera, y madre de Tréplev, un torturado aspirante a escritor. La versión de Belova-Iacobelli, haciendo uso del procedimiento del teatro dentro del teatro, relata la historia de Chaika (que no es más que la transliteración de la palabra rusa para gaviota, Чайка), una vieja actriz en sus últimos días de carrera, que debe interpretar a Arkádina en su función de despedida. Incapaz de recordar sus líneas, y obsesionada por interpretar a Nina, joven actriz novata e interés romántico de Tréplev en *La gaviota*, vemos, durante una hora, la desesperación de Chaika por continuar con la función a pesar de sus olvidos y divagaciones, en torno a la obra de Chéjov y sus personajes, así como su vida y su carrera, y obligada a interpretar a varios personajes, interactuando con diversos objetos para llevar a cabo su cometido.

El dispositivo escénico propuesto por Natacha Belova y Tita Iacobelli, desprovisto de gran parafernalia escénica o lumínica, sitúa en un plano central a la manipuladora-actriz, Iacobelli, y la marioneta de Chaika; esta última, siguiendo las convenciones de la técnica marionetística del

marote (Arévalo 293), está construida solamente hasta el torso, va sujeta al cuerpo de su manipuladora y comparte con ella uno de sus brazos y sus piernas, llevando así otro brazo inanimado. Esta cercanía entre manipuladora y marioneta, que Paul Piris califica hábilmente con el neologismo “manipulactuar¹” (cit. en Wiśniewska 61), permite una serie de procedimientos y juegos escénicos de desdoblamiento en los que podemos ver a la actriz-manipuladora, a la marioneta, o a ambas simultáneamente, dialogando y multiplicando así los diferentes planos de ficción. Al tratarse de un solo en escena, Chaika-Iacobelli interactúa además con otros objetos-marionetas, interpretados y manipulados por ella, que encarnan algunos personajes de *La gaviota* en aquellas secuencias donde se realizan escenas de la obra de Chéjov: Tréplev se vuelve así un oso de peluche fácilmente insertable en la cartera de Chaika; Nina, un vaporoso pañuelo; Trigorin, escritor medianamente famoso y pareja de Arkádina, un libro rojo. Además del apoyo de los objetos y de la marioneta principal, el trabajo vocal desarrollado por la actriz permite diferenciar a cada uno de los personajes que interactúan en el montaje, con timbres, ritmos, tics y tonalidades muy particulares, denotando tanto su edad como las diferentes emociones por las que transitan: la manipuladora-actriz Tita Iacobelli, Nina —que a ratos se vuelve la misma Iacobelli, sin el pañuelo para simbolizar a la joven aspirante a actriz de *La gaviota*— Arkádina, Tréplev, el hijo de peluche, y Chaika.

A medio camino entre los olvidos y los recuerdos queridos de una vida en las tablas, las líneas de sus personajes más célebres como Nina, la misma Arkádina o Getrudis, la madre en *Hamlet* de Shakespeare, oscilando entre la ficción literaria y la de su propia vida en escena, Chaika encarna, a la perfección, varios de los leitmotiv más conocidos y populares de la obra de Chéjov en general y de *La gaviota* en particular, como la nostalgia de la juventud perdida, la oposición entre la vejez y la lozanía, el paso del tiempo y sus estragos, e, incluso, las reflexiones en torno al medio teatral y literario. La construcción dramática y sobre todo la materialidad escogida aportan enormemente a la construcción de dichos temas típicamente chejovianos. La hibridez generada por el uso de marionetas y otros objetos en escena en diálogo con un cuerpo vivo establece, de manera mucho más evidente, las dicotomías entre vida y muerte, presencia y ausencia, o ficción y realidad. En términos dramáticos, y rescatando así el estilo de escritura del propio Chéjov, el montaje fluctúa entre momentos irónicos y humorísticos, en los que la actriz-manipuladora y la marioneta se burlan mutuamente y del juego escénico que ellas mismas proponen, y secuencias llenas de melancolía y nostalgia, en las que la desesperación y el sufrimiento de Chaika quedan en evidencia ante el espectador.

Las verdades de Perogrullo: los conceptos de teatro de marionetas y de adaptación

Antes de continuar, es importante precisar claramente lo que se entiende aquí cuando hablamos de teatro de marionetas y de adaptación, dos conceptos que, a simple vista, se definen de manera transparente gracias a un imaginario colectivo y ampliamente compartido. Sin embargo, al tratarse de nociones que se han redefinido y desarrollado a lo largo del tiempo se vuelve necesario plantear claramente qué señalan cada una de ellas en el presente artículo.

1 *Manipulacting* en el original inglés. De aquí en adelante, todas las citas inglesas en versión español incluidas en el texto son traducciones mías.

Cuando nos referimos al teatro de marionetas, nos remitimos a una idea lo suficientemente amplia del concepto, y no solamente a una forma de arte escénico realizado con una figura inanimada manipulable y de apariencia humana. La definición de Dassia Posner, Claudia Orenstein y John Bell nos parece, en ese sentido, más inclusiva y pertinente, tanto para el espectáculo en cuestión como para el teatro de marionetas contemporáneo en un sentido más general: “[u]na marioneta puede ser cualquier objeto performativo (cualquier material o imagen) que es creado, desplegado y manipulado por un performer en una performance” (5). En *Chaika*, no se trata únicamente de una marioneta antropomórfica, sino también de objetos cotidianos que adquieren una carga humana gracias a la interpretación de la actriz Tita Iacobelli, quien los dota de vida y voz, de cuerpo y carne, según las necesidades de la dramaturgia.

La categoría “teatro de objetos”, que se utiliza también en el contexto latinoamericano (y que recuerda inevitablemente a un referente fundamental en nuestro continente, la compañía porteña *El Periférico de Objetos*), si bien nos parece un término lo suficientemente abierto para caracterizar este tipo de teatro, sitúa a la figura humana en un plano más secundario, emparentándose más con la visualidad y las artes figurativas: “. . . se refiere a un teatro en cuyo centro no se encuentra la figura humana . . . sino objetos, en su sentido más amplio, que la dramaturgia favorece en detrimento de la forma verbal” (Grazioli). En *Chaika*, aun cuando haya marionetas no antropomórficas, la figura central sigue siendo de inspiración humana, en torno a la cual se organiza la casi totalidad del relato, junto con la actriz que la manipula.

En cuanto a la necesidad de ampliar el concepto de marioneta a objeto, a partir de la tradición escénica asociada a dicho teatro, Ana Alvarado, una de las integrantes fundadoras del grupo argentino antes mencionado, comenta:

Cuando aparece hace unos 30 años la categoría Teatro de Objetos, fue una declaración de principios. Nadie sabe exactamente a qué llamamos así y la falta de precisión le permite mantenerse vivo y alerta. En sus orígenes el nombre pretendía ser más general y abarcativo [sic] que el más tradicional Teatro de Títeres o Marionetas. Muchos objetos no diseñados especialmente para la escena, podían obtener papeles protagónicos en las obras, a partir de esa denominación (8).

De cierta forma, la etiqueta teatro de objetos llevaba consigo, al menos para el grupo porteño, el germen de una rebelión en contra de una tradición de titiriteros o muñecos demasiado restringida, conservadora y apegada exclusivamente a una técnica popular y/o infantil (García Wehbi, *Periférico* 19). En el caso del trabajo de la compañía Belova-Iacobelli, podríamos afirmar que dicha rebelión no es necesaria, pues el teatro de marionetas contemporáneo —en especial en Europa y los países de tradición francófona— ya ha logrado establecerse como una práctica escénica compleja, híbrida y valorada tanto a nivel crítico y académico como artístico, considerando la cantidad de instituciones pedagógicas y culturales, así como festivales que se dedican exclusivamente a este género. Es por ello que la categoría teatro de marionetas desde la amplitud expresada por Posner *et al.*, nos parece apropiada para referirnos a *Chaika*.

En el caso de la adaptación, que también parece ostentar un significado bastante transparente (al igual que uno de sus avatares, la traducción), nos basamos en el estudio de Linda Hutcheon en torno a la teoría de la adaptación, en el que la caracteriza como una “transposición reconocida como tal de uno o más trabajos conocidos, un acto de apropiación/rescate creativo

e interpretativo [y como un] compromiso intertextual prolongado con el trabajo adaptado”, es decir, como una “derivación que no es derivativa, un segundo trabajo sin ser secundario” (Hutcheon), y, además, un palimpsesto.

Si bien la adaptación de ciertos tipos de obras haya podido considerarse históricamente como algo poco original y de menor valor, lo cierto es que el procedimiento adaptativo ha existido siempre: “la narración es siempre el arte de repetir historias” (Benjamin cit. en Hutcheon). La adaptación proporcionaría incluso un placer estético adicional, diferente al de la obra original: “quisiera sugerir que parte de este placer viene simplemente de la repetición con variaciones, de la comodidad del ritual combinado con la chispa de la sorpresa” (Benjamin cit. en Hutcheon). El caso de *Chaika* ilustra muy bien dicha situación, ya que, lejos de posicionarse como una enésima versión derivativa y repetitiva del clásico de Chéjov, propone por el contrario un nuevo imaginario a partir del texto y su universo. Mientras reitera temas y personajes, al mismo tiempo los revisita desde una materialidad diferente, las marionetas, generando un efecto de extrañamiento que obliga al espectador a rever la narrativa chejoviana bajo una luz nueva. Asimismo, desarma y desestructura la dramaturgia original, sirviéndose de aquellos diálogos o situaciones que le sirvan, y desechando otros. Gracias a la construcción de una narración a partir del mecanismo del teatro dentro del teatro, la compañía, sin emular necesariamente el texto en su totalidad, logra situar las coordenadas de *La gaviota* clara y distintivamente, incluso para aquellos espectadores que no estén muy familiarizados con la obra de Chéjov. Desde un principio la manipuladora nos entrega una serie de informaciones en torno los personajes principales de *La gaviota*, evocando, al mismo tiempo, las atmósferas, emociones y sensaciones que emanan de dicho texto. Al decidir incluir y desarrollar las alusiones que se hacen a Hamlet y Gertrudis que aparecen en el primer y segundo acto, le brinda al espectador más puntos de referencia para ubicarse dentro de una tradición y un universo compartidos.

“Vieja tu abuela”: la vejez y la lucha por el paso del tiempo

Al inicio de *Chaika*, en la penumbra del escenario y en medio de los ecos lejanos de algún bolero indistinguible, vemos a un viejo personaje, una marioneta, deambulando en escena, lanzando frases sueltas. Su voz denota su edad, un cierto cansancio. Vemos a la manipuladora, pero sin que adquiera todavía, al menos visualmente, un rol preponderante. Poco a poco entendemos que Chaika, quien examina extrañada los elementos de la escenografía con los que se encuentra —una mesa, un objeto cubierto con un pañuelo, que nos enteraremos más tarde, es la famosa gaviota— está perdida y no sabe dónde está. A sus preguntas responde la actriz-manipuladora, en una voz diferente, más joven y decidida, quizás, quien le recuerda que está en un teatro, ante el público, en su función de despedida, y que por lo tanto debe actuar. La obra escogida es *La gaviota* de Chéjov. Chaika recita los textos de Nina, la joven protagonista de la pieza, pero Iacobelli le recuerda que debe encarnar a Arkádina, “la actriz vieja” (Belova y Iacobelli 2). De olvido en olvido, de recuerdo en recuerdo, el personaje va rearmando su presente, comprendiendo, a duras penas, qué está haciendo. Se establece así, desde un inicio, la tragedia de Chaika y uno de los temas principales del montaje: el paso de los años y la llegada inexorable de la vejez.

En efecto, durante el desarrollo de *La gaviota* vemos cómo la mayoría de los personajes pueden situarse en dos grupos, “los viejos y los nuevos” (Chéjov 56), como les llama Trigorin, no solo en términos etarios sino también ideológicos. Están aquellos que, en el ámbito artístico, repiten o admiran las formas viejas, como el escritor Trigorin, Arkádina, o incluso Shamráiev, administrador de la propiedad del hermano de Arkádina, Sorin, quien opina ante la celebrada actriz: “¡El teatro está en decadencia, Irina Nicolásievna! Antes había poderosos robles, pero ahora no vemos más que tocones” (28); están también aquellos que quieren crear un arte y una literatura nuevas, como el joven Tréplev; están quienes evocan la juventud, como la aspirante a actriz Nina, y otros, como el mismo Sorin, quien, a pesar de estar físicamente disminuido, deambulando en bastón o silla de ruedas y con crisis recurrentes, siente que no ha aprovechado la vida y que debe hacerlo a pesar de su estado de salud: “He trabajado dieciocho años en el departamento de Justicia, pero todavía no he vivido, no he experimentado nada . . . yo quiero vivir y por eso bebo jerez en las comidas y fumo cigarros” (42). Algunos envidian la juventud y la lozanía de otros, como Masha, quien, a pesar de ser joven, dice: “Pues yo tengo la sensación de haber nacido hace mucho, mucho tiempo; llevo mi vida a la rastra, como la cola interminable de un vestido...” (39). Otros hacen lo posible por verse y sentirse lo más jóvenes posibles:

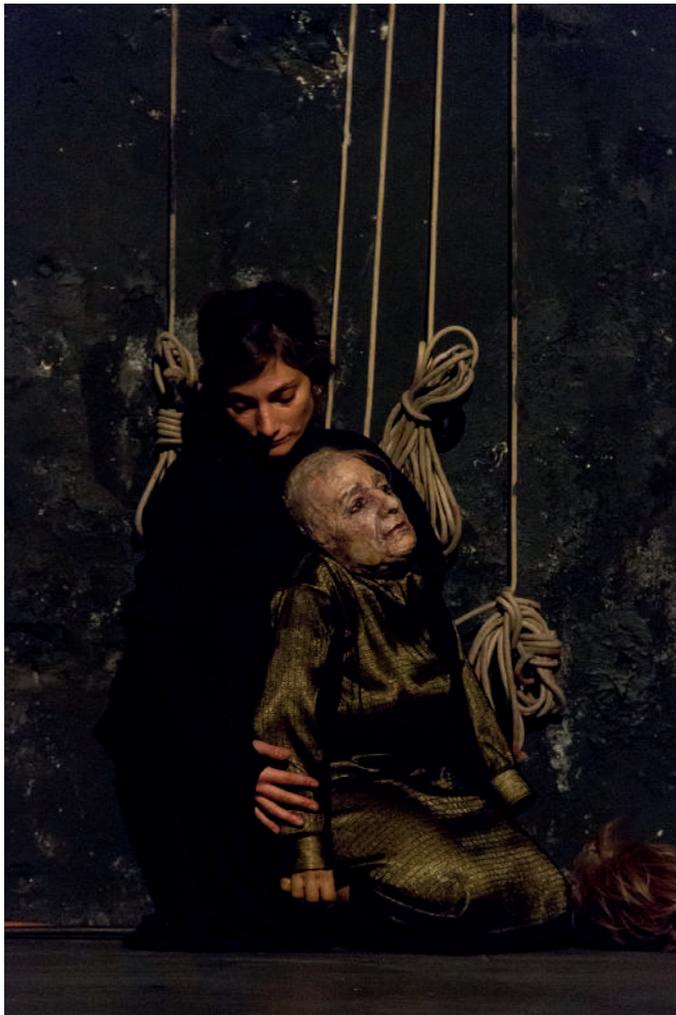
Arkádina: . . . tengo una regla: no escrutar el futuro. Nunca pienso ni en la vejez ni en la muerte. Lo que ha de ser, será. . . Además, soy escrupulosa como una inglesa. Me mantengo en línea, querida, como dicen, y siempre estoy peinada y vestida *comme il faut*. ¿Permitirme salir de casa, aunque sea al jardín, en blusa o despeinada? ¡Jamás! Por eso me mantengo así . . . , porque no me abandono, como otras... (*Con las manos en las caderas, se pasea por la cancha*) ¡Fíjense..., qué porte! Podría representar a una niña de quince años (39-40).

La juventud se vuelve así un tesoro admirable, que debe ser preservado a como dé lugar. Algunos personajes jóvenes van perdiendo su lozanía hacia el final de la obra, ya sea por penas de amor o la dureza de la vida que llevan, como es el caso de Tréplev, que ha perdido a Nina, o de esta última, convertida en actriz de provincia luego de huir con Trigorin, esforzándose por alcanzar la cima de su oficio. “También nosotros caímos en el torbellino. Llevaba una vida alegre, infantil; al despertar por las mañanas me ponía a cantar . . . ¿Y ahora? . . . ¡La vida es tan burda!” (83), le dice Nina a Tréplev. El escritor, ahora conocido y con publicaciones a su haber, le revela: “es como si de pronto me hubieran arrancado la juventud y me parece que he vivido noventa años ya en este mundo” (84). Antes de eso, Trigorin le dice, cuando le trae una revista en la que han publicado uno de sus cuentos y le habla de sus múltiples admiradores en Moscú: “No sé por qué piensan que ya no es joven” (77). Incluso en aquellos personajes cuya juventud era admirada y relevada por los demás —“es usted muy joven y muy buena”, Trigorin a Nina le dice, en reiteradas ocasiones (48)—, el paso del tiempo causa estragos y los hace envejecer, ya sea física o emocionalmente².

2 El paso del tiempo aparece incluso en términos lingüísticos, al menos en las traducciones españolas del texto. En un interesante —aunque no está exento de interpretaciones cuestionables— análisis sobre *La gaviota*, y, particularmente, sobre el lexema “gaviota” en la obra de Chéjov, Mariano Zucchi sugiere que si al inicio del texto suele asociarse gaviota con libertad, hacia el final de este ocurre una nueva asociación con los lexemas de vejez y locura: “. . . el desplazamiento de un sentido al otro muestra cómo opera en el plano semántico-pragmático uno de los tópicos más frecuentes de la obra de Chéjov: el paso del tiempo” (50).

Del mismo modo que en *La gaviota*, en *Chaika* el paso del tiempo se vuelve también un leitmotiv omnipresente. La demencia de la actriz, que no sabe dónde está ni qué está haciendo, los olvidos del texto y del personaje que está interpretando, se vuelven patentes mientras, al mismo tiempo, intenta recordar ante cada pregunta o comentario de la actriz-manipuladora, haciéndole creer que todo está bajo control: “Si sé... ¡Yo conozco la obra! . . . ¡Yo he interpretado *La gaviota* un millón de veces!” (Belova y Iacobelli 2). Ilustrando cómo las convenciones teatrales también pueden envejecer con el paso del tiempo, Chaika se rebela contra las nuevas formas escénicas que le impone la actriz-manipuladora, tal como Arkádina se opone a las nuevas formas decadentes que su hijo intenta imponer; debe interpretar ella sola a todos los personajes, debe usar un peluche, un libro o un pañuelo para sustituir a Tréplev, Trigorin o Nina respectivamente, debe actuar en una escenografía minimalista que no ilustra apropiadamente los decorados descritos por Chéjov. “El público no va a entender” (3), dice Chaika, para luego salirse del personaje que está interpretando y criticar el espacio escénico: “¡No! ¿Qué es esto? El primer acto se desarrolla en una arboleda con un lago. . . . ¿Cuál es el lago aquí? ¿Esto es el lago?” (3); “Y aquí, no hay nada nuevo... hay un pésimo carácter y... una mesa donde debería haber un lago. ¡Es que el lago es fundamental, es el alma de *La gaviota*! ¡No esta melamina!” (9). Y le recuerda a la actriz-manipuladora, así como indirectamente al público que ha venido a admirarla en su función de despedida —aunque no en número suficiente, como hace notar al inicio— que lleva años en este oficio, y que conoce la obra al revés y al derecho: “¡Empecé con Masha! En un teatro universitario. . . . ¿Te conté que también interpreté a Nina? . . . ‘La mejor Nina que ha conocido la escena nacional’, dijeron los círculos de críticos” (4). Los caracteres de Chaika y de Arkádina se funden, construyendo así un personaje dual que comparte esa necesidad de ocultar el paso del tiempo y de traer al presente, a través del recuerdo, los momentos de gloria pasados de una carrera artística, de una belleza marchita y de una juventud perdida.

La materialidad escénica propia de *Chaika* aporta capas de lectura adicionales para reforzar la influencia del paso del tiempo en los personajes. En una escena magistral del montaje, por el virtuosismo de la actriz marionetista, vemos a Chaika intentando maquillarse dificultosamente, con una mano temblorosa, que en vano trata de controlar. El rostro de la marioneta, que adquiere protagonismo al volverse el foco de atención, pone en evidencia su edad, con las arrugas y la mirada profunda y envejecida de Chaika. La manera de mirarse en el pequeño espejo que ha sacado de su cartera denota una cierta sorpresa, como si estuviese viendo recién su rostro y su propia vejez. Luego, al renunciar a maquillarse, y deslizando la mano lentamente hacia el rostro de la actriz que la manipula, la toma del mentón y la saca de su escondite, para mostrarla al público, por primera vez, como si tomara consciencia de su existencia. Con una mirada vacía, Tita Iacobelli se vuelve el objeto de la acción y ahora Chaika, con una mano firme, empieza a maquillarla suavemente. Los roles se han invertido. Luego, con la punta del pincel, le vuelve el rostro hacia ella, y se miran fijamente por unos segundos, para luego juntar sus rostros, mejilla contra mejilla. Chaika mira hacia arriba, como si estuviera soñando o recordando, mientras Iacobelli mira hacia adelante, fijamente. La mano toca el rostro de la hasta entonces manipuladora, y en ese gesto vemos cómo Chaika recuerda, con nostalgia —o quizás con envidia— su propia juventud, o, si estuviese interpretando a Arkádina, aquella de Nina. En este momento, Iacobelli lanza uno de los textos centrales de la obra de Chéjov, “soy una gaviota”. Chaika niega con la



Chaika. Compañía Belova-Iacobelli.
Fotografía de Michael Gálvez.

cabeza, y Iacobelli retoma: “no, soy una actriz”. Esta última frase, que Nina lanza al final del acto cuarto, cuando se reencuentra con Tréplev y le cuenta sus vicisitudes luego de dos años de no haberse visto, nos hacen pensar que Chaika se ha desdoblado en tres planos ficticios diferentes: en su versión vieja y joven; en una Arkádina y una Nina; y finalmente, en una Nina feliz e inocente, aspirante a actriz, y aquella de dos años más tarde, nerviosa y avejentada, aquella actriz apasionada que trabaja afanosamente por desarrollar su oficio, a pesar de los fracasos. La primera Nina era una gaviota simbolizando la libertad de su juventud. La segunda no es ni la gaviota que vuela libre sobre el lago, ni aquella que fue cazada por Tréplev y lanzada a sus pies en el segundo acto... es tan solo una actriz.

En espacio de unos minutos, todas las capas de la ficción se juntan en un solo gesto, todos los personajes, de la obra de Chéjov, así como del montaje mismo, se vuelven sus propios dobles. El contraste entre estos dos rostros, uno vivo y otro inanimado, uno viejo y otro joven, representando múltiples vidas y personajes, acentúa la capacidad que tiene el teatro de marionetas

para confundir y mezclar aquellos binarios tan inamovibles a simple vista: “la hibridez está al centro del teatro de marionetas, y . . . expresa, investiga y redefine los límites entre performance humana y material, lo animado y lo inanimado, representación y presencia, así como vida y no-vida/muerte” (Wiśniewska 56). La coexistencia confusa e indiferenciada de elementos calificados como orgánicos (el cuerpo humano) e inorgánicos (la marioneta) permitiría generar una serie de efectos dramáticos y escénicos que potencian las tensiones energéticas entre ambos mundos. La marionetista-actriz, una especie de “. . . bruj[a], de mag[a] de la transmutación de las materias escénicas” (Arévalo 289-290) al dotar de vida a la marioneta gracias a sus movimientos, ritmo, carne y respiración, genera un flujo energético hacia las marionetas y/u objetos escénicos por lo que “ya no serían considerados solamente como elementos sin vida, ensombrecidos por la presencia humana, sino que como elementos dotados de energía, que amplifican su capacidad de atraer la atención en escena” (288). Se generaría así, frente a estos objetos cotidianos, a estos materiales, un efecto de extrañeza (291) o extrañamiento, así como lo entendían los formalistas rusos, como una forma de centrarse más en el acto de percepción que en el objeto mismo: “El procedimiento del arte es el de la singularización de los objetos, y se ejecuta a través de un proceso de oscurecimiento de la forma, aumentando así la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es un fin en sí y debe ser prolongado” (García Wehbi, “Ostranienie”). Por lo tanto, cada vez que la actriz-marionetista rompe la frontera establecida entre ella misma y la marioneta que manipula, ya sea interactuando directamente con ella, o simplemente coexistiendo en escena más allá de la acción misma de manipulación, lleva al espectador a fijar la mirada sobre este acto de percepción que se vuelve inexorablemente extraño, acentuando la multiplicación de las lecturas dramáticas y permitiendo que este diálogo entre vejez y juventud, ausencias y presencias, vida y no-vida, se plasme concretamente en escena, más allá del diálogo dramático o de las imágenes vehiculadas por las palabras.

El efecto generado en este intercambio energético entre dos mundos aparentemente disímiles, que coexisten en el escenario, genera cambios constantes en la percepción de los espectadores, al pasar del cuerpo de la actriz a la marioneta y viceversa. Wiśniewska (59-60), basándose en la estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte, apunta al diálogo que se establece entre los cuerpos fenoménicos y semióticos —la corporalidad o materialidad versus la representación de un personaje— tanto de la actriz como de la marioneta, generando una multiestabilidad perceptiva característica de la estética de lo performativo (Fischer-Lichte 293, 299), impidiendo que se centre en un régimen perceptivo o el otro, desestabilizando su comprensión y obligándolo a “percibirse a sí mismo como receptor, lo que genera significados específicos que a su vez generan otros significados específicos que influyen en la dinámica del proceso de percepción” (299). La multiestabilidad perceptiva termina entonces borrando las fronteras entre la ficción dramática y la escénica, llevándonos progresivamente, además, a apreciar la materialidad de las marionetas, a verlas en tanto presencias escénicas, cuerpos fenoménicos más allá del sentido que la fábula narrada busca atribuirles, en contraste con el cuerpo vivo de la actriz.

En ese sentido, ocurre un efecto de extrañamiento en el que objetos aparentemente inanimados cobran vida gracias a la energía entregada por un cuerpo vivo, pero que tienen, al mismo tiempo, la capacidad de “apagarse”, de volver a su estado inerte original, y de convertirse en los manipuladores cuando son los cuerpos de los actores los que se vuelven aparentemente inertes. No se trata de entes muertos, sino de objetos casi mágicos, capaces de pasar de un régimen

a otro, borrando además las fronteras entre lo vivo y humano, y lo muerto e inerte: “[d]e esta manera, no se percibiría a los títeres, marionetas y objetos como una materia quieta e inerte, sino que como una materia en intermitencia, que se encuentra afectada por un estado cataléptico que no termina de descifrarse” (Arévalo 288). Si estos efectos de salto entre regímenes representacionales y presentacionales se vuelven bastante evidentes cuando se contraponen la actriz y la marioneta de Chaika, que ostenta cualidades antropomórficas, en el caso de los objetos-marioneta (el libro, el peluche y el pañuelo) el extrañamiento es aún más potente, ominoso a ratos —en el sentido freudiano, tal como lo entiende en el concepto de *das Unheimliche*— al tratarse de objetos que nos son familiares, cotidianos, y que se vuelven extraños (García Wehbi, *Periférico* 38). La dramaturgia de la puesta se sirve de esta multiestabilidad perceptiva para generar efectos no solo siniestros u ominosos, sino también cómicos, al recordarnos constantemente la condición material de la puesta y su teatralidad, reflexionando en torno a su propia condición de ficción y, de manera más general, al mundo teatral mismo, de manera muy similar a cómo lo hacía Chéjov en *La gaviota* e, incluso, en algunas de sus obras más clásicas.

“Máscara vacía y sin vida, todo en ti es falso”. El teatro dentro del teatro y las reflexiones sobre literatura y teatro en *La gaviota* y *Chaika*

Si se pudiese hacer un breve resumen que describa de qué habla *La gaviota*, las siguientes frases logran bastante bien su cometido: “. . . es una obra sobre literatura y crítica, escritura y escenificación, teoría e intuición. Es también sobre el fracaso: el fracaso de escribir, de actuar, de amar. Contiene escenas de teatro fallidas y textos fallidos . . .” (McEvoy 118). El mérito de esta síntesis es centrarse no solo en las fallidas historias de amor de Tréplev y Nina, Nina y Trigorin, Arkádina y Trigorin, o Masha y Tréplev, sino también en otro de los temas principales que atraviesan la obra: la labor del artista, sus éxitos y fracasos, en particular, del escritor/dramaturgo y de los actores. Desde el choque generacional de Arkádina/Trigorin y Tréplev, de las antiguas y nuevas formas artísticas, hasta el deseo de trascendencia en la labor artística y la búsqueda del éxito en su oficio, los personajes de *La gaviota* nos ofrecen una serie de reflexiones en torno a las artes literarias y, sobre todo, teatrales. En *Chaika* dichos temas también se potencian tanto desde la dramaturgia como desde la escena, al tematizar la vida de una actriz al final de su carrera, y también al jugar constantemente con los diferentes planos de ficción establecidos, rompiendo incluso con las propias convenciones construidas a lo largo del espectáculo.

La dramaturgia propuesta por la compañía Belova-Iacobelli selecciona varias escenas de *La gaviota* que tematizan, de alguna u otra manera, la relación con el teatro, la creación de nuevas formas, y el fracaso artístico —y a veces, por extensión, romántico. Por ejemplo, la primera representación de la obra de Tréplev, a través del monólogo inicial de Nina y las críticas y burlas de Arkádina que empujan a su hijo a interrumpir la función, da inicio al montaje, y se retoma también hacia el final del espectáculo, cuando se funden partes de esa escena con la escena del acto cuarto en la que Tréplev y Nina se reencuentran, dos años después del inicio de la obra. Asimismo, se toman algunos textos sueltos de Gertrudis, en *Hamlet*, que Arkádina lanza en esta misma escena en el original de Chéjov y los desarrollan, creando una escena completa en la que Chaika interpreta a la madre de Hamlet y en la que la actriz, por un momento, le roba

protagonismo a la marioneta, sustituyéndose a ella al momento de recibir los aplausos por su interpretación. Además de aquellos momentos clave en torno al teatro, se incluyen algunas de las reflexiones de Nina en el acto cuarto, cuando conversa con Tréplev sobre su propia carrera. Eso sí, hacia el final de *Chaika*, no es la marioneta quien interpreta a Nina, sino la propia Iacobelli, quien ahora es dirigida rigurosamente por la actriz, recibiendo además una serie de indicaciones actorales: “CHAIKA: No, no, no, no grites. Nina perdió a su hijo y no ha comido en tres días. Vamos. . . . / TITA: . . . Él [Trigorin] no cree en el teatro. Se burlaba de mis sueños . . . Actuaba sin sentido. . . no sabía qué hacer con las manos . . . / CHAIKA: No llores, si alguien tiene que llorar es el público (*Dura*) ¡No me mires!” (26).

La dramaturgia de *Chaika* se estructura alrededor de una acción principal, que es la función de despedida de Chaika con los textos de *La gaviota*, pero tomando casi exclusivamente aquellas escenas en las que se habla de teatro, del arte o, en menor medida, del fracaso amoroso en el cuarteto romántico Tréplev, Nina, Trigorin y Arkádina. Gracias al dispositivo del teatro dentro del teatro que engloba la totalidad del montaje, los diferentes planos ficcionales se van entrelazando, hasta volverse casi indistinguibles a veces, interrumpiendo además constantemente las escenas para saltar entre las secuencias chejovianas a las correspondientes a la historia de Chaika, o viceversa. Muchas veces, estos efectos de distanciamiento que se construyen en el montaje dan pie a secuencias cómicas, en las que se evidencia la materialidad de la puesta, y, particularmente, la condición de objetos inanimados de las marionetas. En otras ocasiones, las interrupciones potencian más bien aquellos momentos descritos anteriormente como ominosos o incluso mágicos, en los que actriz y marioneta invierten sus roles, momentos generalmente acompañados de un ambiente sonoro y lumínico particular, casi onírico.

Uno de los elementos que mejor potencia las secuencias en las que se genera un efecto de distanciamiento cómico en torno a la teatralidad misma del montaje, es la marioneta que encarna a Tréplev, un oso de peluche guardado en la cartera de Chaika. Mientras Chaika besa el libro rojo que sirve para representar a Trigorin, con un tango de fondo, escuchamos un “¡Mamáaaa!” que viene del escenario, en un timbre infantil, casi quejumbroso. Sin verlo aún, la actriz-manipuladora le informa a la marioneta que ese es su hijo, y, luego de un momento de duda de Chaika, le explica que el peluche que tiene guardado en su cartera podría servir para encarnarlo, a lo que la marioneta, sorprendida y un tanto avergonzada, contesta: “Yo no tengo ningún peluche en mi cartera. No seas ridícula . . . ¡Ah! Tú te refieres a este. . . fue un regalo de un admirador. . . creo que me lo dieron. . . ayer / TITA: Lo tienes hace treinta años. / CHAIKA: no lo iba a botar a la basura” (5-6). El hecho de que este pequeño osito de peluche, quejumbroso y desamparado, escondido en la cartera de mamá, represente a Tréplev, muchacho de temperamento extremadamente sensible, que siente un amor-odio manifiesto por su madre, genera inevitablemente un efecto cómico. En tanto referente sígnico con sus propios significados (por ejemplo, infancia, juego o protección), el oso aporta nuevas capas de significación a los personajes de Chéjov, dándoles una segunda interpretación desde la materialidad de las marionetas. Si bien los otros personajes encarnados por objetos-marionetas también juegan un rol similar (Trigorin como libro y Nina como pañuelo, sirviendo de referentes apropiados a partir de las cualidades materiales del objeto, así como de la caracterización hecha por Chéjov), el uso del oso de peluche es el más logrado en lo que respecta a su potencialidad escénica para distanciar y generar efectos humorísticos en la puesta.

En otra secuencia posterior del montaje, luego de que Tréplev ha intentado suicidarse una primera vez en el acto tercero, vemos cómo Arkádina intenta consolarlo y curarlo. Tanto en *La gaviota* como en *Chaika* vemos cómo la madre cura amorosamente a su hijo, pero también cómo este momento de gran afección deriva en una discusión en torno a Trigorin —y que en *Chaika* además pone en evidencia de manera más explícita que Trigorin y Nina están teniendo una relación amorosa. Su pelea vuelve al tema del talento artístico y al choque entre las formas de la literatura viejas y rutinarias versus las nuevas, que propugna el joven Tréplev. En un momento en el que ambos se lanzan insultos (“Decadente”, “tacaña”, “andrajoso”, “ni siquiera eres capaz de escribir un miserable vodevil”, “mantenido” son algunos de los florilegios que aparecen en Chéjov [62]), la versión de Belova-Iacobelli deriva en una situación mucho más hilarante:

PELUCHE: ¡Vuelve a tu querido teatro a hacer tus obras añejas!

CHAIKA: Yo nunca he hecho ese tipo de teatro. ¡Tú no eres capaz de escribir ni una obrita de marionetas! ¡Parásito!

PELUCHE: ¡Paranoica!

CHAIKA: ¡Imberbe inútil! ¡No conoces nada de la vida!

PELUCHE: ¡Vieja demente que habla con un peluche!

CHAIKA: Lo único que conoces es el forro de mi cartera.

PELUCHE: ¡Tienes que actuar sola porque nadie te soporta!

CHAIKA: ¡No eres más que un peluche barato! . . . ¡Cuerpo de algodón sintético con ojos de plástico! ¡No llores!

PELUCHE: ¡Eres una máscara vacía, sin vida! ¡Todo en ti es falso!

(*Peluche le saca la peluca a Chaika*) (Belova y Iacobelli 15-16).

Si bien la secuencia anterior retoma, casi al pie de la letra, algunas de las traducciones españolas de dicha escena de Chéjov, Belova y Iacobelli se dan la libertad de realizar pequeñas modificaciones a partir del espectáculo y su propia dramaturgia, enfocándose en las cualidades materiales de estos personajes; Tréplev-peluche ya no es capaz de escribir un vodevil, sino una obrita de marionetas. Por otro lado, los insultos, que empiezan como ataques personales relativos al carácter de los personajes (“imberbe inútil”, “paranoica” o “parásito”) terminan centrándose en las cualidades físicas de ambas marionetas (“vieja demente que habla con un peluche”; “Cuerpo de algodón sintético con ojos de plástico”), trayendo al público nuevamente a su realidad fenomenológica y provocando la risa de los espectadores. Acá, la multiestabilidad perceptiva descrita por Fischer-Lichte reaparece, y a lo largo del montaje se va acentuando cada vez más, generando progresivamente más cortes e interrupciones en la ficción para volver, una y otra vez, a la materialidad de la escena y de las marionetas, como un recordatorio casi doloroso. Dichos cambios perceptivos, además de concentrar la atención de los espectadores en su propia capacidad de percepción, y, por ende, en los cambios entre los planos de ficción, provoca emociones que pueden llegar a ser contradictorias o paradójicas. Si los insultos al peluche provocaban la risa del público, esta rápidamente deriva en un silencio incómodo cuando el oso —que no es más que la marionetista-actriz que maneja simultáneamente a todas las marionetas— le quita la peluca a Chaika, dejándola en evidencia frente al público y reforzando el texto anterior del peluche, en el que trata a la marioneta de máscara vacía y sin vida. En

este largo momento de silencio, una marioneta calva, desvalida, que pide le recuerden el texto que sigue, se toca penosamente la cabeza, retoma su personaje, Arkádina, se disculpa con su hijo, y le propone “reconquistar al escritor” para que “Nina [vuelva] a querer[le]”. Y promete: “todo va a estar bien” (16). Por la manera en que lo dice, no obstante, y por la secuencia que le sigue, en la que la actriz la dirige para seducir a Trigorin, un libro instalado sobre una vieja silla de teatro, sabemos que no será así.

Con su peluca de vuelta en la cabeza, y preparada para interpretar a una Arkádina dispuesta a reconquistar a su escritor, Chaika se rebela nuevamente contra las indicaciones absurdas de la marionetista-directora, quien la emplaza a construir una escena erótica con un libro: “No, cariño, este es el libro del escritor. ¡Ya basta, ya!” (19). Cuando Iacobelli le pide instalar el libro sobre un sillón, diciéndole que todo eso será el escritor, Chaika, resignada, aunque no sin alegar un poco, acepta. Al pedirle que vaya a abrazarlo, el sillón, que tiene ruedas, se aleja, y Chaika dice “se va”, provocando generalmente la risa del público. Después de intentar varias acciones propuestas por Iacobelli, algunas francamente ridículas (maullar como una gata, mostrar la pierna, etc.), Chaika pierde la paciencia y le recuerda: “Pero mírame, es una silla. Este brazo que no se mueve. La boca, no sé si te diste cuenta, pero desde el principio que no se me abre...” (21). Este juego escénico, en apariencia anodino, cumple dos funciones. Por un lado, dota a las marionetas-objetos de una vida propia al inspirarse de sus propias cualidades (el sillón con ruedas que se desplaza y se va, como el escurridizo Trigorin) y vuelve a recordar, a ratos cómicamente, pero también desde la angustia de la marioneta-actriz, las limitaciones del objeto, que en este caso solo tiene un brazo funcional y una boca que no es capaz de abrirse. Por otro lado, algunas de las indicaciones actorales que le da Iacobelli recuerdan inevitablemente a la manera en que suele entenderse a Chéjov en las escuelas de teatro y, de manera más amplia, en el universo actoral, con personajes que dicen una cosa, pero hacen otra, y piensan una diferente, que actúan de una forma, pero ocultándola: así, le pide por ejemplo que se seque una lágrima, sin que la vea Trigorin, pero que al mismo tiempo, la vea que la oculta, a lo que Chaika responde, sobrepasada: “Bueno ¿qué me vea o no me vea?” (20). La manera en que la marionetista, y posteriormente Chaika, dirigen, denota también una imaginería en torno al teatro, a la forma en que se construye un montaje y se dirige a los actores, a la manera en que se generan las narrativas teatrales y a lo que entendemos por ficción.

Como hemos podido ver en los ejemplos anteriores, la teatralidad de las marionetas y las superposiciones de los diferentes planos de ficción, la ruptura narrativa y los diferentes efectos de extrañamiento propuestos, así como la centralidad del arte y del teatro en la dramaturgia misma del montaje, hacen de *Chaika* una exploración particular en torno a estos temas que aparecen en *La gaviota*, una versión concentrada de algunas líneas de la intriga de dicha obra, potenciadas gracias al uso de las marionetas y a la explotación de todos los efectos sensibles y perceptivos posibles que estas brindan sobre el escenario. Sumado al leitmotiv del paso del tiempo, no solo característico de este texto en particular de Chéjov, sino que de buena parte de su obra dramática, vemos cómo el montaje de Belova-Iacobelli cumple, de manera cabal, todas las condiciones para convertirse en una adaptación lograda de su modelo original, al tratarse, más que de una versión o una imitación, una relectura lúdica, crítica, que elige retomar a un titán del canon, sin asumir unánimemente su centralidad para todos los espectadores, al darles pistas y referentes a lo largo del montaje. En ese sentido, no se trata de un producto derivativo

ni repetitivo, sino de, como menciona Hutcheon, un “compromiso intertextual” que se sirve del material mismo del texto, y, además, de la tradición que el autor trae aparejado consigo, en tanto “patio de juegos de [Constantin] Stanislavski”, como proponía Andrés Kalawski al inicio de este ensayo. Con esto, *Chaika* se construye a partir de una tradición teatral y dramática con la que dialoga, de la que se burla, y que luego admira; con la que construye para destruir y proponer algo nuevo. Del realismo de Chéjov —y de lo que Stanislavski hizo, en términos escénicos, con el dramaturgo (Braun 79-81)— pasamos a una *performance* donde lo material se confunde con lo humano, donde la ficción y la realidad se entrecruzan y confunden constantemente.

Lo más interesante de este trabajo no es, en todo caso, cuán fácil es para los espectadores reconocer las referencias a Chéjov y *La gaviota*, a sus personajes o temáticas, o incluso a las convenciones de nuestra tradición teatral. Aun cuando no todo el público conozca en detalle tales elementos, lo cierto es que la construcción escénica y dramática es autosuficiente, brindándole al espectador —y de manera bastante fina— los signos y señales necesarias como para que entienda que *Chaika* se construye como lectura intertextual de otra cosa, de una obra conocida (de obras, incluso, al traer también a escena a la Gertrudis de *Hamlet*, quizás más fácilmente reconocible). En realidad, la mayor particularidad y especificidad de esta adaptación reside en el trabajo con las marionetas, especialmente con el uso riguroso y cuidadoso de la técnica del marote por parte de Tita Iacobelli, elemento central del espectáculo. Es gracias a esta elección técnica que es posible construir las multiplicaciones de planos de ficción que se dan en *Chaika*, así como los juegos escénicos en los que la multiestabilidad perceptiva permite a los espectadores no solo viajar de una emoción a otra, sino también pasar constantemente del plano fenomenológico y material de los objetos en escena y del cuerpo de la actriz viva, al plano semiótico de todos los personajes construidos allí. Del mismo modo, el trabajo energético que se opera entre la actriz y las marionetas permite que aquellos objetos, en apariencia muertos o inanimados, aparezcan como seres orgánicos, como si la carne y el aliento de la actriz insuflaran vida a dichos elementos cotidianos, a la vez tan cercanos y lejanos. En tanto presencias misteriosas, casi fantasmagóricas, ellas permiten la creación de nuevas presencias performativas, y también canalizan, gracias a sendos efectos de extrañamiento, aquellos fantasmas que el teatro, en tanto “máquina de memoria” (Carlson 4) trae y vuelve a traer a escena, constantemente.

Obras citadas

- Alvarado, Ana. *Teatro de objetos. Manual dramático*. Buenos Aires: Inteatro, 2015. Impreso.
- Arévalo, Sofía. “Intermitencias y vínculos del enigmático objeto escénico”. *Móin-Móin. Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas* 20.1 (2019): 280-297. Recurso Electrónico. 11 ago. 2022.
- Belova, Natacha y Tita Iacobelli. *Chaika*. s.e., [2020, 9ª versión]. Impreso.
- Braun, Edward. *El director y la escena*. 2ª Ed. Trad. Fernando de Toro, Miguel Ángel Giella y José Leandro Urbina. Buenos Aires: Galerna, 1992. Impreso.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003. Impreso.
- Chéjov, Antón. *La gaviota. Las tres hermanas. El tío Vanía*. Trad. Shura Netchaev y Armando Discépolo. Barcelona y Buenos Aires: Losada Océano, 1966. Impreso.

- Clayton, Douglas J. y Yana Meerzon. *Adapting Chekhov: The Text and its Mutations*. London: Routledge, 2013. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada, 2011. Impreso.
- García Wehbi, Emilio. *El periférico de objetos. Un testimonio*. Buenos Aires: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2021. Impreso.
- . "Ostranienie". "Lexicon periférico". En *El periférico de objetos. Un testimonio*. Buenos Aires: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2021. Impreso.
- Grazioli, Cristina. "Teatro de objetos". *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. Union Internationale de la marionnette, 2009. Web. 1 Ago. 2022.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2a Ed. London: Routledge, 2013. Ebook.
- Kalawski, Andrés. "Canon dramático de una escuela de teatro". Ponencia presentada en la Escuela de Teatro Universidad Mayor, Santiago de Chile, 2008.
- McEvoy, William. "Literary Criticism, Theatre Theory and the Director's Task: Katie Mitchell's Production of Chekhov's *The Seagull*". *Studies in Theatre and Performance* 36.2 (118-129). Recurso electrónico. 29 Ago. 2022.
- Pelegrí Kristić, Andrea. *La traducción en los teatros universitarios en Chile (1941-1990)*. Santiago: RIL editores, 2022. Impreso.
- Posner, Dassia, Claudia Orenstein y John Bell, eds. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Londres: Routledge, 2014. Impreso.
- Wiśniewska, Marzenna. "On Hybridity in Puppetry". *Performance Research* 25.4 (2020), 56-64. Recurso electrónico. 27 Jul. 2022.
- Zucchi, Mariano. "Sentidos del lexema 'gaviota' en la traducción española de la obra de Chéjov". *Perifrasis* 14.7 (2016) 39-51. Recurso electrónico. 27 jul. 2022.

Improvisación, juego actoral y *playfulness*: renovando metodologías y procesos de enseñanza-aprendizaje en la educación de párvulos

Improvisation, Acting Game and Playfulness: Renewing Methodologies and Teaching-Learning Processes in Early Childhood Education

Ornella de la Vega

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
oydelave@uc.cl

Resumen

El presente artículo rescata la improvisación teatral como estrategia pedagógica utilizada en la educación parvularia, para mejorar la mediación del juego sociodramático de niños y niñas. El estudio contempló el diseño e implementación de un programa de perfeccionamiento docente, en donde se facilitó un taller de improvisación a educadoras y técnicos de párvulo, que, por medio de diversos juegos actorales, buscó la activación del estado *playfulness*, fuente primordial para generar un espacio creativo flexible, espontáneo y placentero; propicio para generar un trabajo comunitario y colaborativo dentro del aula.

Palabras clave:

Improvisación teatral - pedagogía teatral - juego actoral - *playfulness*.

Abstract

In this paper, theatrical improvisation is discussed as a pedagogical strategy used in preschool education, to improve the mediation of sociodramatic play in children. The study contemplated the design and implementation of an improvisation workshop for nursery educators and assistants. In this activity, various acting plays were carried out with the purpose of engaging a playfulness state; a primary source to generate a flexible, spontaneous, and pleasant creative space conducive to generating community and collaborative work inside the classroom.

Keywords:

Theatrical improvisation - theatrical pedagogy - acting play - playfulness.

Introducción

El presente artículo surge como resultado del Proyecto Interdisciplinario “¿Cómo promover juego sociodramático como herramienta de aprendizaje? Desarrollando habilidades de mediación en educadoras de párvulos a través de técnicas teatrales” (2020-2021), financiado por la Vicerrectoría de Investigación (VRI) de la Pontificia Universidad Católica de Chile¹. El objetivo central de esta investigación se enfocó en generar convergencias teóricas y prácticas, desde la psicología del desarrollo y aprendizaje, la educación de párvulos y el teatro, para cultivar habilidades de mediación del juego sociodramático en la educación parvularia.

El proyecto se desarrolló en dos fases: 1. Revisión sistemática de las teorías de mediación del juego sociodramático y de métodos de improvisación actoral dentro del campo de la pedagogía teatral. 2. Estudio empírico que consistió en el diseño y ejecución del programa de perfeccionamiento docente, implementado en las técnicas y educadoras de párvulos de tres jardines Junji de una comuna con altos índices de vulnerabilidad del norponiente de Santiago². Paralelamente se realizó una evaluación, al inicio y final del estudio de caso, para registrar los resultados del programa en las aulas de educación parvularia.

En el contexto del estudio, este artículo propone ahondar en el estudio teórico-práctico de herramientas de la pedagogía teatral y algunos métodos de improvisación actoral, utilizados en pro del desarrollo de habilidades de mediación en el aula de párvulos. El objetivo central se centró en la activación y cultivo del estado *playfulness*³ en las educadoras y técnicos de párvulos, para mejorar la calidad de mediación en el juego sociodramático de niñas y niños. La actividad realizada para alcanzar este objetivo y resultado esperado fue el diseño e implementación del Programa de Perfeccionamiento Docente (P.P.D.), que fue implementado en el grupo experimental del equipo de párvulos.

Antecedentes y diagnóstico

Desde la academia y la práctica educativa, en los últimos años, han surgido voces que relevan el rol del juego, considerado como principio orientador en la educación parvularia⁴. Whitebread (2018) plantea que el juego permite desarrollar habilidades cognitivas y socioemocionales, aportando en el bienestar y salud mental de niños y niñas. Esta posición surge como reacción ante la tendencia marcada hacia una escolarización temprana en la educación de la primera infancia,

1 Este proyecto de Investigación Interdisciplinaria, a cargo de la docente, psicóloga educacional y doctora en educación, Valeska Grau, buscó el diálogo interdisciplinar entre la Escuela de Psicología, la Facultad de Educación y la Escuela de Teatro de la PUC. Participaron como coinvestigadoras Magdalena Müller y Carolina Castro de la Facultad de Educación, y Verónica García-Huidobro de la Escuela de Teatro.

2 Por motivos de protocolos de confidencialidad, no se pueden entregar los datos de los jardines y de la comuna donde se realizó el estudio de caso.

3 Estado de ánimo particular, en el cual el individuo está más inclinado a comportarse de una forma flexible y espontánea. Se relaciona con el sentido del humor, sentirse relajado, animado y automotivado, dando pie a una situación de juego, imaginación y creatividad.

4 De acuerdo con las bases curriculares chilenas en Educación Parvularia del Mineduc 2018, “el juego es, en la educación parvularia, un concepto central. Se refiere tanto a una actividad natural del niño/a como a una estrategia pedagógica privilegiada” (cit. en Grau et al. 256).

Tabla 1. Fases del proyecto

FASES	ACTIVIDADES	TEMÁTICA/CONTENIDO
Estudio teórico	Sistematización de teorías del juego sociodramático	<ol style="list-style-type: none"> 1. Teoría sobre juego sociodramático 2. Teoría sobre mediación de juego en educación parvularia
	Sistematización de métodos de improvisación actoral	<ol style="list-style-type: none"> 1. Pedagogía teatral 2. Estudios de caso: improvisación como método educativo 3. Jacques Lecoq y teatro de los gestos 4. Augusto Boal y teatro del oprimido
Estudio práctico Cuasiexperimental	Programa de Perfeccionamiento Docente (P.P.D.)	Teoría del juego y aprendizaje: <ol style="list-style-type: none"> 1. Conocimientos, competencias y actitudes sobre el juego sociodramático y su mediación 2. Relevancia teórica, empírica y ética de la promoción del juego sociodramático en las aulas de primera infancia
		Taller de Improvisación: <ol style="list-style-type: none"> 1. Conciencia, expresión y creatividad corporal (C.E.C.C.) 2. Conciencia, expresión y creatividad vocal (C.E.C.V.) 3. Expresión, juego e improvisación (E.J.I.)
		Bajada al aula: Ejercicio de role playing
		Implementación en el aula de 6 juegos sociodramáticos (rincones de juegos ⁵)
		Revisión y reflexión de videos de experiencias en el aula: construcción colaborativa de estrategias y mejoras para la mediación
	Evaluación del Programa de Perfeccionamiento Docente	Evaluación de mediación y desarrollo de las actividades de juego grupal
		Grupos focales a equipos pedagógicos: percepción y evaluación del programa
Evaluación de habilidades de juego sociodramático, afectividad, interacción con pares, antes y después del programa		

de acuerdo con el diagnóstico de Weisberg *et al.* (2013). El juego, entendido por Fischer (2011) como una actividad voluntaria, espontánea, flexible e intrínsecamente motivadora, no busca metas externas, más allá del disfrute. Este disfrute se transforma en la pieza clave del concepto *playfulness*, definido por Bateson y Martin (2013) como un estado de ánimo motivacional que favorece la imaginación y el juego en la niñez. En la adultez, por su parte, esta cualidad del juego se transformaría en un rasgo de personalidad, según Lieberman (1977), favoreciendo el desarrollo de la creatividad del individuo.

5 Los rincones de juegos elegidos por el equipo de aula en conjunto con los niños/as de los grupos experimentales fueron: lavado de autos, consultorio, construcción, supermercado, centro de salud, y feria.

Uno de los tipos de juegos más frecuente en la etapa preescolar es el juego simbólico, en donde niñas y niños imponen un significado propio a objetos, personajes y situaciones de juego, como concluyen Lewis, Boucher & Astell (1992). Si este juego es colectivo, se suele llamar juego sociodramático, el cual, de acuerdo con distintos estudios⁶, profundiza en el desarrollo del lenguaje expresivo y comprensivo, la literacidad temprana, la autonomía y las habilidades sociales como colaboración, sensibilidad, empatía y habilidades interpersonales. Es importante destacar que, para poder abordar la importancia del juego en la infancia, es necesario llevar la atención a la competencia del equipo parvulario que genera la mediación del juego, para que pueda promover los contextos educativos que propicien la construcción significativa de aprendizajes. Stanton-Chapman (2015) propone ciertas estrategias de mediación del adulto/a: “establecimiento de un clima socioemocional para el juego; capacidad de entrar y salir del juego de manera adecuada; el uso del habla para promover episodios de juego e interacciones sociales; y la selección de las estrategias más apropiadas basándose en la información directa” (cit. en Grau *et al.* 258). La labor que cumple el adulto/a en el juego infantil, de acuerdo con Bennett (2001), puede ser abordada desde 6 roles: “observadora, apoyadora, co-jugadora, facilitadora, líder del juego y/o reguladora del conflicto” (cit. en Grau *et al.* 259).

A partir de este escenario, esta investigación e intervención pedagógica propone el uso de herramientas provenientes del teatro, específicamente del campo de la pedagogía teatral que, mediante métodos de improvisación actoral, buscaron activar el estado *playfulness* en técnicos y educadoras de párvulos. Para generar una mediación de calidad en el juego infantil, es importante que el adulto/a pueda encarnar y experimentar el juego en sí mismo/a. La cualidad lúdica que ofrece el teatro, posibilita generar la atmósfera adecuada para incentivar y activar el juego en el equipo de aula, desde su carácter *playfulness*, permitiendo, posteriormente, una mayor flexibilidad a la hora de abordar la mediación de los juegos sociodramáticos de niños y niñas.

Contexto nacional⁷ de la investigación

El estallido social de octubre de 2019 y la crisis sanitaria que se inició en marzo de 2020 forman parte del contexto nacional que ha repercutido en todas las y los chilenos, en distintos aspectos de la vida. Ambos hechos evidencian las importantes diferencias sociales y económicas que existen en nuestro país; las cuales, además, expresan desigualdad, tanto en la realidad a nivel nacional, como en la vida íntima y cotidiana de cada habitante.

En la educación pública, este contexto nacional actual vino a agudizar dificultades materiales básicas (insumos: computadores, conectividad, relación numérica entre equipo docente y estudiantes) y emocionales (situaciones familiares del equipo docente y estudiantes) que exacerbaron su precariedad. A la educación pública de párvulos, se le suma la dificultad de llevar a cabo una

6 Estas conclusiones están basadas en estudios de autores como Cavanaugh (2017), Hopkins (2015), Stanton-Chapman (2015) y Whittington & Floyd (2009).

7 Este proyecto fue ejecutado entre los años 2020 y 2021, en Santiago de Chile, periodo que coincide con la crisis sanitaria mundial causada por el Covid-19.

intervención educativa *online* en niños y niñas de tres y cuatro años (ciclo medio mayor)⁸, y las consecuencias que provoca en el desarrollo social de la infancia, que necesitan del juego colectivo.

Este panorama nacional acompañó el transcurso de este proyecto de investigación, pues la comuna seleccionada para realizar el estudio de caso, producto de su alta tasa demográfica y precariedad económica, mantuvo los recintos educativos cerrados por largos periodos. Por esta misma razón, los tiempos planificados para la ejecución del P.P.D. se vieron modificados, debiendo esperar a la apertura de los jardines. Como equipo de investigación, pudimos ser testigos de las dificultades prácticas que presentaban las educadoras y técnicos de párvulos a la hora de conectarse de manera *online* a las primeras sesiones de perfeccionamiento⁹. La falta de conectividad de los recintos, la calidad de los equipos de conexión y la organización entre el equipo parvulario para poder realizar el programa, sin abandonar sus responsabilidades educativas con las y los niños, fueron grandes dificultades que visibilizan la desigualdad en el sistema educativo de Chile. A ello se suma, la responsabilidad que como equipo de párvulos debieron asumir en relación con el panorama afectivo disímil que presentaban las y los niños tras cuarentenas prolongadas en medio de la crisis sanitaria. El estrés mental y agotamiento emocional que se evidenció durante el taller de improvisación¹⁰ fue revelador respecto a la labor que tienen técnicos y educadoras de párvulos en el sistema de educación pública, en tiempos de crisis sanitaria. Ante esta compleja realidad de necesidades básicas, las estrategias de mediación del juego sociodramático de niños y niñas se tornan vitales y necesarias, aunque insostenibles en resultados esperados en el corto plazo. Sin embargo, como equipo de trabajo, confiamos que apelar por instancias que busquen mejoras en la calidad de la educación, pese a enfrentarse a dificultades basales del sistema educativo chileno, son pequeños avances que como sociedad podemos ir conquistando, sin por ello olvidar la importancia de generar un sistema equitativo en la educación.

Marco teórico

La sistematización teórica de la investigación interdisciplinaria, abordada desde la mirada teatral, contempla tres ejes de acción. En una primera instancia, se analiza sobre la función educativa del teatro en el siglo XX y XXI, y el cruce que se realiza entre las disciplinas de la educación, la psicología educativa y del desarrollo, y el teatro, propiamente tal. Se exponen diversas miradas, lenguajes, corrientes y referentes que posibilitan el nacimiento de la pedagogía teatral y su importante labor en el desarrollo de la función educativa del teatro. Luego, se reflexiona sobre el método de improvisación actoral, utilizado al servicio de procesos de enseñanza/aprendizaje, implementado en tres estudios de caso, provenientes de las tres disciplinas abordadas. Por último, la atención está centrada en desentrañar métodos de improvisación teatral colectiva y colaborativa, sustentados en la búsqueda de un carácter lúdico, flexible y espontáneo en el proceso creativo y de aprendizaje. Se profundiza en la mirada de dos exponentes del teatro, Jacques Lecoq y Augusto Boal, quienes

8 Consideramos este ciclo de desarrollo y aprendizaje, al ser el grupo etario infantil que aborda esta investigación.

9 Las dos primeras sesiones del P.P.D. fueron realizadas vía remota, ya que los contenidos en torno a la teoría del juego y el aprendizaje no requerían, necesariamente, presencialidad. A diferencia de las cuatro sesiones prácticas del taller de improvisación, que requerían, debido a la situación práctica y material de la conectividad, la participación presencial.

10 El taller de improvisación fue realizado de manera presencial en cada jardín, en septiembre de 2021.

coinciden en la labor educativa del teatro y en la estimulación de la espontaneidad, flexibilidad y disfrute en la actividad creativa, por medio del juego actoral. El recorrido expuesto buscó asentar bases teóricas para el diseño e implementación del taller de improvisación, centrado en la activación del estado *playfulness* en educadoras y técnicos de párvulos a través de herramientas teatrales, buscando aportar en la calidad de la mediación de juego sociodramático de niñas y niños.

La función educativa del teatro en los siglos XX y XXI: relación triádica entre teatro, educación y psicología educativa y del desarrollo

El teatro ha sido utilizado como herramienta pedagógica en distintos periodos históricos. Este artículo profundiza en los siglos XX y XXI, en donde el teatro es concebido como “un arte de la acción, [que] combinado con la función educativa, se convierte en el arte de enseñar mediante el juego dramático” (Cutillas 63). Este diálogo interdisciplinar entre teatro y educación se encuentra cruzado por las vanguardias teatrales de comienzos del siglo XX, época que se caracterizó por la reflexión en torno a la formación de los intérpretes. Esta revolución teatral surge como una manera de rebelión contra el predominio del texto dramático, posibilitando así el surgimiento de los primeros directores-pedagogos que centraron su investigación en la búsqueda de metodologías y técnicas corporales, vocales y actorales, las que dieron un vuelco a la forma de hacer y pensar el teatro. Conocidos exponentes como Copeau, Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Grotowski, y Decroux, solo por nombrar algunos, se transformaron en reformadores teatrales en donde “la escuela era requisito para la experimentación, para la renovación y para la reeducación” (Aslan cit. en Brozas 46). Es importante destacar, en este mismo periodo, la labor pedagógica y experimental que tuvo la Escuela Bauhaus en Alemania¹¹, la cual prioriza “los procesos de aprendizaje y experimentación (por) sobre los resultados” (Brozas 93). Dicha forma de pensar y hacer escuela artística se enraíza en la idea del trabajo y la acción grupal: “en la que se invierten o desaparecen las jerarquías pedagógicas del trabajo” (Brozas 93). Bauhaus utiliza como motor para la formación artística, la improvisación, para potenciar la modalidad creativa y espontánea de los procesos educativos, sirviendo de antesala a la creación colectiva¹², utilizada a mediados del siglo XX, con el surgimiento del giro performativo de las artes o neovanguardias¹³. La improvisación como método y la creación colectiva como resultado se visualizan como una forma contestataria ante la dictadura del texto dramático, dándole protagonismo a la dramaturgia del intérprete. Brozas (2003) menciona a este respecto que “en la creación teatral, la improvisación ha sido un exponente de la lucha por la intervención activa del actor [y actriz] en el proceso artístico y pedagógico” (96). Esta visión dialoga con las propuestas de Renaudin (2012) y Romero y Merchán (2008), quienes definen “el teatro de la improvisación [como] una modalidad teatral con autonomía, que se caracteriza por una mayor libertad de acción y en la que no se parte de un guion preestablecido” (Gil 45).

11 Centro de educación y actividad artística interdisciplinar animada por Oskar Schlemmer entre 1919 y 1933.

12 La creación colectiva se transforma en la característica central de los procesos creativos y formativos artísticos de las Neovanguardias, concebida como una “concepción y metodología... que suele dedicar un espacio pedagógico y escénico a la improvisación” (Brozas 93).

13 Movimiento artístico que se caracterizó por el cuestionamiento de los límites entre vida y representación, realidad y ficción, y/o intérprete y personaje.

La improvisación, como método creativo, ha sido utilizado desde los inicios del teatro, cobrando importancia fundamental en estilos teatrales como la comedia del arte, pero es con las neovanguardias, donde no solo es considerada en términos artísticos, sino también desde una mirada educativa. Esta comprensión se vuelve fundamental a la hora de observar los procesos de enseñanza-aprendizaje en las escuelas de formación artística. Exponentes de varios lugares del mundo como Grotowski (Polonia), Barba (Italia-Dinamarca), Mnouchkine (Francia), Brook (Inglaterra), Lecoq (Francia), Fo (Italia), Boal (Brasil), entre otros/as, utilizaron y utilizan la improvisación como base fundamental del juego actoral, aportando miradas particulares al respecto.

Desde las disciplinas de la educación y la psicología educativa y del desarrollo, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sincrónicamente a las revoluciones artísticas, según Vieites (2016)

cobraron fuerza dos líneas de trabajo que incidieron en el reconocimiento de la dimensión educativa del teatro. La primera se proponía recuperar el juego como herramienta educativa a partir de las aportaciones de Spencer (1873), Froebel (1885) o Groos (1901). La segunda línea de trabajo pretendía atender a las implicaciones educativas de lo que se comenzó a denominar "instinto dramático" o "impulso dramático" (James, 1905), reconociendo así la "tendencia del ser humano a realizar juegos dramáticos en su proceso de desarrollo (Elkonin, 1985)" (cit. en Gil 81).

Al hablar de esta simbiosis entre teatro y educación, se vuelve trascendental mencionar la relevancia profunda que ha tenido la pedagogía teatral¹⁴, que "surge en Europa como una respuesta educativa a la necesidad de renovar las metodologías que optimizan el proceso de aprendizaje, profundamente alterado por la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias en el orden social, cultural, político, religioso, ético y económico" (García-Huidobro 19). La pedagogía teatral se transformó en un campo de acción que colaboró en el proceso de transición de la concepción conductista a una visión constructivista de la educación. Este cambio de mirada en el sistema educativo se encuentra marcado por la relación entre educador y estudiante, que transmuta de un estatus jerárquico vertical a uno más dialógico y horizontal. Surge, entonces, el concepto de "mediador"¹⁵ del proceso de aprendizaje, el que García Huidobro (2004) rearticula con el nombre de "facilitador", comprendido como "un maestro-actor/actriz que se encuentra al servicio del proceso creativo de un grupo humano" (20). Con el pasar del tiempo, la importancia que la pedagogía teatral va adquiriendo en el campo de la educación se vuelve más evidente. Motos y Navarro (2009) se refieren a la mejoría en diversos objetivos de aprendizaje, gracias a estos aportes teatrales: "vivir el cuerpo, la sensopercepción, la concentración y atención, la comunicación, la compatibilidad entre flexibilidad y rigor, el pensamiento práctico y autónomo, el desarrollo, entrenamiento y control de las emociones, el sentimiento de grupo e interacción social, el contenido humano y la oralidad" (cit. en Gil 90-91).

14 Metodología activa que prioriza la vocación humana y el proceso de aprendizaje por sobre la vocación y resultado artístico, respetando la naturaleza y las posibilidades objetivas de las y los estudiantes, según la etapa de desarrollo del juego. Esta pedagogía busca estimular los intereses y capacidades individuales y colectivas, en un clima de libre expresión.

15 Término acuñado por Reuven Feuerstein, psicólogo rumano.

La improvisación actoral al servicio de procesos de enseñanza/aprendizaje

La improvisación como estrategia/método utilizado para los procesos de enseñanza/aprendizaje, en instancias fuera del oficio teatral, es rescatada, en los últimos años, por profesionales provenientes del teatro, de la psicología educacional y del desarrollo y la educación de párvulos. Esta investigación interdisciplinaria considera los estudios de caso realizados por Shem Tov (2018), proveniente del teatro; Keith (2006), desde la mirada de la psicología educacional; y Lobmann (2005), que aporta desde la educación de párvulos.

La semejanza entre la labor docente y la creación teatral es propuesta por Shonmann (2005), quien, por medio del enfoque triádico de la educación, abre alternativas a una relación dialógica entre espontaneidad y autocontrol/planificación en la docencia. Este enfoque está sustentado por el diálogo entre el “carácter o personaje”, el “rol del educador/a” y la “personalidad del docente”, que Shem-Tov (2018)¹⁶ activa por medio de la improvisación actoral, concebida como una herramienta pedagógica dialógica y creativa para enfrentarse a la incertidumbre y dificultades en el aula. Shem-Tov, a partir de los estudios pedagógicos teatrales realizados por Spolin (1963), Johnstone (1979), Atkins (1994), y Leep (2008) propone los siguientes principios básicos que sustentan la improvisación en el aula: aceptación, pensamiento y acción positiva, empatía, reacción ante el bloqueo de las/os estudiantes y uso del personaje. Para propiciar un buen uso de estos principios, son necesarios tres elementos clave: la respuesta espontánea al “aquí y ahora”; la responsabilidad y compromiso con las elecciones y respuestas; y la relación entre la realidad interna del participante (sentimientos, emociones, pensamientos, etc.) y el entorno exterior (otras personas y espacio físico, político, social y/o cultural).

El diálogo entre espontaneidad y planificación también es abordado por Keith (2006) desde la psicología educacional, especializada en creatividad, innovación e improvisación, a partir del concepto de equilibrio entre estructuras permanentes o guiones pedagógicos y flexibilidad docente en pro de la escucha de las y los alumnos. Este equilibrio posibilita un flujo (*flow*)¹⁷ en los procesos de enseñanza-aprendizaje. Desde esta mirada, se plantea que las improvisaciones generan la capacidad de disfrute y abstracción en los participantes, propiciando una experiencia óptima, implicada, divertida y placentera, y un estado de conciencia absolutamente dedicado, concentrado, con meta fija y clara, como plantean diversos autores¹⁸. Estas características asociadas a la improvisación dialogan con el estado *playfulness* definido por Bateson y Martin (2013) como el “carácter entretenido y alegre, flexible y espontáneo, relajado y animado, sociable y motivado” del juego. De acuerdo con los objetivos de esta investigación, se tomaron dos de los principios que propician el estado *playfulness* y el flujo (*flow*) en los procesos de enseñanza-aprendizaje, según Keith (2006): *yes and*, relacionado con la aceptación de la propuesta del otro/a para accionar o crear, y *listen and remember*, juegos de escucha que posibilitan trabajar con la propuesta del otro/a.

16 Esta investigación analiza los resultados pedagógicos, posteriores al taller de teatro impartido por Shem-Tov dentro del programa de danza-teatro en el Kibbutzim College of Education en Tel Aviv (Israel), para estudiantes que se especializan en la enseñanza de danza y teatro.

17 Concepto acuñado por Csikszentmihalyi (1990-1996).

18 Estas conclusiones son arrojadas por estudios realizados por Borko y Livingston (1989), Erickson (1982), Gershon (2002) y Mehan (1979).

La conciencia de una enseñanza receptiva, que involucra una actitud relajada y lúdica (*playfulness*), a través de la implicancia personal y experiencial en el juego colectivo, es abordada, desde la educación parvularia, por Lobmann (2005)¹⁹. A partir de los estudios de McWilliam y Ridley (2000) y Kontos (1999), que revelan las carencias de las y los educadores de la primera infancia a la hora de enfrentarse al juego y/o mediación del mismo, Lobmann plantea: “una vez en el aula, muchos profesores no interactúan responsivamente con el juego de los niños; en vez de eso lo ignoran, interpretan o dominan”²⁰ (305). Desde aquí se desprende la inquietud de encontrar apoyos docentes, mediante talleres de improvisación, basándose en la teoría de que el juego es una actividad colectiva, similar a las actuaciones improvisadas, que desarrollan empatía y receptividad. Las y los maestros receptivos están más atentos a los intereses de las y los niños, ya que jugar implica emprender un viaje creativo con otras personas, un viaje colectivo y colaborativo, desde la perspectiva de Bredekemp y Copple (1997) y Kontos (1999).

Métodos de improvisación teatral colectiva y colaborativa: flujo y espontaneidad

De acuerdo con la definición de Pavis: “la improvisación consiste en la realización escénica de algo no preparado de antemano; habiendo diferentes ‘grados’ de imprevisión que va desde la invención de un texto a partir de un esquema o guion preciso, el juego dramático a partir de un tema o de una consigna o la invención sin modelo previo” (Pinta 4), esta vía posibilita la instalación de la “dramaturgia del intérprete”, como respuesta contestataria ante el texto dramático. Marco de Marinis se refiere a la “dramaturgia del intérprete” como el “teatro donde el culto creativo del actor [y actriz] y donde los demás integrantes del proceso creativo trabajan en otras dimensiones de composición contribuyendo a construir una partitura del espectáculo” (cit. en Pinta 3). A este respecto, recalca que el método de improvisación artístico no debe ser confundido con una espontaneidad sin norte ni regla, sino con una estructura que determine dicho “estado creativo”.

La improvisación actoral y la relevancia que ha tenido en las teorías y prácticas de la creación teatral a lo largo de la historia se rearticulan con la llegada del concepto “creación colectiva”, que es concebido por Pavis como un “tipo de espectáculo elaborado por todos los miembros del grupo... [en el que] el texto se conforma a partir de improvisaciones durante los ensayos, siendo los mismos actores [y actrices] quienes reúnen los materiales necesarios para trabajar en sus personajes” (cit. en Pinta 5). Esta creación colectiva, en consecuencia, surge de una concepción teatral colaborativa y grupal, basada en métodos de improvisación con reglas establecidas, que conducen al desarrollo de la dramaturgia del intérprete, en donde los cuerpos, voces, experiencias y memorias personales cobran protagonismo.

Para fines de este estudio, abordaremos dos grandes exponentes teatrales, Jacques Lecoq y Augusto Boal, quienes sustentan su método pedagógico y de creación escénica en la improvisación y la creación colectiva. Para ello, utilizan una serie de juegos físicos y actorales como gatillantes creativos que posibilitan la inmersión en la creación desde la capacidad lúdica y de disfrute de los actantes. El juego, como actividad espontánea, flexible y motivadora que visualiza

¹⁹ Lobmann (2005) diseña e implementa talleres de improvisación para docentes de la primera infancia en Estados Unidos, para estimular su capacidad lúdica en pro de la mediación del juego infantil.

²⁰ Traducción propia.

Fischer et al. (2011) en la infancia, ligada al estado *playfulness* que favorece la imaginación, flexibilidad y espontaneidad; de acuerdo con Bateson y Martin (2013), es abordado en el teatro como una actividad que permite favorecer el desarrollo de la creatividad en los actantes. Con la llegada de la adultez y las responsabilidades que acarrea esta etapa del desarrollo en el individuo, el estado *playfulness* va perdiendo espacio en la vida cotidiana y laboral del adulto/a. Por este motivo, es importante mantener la activación de dicho estado espontáneo, flexible y creativo, que posibilite al adulto/a sumergirse en las actividades diarias desde el disfrute. En este sentido, el teatro y sus herramientas pedagógicas y creativas se visualizan como una actividad propicia para estimular no solo la creatividad e imaginación en el adulto, sino también la flexibilidad, disfrute y relaxo como actitud básica ante la vida. Esta actitud, inmersa en las aulas de educación parvularia, se transforma en un estado basal que propicia una mediación flexible, activa y coherente con las necesidades de las y los niños.

El retorno y activación de un estado lúdico, propio del infante, es el principio orientador de la pedagogía y creación de Jacques Lecoq²¹, que es abordada desde la mimesis, capacidad humana por excelencia de supervivencia social, ligada a la observación y escucha. Lecoq analiza la actividad teatral desde la mirada dialógica con la vida: “el acto de mimar (es) un acto esencial, un acto de la infancia: el niño mima el mundo para reconocerlo y prepararse para vivirlo. El teatro es un juego que mantiene vivo este acontecimiento” (Lecoq 42). Para activar este estado lúdico y la capacidad de mimesis en los intérpretes, Lecoq crea el teatro de los gestos, concebido como “un teatro de acción, portador de lenguajes en los que esté presente el juego físico del actor [y actriz]” (Lecoq 34). Es decir, por medio del lenguaje corporal y vocal²², Lecoq activa la capacidad lúdica de los intérpretes, en donde la improvisación es comprendida como “primer trazo de toda escritura” (Lecoq 34).

Por su parte, Augusto Boal²³, por medio de diversos juegos teatrales y su potencial de improvisación²⁴, busca deshabituarse y desmecanizar el cuerpo y la voz en los actantes, con el objetivo de encontrar soluciones y alternativas ante la injusta realidad, generando pensamiento crítico, según el análisis que ofrece Rojo de la Rosa (2011). En este sentido, Boal reafirma la labor educativa y social que posee el teatro, concebido como un vehículo para el conocimiento y la transformación social. El teatro, por ende, se transforma en una “poderosa herramienta de liberación porque ... es el arte de mirarnos a nosotros mismos” (Boal cit. en Gatt 67). La visión educativa del teatro de Boal se encuentra fuertemente inspirada por el pedagogo revolucionario Paulo Freire, creador de la pedagogía del oprimido, pieza clave dentro del estudio de la pedagogía teatral. Freire impulsó una educación liberadora que enseñaba a las personas a convertirse en pensadores críticos, cuestionadores autónomos y actantes, protagonistas de su realidad. Su visión pedagógica abogó por estimular el desarrollo de la praxis de manera creativa e interventiva.

21 Jacques Lecoq (1921-1999) fue un actor, mimo y pedagogo francés, considerado un referente clave en el teatro del gesto. A diferencia de otros exponentes de este lenguaje, como Marcel Marceau, padre de la pantomima de la ilusión, o Etienne Decroux, padre del mimo corporal dramático, Lecoq aborda la técnica física actoral desde una concepción lúdica basal, que posibilita en los actantes la creación desde el juego escénico.

22 Lecoq, a diferencia de otros exponentes del lenguaje gestual, no solo entrena la capacidad física de sus estudiantes e intérpretes, sino también la técnica vocal, ya que concibe la voz como parte del cuerpo. Es decir, su lenguaje no es mudo, como en la pantomima de la ilusión de Marceau o del mimo corporal dramático de Decroux. En este sentido, tanto el cuerpo como la voz son herramientas expresivas que posibilitan activar la capacidad lúdica de los intérpretes.

23 Augusto Boal (1931-2009), dramaturgo y director brasileño, fundador del teatro del oprimido.

24 Estos juegos teatrales son recopilados en su libro *Juegos para actores y no actores* (2001).

Taller de improvisación: implementación práctica de la investigación

A raíz de los resultados arrojados por el estudio teórico expuesto anteriormente, se establece la Sesión de Expresión Dramática (SED), la que entendemos como “instrumento metodológico angular de la pedagogía teatral [que] abarca todos los niveles de la expresión y la creatividad... [y] que busca impulsar el desarrollo y la expresión... mediante el juego dramático” (García-Huidobro 39), como soporte estructural para la planificación del taller de improvisación, contemplado dentro del P.P.D. Este taller fue realizado en cuatro sesiones de 90 minutos e implementado en el equipo de aula de tres jardines de educación de párvulos pública, que convocó a seis educadoras y once técnicos de párvulos. En el taller se facilitaron diversos ejercicios de concientización y expresión, con el objetivo de potenciar habilidades creativas, comunicativas y sociales, y desarrollar capacidades lúdicas corporales, vocales y actorales en las educadoras y técnicos de párvulos, sustentadas en la improvisación y la activación del estado *playfulness*. En el taller se utilizaron estímulos provenientes tanto del teatro como de las artes visuales²⁵. La planificación de contenidos, actividades y objetivos de cada sesión del taller fueron realizadas mediante la estructura de la SED (Preliminares, Sensibilización, Creatividad Corporal, Creatividad Vocal, Expresión y Valoración).

Se buscó activar la actitud relajada y lúdica que genera el estado *playfulness* mediante la implementación de diversos juegos teatrales, proveniente de las metodologías pedagógicas de Boal y Lecoq, como una manera de aportar una atmósfera propicia para el juego colectivo. A lo largo del taller, se priorizó la activación sensible como camino clave para abordar las experiencias lúdicas y la búsqueda de la expresión orgánica; es decir, apelar a las sensibilidades personales de los participantes, a través de estímulos sonoros, visuales y táctiles. Por ejemplo, en una actividad de sensibilización se trabajó con la monocromía²⁶, en donde se entregaron distintos muestrarios físicos de colores diferentes que buscaban generar asociaciones personales entre los colores y la transmisión de emociones y estados. Este ejercicio arrojó como resultado la diversidad de apreciaciones respecto a un mismo color, permitiendo establecer la expresión, siempre desde una mirada particular, evitando caer así, en asociaciones gráficas o ilustrativas (rojo-furia, verde-esperanza, amarillo-energía, etc.). La asociación personal de un color, y de todos los estímulos posibles (pinturas, esculturas, fotografías, músicas, sonidos, etc.) permiten un diálogo particular en el juego colectivo, propiciando la creatividad e intercambio, donde todas las asociaciones son válidas y fuentes posibles para la improvisación. De este modo, se plantea la experiencia teatral como un estado que habita dentro de todos los seres humanos, activado y conducido por una conciencia sensorial, la cual se encuentra presente en cada instante de nuestra vida cotidiana. Este instinto teatral del ser humano se presenta como un estado de juego permanente que le permite abordar las distintas facetas de su vida personal (íntima, familiar, laboral, académica, etc.) desde una mirada flexible y colaborativa.

A continuación, se compartirán diversas experiencias y actividades implementadas en el taller de improvisación, analizadas desde los conceptos de *playfulness*, espontaneidad, flexibili-

²⁵ La visión proveniente de las artes visuales fue generada por Alejandra Rojas Contreras, artista visual y educadora de la PUC, actual estudiante de psicología, de la misma casa de estudio.

²⁶ Esta actividad fue un aporte de la artista visual y educadora Alejandra Rojas.

Tabla 2. Contenidos del taller de improvisación

S.E.D.	UNIDAD	CONTENIDOS
Sesión 1	Sentidos, elementos de la naturaleza y animales	C.E.C.C. ²⁷ <ul style="list-style-type: none"> • Dinámicas del movimiento • Disociación corporal C.E.C.V. ²⁸ <ul style="list-style-type: none"> • Relajación y respiración E.J.I. ²⁹ <ul style="list-style-type: none"> • Organicidad y espontaneidad • Acción-reacción • Aceptación y escucha • Estímulos internos y externos
Sesión 2	Colores, emociones y motores	C.E.C.C. <ul style="list-style-type: none"> • Dinámica del movimiento • Motores corporales • Disociación corporal C.E.C.V. <ul style="list-style-type: none"> • Resonancia • Vibración y tono E.J.I. <ul style="list-style-type: none"> • Acción-reacción • Organicidad y espontaneidad • Aceptación y escucha • Estímulos externos e internos • Emociones básicas y gestos
Sesión 3	Espacialidad, objetos y espacialidad	C.E.C.C. <ul style="list-style-type: none"> • Composición espacial C.E.C.V. <ul style="list-style-type: none"> • Apoyo • Emisión y proyección E.J.I. <ul style="list-style-type: none"> • Creación de personajes • Construcción física, vocal y gestual • Elemento vinculante: objeto, máscara, títeres, vestuario y/o materialidad
Sesión 4	Narración	C.E.C.C. <ul style="list-style-type: none"> • Composición espacial • Composición temporal C.E.C.V. <ul style="list-style-type: none"> • Articulación y proyección • Diálogo/contexto E.J.I. <ul style="list-style-type: none"> • Creación de personajes • Construcción física, vocal y gestual • Estructura dramática básica: tema, argumento, personaje, situación, diálogo, conflicto y desenlace

27 Sigla para referirse a Conciencia, Expresión y Creatividad Corporal.

28 Sigla para referirse a Conciencia, Expresión y Creatividad Vocal.

29 Sigla para referirse a Expresión, Juego e Improvisación.

dad, escucha activa, estado presente, y acción-reacción. También se abordará cómo el taller de improvisación, previo a la fase de mediación del juego sociodramático de niñas y niños, posibilitó que el equipo de aula desarrollara, posteriormente, habilidades expresivas y comunicativas a la hora de mediar el juego de rincones.

El diálogo entre planificación docente y espontaneidad en el aula de clases, planteado por Schonmann (2005), se encuentra asociado a una mediación activa y flexible a las necesidades de niñas y niños. Por este motivo, el énfasis en la búsqueda de la conciencia del estado presente, el aquí y ahora planteado por Shem-Tov (2018), se desarrolló en cada una de las actividades compartidas en el taller de improvisación. Se partió de la base que, para poder generar un diálogo con los pares³⁰ y con las y los niños³¹, se requiere una conciencia del estado presente que posibilite la observación y escucha de los estímulos, tanto externos como internos, como soporte fundamental para la acción y reacción. Es decir, antes de responder o proponer una acción, primero se debe observar y escuchar los estímulos que existen. Este principio pareciera ser algo evidente en toda relación humana, y más aún en la actividad teatral, sin embargo, en la función docente, las estructuras y planificaciones dentro del aula rigidizan este accionar. Uno de los juegos actorales realizados en las actividades preliminares de las cuatro sesiones del taller de improvisación, utilizado para generar la conciencia de este estado presente, fue la actividad denominada “serie de palmadas”³² de Boal (2001). Este juego colectivo, tan reconocido en el ámbito del teatro y la pedagogía teatral, desarrolla los contenidos de acción/reacción, generando material creativo (corporal, vocal, actoral), desde la escucha y recepción de las propuestas del otro/a. Comenzar una SED, utilizando como preliminares este juego, otorga la capacidad de percibir a la colectividad, antes de iniciado el taller, y flexibilizar contenidos en torno a las disposiciones internas del grupo. En este sentido, el diálogo entre espontaneidad y planificación que propone este juego permitió que el equipo de aula pudiera responder de manera flexible y activa a las vicisitudes que se generaban en el juego de rincones. Tanto educadoras como técnicos de párvulos usaron el “personaje” que propone Shem-Tov (2018), respondiendo a las realidades internas de niños y niñas (ejemplo: timidez ante la participación de un rol) y del entorno exterior (ejemplo: condiciones sanitarias de la pandemia). En el rincón del consultorio, el equipo de aula asumió los roles de “pacientes”, para que las niñas y niños “médicos” pudieran desarrollar la interacción en el juego sociodramático. Es importante destacar que, al asumir el rol de paciente, el equipo de aula posibilita que los niños y niñas puedan acceder al rol que posee mayor estatus en la relación, asumiendo la labor de cuidado. Así, las y los niños podían responder activamente a los síntomas de la paciente-educadora, proponiendo soluciones ante los síntomas de la enfermedad. Sin embargo, algunos niños y niñas requirieron mayor estimulación para lograr

30 Este diálogo con pares se realiza, en una primera instancia, en los diversos juegos colectivos que se implementaron en el taller de improvisación.

31 El diálogo con las y los niños se genera en una segunda instancia, correspondiente a la etapa de los juegos de rincones. En esta etapa, el equipo de aula estuvo a cargo de la ambientación de diversos juegos de rincones (consultorio, supermercado, lavado de autos, etc.), para luego estimular el juego sociodramático de niñas y niños. Es aquí donde el equipo de aula utilizó las herramientas teatrales entregadas en la fase previa del taller de improvisación, para mediar el juego sociodramático infantil.

32 Juego colectivo circular que consiste en pasar la “energía”, traducida a impulsos con las manos, y luego con el cuerpo, reaccionando a las propuestas entregadas por el compañero/a. Este sencillo juego puede ser abordado con diferentes ritmos, generando cambios espaciales, utilizando gestos, acciones, emociones, animales, personajes, etc. La clave es: yo recibo, luego transformo y luego entrego.

esta respuesta. Es ahí donde la educadora y técnico de párvulos puede transitar desde un rol de “cojugadora” a uno de “líder”, con el objetivo de estimular el desarrollo y profundidad del juego sociodramático. Como ejemplo, se vuelve relevante la intervención de una técnico de párvulos que, ante la inactividad del niño-médico, desató una crisis emocional en su rol como paciente, para estimular la reacción de las y los niños en el juego sociodramático.

Siguiendo la línea dialógica entre espontaneidad y planificación desarrollada también por Keith (2006), por medio de los principios *yes and* y *listen and remember*, se implementó en el taller de improvisación, el juego del espejo³³ propuesto por Boal (2001). A partir del trabajo de imitación corporal, se genera el estado de escucha y recepción de la propuesta de la compañera, para luego dar paso a una contrapropuesta, como respuesta y reacción a la imagen corporal y vocal entregada. La actividad en torno al espejo y las posibilidades de acción y reacción que ofrece en las participantes del juego se transforma en la metáfora de la relación educadora y niño/a, ya que permean el rol de observación y escucha en el equipo de aula ante las necesidades de las y los niños en el transcurso y desarrollo del juego sociodramático. Esta relación dialógica ofrece un estado de fluidez en los procesos educativos y de aprendizaje, dando espacio al concepto de *flow* planteado por Csikszentmihalyi (1990-1996), en el aula de clases. Para que este flujo sea posible en la relación educadora-niño/a, se requiere observación, escucha y flexibilidad ante los estímulos y situaciones generadas en el estado presente de las intervenciones educativas.

La implicancia personal y experiencial del juego colectivo en el equipo de aula, como base fundamental para el desarrollo de una enseñanza parvularia receptiva propuesta por Lobmann (2005), fue estimulada en el taller de improvisación a partir de la selección de una serie de juegos espaciales que buscaron generar una dramaturgia escénica basada en la creación colectiva. Esta dramaturgia escénica se centró en estimular la creación de personajes, situaciones y/o temáticas, a partir de la observación del espacio y la utilización de objetos como hilo conductor narrativo. Uno de los juegos espaciales implementados en el taller utilizó como referente las improvisaciones que Lecoq³⁴ realizaba con sus estudiantes, para estimular la acción-reacción en la creación escénica. Este juego estuvo determinado por los espacios³⁵ y objetos utilizados en el taller de improvisación, y la capacidad de observación y escucha que tenía cada equipo de aula. La escucha colectiva en las improvisaciones espaciales realizadas fueron estimuladas desde el inicio de cada SED, a través de diversos juegos actorales³⁶, cuyo objetivo era generar una capacidad creativa sostenida por el estado *playfulness*. El juego colectivo y colaborativo debía construirse desde un estado de relajo y una actitud animada y automotivada, que generara un comportamiento y participación flexible y espontánea en las participantes, dando paso a una

33 Para esta actividad lúdica se utilizó las variantes “espejo simple”, que propone imitar el movimiento de la compañera por medio de la observación; y “espejo distorsionado”, en donde se crea la imagen opuesta a la propuesta generada por la compañera-espejo. Por ejemplo: la persona-espejo propone una imagen con el cuerpo abierto, y la persona-reflejo genera la imagen con el cuerpo cerrado. Esta actividad también se realizó con gestos que expresan emociones. Por ejemplo: alegría/tristeza, etc.

34 El juego espacial utilizado fue el siguiente: “Dos personas se cruzan, se detienen con la mirada, y se crea una situación dramática después del cruce. A continuación, una tercera persona pasa y observa a las dos primeras. Luego una cuarta, que mira a las tres primeras” (Lecoq 57).

35 Las improvisaciones se realizaron en los espacios exteriores de los tres jardines, en donde se implementó el taller de improvisación.

36 Algunos juegos actorales utilizados para generar estos resultados fueron: la máquina sonora-corporal de Boal y las esculturas humanas de Lecoq.

situación de juego, imaginación y creatividad que sustentara la creación escénica. En estas experiencias dramatúrgicas colectivas, resaltó la cohesión grupal que poseía cada equipo de aula, y las relaciones personales y laborales que se establecían entre las educadoras y técnicos de párvulos. Se pudo apreciar que cuando estas relaciones en el equipo de aula se establecían de manera horizontal, la comunicación en el juego colectivo era más fluida, espontánea, flexible y colaborativa, mientras que, en relaciones jerarquizadas del equipo de aula, existía una tendencia de las educadoras a dirigir las propuestas del equipo técnico, las cuales se mostraban tímidas y temerosas ante la improvisación.

A raíz de esta experiencia, se concluye que es esencial generar lazos laborales horizontales que permitan al equipo técnico de párvulos, quienes comparten gran tiempo con niñas/os dentro del aula, adquirir más confianza y conciencia de la importancia de su labor pedagógica. Esta situación se encuentra determinada por cómo se abordan las relaciones laborales dentro de cada institución educativa, siendo de vital aporte, las instancias de creación colaborativa, como propone este tipo de programa de perfeccionamiento docente, ya que las sitúa en un espacio horizontal en donde las jerarquías se ponen en jaque. En este sentido, el pensamiento crítico y transformador de la educación que propone Boal se transformó en un camino propicio para generar relaciones horizontales, no solo entre educadoras y niños/as, sino también entre educadoras y técnicos de párvulos. Para ello se implementaron los “juegos de imagen” propuestos por Boal³⁷, cuyo objetivo se enfocó en generar una reflexión crítica en las participantes, respecto al estatus de los personajes que se generan en las improvisaciones y que articulan la situación de poder entre ambos, a partir de la relación espacial³⁸ y objetual³⁹. Estas herramientas expresivas permiten no solo comprender, sino también transformar las relaciones de estatus que se dan dentro del aula, desde una mirada colectiva y colaborativa. Por otro parte, el juego de estatus permite establecer una toma de conciencia en las relaciones que surgen entre los distintos roles que se gestan en los juegos de rincones de las y los niños. Por ejemplo, en el rincón del supermercado, el equipo de aula incentivó a las y los niños a encarnar distintos personajes (cajero/a, guardia, clientes, servicio de limpieza, reponedores, etc.), generando modos de comportamiento entre los distintos roles a partir del estatus que se generaba dentro del espacio abordado. La importancia de proponer una dinámica de rotación dentro de los distintos roles posibilita generar distintas miradas respecto a un mismo rol, activando la reflexión de la relación rol-género, impuestas en varias ocasiones por la sociedad (cajera-mujer, guardia-hombre, secretaria-mujer, mecánico-hombre, médico-hombre, enfermera-mujer). Estas asociaciones a veces surgían naturalmente de la elección planteada por las y los niños, y en otras ocasiones no coincidía con esta convención/connotación social. Por esta razón, la rotación de roles propiciaba generar conciencia, por ejemplo, de que los roles son independientes del sexo.

37 A partir de la propuesta de una imagen fotográfica de dos personajes, se dialoga en torno a la situación de poder que se ejerce entre ambos, a partir de la disposición del espacio (niveles, motores, direcciones y planos). Luego, otras participantes toman los personajes propuestos anteriormente y buscan una manera de cambiar el estatus, desde la disposición espacial.

38 Esta relación espacial está sostenida en los niveles, motores, direcciones y planos en los cuales se posicionan los cuerpos.

39 Esta relación se vincula a los objetos utilizados para caracterizar a los personajes en las improvisaciones, que van delimitando el oficio, género, situación social y económica, entre otros aspectos, que se vuelven fundamentales a la hora de generar relaciones en escena.



Jardín X. Fotografía de Ornella de la Vega.

Conclusiones

Saber jugar no es lo mismo que conocer o teorizar sobre el juego. El teatro, y su concepción implícita de praxis, de poner en escena, de encarnar o de experimentar, se transforman en un medio propicio para generar el juego en los adultos. En este sentido, la improvisación actoral, contemplada dentro del marco de la pedagogía teatral, se muestra como una herramienta experiencial que activa en el adulto su capacidad de juego actoral y el estado de *playfulness* asociado. Este estado de juego *playfulness*, entretenido, alegre, flexible, espontáneo, relajado, animado, sociable y motivado, en la improvisación actoral, requiere de la estimulación y escucha del presente, el aquí y el ahora, y de su relación estrecha entre acción-reacción, posibilitando una participación creativa, colectiva y colaborativa. Vieites & Gozávez, visualizan en el teatro, la puesta en marcha de procesos formativos que “potencian la sociabilidad, la comunicación, la resolución de problemas, la creatividad, la cooperación, la espontaneidad, el juego y el desarrollo de roles” (cit. en Gil 55). En este sentido, la improvisación actoral se muestra como una metodología activa, flexible, placentera y espontánea, que ofrece procesos de enseñanza/aprendizaje horizontales en la educación de párvulos, gracias al trabajo colaborativo y colectivo que desarrolla, posibilitando una mejora en la calidad de la mediación del juego sociodramático de niñas y niños.

El P.P.D. implementado en los tres jardines públicos propone un acceso a este conocimiento/experiencia en torno al juego, en el equipo de párvulos, desde la visión pedagógica de Tejedo (1997) “saber, saber hacer y saber ser”. Por una parte, el saber, es decir, adquirir el conoci-

miento teórico de lo que se enseña, fue profundizado en las dos sesiones de teoría del juego y aprendizaje, generando un terreno fértil para reconocer la importancia del juego en el aula de párvulos, acotada al ciclo medio mayor. Luego, el saber hacer, activando el juego en el adulto y su capacidad de *playfulness*, implementado en el taller de improvisación, permitió experimentar, desde la práctica, las habilidades que entrega el juego actoral. Y finalmente, el saber ser, relacionado a la actitud del docente frente a los contenidos/experiencias que comparte, permitió que las habilidades lúdicas activadas en el taller de improvisación permitieran mejorar la calidad en la mediación del juego sociodramático (juego de rincones) de las y los niños. Es aquí donde el equipo de aula posee el espacio pedagógico para generar un diálogo entre espontaneidad y planificación, en la intervención educativa que realiza. Cabe destacar que, en la primera sesión del taller de improvisación, el equipo de aula reflexionó en torno a la rigidez de las estructuras pedagógicas, en las cuales estaban inmersas, generando dificultades a la hora de poner en acción la espontaneidad en las actividades realizadas dentro del aula. Las responsabilidades y los tiempos acotados para la realización de dichas actividades, muchas veces, les impedían poder flexibilizar en relación con las realidades internas del aula (emociones de niñas/niños) y externas (salas pequeñas, ruido ambiente, temperatura, etc.). Al finalizar la implementación del taller de improvisación, se logra la toma de conciencia respecto a que el estado *playfulness* y su carácter espontáneo, flexible y placentero es un estado de ánimo con el que convivimos a diario, y que, pese a enfrentarnos ante diversas dificultades, nos plantea una manera distinta de respuesta y proactividad en la resolución de problemas a dichas dificultades.

En relación con la utilización de las estrategias de mediación del juego por parte del adulto, propuestas por Stanton-Chapman (2005) —clima socioemocional, entrar y salir de manera adecuada; y el uso del habla para promover interacciones sociales—, estas pudieron generar alternativas pedagógicas concretas en el equipo de aula, a la hora de mediar los juegos de rincones. La selección de materiales para construir el espacio de cada rincón y las intervenciones tanto verbales como físicas en los juegos sociodramáticos, en una actitud mediadora de las técnicas y educadoras de párvulos, posibilitaron promover las interacciones entre niñas/os. En el taller de improvisación, cada actividad planteada de la S.E.D. creó la instancia de diálogo colaborativo entre las participantes, exacerbando la aceptación y escucha, y la acción y reacción de los estímulos externos e internos que se gestaban en los juegos e improvisaciones, en pro de un trabajo creativo colectivo corporal, vocal y actoral, instalado en un tiempo y espacio determinado. Los contenidos en torno al uso espacial (niveles, planos, líneas y perspectivas), el uso temporal (ritmo, velocidades, flujos), las cualidades del movimiento (flujos, pesos, motores, disociación) y las cualidades de la voz (respiración, resonancia, vibración, tono, apoyo, emisión, proyección) sirven como herramientas compositivas y creativas a la hora de generar las intervenciones y mediaciones del equipo de aula. Estas herramientas se tornan vitales a la hora de mediar el juego sociodramático infantil, ya que posibilitan encarnar los distintos roles en la mediación que plantea Bennett (2001): observadora, apoyadora, cojugadora, facilitadora, líder del juego y/o reguladora del conflicto.

La experiencia enriquecedora que entrega la implementación del taller de improvisación en el marco del P.P.D, plantea el desafío de generar más instancias de colaboración entre la educación parvularia pública, el teatro y la psicología educacional y de desarrollo. Las intervenciones acotadas a un tiempo determinado generan resultados satisfactorios que podrían cuantificarse aún

más, al establecer una colaboración más extensa en el tiempo, tanto en el ámbito de formación parvularia, como en los programas pedagógicos acogidos en el aula de clases.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a Valeska Grau, por la oportunidad que me dio para participar dentro del equipo de trabajo del Proyecto Interdisciplinario 2020-2021, y por sus aportes a la escritura de este artículo. También me gustaría agradecer las colaboraciones de Amaya Lorca, máster en psicología educacional y actual estudiante de educación de párvulos, y de Rox Gómez Tapia, Doctore en Artes. Mencionar a Fernanda Rufs, psicóloga educacional, parte del equipo de trabajo, por su paciencia y coordinación que posibilitó la implementación del taller de improvisación. A Alejandra Rojas, por sus aportes en las dinámicas lúdicas implementadas en el taller. Agradecer a Verónica García Huidobro, por la tremenda labor previa que ha realizado en el ámbito de la pedagogía teatral en Chile y los aportes bibliográficos actualizados que me entregó para la articulación del marco teórico del presente estudio. Por último, agradecer a todo el equipo de aula que participó en la implementación del taller de improvisación, por su entusiasmo, valentía y la importante labor docente que realizan día a día en niñas y niños.

Obras citadas

- Boal, Augusto. *Juego para actores y no actores*. Barcelona: Alba, 2001. Impreso.
- Brozas, María Paz. *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real: Ñaque, 2003. Recurso electrónico. 23 jun. 2021.
- Cutillas, Vicente. *La enseñanza de la dramatización y el teatro: propuesta didáctica para la enseñanza secundaria*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, España, 2005. Impreso.
- Fisher, Kelly, Kathy Hirsh-Pasek, Roberta Golinkoff, Dorothy Singer, Laura Berk. "Playing around in school: Implications for learning and educational policy". *The Oxford handbook of the development of play* (2011): 341-360. Recurso electrónico. 23 de jun. 2021.
- García-Huidobro, Verónica. *Pedagogía teatral: metodología activa en el aula*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2004. Recurso electrónico. 26 jun. 2022.
- Gil, María Magdalena. *El teatro como recurso educativo para la inclusión*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, España, 2016. Impreso.
- Gatt, Isabelle. "Theatre —a space for human connection theatre" *Taboo: The Journal of Culture Education* 19.2 (2020): 55-69. Recurso electrónico. 25 jun. 2021.
- Grau, Valeska, David Preiss, Katherine Strasser, Daniela Jadue, Magdalena Müller, y Amaya Lorca, A. "Juego guiado y educación parvularia: propuestas para una mejor calidad de la educación inicial". *Propuestas para Chile. Concurso de políticas públicas 2018. Centro de políticas públicas UC*. Santiago: Centro de Políticas Públicas UC, 2019. 251-281. Impreso.
- Keith, Robert. "Improvised lessons collaborative discussion in the constructivist classroom". *Teaching Education* 15.2 (2004): 189-201. Recurso electrónico. 23 jun. 2021.
- Lecoq, Jacques. *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba, 2003. Recurso electrónico. 25 jun. 2021.

- Lobmann, Carrie. "Yes and: the uses of improvisation for early childhood professional development". *Journal of Early Childhood Teacher Education* 26:3 (2005), 305-319. Recurso electrónico. 24 jun. 2021.
- Pinta, María Fernanda. "Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas". *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 1 (2005): 1-7. Recurso electrónico. 24 jun. 2021.
- Rojo de la Rosa, Carmen y Assis Benvenuto Vidigal. "Teatro del oprimido: improvisación, educación y pasión". *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 7:3 (2011): 96-115. Recurso electrónico. 24 jun. 2021.
- Shem-Tov, Naphtaly. "The principal character: the triad approach and improvisation in teaching". *RIDE. Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 23.1 (2018): 91-106. Recurso electrónico. 23 jun. 2021.

:: TEXTO TEATRAL

:: TEXTO TEATRAL

Chaika

De Natacha Belova y Tita Iacobelli



CHAIKA

Una obra para una actriz y una marioneta.

TITA, joven actriz.

CHAIKA, una actriz mayor (marioneta).

La acción se desarrolla en un escenario.

La escenografía es mínima: una mesa, un sillón cubierto con tela blanca, otra tela blanca colgando desde lo alto en el centro. Hay una gaviota disecada sobre la mesa cubierta con un paño blanco. Hay una semioscuridad.

Poco a poco se van encendiendo las luces. En primer plano, la gaviota observa el polvo o la nieve en el haz de un foco. La luz se desvanece y, casi inmediatamente, se ilumina detrás de la tela en el centro del escenario. Chaika va detrás de la cortina blanca, se la ve mirando a su alrededor mientras escucha textos de la Gaviota de Chejov.

VOCES OFF

TITA: "¿No llego tarde? ¿No llego tarde? Por supuesto que no llego tarde...".

CHAIKA: "¿Cuándo va a comenzar?".

TITA: "¡A mí el lago me atrae como a una gaviota!".
(*Susurrando*). ¡Chaika! ¡Chaika!

CHAIKA: ¿Dónde estoy?

TITA: En el teatro.

CHAIKA: ¿En el teatro?

TITA: ¡Chaika! ¿Qué estás haciendo? ¡Hay público!
¡No te puedes ir! ¡Actúa!
Vinieron a verte...
Es tu última función.

CHAIKA: ¿Fin de la temporada?

TITA: Tu despedida.

CHAIKA: ¿Cuánta gente vino?

TITA: Ciento veintisiete personas.

CHAIKA: Una mierda para una despedida.

TITA: ¡Chaika! Están esperando. ¡Debes actuar!

CHAIKA: ¿Qué obra?

TITA: *La Gaviota*. Chejov.

CHAIKA: Yo sé, yo sé...

"Hombres, leones, águilas, codornices...".

TITA: Chaika, no...

CHAIKA: "Ciervos, gansos, arañas...".

TITA: ¡Chaika!

CHAIKA: “Silenciosos peces que pueblan el océano. Todas las vidas, todas las vidas, todas las vidas, se apagaron...

Los cuerpos de los seres vivos desaparecieron en el polvo.

Y sus almas se funden en una sola.

El alma total del universo soy yo”.

TITA: Chaika, ese es el texto de Nina.

CHAIKA: Yo sé.

TITA: Nina tiene veinte años.

CHAIKA: Yo sé.

TITA: Tú interpretas a Arkádina, la actriz vieja...

CHAIKA: Vieja tu abuela...

TITA: Eres Arkádina... La actriz madura que llega de vacaciones al campo con su amante el escritor a ver a su hijo...

CHAIKA: ¡Sí sé! ¡Yo conozco la obra!

La madre llega al campo de vacaciones con su amante el escritor a ver a su hijo...

Konstantín, que presenta su primer espectáculo y la madre lo arruina todo. ¡Yo sé!

Yo he interpretado *La Gaviota* un millón de veces! Y esta no es la escenografía.

¡No! ¿Qué es esto? El primer acto se desarrolla en una arboleda con un lago. El

hijo de Arkádina presenta su espectáculo con un lago como escenografía.

TITA: Chaika...

CHAIKA: Esa es la forma nueva de hacer teatro que él quiere mostrar a su madre actriz.
¿Cuál es el lago aquí? ¿Esto es el lago? ¿Esto?

TITA: Es una versión minimalista.

CHAIKA: El público no va a entender.

TITA: ¡El público te viene a ver a ti! Recuerda, tú eres Arkádina.

CHAIKA: ¡Sí sé quien soy!

TITA: ¡Eso, con dramatismo! ¡Cómo Arkádina!

CHAIKA: ¿Dónde está mi marca?

TITA: Ahí. Chaika, ¿qué estás haciendo?

CHAIKA: Un momento, un momento.

TITA: Recuerda, vienes a ver a tu hijo...

CHAIKA: ¿Mi hijo...?

TITA: El hijo de Arkádina, tu personaje.

CHAIKA: (*ENTRENANDO LA VOZ*).

¡Mi hijo! ¡Mi hiiiiiiiijo! ¡Bababababaaaa! ¡Mi hijo! ¿Mi hijo? ¡Konstantín! ¡Mi hijo!

TITA: Chaika. Tenemos que empezar.

CHAIKA: ¡Sí! ¡No, no, no, no!

El primer acto de *La Gaviota* comienza con Masha. “¿Por qué va usted siempre vestida de negro?”. “Llevo luto por mi vida. Soy desgraciada”. ¿Dónde está Masha?...

Porque yo he interpretado a todas las mujeres de *La Gaviota*. ¡Empecé con Masha!

En un teatro universitario... (*Descubre la gaviota disecada*). ¡Ah!... Esto está bien.

Esto es Chejov. Che-jov. ¡Mi hi -jo! Pero no debería estar aquí, en el primer acto.
(*La saca de escena*).

¿Te conté que también interpreté a Nina? Qué personaje entrañable. “La mejor Nina que ha conocido la Escena Nacional”, dijeron en algunos círculos de críticos. También interpreté a Polina... Sí. ¿Por qué no? No hay pequeños personajes, solo pequeños actores.

TITA: Ahora eres Arkádina.

CHAIKA: Sí sé quién soy.

TITA: Un buen final para una actriz de carácter...

CHAIKA: ¿Cuánta gente vino?

TITA: ¡Chaika, el hijo de Arkádina está a punto de mostrar su espectáculo!

CHAIKA: ¡Sí, sí, sí, vamos! (*Mira los objetos que están sobre la mesa*). Pero, este es el libro del escritor. Esta es mi cartera, ¿qué está haciendo aquí? Este es el pañuelo de Nina... Esto no está listo... ¿Dónde están los demás actores?

TITA: Estás sola.

CHAIKA: ¿Y cómo voy a interpretar *La Gaviota* yo sola?

TITA: No hay tiempo, debemos comenzar.

CHAIKA: ¿Pero quién va a interpretar a mi amante, el escritor?

TITA: ¡Chaika, actúa! ¡Ahora!

CHAIKA: (*Chaika toma el libro y le habla*).

¡Mi querido! Divino... Tú eres mío... (*Desistiendo*). Esto no va a funcionar...

TITA: ¡Continúa!

CHAIKA: Eres tan talentoso. Tan inteligente ¡Sí! Eres la única esperanza de Rusia. ¿Qué? ¿Acaso crees que te hablo por hablar? Mírame. ¿Te parezco una mentirosa? Tú eres la última página de mi vida. (*Chaika besa al escritor/libro*).

PELUCHE: ¡Mamá!

TITA: Es tu hijo.

CHAIKA: ¿Cuál hijo?

TITA: El hijo de Arkádina, tu personaje.

CHAIKA: ¿Y de dónde voy a sacar un hijo?

TITA: Tu peluche.

CHAIKA: ¿Qué peluche?

TITA: El que tienes en tu cartera...

CHAIKA: Yo no tengo ningún peluche en mi cartera, no seas ridícula.

PELUCHE: ¡Mamá...!

CHAIKA: ¡Ah! Tú te refieres a este... (*Chaika saca el peluche de su cartera*). Fue un regalo de un admirador. Creo que ayer me lo dieron...

TITA: Lo tienes hace treinta años.

CHAIKA: No lo iba a botar a la basura.

TITA: Está perfecto.

CHAIKA: Bueno, si crees que esta cosa puede actuar...

PELUCHE: ¡Mamá!

CHAIKA: (*Chaika actúa con el peluche*).

Sí, Mi hi-joo

PELUCHE: Mi espectáculo va a comenzar...

CHAIKA: ¡Fantástico! Y dime, ¿cuál es mi papel?

PELUCHE: Tú no vas a actuar, mamá.

CHAIKA: ¡Ah, mejor! Estoy de vacaciones. Entonces yo me voy a sentar con mi amigo escritor a ver el espectáculo. ¿Estás bien, cariño? Hijo mío, ¿cuándo va a comenzar?

PELUCHE: Señoras y señores. ¡Luz!

(El pañuelo de Nina aparece sobre la mesa).

NINA: Hombres, leones, águilas, codornices, ciervos, gansos, arañas, peces. Todas las vidas, todas las vidas, todas las vidas, se apagaron...

Hace ya mil siglos que no existe nadie sobre la faz de la Tierra y esta pobre Luna enciende en vano su farol. Frío, frío, frío, vacío, vacío, vacío. Miedo...

CHAIKA: ¡Miedo, miedo!

PELUCHE: ¡Mamá!

CHAIKA: ¡Qué!

PELUCHE: ¡Shht!

NINA: Los cuerpos de los seres vivos desaparecieron en el polvo.

Y sus almas se funden en una sola.

El alma total del universo soy Yo, yo, ¡yo!

CHAIKA: ¿Dios mío, hijo, tiene que ser así?

PELUCHE: ¡Sí, mamá!

CHAIKA: Perdón.

NINA: Estoy sola. Como un prisionero arrojado en un pozo vacío y profundo.

Pero... ¡Ahí se acerca mi poderoso adversario! ¡El Padre de la materia eterna! ¡El diablo!

CHAIKA: Esto es algo decadente...

PELUCHE: ¡Mamá!

CHAIKA: ¿Qué?

PELUCHE: Yo... Se acabó. ¡Luz!

CHAIKA: ¿Qué te pasa?

PELUCHE: ¡Perdón, olvidé que escribir teatro y actuar es solo privilegio de unos pocos elegidos!

CHAIKA: Konstantín...

PELUCHE: Yo...

CHAIKA: ¿Qué?

PELUCHE: Yo... ¡Me voy!

(Chaika cubre el peluche con trapo blanco).

CHAIKA: ¿Qué le pasó?

ESCRITOR: Tú lo has...

CHAIKA: Espera querido... *(Chaika acomoda el libro sobre la mesa).*

ESCRITOR: Lo has ofendido.

CHAIKA: ¿Qué le dije? Él me dijo que se trataba de una broma y como una broma yo lo tomé... Ahora resulta que ha escrito una gran obra. ¡Por favor! A ver, él organiza este espectáculo y nos ensordece con efectos sonoros, "yo, yo, yo", no como una broma, sino como una demostración artística. Él pretende enseñarnos cómo se debe escribir y actuar. Es sencillamente aburrido. Es un muchacho caprichoso y engreído. "Yo, yo, yo".

ESCRITOR: Él sólo quería agradarte.

CHAIKA: Bueno, que escriba algo normal. No este delirio decadente.

ESCRITOR: Cada uno escribe lo que quiere y lo que puede...

CHAIKA: Sí, sí. Que escriba lo que quiera y lo que pueda, pero que a mí me deje en paz. Lo que este muchacho pretende es la creación de una nueva era en el arte. Y aquí no hay nada nuevo... hay un pésimo carácter y ... una mesa donde debería haber un lago. ¡Es que el lago es fundamental, es el alma de *La Gaviota*! ¡No esta melamina! ¿Dónde están los demás actores?

TITA: ¡Chaika, eso no es Chejov!

CHAIKA: ¡Por supuesto que no, soy yo!

TITA: Texto. Vuelve al texto... "No quería ofenderlo..."

CHAIKA: No quería ofenderlo...

TITA: "Me molesta..."

CHAIKA: Pero me molesta que un muchacho pase el tiempo de manera tan aburrida. (A *Tita*). ¿Aburrida, dice?

TITA: Sí...

CHAIKA: ¿Qué traducción tienes tú?

NINA: ¿Puedo salir? ¿Puedo salir?

CHAIKA: ¿Quién habla?

TITA: Es Nina, la actriz.

CHAIKA: (*Mirando el pañuelo*).

Nina, por supuesto, querida. ¡Bravo! (*Chaika toma el pañuelo y lo arrastra suavemente hasta llevarlo al suelo*). La hemos estado admirando. Usted podría tener talento. Con esa figura tan ligera y esa voz transparente, usted tiene la obligación de dedicarse al teatro.

NINA: ¡Oh, ese es mi sueño! Pero no se cumplirá nunca.

CHAIKA: ¿Quién sabe? Permítame que le presente a alguien muy especial... él es mi amigo, el escritor...

NINA: ¡Ah! ¡He leído todo de usted! (*Chaika lleva el pañuelo a la mesa y lo enrolla alrededor del libro*).

CHAIKA: ¡Tranquila! Vaya despacio. Que él es un poco tímido... ¿Ve? Se puso rojo... ahora están los dos sonrojados...

(*Chaika mira un momento a Nina y al escritor juntos. Luego toma el pañuelo y limpia la mesa enérgicamente*).

TITA: Chaika, ¿qué estás haciendo?

CHAIKA: Me voy a preparar.

TITA: Tenemos que comenzar el segundo acto.

CHAIKA: Sí, lo sé... Pero antes me voy a preparar.

(Chaika se sienta frente a la mesa, saca un espejo de su cartera y algunos maquillajes. Intenta maquillarse, pero le tiembla la mano. Tras varios intentos trae a Tita frente al espejo y le maquilla los ojos con un pincel. Tita mira hipnotizada hacia el público).

TITA: ¡Soy una gaviota...!

(Chaika niega con la cabeza).

TITA: ¡No! ¡Soy una actriz!

(Chaika quiere empolverar el rostro de Tita. Tita sopla el pincel y el polvo vuela por el escenario, cayendo nieve y viento. Chaika se levanta de la mesa, mira a su alrededor perdida).

PELUCHE: Mamá...

CHAIKA: ¿Ah...?

PELUCHE: Las mujeres no perdonan el fracaso...

CHAIKA: Ya...

TITA: Chaika...

CHAIKA: Ah...

TITA: Segundo acto...

CHAIKA: Sí, sí...

PELUCHE: ¡Mamá!

CHAIKA: *(Un poco desorientada).* Ya voy...

PELUCHE: ¡Mamá!

CHAIKA: Ya voy...

PELUCHE: ¡Mamá!

CHAIKA: ¡Ya voy! *(Chaika descubre al peluche que estaba bajo el paño).* Dime, cariño.

PELUCHE: Nina no me quiere.

CHAIKA: ¡Tu problema es que no sabes vivir! ¡Solo piensas en ti mismo! Yo, yo, yo... En cambio, yo... ¡Mírame!

¿Sabes por qué yo parezco más joven?

PELUCHE: Mamá...

CHAIKA: ¡Shst! *(Guardando los maquillajes y el espejo en la cartera).* Porque yo trabajo, yo siento. ¡Yo vivo! Estoy constantemente en movimiento. Mientras otros permanecen siempre en el mismo lugar. Esperando que la vida les pase y no viven. Yo, querido, me mantengo siempre en forma. Así como me ves, yo puedo interpretar el papel de una jovencita provinciana...

(Imitando a Nina). "Hombres, leones, águilas, ratones. ¡Yo, yo, yo!".

PELUCHE: Mamá, mi obra es un fracaso...

CHAIKA: Además, yo tengo una norma: no asomarme jamás al futuro. Nunca pensar ni en la vejez ni en la muerte. Lo que deba suceder, sucederá. (*Lanza el pañuelo de Nina detrás de la tela colgada. Tose*).

PELUCHE: Mamá... el Escritor y Nina...

CHAIKA: ¡Escucha! (*Interpretando a la reina Gertrudis*). "O, Hamlet! Speak no more. Thou turn'st mine eyes into my very soul, and there I see such black and grained..."

PELUCHE: ¡Mamá, ellos están juntos!

CHAIKA: ¡Trabajemos! ¡Eso es! ¡Vamos a trabajar! ¡Tú te vas a sentar aquí y me vas a dar las réplicas! (*Pone al peluche sobre el respaldo de la silla*). ¡Tú te las sabes! Espera que termino: "... black and grained spots as will not leave their tinct".

PELUCHE: Mamá.

CHAIKA: ¡Réplica!

PELUCHE: (*Interpretando de mala gana a Hamlet*). "¿Por qué cediste al vicio y buscaste el amor en el abismo...?"

CHAIKA: (*Desde detrás de la tela colgada*). No digas "el abismo". Di "el sudor"; ¡es mejor!

PELUCHE: "...en el sudor de una cama infecta?"

CHAIKA: ¡Y ahora la música! (*Comienza música coral. Chaika aparece por detrás de la tela colgada vestida de Gertrudis*).

¡Oh, Hamlet! ¿Qué he hecho yo para que así te atrevas a soltar la lengua y con tal aspereza me insultes?

PELUCHE: Mamá, ellos están juntos...

CHAIKA: ¡Fantasías, hijo! No es más que invención de tu cerebro. El delirio es muy hábil en la creación de alucinaciones, Hamlet.

PELUCHE: Mamá, tu escritor...

CHAIKA: ¡Basta, basta! Tus palabras penetran como puñales en mis oídos, hijo.

PELUCHE: ¡Mamá!

CHAIKA: ¡Pobre hijo que fijas la mirada en el vacío y hablas con el aire!

PELUCHE: ¡Estoy perdido!

CHAIKA: ¡Porque no vives!

(*Alzando una copa imaginaria*). "¡Salud! La reina brinda a tu buena fortuna, querido Hamlet".

PELUCHE: Mamá, se ríen de nosotros...

CHAIKA: ¡La Reina madre toma el vaso envenenado para salvar a su hijo!

(*Comienza a escucharse la música final de la Traviata. Chaika se eleva y su vestido se extiende. Canta sobre la soprano*). "Che strano, cessarono gli spasmi del dolore..." (*Al peluche*). ¿Ves como se puede ir de un lado a otro sin detenerse? ¡Trabaja! (*Vuelve a cantar*). "... in me rinasce... m'anima insolito vigore!... (*Al peluche*). Y ahora voy a morir. Mira a tu madre ¡Mírame! (*Cantando*). "lo ritorno, ritorno..."

(*Termina la ópera y Chaika cae sobre la mesa. Se apaga la luz. Se escucha la ovación del público y los aplausos que lentamente se desvanecen fundiéndose con sonido de lluvia y aleteos de*

pájaros. Chaika reaparece al frente del público para saludar. Tita, interpretando a Nina, aparece detrás de Chaika mirándola).

TITA-NINA: ¡En qué maravilloso mundo vive usted! Su destino es luminoso... no como el resto... usted es feliz. No sabe cómo la envidio...

(Tita se inclina muy cerca de Chaika, sus dos cabezas comparten el cuerpo de Chaika como si fuera una mujer de dos cabezas. Poco a poco Tita desplaza la cabeza de Chaika y se queda sola. Lucha. Chaika empuja la cabeza de Tita y vuelve a la realidad. Se calma. Sonido ensordecedor de cristales rotos).

CHAIKA: ¿Qué fue eso?

TITA: ¡Tu hijo, mató una gaviota!

CHAIKA: ¿Hamlet?

TITA: ¡No, Konstantín!

(Chaika va en busca del peluche).

OFF CHAIKA: ¿Konstantín, qué hiciste? ¡Dios mío! Pero ¿cómo pudiste haber hecho algo así? ¿Qué te hizo el pobre animal? Pequeña criatura... pobrecilla...

(Chaika entra con la Gaviota disecada. La pone sobre la mesa. Se escucha la voz de Konstantín desde lejos).

PELUCHE: Mamá...

CHAIKA: ¿Ah?

PELUCHE: ¡Mamá! ¡Mamá!

CHAIKA: *(Chaika descubre el Peluche bajo la mesa, está con plumas clavadas y un poco estropeado).* ¡Konstantín! Pero ¿qué hiciste?

PELUCHE: Del mismo modo me mataré.

CHAIKA: ¡Shst! No digas estupideces. *(Le saca una a una las plumas).*

PELUCHE: Mamá...

CHAIKA: ¿Sí, cariño?

PELUCHE: Nina no me quiere...

ARKÁDINA: Eso ya me lo dijiste...

PELUCHE: Mamá. Últimamente, te quiero con tanta ternura como cuando era niño.

CHAIKA: Konstantín, chiquitín...

(Chaika limpia el peluche y lo sienta en su falda, cariñosa).

PELUCHE: Pero ¿por qué no dejas a ese hombre, mamá, por qué?

CHAIKA: Tú no le comprendes. Es una personalidad noble...

PELUCHE: Él está con Nina, mamá...

CHAIKA: Para ti es un placer decirme cosas desagradables. Yo estimo a ese hombre y te ruego que en mi presencia no hables mal de él.

PELUCHE: ¡Pues yo no le estimo! ¡Sus obras me dan asco...!

CHAIKA: Eso es envidia. A las personas sin talento, pero con pretensiones, no les queda más que criticar a los verdaderos talentos.

PELUCHE: ¡Yo tengo más talento que todos ustedes!

¡Obsoletos! ¡Creen que solo lo que ustedes hacen es auténtico, y asfixian y oprimen al resto!

CHAIKA: ¡Por qué eres tan decadente!

PELUCHE: ¡Vuelve a tu querido teatro a hacer tus obras añejas!

CHAIKA: Yo nunca he hecho ese tipo de teatro. ¡Tú no eres capaz ni de escribir una obrita de marionetas! ¡Parásito!

PELUCHE: ¡Paranoica!

CHAIKA: ¡Imberbe inútil! No conoces nada de la vida.

PELUCHE: ¡Vieja demente que habla con un peluche!

CHAIKA: Lo único que conoces es el forro de mi cartera.

PELUCHE: ¡Tienes que actuar sola porque todo el mundo te olvidó!

CHAIKA: ¡No eres más que un Peluche barato!

PELUCHE: ¡Estás sola! ¡Sola! ¡Sola!

CHAIKA: ¡Cuerpo de algodón sintético con ojos de plástico! ¡No llores!

PELUCHE: ¡Eres una máscara vacía, sin vida! ¡Todo en ti es falso!

(El peluche se lanza sobre la cabeza de Chaika y le arranca la peluca. Chaika pasea calva por el escenario. Repite algo ininteligible).

TITA: ¿Qué?

CHAIKA: ¡Texto!

TITA: "Mi hijo querido...".

CHAIKA: Mi hijo querido...

Perdona a tu madre, pecadora. Todo se arreglará. *(Poniéndose la peluca)*. Yo voy a seducir al escritor y Nina volverá a quererte. Tranquilo. Todo va a estar bien.

TITA: Chaika, ¿estás bien?

CHAIKA: Sí, sí...

TITA: ¿Qué quieres hacer?

CHAIKA: Actuar.

TITA: Muy bien, vamos a recuperar a tu escritor.

CHAIKA: Solo dame un momento... Perdón. *(Chaika se sienta en la silla)*. Es que nunca un hijo me había tratado así.

TITA: Chaika, tú no tienes hijos.

CHAIKA: ¿Cómo no? He tenido muchísimos hijos... ¡He sido madre más de veinticinco veces!

TITA: ¿Qué?

CHAIKA: Fedra, Nora, Gertrudis, Medea, Grush, la Madre Coraje, Yocasta...

¡Pero nunca un peluche me había afectado tanto!

TITA: ¿Continuamos?

CHAIKA: Sí, dime, ¿qué escena viene ahora?

TITA: En este momento el escritor te dice que se quiere ir con Nina y tú intentas recuperarlo.

CHAIKA: ¿Cuál es el texto?
 TITA: "Amor, mío...".
 CHAIKA: Amor mío.
 TITA: "Encantador, divino...".
 CHAIKA: Encantador...
 TITA: "Divino...".
 CHAIKA: Divino.
 TITA: "Eres la única esperanza de Rusia".
 CHAIKA: ¿Rusia? ¡Eso ya lo dije!
 TITA: No, es ahora que lo tienes que decir...
 CHAIKA: No voy a poder.
 TITA: Sí vas a poder.
 CHAIKA: Es que no tengo las palabras... los textos, no me acuerdo.
 TITA: Yo te voy a ayudar.
 CHAIKA: ¡No puedo!
 TITA: (*Gritándole*). ¡Chaika, concéntrate! ¡Lo vas a hacer!
 CHAIKA: Está bien. Si tanto te importa... lo voy a hacer. ¡Lo voy a hacer! Lo voy a hacer...
 ¡Pero sin palabras!
 TITA: ¡Pero así no es la obra!
 CHAIKA: Bueno, ¿no es una versión minimalista? ¡Ahorremos palabras!
 TITA: ¡Chaika! ¡No se puede!
 CHAIKA: ¿Tú sabes bien la escena?
 TITA: Por supuesto.
 CHAIKA: ¡Entonces tú me vas a dirigir!
 TITA: ¿Qué?
 CHAIKA: Lo voy a hacer sin texto y tú me vas a dirigir
 ¿Qué tengo que hacer?
 TITA: (*Busca qué se puede hacer para continuar*).
 Toma el libro. Es el escritor...
 CHAIKA: No, este es el libro del escritor. ¡Basta!
 TITA: Ponlo en la silla.

(*Chaika lleva el libro y lo pone sobre la silla*).

TITA: Ahora lleva la silla al centro del escenario.
 (*Chaika obedece*).

TITA: Ahora mira. Todo eso es el escritor.
 CHAIKA: (*Mira a Tita, incrédula*).
 Bueno, tú estás dirigiendo... ¿Qué hago?
 TITA: Ve y abrázalo.
 CHAIKA: ¡Uf, brillante!

(Chaika abraza la silla sin mucha intención. La silla se separa de ella).

CHAIKA: *(A Tita)*. Se, va...

TITA: Vuelve, con más dulzura...

(Chaika abraza la silla un poco más comprometida. La silla se separa de ella nuevamente).

CHAIKA: ¡Se va!

TITA: Vuelve.

(Chaika va a tocar la silla).

TITA: ¡No, no lo toques! ¡Rodéalo!

(Chaika rodea la silla por detrás).

TITA: Muy bien. Míralo. Un paso atrás. Busca la luz. Mano en el pecho. Lloro.

(Chaika llora).

TITA: Seca una lágrima.

(Chaika se seca una lágrima).

TITA: ¡Que no te vea!

(Chaika da la espalda a la silla).

TITA: Pero que vea que lo ocultas.

CHAIKA: Bueno ¿que me vea o no me vea?

TITA: Que vea que lo ocultas.

CHAIKA: ¡Ah! Está bien...

(Chaika lo hace).

TITA: ¡Muy bien!*(Mira a la silla como escuchando algo violento)*. ¿Qué?

CHAIKA: ¿Qué?

TITA: Tiembla.

(Chaika tiembla).

TITA: Niega con la cabeza. *(Chaika obedece)*. No funciona...

CHAIKA: ¿Qué hago?

TITA: Tiembla más fuerte. *(Chaika sacude todo el cuerpo)*. ¡No funciona!

CHAIKA: ¿Qué hago?

TITA: ¡No lo sé! ¡Improvisa!

(Chaika cae de rodillas a los pies de la silla).

TITA: No, eso fue demasiado.

CHAIKA: ¡Shsst!

(Chaika mira suplicante a la silla).

TITA: ¡Eso es! Míralo a los ojos. Estira una pierna. Un poco más. Un poco más...

CHAIKA: ¡No puedo más!

TITA: Di algo erótico.

CHAIKA: ¡MIAU!

TITA: ¡Se va, se va, se va!

CHAIKA: Suficiente. Hasta aquí voy a llegar.

TITA: ¡No, Chaika! Tienes que recuperarlo.

CHAIKA: Pero, mírame. Es una silla. *(Tomando el brazo falso que cuelga de su cuerpo)*. Este brazo que no se mueve. ¡Y la boca, no sé si te diste cuenta, pero desde el principio que no se me abre!

TITA: Chaika, eso no importa. ¡Debemos continuar! *(La cabeza de Chaika se cae)*.

¡Chaika! ¡No! ¡Vamos, míralo! ¡Debemos continuar! *(Tita pone la cabeza en su lugar)*.

CHAIKA: ¡Ay, cariño! ¿Qué tengo que hacer?

TITA: ¡Tómalo del brazo! ¡Tráelo con fuerza!

(Chaika arrastra la silla hacia ella).

TITA: Súbete encima de él. Abrázalo. Bésalo. Míralo. Pégale.

(Chaika obedece. Le pega con fuerza al respaldo de la silla).

TITA: Pégate.

CHAIKA: ¿Qué?

TITA: ¡Pégate!

(Chaika se pega despacio, luego más fuerte).

TITA: ¡Suficiente, suficiente! ¡Sal de ahí!

(Chaika se baja de la silla).

TITA: ¡Aléjate de él! ¡Lentamente!

(Chaika camina de espaldas a la silla).

TITA: Afectada... pero digna. ¡No lo mires! ¡No lo mires! Detente.
¡Escúchalo! ¡Sí! Vuelve a hacia él, con naturalidad. Arréglate el pelo. Toma la luz.
Saluda a alguien.

(Chaika malherida, obedece).

TITA: Tómallo del brazo Llévalo al centro, toma el libro. Y ahora es tuyo otra vez.

(Chaika se sienta extenuada sobre la silla).

TITA: ¡Bravo!

CHAIKA: ¿Cómo sigue?

TITA: Finalmente el escritor se va con Nina.

CHAIKA: ¿Qué?

TITA: Sí, tres días después se reúnen en Moscú. Tienen un hijo...

CHAIKA: ¿Un peluche?

TITA: No, un niño de verdad.

CHAIKA: No es posible.

TITA: Chaika, eso no importa ahora. Tenemos que hacer el último acto.

(Chaika hojea el libro hasta encontrar la página que buscaba).

CHAIKA: *(Arrancando las hojas)*. Tú, mi querido, ¡última página de mi vida!
¡Ahí está tu último acto! *(Tira el libro al suelo y saca la tela de la silla)*. ¡Esta es la
única esperanza de Rusia! ¡Una silla más vieja que yo!
(Chaika saca de un tirón la tela sobre la mesa; todo lo que estaba sobre la mesa cae).
¡Y esto es el lago! ¡Lago de mierda! ¿Por qué? ¿Acaso estoy tan vieja y tan fea
que me pueden hacer esto?

(Comienza a tirar de la tela que está colgando hasta hacerla caer completamente).

¡Formas nuevas! ¡Nueva era en arte! ¡Bravo! ¡Bravo!

(Da vuelta la mesa y pateo su cartera que está en el suelo. Se saca la peluca y retrocede).

¡Vacío! ¡Vacío! ¡Vacío!

(Llega al fondo del escenario y se arrodilla).

CHAIKA: ¡Frío, frío, frío! ¡Miedo, miedo, miedo!

TITA: ¡Chaika! Tranquila... Tú no eres Arkádina...

CHAIKA: No...

TITA: Tú eres Chaika...

CHAIKA: Sí... Chaika.

TITA: Vamos a dejar esto hasta aquí y nos vamos a ir.

CHAIKA: No.

(Chaika se vuelve a poner la peluca que queda al revés. Se pone de pie y busca la gaviota llamándola con chasquidos).

TITA: Chaika, ¿qué estás haciendo?

CHAIKA: ¿Tú sabes qué significa Chaika?

TITA: No...

CHAIKA: En ruso quiere decir Gaviota. Y yo no soy una gaviota, soy una actriz. *(Encuentra la gaviota)*. ¡Aquí estás, cariño! Vamos a hacer el último acto.

TITA: Chaika, no es necesario continuar...

CHAIKA: ¡Ya me acordé! Pasan dos años. El hijo de Nina y el escritor murió. Y el escritor vuelve con Arkádina. Y Nina regresa sola, devastada como yo... y se encuentra con Konstantín, que prepara su suicidio.

Vamos a hacerlo. Y yo voy a interpretar a Nina.

TITA: ¡Chaika! Nina tiene veinte años...

CHAIKA: No. Veintidós, saca la cuenta. Vamos a hacerlo.

TITA: Ya no es necesario.

CHAIKA: ¡Vamos a hacerlo! Yo sé que tú quieres. Eso es. Vamos a hacerlo juntas.

Konstantín... déjeme mirarlo a los ojos. ¿Le parece que estoy muy... distinta?

¿Por qué dice usted que besaría la tierra donde yo he pisado? ¡No! ¡A mí deberían matarme! Konstantín... ¡Estoy tan cansada!

(Chaika se sienta en la silla).

Si solo pudiera descansar... solo descansar. *(Hacia Tita)*. Continúa tú.

TITA: ¿Yo?

CHAIKA: Yo, yo, yo...

TITA: ¡Soy una gaviota...! ¡No, soy una actriz!

CHAIKA: No grites. Nina perdió su hijo y no ha comido en tres días. Vamos.

TITA: Soy una gaviota... No, soy una actriz.

CHAIKA: ¿Dónde está tu marca? ¡Vamos, vamos! Ciento veintisiete personas tienen que ver tus ojos...

(Llegan adelante, al centro).

TITA: Soy una gaviota... No, soy una actriz.

CHAIKA: Bien... Ahora Nina escucha al escritor que está riendo en la pieza de al lado con Arkádina. ¡Vamos!

TITA: ¿Él está aquí? Él no cree en el teatro. Se burlaba de mis sueños. Y poco a poco yo también perdí la fe... Actuaba sin sentido... No sabía qué hacer con las manos... y los celos, y el constante temor por nuestro hijo...

CHAIKA: No llores... si alguien tiene que llorar es el público. ¡No me mires!

TITA: ¡Soy una gaviota! ¿De qué estaba hablando, Konstantín? ¡Ah, sí! Hablaba de teatro. ¡Ahora ya no soy así, actúo con placer, con entusiasmo, el escenario me embriaga y me siento magnífica!

CHAIKA: Controla tu cuerpo. Ocupa la mano... ocúpala.

TITA: *(Saca su mano del cuerpo de Chaika).* Y ahora que estoy aquí, siento cómo mi fuerza interior crece día a día.

CHAIKA: No. Estás mirando al vacío. Míralos a ellos. ¡Es una hora de sus vidas que van a perder contigo, carajo!

TITA: ...Siento que mi fuerza interior crece día a día. Ahora sé, ahora comprendo, Konstantín, que, en nuestra profesión, lo importante no es si brillamos, no es aquello con lo que yo soñaba... sino saber soportar. Y ahora no sufro tanto. Ni siento tanto dolor. Cuando pienso en mi vocación ya no siento miedo a la vida.

CHAIKA: Sí, está bien, puede ser mejor, pero está bien. Ahora vamos a ver el final. El final es siempre un problema, porque... Terminar es complicado. Pero yo tengo una propuesta. ¿Donde está el pequeño caos de imágenes y de sueños? *(Recoge el peluche).* Querido, ¡tu texto me gustaba mucho! "¡Hombres!"

"¡Leones!". *(Recoge el libro).* Cariño, nunca leí nada tuyo. *(Toma la gaviota y se la pone sobre la cabeza).* "Águilas..."

"¡Todas las vidas, todas las vidas, todas las vidas se apagaron!

Los cuerpos de los seres vivos desaparecieron en el polvo".

¡Y ahora polvo! "Y sus almas..." ¡Vamos sigue tú!

TITA: "¡Y sus almas se funden en una sola! El alma total del universo..."

CHAIKA: "¡Soy Yo!"

TITA: ¡Yo!

PELUCHE: ¡Soy yo!

CHAIKA: Y ahora vamos a bailar un "chachachá". Sí, es mi última función y hago lo que quiero.

(Chaika y Tita bailan juntas).

Tengo hambre. Podemos después tomar champaña y comer ostras como Chéjov la noche de su muerte. No demasiado tarde, mañana es mi última función.

(Continúan bailando. La luz desciende hasta apagarse completamente).

FIN

:: ENTREVISTA

Natacha Belova y Tita Iacobelli: el placer de trabajar de a dos*

Inés Stranger

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
istrange@uc.cl

Jonathan Aravena

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
jfaraven@uc.cl

Sobre la construcción de sus historias: su inclinación por los clásicos y su juego con ellos; ¿de qué forma y con qué elementos van dando vida a su dramaturgia; la preferencia por el unipersonal y el diseño del personaje?

Tita: En los textos clásicos hay una resonancia de situaciones, personajes, una configuración del universo suspendida en elementos esenciales que trascienden el espacio/tiempo y que, aunque pasen quinientos años, seguirán siendo los mismos y los podremos identificar. Tomarnos de la mano de un clásico para montar un espectáculo, nos permite discutir, interiorizar, entender, fantasear y perdernos siempre con bases fundamentales como referencia.

Reerlo o leerlo por primera vez, con las experiencias y con las herramientas expresivas que cada una tiene, nos lleva a imaginar en tercera dimensión. En lo personal, esta dimensión es la del personaje, su comportamiento; la percepción que tiene de sí mismo y el entramado de relaciones en la que se encuentra.

Vamos sintetizando, comprimiendo los elementos en la sala de ensayo como en un gran microscopio intentando comprender y descubrirnos en las características esenciales para poder expandir sus significados proyectándolos a través de la interpretación con la marioneta. Es como si superpusiéramos la obra clásica al lenguaje de la marioneta, cada uno alimenta al otro y los dos juntos constituyen una sola dramaturgia.

O, como si la marioneta, con esa característica de vacío que necesita llenarse de contenido vital, se sirviera del clásico para revelar su existencia compleja y hacerla resonar en la identidad de los espectadores.

* Entrevista realizada vía correo electrónico a las creadoras de *Chaika* en septiembre de 2022 por Inés Stranger y Jonathan Aravena.

Natacha: Tanto en *Chaika* como en *Loco* elegimos estar en el mundo de un solo ser. Nos provoca una gran excitación ver cómo podemos entrar en un universo íntimo y la marioneta vacía nos permite ese acceso al interior del ser para explorar ese mundo completamente subjetivo, que depende de la mirada subjetiva de seres únicos, porque cada uno de nosotros tiene un cosmos definido y desde ahí podemos conectar con otros seres.

Esta forma me parece interesante porque cuando trabajamos con actores, ellos tienen su propia personalidad, algo privado donde es más difícil de entrar porque siempre en alguna parte van a esconder algo para nosotras. En cambio, la marioneta es como una puerta para entrar en un modelo de un mundo entero visto desde la óptica interna.

¿Pueden hablarnos del hacer compañía? ¿Las dificultades, la colaboración que implica?

Tita: Trabajar en compañía ha sido encontrar un espacio de libertad. Complementamos muy bien nuestras miradas y búsquedas, cada una desde lo suyo confiando mucho en la intuición de la otra.

Natacha: El placer de trabajar de a dos es siempre tener una sorpresa que va a enriquecer la propuesta, que va a provocar un crecimiento artístico. Tenemos tanta confianza y tanta admiración del mundo imaginario de la otra que sabemos que la propuesta crecerá. Esta contaminación permite ir más lejos y abrir más posibilidades de lo que una persona podría sola. Porque tenemos límites encerrados en nuestro propio mundo.

Es una fuerza para el proyecto tener apoyo de quienes colaboran con nosotras porque, a pesar de las dificultades, sienten que vale la pena continuar, que es algo importante porque tenemos el encuentro con el público que es la prueba principal de que vale la pena.

La dificultad viene un poco del mismo lugar y es que vemos el mundo de forma diferente. Los ritmos, imaginarios y deseos son diferentes, lo que hace que nuestro avance no sea alineado y vamos en una forma más parecida al laberinto donde juntas buscamos la salida.

¿Y qué implica el proceso de creación? ¿El origen de una idea escénica; estímulos y referencias; búsquedas generales, específicas y sorpresas en el camino?

Tita: En las etapas de lectura, hemos compartido experiencias, sensaciones; hemos visto videos, películas, escritos relacionados con el autor y con el tema, y conversamos alrededor de eso; también hemos invitado gente especializada para conocer más.

Natacha lanza ideas e imágenes referenciales y comienza a esbozar diseños que brotan de su imaginario. Yo los miro y doy alguna opinión nada relevante, porque la verdad no sé, es un universo que ella maneja muy bien, pero para mí todavía es muy abstracto. Yo imagino motivaciones internas, intento comprender el delirio del personaje.

Natacha construye una marioneta y materializa los objetos que ha imaginado en forma de prototipos, que en realidad son bien cercanos al resultado final.

Luego comienzan las improvisaciones sobre el escenario. Toda la información va metiéndose en la memoria y en el inconsciente y empieza a formar parte de un mecanismo interno que conduce, a través de la intuición, los movimientos de la improvisación. Claro que tenemos sorpresas en el camino y es lo que esperamos que suceda. No imponemos nada a la marioneta antes de comenzar y es muy libre también la actuación, no hay ningún juicio ni reglas. Lo que

nos sirve para avanzar en alguna dirección es que, luego de cada sesión, vemos el material grabado y vamos discutiendo sobre qué cosa nos hace sentido y hacia dónde nos gustaría ir y no ir.

Natacha: Cuando leo textos que tienen conexión con la obra, me interesa el detalle insignificante que toma y atrapa mi imaginario. Por una razón que no entiendo pero me permite hacer diseño inconsciente porque sé que tengo necesidad de usar este pequeño detalle y agrandarlo en el proceso aunque el autor no haya tomado tanta atención en él. Esto permite buscar la cosa que construye el espectáculo de nuestra forma. Esta cosa irracional me interesa mucho. Hacer dibujos sin pensar, para un momento encontrar una idea que sale de mi mano más que de mi cabeza.

¿Algo más que deseen contar a los lectores de nuestra revista? ¿Su experiencia con los públicos, las giras?

Natacha: La especialidad nuestra es hacer un espectáculo fácil para viajar y que pueda entrar en diferentes lugares. Que nos permita encontrar públicos distintos en salas grandes, salas pequeñas, en la ciudad o en un pequeño pueblo. Eso es interesante porque al hacer el espectáculo imaginamos estar accesibles a todos más o menos a partir de diez, doce años, porque hablamos de sensación [y] emoción más que de una reflexión compleja que pueda solo desarrollar alguien que lee muchos libros y conoce conceptos. Nuestro deseo es ser accesible a través de los sentimientos, sensaciones sin importar nacionalidad o educación. Esto nos importa mucho. Me emociona mucho más una persona que nunca ha visto teatro o que nunca le ha gustado y me dice: “¡Ah! Este espectáculo me ha emocionado mucho”. Eso me importa, estar accesible en movimiento, y tener una imagen y un discurso que toda persona pueda comprender.

Tita: Con *Chaika* hemos tenido la posibilidad de actuar un espectáculo más de doscientas veces, lo que es muy poco usual. “Están condenadas a la gira con esta obra”, sentenció Marco Antonio de la Parra cuando recién la habíamos estrenado en 2018. Y aunque repetirla tanto en tantos lugares diferentes parece más una peregrinación que condena, es sobre todo una fortuna enorme poder encontrar tanta gente. El hecho de repetir y madurar un trabajo al lado del público alimenta nuestra búsqueda, profundiza nuestra mirada sobre el teatro, la marioneta, nosotras, la vida.

:: 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, Akaky 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 aseptizar 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.



© Paula García

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.

:: TEXTO DE CREADOR

La Mona Ilustre

Qué, cómo, por qué

Miguel Bregante

lamonailustre@gmail.com

Qué lindas son siempre las marionetas. Y qué peligrosas. Qué fácil es perderse en su universo zalamero. Es que son preciosas, pero ¿por qué están ahí?, ¿qué nos cuentan?, ¿cómo nos lo cuentan? Desde un pequeño trozo de tela que animamos hasta los espectaculares caballos de *War Horse*, o el elefante gigante de compañía La Machine, todas son en sí un pequeño universo, todas tienen uno u otro grado de dependencia de su manipulador y habitan un mundo que no es exactamente el nuestro, pero que nos refleja. Además, la mayoría no son completamente realistas, por lo que nos hacen imaginar, completar, involucrarnos. Las marionetas son mucho más que algo bello sobre un escenario.

Cuando presentamos nuestra primera obra *Los Peces no Vuelan* en el Festival Internacional de Marionetas de Charleville, Mézières, en 2011, además de mostrar orgullosos nuestro trabajo, pudimos ver un montón de espectáculos, unos veinticinco en los cinco días que estuvimos. Y ahí nos dimos cuenta de que había algunos, no todos, cuyas marionetas nos transportaban mucho más allá que otras. Tenían algo más. Todas eran lindas y cautivantes, diferentes y bellas, pero algunas eran perfectas, particulares, precisas para la historia que nos querían contar. Sin esas marionetas, con esa materialidad, con esa textura, con esa manipulación específica, el relato no se hubiera contado igual o hubiera sido otro. En mi experiencia como director de *La Mona Ilustre*, he observado que cada historia que tratamos de poner en escena tiene asociado un lenguaje secreto que la convierte en memorable y única. Es su lenguaje. Sus colores, sus texturas, sus ritmos. Y ese lenguaje hay que descubrirlo, igual que lo descubres cuando viajas a vivir a un país. No solo es un set de reglas, ortografía, gramática. Es una forma de pensar. Es una forma de ver el mundo. Es una manera de entender cómo y por qué están distribuidas las calles en una ciudad, o cuánto el protocolo afecta a las relaciones, o por qué rechazar un plato puede ser considerado una ofensa. Por eso no es suficiente que una marioneta sea linda. Lo que es necesario es que esa marioneta sea la marioneta, deforme o extraña, que necesita la historia que se cuenta. Y que responda a la pregunta: ¿Por qué contamos este personaje, animal, cosa, a través de una marioneta? ¿Por qué no usamos un ser humano? ¿Por qué?

Imagínense un actor sin boca. No es solo alguien que no habla, tímido o retraído, es que... ¡físicamente no puede hablar! ¡No tiene boca! Simplemente ver a ese actor en el escenario nos contaría toda una historia. Nos interesaríamos por él, por su pasado, por cómo sobrevive, cómo come, cómo besa, cómo se comunica, y también sentiríamos cosas, seguramente empatía, pena,



La niña de Canterville. Compañía: La Mona Ilustre. Teatro UC. Año: 2015. Fotografía de Gabriela Larraín.

identificación. Este es el poder de una marioneta, que comunica desde muchos frentes, sin necesidad de palabras, solo con su presencia. Si es de lino o de madera no es lo mismo. Si es pequeña o gigante no es lo mismo; si sus proporciones son realistas o expresivas no es lo mismo. Por eso es peligroso embelesarse solo con lo hermoso de un muñeco, porque quizá nos impide ver sus capacidades increíbles de contar, su incidencia poderosa en el lenguaje que utilizamos. Una marioneta para contar una historia es una decisión de concepto, que modifica el prisma con el que abordamos el relato y cuya forma, materialidad, textura, expresividad, manipulación, movimiento... Hay que delinear y concretar con la misma dedicación y precisión con la que se analiza el texto de una escena o se da una indicación para trabajar una intención en la interpretación de una actriz.

En *La Mona Ilustre* hemos funcionado siempre de forma bastante autodidacta. Nunca decimos que somos una compañía de marionetas, porque queremos creer que cada montaje que hacemos tendrá el universo estético necesario para abordar la historia que se cuenta, sean quince marionetas o un espacio vacío. Sin embargo, la verdad es que, quizá gracias a la presencia y conocimientos del gran Eduardo Jiménez, casi siempre recurrimos a ellas de una u otra manera. Y es que muchos problemas se pueden solucionar con una marioneta (los actores no saben volar, las marionetas sí), pero también, y esto lo hemos ido descubriendo sobre la marcha durante estos catorce años de compañía, muchos otros problemas aparecen cuando animas algo inicialmente inerte en el escenario. Primeramente, casi siempre hay que usar varias personas para mover a un solo muñeco por lo que tu equipo crece, con las consiguientes dificultades logísticas y económicas. Después, aparece inevitable la pregunta: ¿cuál es la relación de la marioneta con sus manipuladores? Ponerlos de negro y con capuchas es una opción, pero vuelvo al: ¿por qué? Entiendo que la respuesta sea, porque queremos que, por contraste, se vea mejor la marioneta, pero, ¿y todo lo que puede contar que los manipuladores estén a la vista? ¿Y si están vestidos exactamente como la marioneta y son partes de su psique? ¿Y si son sus antepasados que, en forma de carga emocional manipulan su vida presente? ¿O sus traumas? ¿O sus miedos?



Las cosas también tienen mamá. Compañía: La Mona Ilustre. Anfiteatro Museo de Bellas Artes. Año: 2012. Fotografía de Emilio Borao.



Las cosas también tienen mamá. Anfiteatro Museo de Bellas Artes. Compañía: La Mona Ilustre. Año: 2012. Fotografía de Emilio Borao.

Así pues, una marioneta ofrece a menudo más preguntas que respuestas. Y un lenguaje entero se abre al explorarlas. En esa búsqueda, nuestros procesos creativos como compañía han ido variando con cada montaje, porque nos íbamos dando cuenta de los errores que cometíamos y tratábamos de cambiarlos para el proceso siguiente. Sin embargo, lo que se mantuvo a lo largo del tiempo y lo que más se ha venido diciendo de nosotros es que encontramos un lenguaje que nos es propio y caracteriza nuestros trabajos. Nuestra gran búsqueda ha sido ese lenguaje, ese *cómo* que cuenta la historia de manera precisa, que la soporta y empuja. En *Los Peces No*



Las cosas también tienen mamá. Compañía: La Mona Ilustre. Anfiteatro Museo de Bellas Artes. Año: 2012. Fotografía de Emilio Borao.

*Vuelan*¹ (2009), en el que cinco personajes buscaban su sueño o huían de él, las marionetas-pez nadando en el aire del escenario aparecían, igual que la manipulación de la tarima giratoria, para construir los momentos en que los personajes creían en los imposibles. Venían a decirnos que claro que sí que los peces pueden volar, claro que sí que lo imposible es realizable, y claro que sí que íbamos a poder sostener y alimentar nuestra compañía de teatro que entonces recién nacía. En 2012, y después de algunas hermosas experiencias internacionales, nos animamos a crear *Las Cosas También Tienen Mamá*², en la que actrices encarnaban personajes-mujer y manipulaban marionetas-hombre. Tratábamos de hablar del machismo y la misoginia en un pueblo cerrado en el que los hilos los movían la madre, la hija, la hermana... Curiosamente, estas mujeres fuertes que tenían la manija, que se cuidaban entre ellas, que hacían avanzar al pueblo, eran maltratadas por unas marionetas que dependían de ellas para algo tan simple como llevarse una cucharada de sopa a la boca.

Ese mismo año produjimos *Juan Salvador Tramoya*³, que nos cuenta un momento de la vida de un tramoya de teatro soñando con ser una estrella y que hoy nos tiene contentos porque va a presentarse por primera vez en Nueva York. El espectáculo descansa en el talento mímico y sonoro de Diego Hinojosa, y no tiene marionetas como tal. Sin embargo, volvimos a recurrir a los objetos y su manipulación para vehicular la imaginación y los mundos paralelos del personaje,

- 1 *Los Peces No Vuelan*. Elenco: Adriana Sanhueza, Paula Barraza, Diego Hinojosa, Isidora Robeson, Santiago Valenzuela. Composición musical: Juan Salinas. Diseño integral: Eduardo Jiménez, La Mona Ilustre. Realización escenografía: La Mona Ilustre, Esteban Lorca. Dramaturgia: La Mona Ilustre. Asistente de dirección: Emilie Urbas. Dirección: Miguel Bregante.
- 2 *Las Cosas También Tienen Mamá*. Elenco: Adriana Sanhueza, Paula Barraza, Andrea Gutiérrez, Isidora Robeson. Diseño integral y marionetas: Eduardo Jiménez. Música: Tomás Preuss. Vestuario: Hane Geerts. Coproducción: La Mona Ilustre – Standarte. Dramaturgia: Andrea Gutiérrez. Dirección: Miguel Bregante.
- 3 *Juan Salvador Tramoya*. Elenco: Diego Hinojosa. Música: Felipe Hinojosa y Sebastián Aracena. Dramaturgia: La Mona Ilustre. Diseño integral: Eduardo Jiménez. Utilerías: Isidora Robeson. Asistencia técnica: Christopher Sayago. Coproducción: La Mona Ilustre – Standarte. Asistencia de dirección: Paula Barraza. Dirección: Miguel Bregante.



Mocha Dick. Compañía: La Mona Ilustre. Teatro UC. Año: 2019. Fotografía de Elio Frugone (Fototeatro).

que terminaba dándose cuenta de que él mismo era la estrella. Tres años después, en 2015, ganamos por primera vez un Fondart de creación para montar *La Niña de Canterville*⁴, que hablaba de la familia Otis y su mudanza a una casa con fantasma. Todos los familiares de Virginia, la hija mayor, eran o marionetas o máscaras, con el fin de mostrar lo diferente, sola y aislada que se sentía la niña del resto de su familia, mientras que el fantasma de la casa lo representaba también un actor sin máscara. La amistad que surgía entre ellos se reforzaba porque ambos eran de carne y hueso frente a un mundo marioneta-máscara que los rechazaba. La intención, que ahora con cierta distancia pienso solo se conseguía a medias, era que la forma, la estética y la materialidad del espectáculo acompañaran el relato para ayudarnos a percibir que Virginia Otis se sentía más próxima al fantasma de Canterville que a su propia familia.

Sin darnos cuenta, a fuerza de crear espectáculos, y tratar de entender por qué funcionaban o no, íbamos generando un discurso estético. En *Malé, Concierto Teatro para Personas de Todo Tamaño* (2018)⁵, junto con Inti-Ilumani Histórico, que hablaba de la integración y la

4 *La Niña de Canterville*. Elenco: Isidora Robeson, Diego Hinojosa y Paula Barraza. Realización de marionetas, máscaras y utilería: Tomás O’Ryan. Construcción escenografía: Nicolás Covarrubias, Eduardo Jiménez y Tomás O’Ryan. Confección de vestuario: Sergio Aravena. Asesoría mágica: Juan Esteban Varela. Composición musical: Camilo Salinas. Diseño integral: Eduardo Jiménez. Dramaturgia: Andrea Gutiérrez. Producción y asistencia de dirección: Loreto Vilches. Coproducción: La Mona Ilustre – Teatro UC. Dirección: Miguel Bregante.

5 *Malé, Concierto Teatro para Personas de Todo Tamaño*. Elenco La Mona Ilustre: Isidora Robeson, Mercedes Mujica, Diego Hinojosa, Santiago Valenzuela y Adriana Sanhueza. Inti Ilumani Histórico: José Seves, Horacio Durán, Horacio Salinas, Danilo Donoso, Fernando Julio, Camilo Salinas y Hermes Villalobos. Diseño integral: Eduardo Jiménez. Diseño de vestuario: Katiuska Valenzuela. Realización de escenografía: Carlos Rivera. Realización de utilerías y marionetas: Eduardo Jiménez, Odile Pothier y Lucía Puime. Producción: La Mona Ilustre y Macondo. Dramaturgia: La Mona Ilustre. Dirección: Miguel Bregante y Paula Barraza.



Mocha Dick. Compañía: La Mona Ilustre. Teatro UC. Año: 2019. Fotografía de Elio Frugone (Fototeatro).

mezcla de culturas, seguimos explorando la materialidad como manera de contar una historia. En el espectáculo, una niña, muñeca de arpillera, llega viajando a una comunidad representada por un retablo ayacuchano gigante lleno de la pluralidad de formas, materiales y colores de las figuras del folklore latinoamericano y las canciones del disco *Travesura*. Alebrijes, remolinos, guirnaldas, Katrinas, muñecas de trapo, y la impresionante música de los Inti Illimani Histórico contaban y cantaban una historia de diversidad y mezcla por nosotros. Finalmente, y antes de que la pandemia nos cortara los hilos, estrenamos *Mocha Dick*⁶ (2019), en la que un grupo de marinos van a la caza de la ballena blanca más famosa de la literatura. Era un espectáculo desafiante que hablaba sobre nuestros miedos, y que, además, también nos daba miedo. Los espacios de mar, de animales marinos y barcos, y en general el género de aventura, no son muy fáciles de hacer en teatro. Durante el trabajo de concepción del espectáculo, para mí el más completo de los que hemos hecho hasta ahora, reflexionábamos sobre el miedo como una emoción primaria, que evita entre otras cosas que te coma un dinosaurio al salir de la cueva, pero también como un constructo ficticio, muy dependiente de la época y el lugar físico y cultural donde vivimos. En *Mocha Dick*, intencionamos una puesta en escena manipulada a la vista en la que los espacios, los mares, los barcos, los monstruos, se presentaban como elementos de ópera antigua, con mecanismos y manipulación no ocultos, que provocaban una

6 *Mocha Dick*. Elenco: Valentina Escorza, Paula Barraza, Mercedes Mujica, Diego Hinojosa, Alex Acevedo y Nicolás Ruiz. Composición musical: Camilo Salinas. Diseño de escenografía, vestuario y utilería: Katuska Valenzuela. Realización de utilería: Amanda Basáez, Nicole Salgado y Juan Diego Rivas. Realización escenográfica: Equipo Teatro UC. Asesoría técnica de elementos de diseño: Eduardo Jiménez y Guido Reyes. Diseño de iluminación: Miguel Bregante y José Luis Cifuentes. Comunicaciones: Tania Araya. Producción: José Luis Cifuentes.

gran impresión por su tamaño y belleza, pero eran desplegados sin artificio frente a nuestros ojos. Eran también, como los miedos, ficticios, construibles, desmontables.

El muñeco debe ser expresivo, cautivante, atractivo. Pero también debe ser como debe ser, quizá de papel o de cartón, quizá feo o frágil. Si decidimos poner una marioneta en el escenario, incluso aunque sea por la necesidad imperiosa de resolver un problema, como nuestra ballena de ocho metros en *Mocha Dick*, debemos preguntarnos por qué. En general, no me fío de una marioneta que reproduce de forma realista las formas, las texturas del ser real. A menudo me pregunto, ¿por qué no poner al ser real? Y si la respuesta es: porque no tenemos a mano una ballena real de ocho metros, no me parece suficiente. Esa ballena representa la naturaleza misma, su gran poder y a su vez su supervivencia endeble. Para desesperación del equipo creativo, solo podía ser grande, enorme, y de un material que transmitiera esa fragilidad, como el quebradizo mimbre. Las marionetas nos abren a un lenguaje que, como la vida, esa sobre la que tratamos de hablar, tiene capas absurdas y surrealistas, irónicas, emocionantes, que no solo gestionamos con el intelecto, y que pueden ser reflejadas de una manera única por el abanico de materialidades y expresividades que los muñecos y su manipulación proponen. Buscar ese lenguaje misterioso, explorarlo y entenderlo, se convierte entonces en el quid de la cuestión para adentrarnos en el universo misterioso de la historia que contamos. Si somos capaces de explorar la forma de ese lenguaje particular, para encontrar un *cómo* que se asocie indivisiblemente a nuestro *qué* mediante un fabuloso *por qué*, nuestros monos (ilustres) nos transportarán más allá del ser mismo que representan y podremos entrever su alma que, además, es probablemente el alma de la historia que estamos contando.

:: TEXTO DE CREADOR

Silencio Blanco

Marionetas silentes

Dominga Gutiérrez
dominga@silencioblanco.cl

Aspecto histórico de la compañía y sus obras

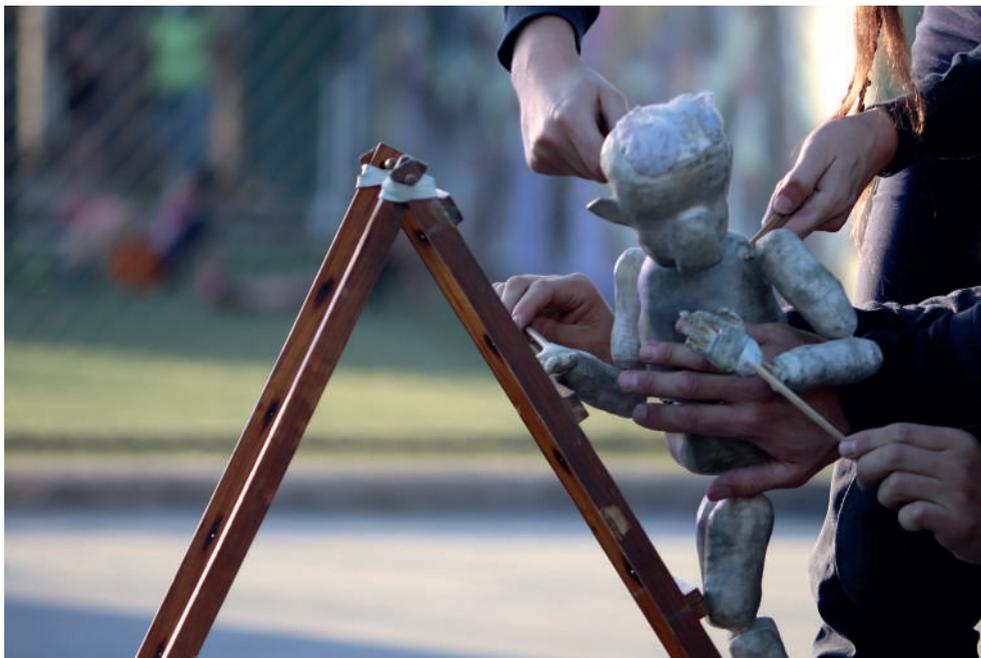
La compañía Silencio Blanco se forma el año 2010, a raíz de un ejercicio teatral en el que los actores Santiago Tobar, Felipe Concha, y Dominga Gutiérrez nos juntamos a investigar en torno al movimiento humano que podíamos otorgarle a una marioneta. Este ejercicio luego se transforma en nuestra primera obra: *De Papel*¹, montaje que sigue vigente hasta el día de hoy. *De Papel* comienza justamente con el descubrimiento de nuestra primera marioneta, que aparece luego de una guerra de papel de diario y pasa por distintas situaciones explorando diversos movimientos. Asimismo, se relaciona con sus manipuladores y con los espectadores, cautivándoles desde el juego y la exploración genuina.

Desde un comienzo, concebimos la manipulación como una forma más de actuación. Trabajamos con marionetas silentes, que no hablan, apoyándonos en una manipulación prolija de movimientos realistas, y posteriormente en un diseño sonoro que aporta a la narración. Sin muchas pretensiones puestas en “lo teatral”, presentamos este ejercicio de actuación en el marco de un encuentro de muestras de trabajos en proceso en la escuela de teatro de la Universidad de Chile. La recepción y sensibilidad que mostró el público nos impulsó a continuar con esta investigación basada en la observación y el movimiento.

Dos años después, decidimos iniciar el proyecto que nos llevó a la obra *Chiflón, el silencio del carbón*², una interpretación del cuento “El Chiflón del Diablo” y otros cuentos mineros de Baldomero Lillo, eligiendo al personaje de la mujer minera en su incondicional espera diaria a los hombres de su familia como foco central e hilo conductor. En este montaje presentamos escenas del cotidiano lotino que muestran la intimidad y sensaciones de sus protagonistas, como el heroísmo diario de un minero del carbón o la incondicional espera e incertidumbre de su mujer, que no sabe si su compañero volverá a casa o no.

1 *De Papel* (2010), Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Dirección y realización de marioneta: Santiago Tobar. Elenco original: Santiago Tobar, Dominga Gutiérrez, Felipe Concha.

2 *Chiflón, el silencio del carbón* (2013), Anfiteatro de Bellas Artes. Dirección artística: Santiago Tobar. Investigación y realización de marionetas: Santiago Tobar y Dominga Gutiérrez. Intérpretes: Dominga Gutiérrez, Rodolfo Armijo, Camila Pérez, Marco Reyes, Camilo Yáñez. Diseño sonoro: Ricardo Pacheco.



De papel. Compañía Silencio Blanco. Famfest, La Pintana. Año: 2021. Fotografía de Sergio Ferrada.

Representados por medio de marionetas y un universo sonoro sin texto, que potencia los delicados sonidos del entorno, y a través de un minucioso trabajo de manipulación, plasmamos la humanidad de cada personaje, adentrándonos en la vida de personas sencillas y oficios solitarios, explorando desde la gestualidad su profundo mundo emocional.

Con este proyecto, exploramos una metodología de investigación en terreno que ha sido clave para nuestro trabajo en adelante y para los fundamentos de la compañía. En plena fase de realización de las marionetas, sentimos que nos faltaba algo antes de comenzar el montaje con los actores. Con el fin de no traicionar esta realidad silenciosa, viajamos al pueblo de Lota, donde se encuentra el famoso pique del Chiflón del Diablo. Allí, convivimos con personas comunes, hombres y mujeres que habían vivido su vida entorno a la minería del carbón. Nos dimos cuenta del patrimonio inmaterial y humano que teníamos de frente, pudimos observar la delicada fibra humana de su historia, en sus miradas, en sus gestos y en sus relatos.

Podríamos decir que esta experiencia y en este contexto, una de nuestras motivaciones como compañía: retratar a estos personajes anónimos, de oficios rudos y vidas precarias que, enfrentados a una naturaleza agreste y poderosa, hablan de un Chile profundo que los ha mantenido silenciados o ignorados de su historia oficial. En esta instancia de exploración en terreno nos empapamos del espíritu de nuestro trabajo artístico. Es aquí donde está nuestra fuente de inspiración, que luego se manifiesta desde la confección hasta la manipulación de marionetas e interpretación de sus movimientos.



Chiflón, el silencio del carbón. Compañía Silencio Blanco. CASA Festival, Londres, U.K. Año: 2019. Fotografía de Alex Brenner.

Para nuestra obra siguiente, *Pescador*³, replicamos esta metodología y recorrimos las caletas del Maule, observando la vida y el día a día de los pescadores y su entorno. *Pescador* narra la historia de un hombre que junto a su bote y su red establece una conexión íntima y profunda con su oficio. Por medio de distintos elementos de elocuencia genuina, como la figura del pescador, una bandada de gaviotas articuladas, un bote de madera que navega por el escenario, en sintonía con una iluminación y un universo sonoro detallista y cautivador, los actores y manipuladores, interpretan con todo su cuerpo, un día de tormenta de un pescador artesanal, explorando nuevas formas del trabajo y de la investigación de la compañía.

Las marionetas / Ética y estética

Todas las marionetas de Silencio Blanco han sido concebidas y realizadas por Santiago Tobar, y estas han sido el punto de partida de nuestros trabajos. Santiago también es el director de las obras, por lo que la confección de cada marioneta es en sí misma el germen de la dirección artística.

Cada marioneta tiene un fin específico, un personaje, una intención, o un objetivo, y se modela desde un inicio pensando en cómo lo representará, en cómo serán sus gestos y movimientos, en cómo será manipulada. Se trata de marionetas con forma humana, sutilmente

3 *Pescador* (2017), Museo de la marioneta de Lisboa. Dirección artística: Santiago Tobar. Producción creativa: Dominga Gutiérrez. Realización de marionetas: Santiago Tobar. Intérpretes: Rodolfo Armijo, Camila Pérez, Marco Reyes, Camilo Yáñez, Consuelo Miranda. Diseño sonoro: Ricardo Pacheco. Diseño de iluminación: Belén Abarza.



Pescador. Compañía Silencio Blanco. Anfiteatro del Museo de Bellas Artes. Año: 2021. Fotografía de Nicolás Calderón.

confeccionadas a partir de papel de diario y cinta masking tape. También se utiliza cola fría, palillos chinos y papel higiénico.

Casi todos los materiales con los que realizamos las marionetas y escenografías son reutilizados, de origen natural y de uso cotidiano. La mayor parte de las escenografías están hechas con madera que recogemos, de cajones de la feria u otros retazos encontrados. Para conseguirlos, invertimos bastante tiempo y así encontrar lo que buscamos, pero tienen muy poco valor monetario. Nosotros decimos que son materiales nobles, por su sencillez, porque están siempre disponibles, porque nos dan infinitas posibilidades de creación, y prácticamente no cuestan nada.

Las marionetas conservan el color de su materialidad original y dejan entrever su engranaje, que se hace parte del relato estético. Es decir, su manufactura queda expuesta y sus materiales se evidencian a la luz del espectador; no utilizan vestuarios ni algo que tape su forma original. Se ven las uniones, articulaciones, las correcciones, se ven las líneas de su factura que son líneas de expresión propias, se ve el cuerpo de la marioneta y sus fisuras, se ve el papel, se ven las marcas de la cinta adhesiva, se ve la vida que ha tenido desde su concepción. Queremos que, de cierta manera, quede manifestada la transformación de un material “primario” a una marioneta de tan delicadas características, que luego narrará una historia y sensaciones.

Estas marionetas, evidentemente no realistas, son manipuladas de forma de conseguir una actuación realista, lo que nos exige una prolijidad excepcional. Cada marioneta es animada por tres actores o actrices por medio de varillas (utilizamos palillos chinos). Nos inspiramos en la técnica del bunraku, en la que una persona manipula la cabeza y el tronco; otra, las manos y brazos; y una tercera, los pies. Ellos se sitúan horizontalmente detrás de la marioneta, a tal distancia como sus brazos les permitan apropiarse de las varillas para otorgarle movimiento humano.

Las y los intérpretes, aunque visten de negro, están visibles, pues están siempre presentes, y su presencia debe manifestarse. Nuestra decisión de dejar en evidencia todos los elementos de la creación es transversal, por lo que también mostramos el engranaje en el que distintos cuerpos, juntos y por medio de movimientos finamente ensayados, son la fuente de energía y movimiento de la marioneta y de toda la expresión.

Creemos que al evidenciar todo el mecanismo y proceso creativo para la narración, finalmente es el espectador quien opta, conciente o inconcientemente, por la ficción.

Y este fenómeno teatral nos maravilla y apasiona. Esto es una de las cosas que hace del teatro de marionetas un arte sublime, pues vemos la ficción puesta en escena: mostramos al espectador una figura con toda su estructura ante sus ojos, se ve que es un objeto, que está hecho de papel, que evidentemente no tiene vida propia, pero comunica. Y el espectador, tan gentil, elige creer en ello. Y no solo cree, incluso llega a emocionarse. Nosotros, como artistas, debemos hacernos cargo de su entrega.

En este punto se hace muy pertinente la cita de Henryk Jurkowski que tanto nos revela sobre el teatro con marionetas:

¿Existe realmente el teatro de títeres? En realidad, el teatro de títeres es un teatro imposible, los títeres no pueden comportarse como actores. Solo los actores pueden hacer que los títeres los reemplacen . . . Los títeres -objeto- sólo pueden vivir gracias a la energía que les presta el hombre. Fin de la mitificación: no existe el teatro de títeres, solo el teatro creado por el hombre.

Esta cita nos hace sentido porque, de cierta manera, devuelve el teatro de títeres a las y los artistas de teatro, rectificando su carácter de instrumento, de medio. Y para nosotros esto es fundamental: el marionetista es ante todo un actor y la marioneta un medio. Vemos la marioneta como una extensión del cuerpo del actor, quien moviéndose en sintonía con sus compañeros, le traspasa su energía por medio de las varillas, otorgándole un gesto artístico, que comunica y emociona.

La interpretación resulta entonces esencial, pues el arte de la marioneta no podría ser reducido solo a una técnica. Es lo mismo que observamos en los músicos, por ejemplo, no se puede hablar de un manejo puramente técnico de un violín, que no vaya acompañado de la interpretación, del gesto artístico.

En el caso de la compañía Silencio Blanco, —salvo Ricardo Pacheco, quien es el creador del universo sonoro de todas nuestras obras—, todas y todos tenemos una formación actoral, tanto las y los intérpretes, como el director y la productora. Creemos que esto no es casualidad, ya que concebimos la manipulación de marionetas como una forma de actuación. Ninguno de nosotros recibió formación específica en técnicas de manipulación de marionetas. La hemos ido descubriendo juntos, en los ensayos, observando y observándonos, estudiando otros referentes de Chile o del extranjero, preguntándonos y practicando mucho sobre lo que hacemos.

En este ámbito, una de nuestras principales metodologías de trabajo es, sin duda, la observación. Y es que otro aspecto fundamental de nuestro trabajo es que nuestras marionetas no hablan. El silencio es una de nuestras premisas para la creación, uno de nuestros puntos de partida para esta investigación escénica y actoral. No utilizamos textos ni palabras. Trabajamos por medio de la sugerencia de gestos y movimientos, buscando que tengan suficiente capacidad expresiva para contar una historia sin tener que hablar. Queremos provocar una ilusión tal al



Pescador. Compañía Silencio Blanco. Centro Cultural Gabriela Mistral. Año: 2019. Fotografía de Nathaly Arancibia.

punto de transmitir hasta los latidos del personaje, compartir sus sensaciones e historia. Y, de esta manera, traspasar al público emociones propias del ser humano, sensibilizando la representación del hombre en su fibra más delicada.

Para esto, trabajamos y ensayamos muchas horas. Pero no porque sea una destreza muy difícil de conseguir, sino porque buscamos el gesto preciso. Nos dedicamos a observar cada detalle, del gesto, del movimiento humano, en cada circunstancia o actividad. La observación es nuestra principal herramienta para la creación e interpretación.

Creemos que al convivir con el silencio, y por medio de esta observación, el espectador descubre en él otra posibilidad y otra calidad de comunicación, de cierta manera se redescubre a sí mismo expuesto ante una suerte de vacío o inmensidad. Al igual como buscamos la reutilización de materiales de uso cotidiano, no pretendemos inventar un nuevo lenguaje, sino rescatar uno que existe entre nosotros, pero que se tiende a no oír. Queremos invitar al espectador a detenerse un momento a darle valor al cotidiano, a ver y observar lo que hay en el silencio.

A modo de síntesis, el teatro moderno invita a las y los manipuladores de marionetas a salir del teatrino y aparecer ante los ojos del público. Esto no es solamente algo estético, pues aquí es donde el marionetista se transforma en actor. Las implicancias simbólicas de esta decisión nos conducen como artistas a una relación ética con la figura que animamos. Ahora debemos decidir cómo se manifiesta el manipulador con esta figura; si su manipulación es vertical —a través de hilos por ejemplo—, horizontal —como en nuestro caso, con varillas—, o directa, si se hace parte de la marioneta como en la técnica marote, debe decidir si se muestra o se esconde, tanto del espectador como de la misma figura.

Cada detalle, cada decisión está llena de implicancias simbólicas. Cada elección estética es también una decisión ética. Porque el arte de las marionetas es, por excelencia, el arte del simulacro.

Conclusión/cierre

La manipulación de marionetas y la formación sostenida en el tiempo de una compañía que trabaja con marionetas ha sido nuestra forma de entender el teatro y la actuación desde lo más profundo, en la práctica, teoría y poética. Vemos en el teatro que hacemos, en el teatro de marionetas, un verdadero microcosmos teatral, un condensado de teatro y una escuela perfecta para trabajar la actuación.

La observación, tanto en la vida cotidiana como en el espacio de trabajo, ha sido nuestra principal herramienta para la creación, desde la confección de la marioneta hasta la interpretación. Llevar el gesto humano, sensibilizando al espectador desde su fibra más delicada, a una marioneta de papel, a una figura inerte, es algo que nos fascina y seduce constantemente. Y en esto, cada detalle, cada decisión artística está llena de implicancias. Pues, en particular, cada elección estética es también una decisión ética.

El arte de las marionetas es, por excelencia, el arte del simulacro. Donde todo se ve, y donde el espectador elige creer. Nosotros, como artistas, debemos hacernos cargo de esta entrega.

Obras citadas

Jurkowski, Henryk. "Vacas gordas y vacas flacas". *Puck* 5. Bilbao: Éditions Institut International de la Marionnette/Centro de Documentación de Bilbao, 1993.

:: TEXTO DE CREADOR

OANI Teatro

Teatro Lambe Lambe de OANI Teatro

Camila Landon Vío

Directora de OANI Teatro y Festilambe de Valparaíso
camilandon@gmail.com

Dedicado a Ismine Lima, una de las creadoras del teatro Lambe Lambe en Brasil, fallecida el 9 de julio del 2022, a quien le estaré infinitamente agradecida por su inmenso legado a la humanidad

Valparaíso-Chile, octubre 2022

Introducción

Soy actriz y directora de OANI Teatro (Objeto Animado No Identificado), agrupación que nace en Santiago de Chile en 1998 y se radica en Valparaíso, Chile, el año 2007. Este grupo se crea con el objetivo de producir espectáculos teatrales con actores y formas animadas, con la misión de promover, desde Valparaíso, la articulación, el desarrollo, la investigación, la formación y la difusión de las artes escénicas (AAEE). y en especial el Teatro de Animación, cuya forma y contenido “contagian humanidad”. Hemos conformado equipos artísticos según la índole del proyecto, renovando y experimentando lenguajes escénicos. A la fecha, OANI ha estrenado veintitrés espectáculos de producción independiente y diversos proyectos asociados a las AAEE. Ha participado en más de setenta festivales y encuentros nacionales e internacionales. En 2014 se constituye como fundación, donde dirige su trabajo en dos grandes líneas de acción: la creación, desarrollo y fortalecimiento en Chile del teatro Lambe-Lambe y la investigación/producción en Teatro y su género específico de teatro de animación en distintos formatos.

Teatro de animación

Como agrupación, hemos acuñado el término “teatro de animación” gracias a una residencia en Brasil (2002-2006), donde compartimos con grandes artistas, maestros e investigadores en este ámbito. Brasil, país de *bonecos* (muñecos en portugués), donde universidades estatales y federales enseñan este arte escénico como herramienta fundamental para la formación de un actor o actriz. En Chile aún se le llama teatro de títeres, término que consideramos limitado para incluir las diversas técnicas de animación o manipulación que alberga este género: títeres, máscaras, objetos, y sus variadas técnicas como hilos, varilla, sombras, guante, marote, bocones, corporales, humanettes, Lambe Lambe, entre otros.

El teatro de animación incluye máscaras, títeres, objetos. Cada uno, por separado, pertenece a un género teatral y, cuando son mezclados heterogéneamente, adquieren características propias y constituyen el teatro de formas animadas . . . El teatro de formas animadas es un género en el cual se funden el teatro de títeres, de máscaras y de objetos (Amaral cit. en Cobra 5).

El género teatro de animación abraza todas las posibles técnicas habidas y por nacer. Estimula a inventar, deja abierta la puerta a toda posibilidad de formas de animar, de dar vida y crear ánima.

Este tipo de teatro dentro de las AAEE, específicamente en Chile y en la Región de Valparaíso, ha tenido un levantamiento cuantitativo, desde el punto de vista práctico: Valparaíso es una ciudad que alberga más de treinta compañías de teatro de animación, algunas de ellas asociadas a Unima Chile (Unión Internacional de la Marioneta), al Sindicato de Titiriteros de Valparaíso o a la Asamblea Titiriteros Chile; algunos no tienen asociación.

Este conocimiento y práctica se extiende por toda la región bajo distintos formatos y técnicas de animación, por lo que, como artistas de las formas animadas, nos hemos nutrido de relaciones fraternas con colegas, quienes compartimos un lenguaje común en esta rama artística. Algunos de ellos han desarrollado este arte desde el oficio, aprendiendo de maestros y/o talleres. Otros se han especializado a través de estudios formales de actuación y han derivado hacia la técnica teatral de la animación. Este oficio se ha mantenido a través del tiempo, principalmente reproduciendo el conocimiento popular propio de la tradición, y en menor medida con la experimentación y generación de nuevos conocimientos sobre las posibilidades de desarrollo del teatro de animación.

Personalmente, asumí el rol de directora de teatro de animación por necesidad. Esta figura, que no existía en Valparaíso, se hacía indispensable: contar con un profesional que se especializara en dirigir espectáculos únicamente para el teatro de las formas animadas. Desde el año 2000, ejecuto este rol con alegría y compromiso en proyectos de OANI y de otras agrupaciones de Chile y el extranjero.

Teatro Lambe Lambe

El teatro Lambe Lambe son espectáculos de teatro de animación con títeres y objetos pequeños que, acompañados por una música y/o voz, dentro de una caja escénica (o casa de teatro), representan en pocos minutos, situaciones teatrales secretas para un solo espectador. El público se pone audífonos y observa la obra a través de una ventanilla. El actor/animador, al lado opuesto de la caja, pone en escena la obra manipulando/animando iluminación, sonido, utilería, títeres y/o objetos.

Este tipo de teatro nace en 1989, en Salvador de Bahía, Brasil, gracias a las artistas y docentes Denise di Santos e Ismine Lima. Mientras buscaban una manera de representar un parto con pequeños títeres de espuma, sintieron que la escena era muy íntima para ser presentada abiertamente al público, como lo hacían de costumbre. Entonces, buscaron en su taller una cámara de fotógrafo Lambe Lambe. Esa cámara es una caja fotográfica de madera, usada por fotógrafos en las plazas al final del siglo XIX y principios del siglo XX en Brasil; en Chile se les conoce como fotógrafos minutereros o de cajón. La caja de madera fue adaptada para la animación

de los títeres para un espectador por función, con lo cual nace su primer espectáculo de teatro Lambe Lambe llamado *La Danza del Parto*. El sonido de la representación se grabó previamente: el espectador se ponía audífonos y asistía a la obra mirando por una ventanilla. En muchas ocasiones estas creadoras han contado la experiencia vivida el primer día que presentaron en una plaza de Salvador de Bahía. La fila de espera era tan grande que tuvieron que hacer funciones hasta muy tarde en la noche, turnándose para animar la obra.

El teatro Lambe Lambe cumplió 33 años de existencia en septiembre de 2022; su expansión por Brasil y el mundo es extraordinaria. Hoy existen agrupaciones que integraron en sus producciones este lenguaje o que nacen a partir de él. A su vez existen festivales dedicados exclusivamente al teatro miniatura como el Festim (Festival de Teatro en Miniatura) en Brasil; la Bienal de Teatro Lambe Lambe de Paranaguá, Brasil; Mamut en España; Festibaúl en México y Titirilambe en Argentina. En Chile, los festivales que se han mantenido en el tiempo son Lambe-sur, en Punta Arenas, y Festilambe de Valparaíso (Festival Internacional de Teatro Lambe Lambe).

Fue durante el año 2004, en Santa Catarina, Brasil, que el teatro Lambe Lambe se atravesó en mi camino. Asistí fascinada a un espectáculo del artista Antônio Bonequeiro, quien heredó este lenguaje de manos de Ismine y Denise. Percibí que, desde su simpleza y generosidad, este pequeño teatro llegaba sin escalas directamente a las emociones, de persona a persona. Aquella vez pensé: “¿cómo no imaginé esta posibilidad antes?”. Fue una sensación que asimilé durante varios años en mi cuerpo.

Valparaíso y Lambe Lambe

Cuando volví de Brasil a vivir a Chile, en 2007, me radiqué en Valparaíso. Siempre que camino por esta ciudad particular imagino historias en los pasajes, escaleras, en sus miles de ventanas, balcones y techos. Es una ciudad que regala imaginación a diario y donde los habitantes son verdaderos protagonistas de diversas historias. Fue en este puerto donde comenzamos, con la compañía OANI Teatro, a construir nuestros primeros espectáculos de teatro Lambe Lambe: *Noviazgo en el Cementerio* (2007) de Luciano Bugmann, *Afuera* (2008) de Camila Landon y *Swing* (2009) de Valeria Correa. Creamos entonces *Trilogía Libre en Lambe Lambe*. Pesquisamos entre las redes de actores y titiriteros de Chile para saber si alguien más se dedicaba a este arte, pero no encontramos a nadie. Decidimos comenzar a presentar nuestra propuesta en Casa OANI (taller en Cerro Alegre), en las calles y en espacios culturales de Valparaíso y Santiago. Éramos la novedad y la excentricidad, y nos costó años cautivar a las audiencias, espacios culturales y fondos concursables.

Junto con las presentaciones, divulgábamos la historia y origen del teatro Lambe Lambe. Nuestra misión era motivar a compañeros actores, titiriteros y amigos para que crearan sus propios espectáculos de teatro en miniatura. Fue una larga y dedicada tarea la de hacer comprender que lo que estábamos realizando era arte escénico, que podía generar ingresos, llegar a audiencias de todas las edades y condiciones sociales “contagando humanidad”. Esta frase la creamos y la definimos como “el transmitir un sentir, un afecto, comprensión o solidaridad hacia las otras personas; como una forma de relación entre seres humanos que solo puede venir de otros seres humanos”. En 2010 comenzamos a ver algunos frutos de nuestro trabajo: obras de teatro



Instalación de los espectáculos del V FESTILAMBE de Valparaíso. Organiza: Fundación OANI Teatro. Plaza Wadington, Playa Ancha, Valparaíso. Año: 2020. Fotografía de Claudio Martínez.

Lambe Lambe que nacían en Valparaíso y Santiago, compañeros que realizaban residencias con nosotros o en solitario, que se atrevían a experimentar con este nuevo lenguaje a escala humana. Ya no estábamos solos, se comenzaba a crear un movimiento nuevo y creciente, donde pudimos olfatear que este lenguaje del teatro de animación se propagaría velozmente. Luego de crear e impulsar el catastro chileno de teatro Lambe Lambe, decidimos que era el momento de realizar un encuentro o festival para mostrar a Valparaíso y al mundo la belleza de nuestro arte teatral.

En 2014 nos constituimos como Fundación OANI Teatro, creamos y organizamos el primer Festilambe de Valparaíso, Festival Internacional de Teatro Lambe Lambe de Chile, en abril del mismo año. Se trata de un evento multicultural con seis ediciones realizadas entre los años 2014 y 2020. En cada versión, se promueve el encuentro y participación de artistas e investigadores de teatro de animación Lambe Lambe provenientes de diversas latitudes. Contempla una programación que impulsa la profesionalización, difusión y la generación de redes e intercambios entre agentes teatrales que cultivan este lenguaje.

Es un evento único en Chile y el mundo, que convoca a más de 120 postulantes de distintos países y selecciona veinticinco espectáculos nacionales e internacionales de teatro Lambe Lambe mediante una curaduría especializada. Estos espectáculos se presentan simultáneamente, durante siete días, en diferentes espacios públicos de la ciudad de Valparaíso, interviniendo en la ciudad, irrumpiendo poética y silenciosamente en el cotidiano de los habitantes, siendo los espacios públicos y cerros de la ciudad el soporte y presentación de las obras. Cuenta también con invitaciones directas a destacados artistas e investigadores, impulsando un programa formativo de actividades complementarias de formación de públicos, clases magistrales, conversatorios, workshops y talleres dirigido a la comunidad y creadores.

Mediante su propuesta programática el festival aborda temáticas que invitan al diálogo, reflexión y encuentro entre creadores y públicos de Valparaíso, aportando a la vida sociocultu-



Afuera. Compañía OANI Teatro. Rapa Nui. Festival Teatro a Mil. Año: 2018. Fotografía de @oaniteatro.

ral de los habitantes y posicionando a la ciudad como un exponente reconocido en el circuito artístico de festivales de teatro Lambe Lambe en el país y el exterior. La Región de Valparaíso conforma una ruta importante para la circulación nacional en AAEE a nivel nacional, sobre un 45% de proyectos se presentan en la ciudad (Mincap 2017). Festilambe ha contribuido a la circulación artística, encuentro y exhibición a nivel local, posicionando a la región como nodo teatral relevante en relación con la capital y designando a Valparaíso como cuna de este tipo de teatro en el país.

Nunca olvidaremos el primer día de presentaciones de Festilambe, pues quedamos sorprendidos con la increíble respuesta del público, éxito de audiencia y de críticas. Comprendimos entonces la necesidad urgente que existía de encontrarnos en las calles en torno a un teatro personalizado que mira a los ojos y visualiza a la persona-espectador, donde un artista ofrece un acabado e íntimo espectáculo teatral para un desconocido, un acto de generosidad que provoca e incita a la comunicación directa y única entre dos personas.

En estos 15 años de difusión de este creciente lenguaje y arte escénico en Chile nos sentimos orgullosos y con el deber de hacernos cargo de este nuevo oficio que llegó para quedarse. Hoy en



Afuera. Compañía OANI Teatro. Actriz-animadora: Camila Landon. Año: 2008. Fotografía de Carlos Vásquez.

el catastro chileno de teatro Lambe Lambe están registrados 120 espectáculos. Diversos festivales de AAEE en Chile incluyen en sus programaciones el teatro Lambe Lambe como oferta cultural.

Sentimos que el desafío es grande, que no podemos quedarnos en nuestra zona de confort, en lo que funciona, en la "moda Lambe". Debemos seguir aprendiendo, mirar constantemente otras obras, perfeccionar las propias y siempre hacernos la pregunta: ¿por qué hacer un espectáculo de teatro miniatura dentro de una caja y para un solo espectador? ¡Qué poderosa herramienta tenemos en nuestras manos! Nos permite conseguir que un ser humano se siente en una única butaca y dedique unos minutos de su ocupada vida para vivir algo incierto; este es un riesgo que no muchos corren y menos cuando deben desembolsar algún dinero para gastarlo en algo que desconocen. Entonces pienso: este logro es un momento valioso y único, una oportunidad irrepetible donde somos los responsables de ofrecer calidad integral en la propuesta, una dramaturgia específica para este lenguaje, una cuidada confección de personajes y escenografía, música autoral, vestuario pertinente, presentación impecable de la caja Lambe y una construcción lumínica de calidad.

Narrativas de OANI Teatro

OANI Teatro trabaja desde distintos pies forzados para crear sus espectáculos y proyectos de teatro Lambe Lambe. Nos proponen también proyectos de coproducción y otras instancias donde impulsamos una creación espontánea a partir de la necesidad que surge como habitantes de nuestra sociedad; y a veces sentimos la necesidad de investigar, sin importar el tiempo y espacio que nos tome llegar a un espectáculo o tal vez no.

Cuando depende solo de nosotros crear una obra teatral o un proyecto, escogemos una temática que hace ruido en nuestro existir y dentro de la realidad social que nos rodea. Cuando

dirijo un proyecto, me enfoco en la manera de contribuir a sobrellevar la decadencia humana, a subsanar emociones y relaciones. Me conecto con los estados que me perturban, indago en las situaciones humanas que me incomodan, como la desigualdad, el maltrato, la discriminación, los prejuicios sociales, la contaminación indiscriminada, la competencia y la estigmatización de comportamientos.

Lo que caracteriza las producciones teatrales de OANI es la necesidad de provocar, en nosotros mismos, preguntas movilizadoras tales como: ¿Qué vamos a decir con este proyecto? ¿Cuál es nuestro punto de vista al respecto? ¿Qué nueva dificultad disciplinar o nueva técnica de animación podremos descubrir? ¿Cuál será la tensión narrativa (historia) o dramática (acción) del proyecto? Y aún más importante: ¿Cuál será el centro de gravedad de la historia?

Nace entonces la necesidad de utilizar la materialidad animada viva y carnal, siempre con la intención de alterar la formalidad de manipular/animar de manera convencional. Mediante este cuestionamiento sensible, descubrimos los elementos que componen el acto teatral con un objeto, el equipo de artistas compone entonces una partitura al servicio de la creación. Buscamos que nuestras obras contengan cualidad y sensibilidad en la animación o manipulación de los elementos y, sobre todo, una cuidada dramaturgia: un relato dramático entendido y creado para un teatro Lambe Lambe que cuestione o dialogue con su humanidad, dando fuerza a la creatividad y la estética, haciendo hincapié en fortalecer las relaciones, el intercambio de vivencias para generar mayor diálogo y cruce entre nuestras miradas, idiosincrasias y potenciar el diálogo con nuestra audiencia como una interesante trama social que va tejiendo imaginarios y realidades que nos unen.

Nuestra misión es ser capaces de contar algo con honestidad y valor propio para no perder la oportunidad de despertar en el espectador un sentimiento, una experiencia, que sea un aporte para su alma que está un poco dormida, oculta, reprimida o simplemente ignorada.

Luego viene la responsabilidad de cada uno por lo que ocurre. La esencia se construye en la relación con el objeto, el espacio, el personaje. El espectador termina por entender y construir lo que necesita, agrega lo que no ve, la poesía que requerimos como artistas y espectadores.

Cuando el objeto vive en escena entonces podemos dialogar con el público. Es ahí donde se produce el teatro. Dialogamos generalmente sin palabras, la música compuesta sensiblemente para la pieza teatral es el texto, propone las emociones del espectador y del objeto animado. Entonces se crea un lenguaje universal, pues cuando presento esta pieza en cualquier parte del mundo, me conecto siempre con el espectador de distintas maneras; lo que el espectador interpreta siempre es lo acertado. Así el teatro se manifiesta.

Reflexiones

El teatro Lambe Lambe me obligó a salir del camarín, un lugar muy cómodo, y arrojarme a las calles para encontrarme cara a cara con otro ser humano-espectador, como un cable a tierra que queda anclado para siempre. El espectador reconoce de inmediato al artista y viceversa, el diálogo se produce siempre después de cada función. El público es visibilizado, la persona habla, quiere ser escuchada, quiere emitir su punto de vista y así lo hace. Se crea un vínculo directo e inmediato entre dos personas desconocidas que intercambian secretos íntimos, saberes y experiencias.

El encuentro con el teatro Lambe Lambe fue un regalo que supe recibir, que conlleva una práctica y dedicación constante y sin pausa, que, sin duda, aporta a la creación de nuevas posibilidades escénicas inexploradas y que, a pesar de ser miniatura, es gigante e infinito. Sin dejar de mencionar que este formato escénico permite transportar fácilmente un espectáculo completo, con sala de teatro incluida, a lugares y situaciones donde jamás pensé habitar.

Obras citadas

Cobra, Pedro. *El Teatro Lambe Lambe. Su historia y poesía de lo pequeño*. Tesis de máster. Université de Lille, Francia, 2017.

:: TEXTO DE CREADOR

La llave maestra

La llave maestra: abrir puertas hacia lo improbable

Álvaro Morales

info@lallavemaestra.com.es

Eduarne Rankin

info@lallavemaestra.com.es

*Somos incapaces de contentarnos con ver sin inventar nada,
entre otras cosas porque sin inventar, no vemos nada*

Antonio Marina

Navegamos hacia lo improbable con una única certeza; solo una nueva mirada capaz de redescubrir la vida nos hará llegar a puerto.

Han pasado doce años desde que decidimos embarcarnos en esta nave escénica rumbo a la sorpresa de lo desconocido. Queríamos abrir nuevas puertas que pudieran llevarnos por espacios poéticos sorprendentes, poner en juego nuestras más profundas inquietudes estéticas y crear experiencias escénicas que dialogasen con fluidez y gracia entre el teatro gestual, la animación de objetos y muñecos, el movimiento, el clown, las máscaras y la poesía visual.

Desde entonces, hemos creado cinco espectáculos que nos han sumergido en las infinitas posibilidades expresivas, poéticas y metafóricas del teatro visual y de objetos. Hemos recorrido teatros, ferias y festivales de gran parte de Chile y de dieciocho países de Europa, Asia y América. Gracias al juego, la sorpresa, la creatividad y la imaginación; partículas elementales de nuestro teatro, y como decía Jacques Lecoq, elementos poéticos comunes de toda la humanidad, observamos siempre conmovidos la apabullante fuerza comunicativa que posee este lenguaje. Allá dónde vamos, penetra profundo en el imaginario de personas de todas las edades y de las más diversas culturas.

Nuestra búsqueda se ha centrado en redescubrir la fuerza dramática que portan objetos y materias cotidianas al ser despojados de su función utilitaria. Dejamos atrás nuestra mirada racional, pragmática, que nos impide ver las sorprendentes posibilidades poéticas y nuevos significantes que pueden emerger de ellos a través del juego y la ilusión. Trabajamos con el cuerpo, el espacio y la imagen creando universos oníricos, fantásticos y surrealistas donde todo es posible, invitando al espectador a dejarse llevar hacia una experiencia escénica sugerente e inesperada, para contemplarla como quien contempla un paisaje.

Un telón de papel que se transforma en fuego, agua y energía telúrica. Maletas, plásticos y baúles que cobran vida y nos hablan sin palabras sobre el exilio, la partida, las despedidas, y todos esos viajes y cambios que experimentamos en la vida tanto física como espiritualmente. Chaquetas que se transforman en cantantes, tutús en avestruces, plásticos que flotan como agua y aire por sobre los espectadores, cuerpos que aparecen y desaparecen, se doblan, se multiplican



Delirios de papel. Compañía: La Llave Maestra. Teatro Gayarre de Pamplona, España. Año: 2011. Fotografía de Elio Frugone (Fototeatro).

o se desvanecen. Historias improbables, situaciones imposibles, ilusiones conmovedoras, manos que evocan multitudes, elementos cotidianos que se metamorfosean en animales fantásticos, vestidos que danzan formando figuras hipnóticas, cuerpos sin cabezas que recuerdan antiguos romances, figuras de papel que viven historias de amor trágicas, barcos que navegan hacia la memoria histórica, ranas que emergen desde abrigos abandonados, fantasmas de plástico que conmemoran las ausencias que más nos pesan. Juego, ilusión, poesía sin palabras, objetos que cobran vida para contarnos sus historias, para recordarnos que todo lo que nos rodea puede ser una posibilidad creativa, que lo real es solo una convención a la que hay que estrujar para que nos revele sus misterios y que el arte existe justamente para poder ponerle cuerpo a ese sentir invisible e inexplicable que compartimos como humanidad y que se encuentra más allá de la lógica, más allá de la razón.

Hemos creado cinco espectáculos: *Bestiario*, *Delirios de Papel*, *Nómadas*, *Los Niños del Winnipeg* y *Pareidolia*. Dirigido ocho obras de teatro, danza y circo para otras compañías y teatros de Chile y España. Sin duda, en todas ellas hay ciertas partículas elementales que las atraviesan, sustentan y sostienen, conformando así nuestra propuesta artística. Piezas que se mantienen constantes, se desarrollan y adquieren profundidad en cada nuevo espectáculo e investigación para ir conformando nuestra particular poética y lenguaje. El juego, la dramaturgia de la imagen, la fuerza gestual del cuerpo y la transformación poética de objetos y materias. Nuestra dramaturgia es más cercana a la poesía que a la narrativa. Se interna en el reino de lo invisible y lo intuitivo, donde una cosa lleva a la otra a través de pequeñas uniones o enlaces que no provienen de la lógica lineal, sino más bien de la lógica de los sueños, en la que un juego, una imagen, un sonido o un gesto pueden bastar para transportarnos hacia otra dimensión.



Nómadas. Compañía: La Llave Maestra. Teatro Gayarre de Pamplona, España. Año: 2015. Fotografía de Paxti Cascante.

*Bestiario*¹ fue nuestro primer trabajo como compañía. Un ejercicio de investigación en torno a las posibilidades expresivas y poéticas de las máscaras y objetos en diálogo permanente con el movimiento y el gesto. Comenzamos con un trabajo de creación y confección de máscaras de rostro entero basándonos en el reino animal, ya que, de esa manera, durante el proceso creativo nos obligaríamos a transformar el cuerpo, el espacio y la manipulación de objetos, para dirigirnos a espacios menos realistas y más cercanos a lo fantástico y poético que estábamos buscando. Luego, en la sala de ensayo vinieron las improvisaciones, los juegos individuales y colectivos con las máscaras. Poco a poco fuimos descubriendo un universo fantástico de bestias creadas a partir de uno o varios cuerpos. El tercer paso fue la introducción de diversos objetos y elementos que iban potenciando las imágenes y abriendo nuevas posibilidades tanto en la creación de personajes como también de espacios y situaciones.

Bestiario fue la primera puerta abierta, el inicio de esta aventura de compañía que contiene en sí misma todas las bases de lo que hemos desarrollado y profundizado en estos doce años de trabajo: la poesía visual, la transformación del cuerpo, materias y objetos, la creación de universos oníricos, las metáforas, analogías y sinécdoques visuales, los juegos de ingenio y la creación de un lenguaje escénico que transita entre lo cómico, lo fantástico y lo poético.

¹ Creación colectiva. Dirección: Álvaro Morales. Elenco Original: Edurne Rankin, Ion Barbarin, Izaskun Mujika, Patxi Larrea, Aintzane Baleztena. Elenco chileno: Edurne Rankin, Patricia Rath, Camila Rojas, Roberto Cobian, Mario Espinosa. Música: Gorka Pastor. Técnico de sonido: Teto Irisarri. Escenografía: Ion Barbarin / Patxi Larrea. Vestuario: Edurne Rankin. Máscaras: La Llave Maestra. Diseño iluminación: Patxi Larrea. Iluminación: Álvaro Morales. Diseño gráfico: Álvaro Morales. Técnicos en sonido e iluminación Chile: Walter González / Diana Fraczinet. Producción: La Llave Maestra. Coproductores: Teatro Gayarre de Pamplona. Estreno: febrero de 2011, Escuela Navarra de Teatro, Pamplona, España. Desde entonces ha realizado funciones en teatros, ferias y festivales en Chile, Argentina, Brasil, España, Bosnia y Turquía.



Los niños del Winnipeg. Compañía: La Llave Maestra. Centro Cultural Matucana 100. Año: 2016. En la imagen Edurne Rankin. Fotografía de Cristián Comejo.

Luego vino *Delirios de Papel*², que, tal como su nombre bien lo define, es un delirio escénico, una fiesta, una explosión de alegría, creatividad e ingenio, pero, sobre todo, un hallazgo visual y material sorprendente que nos abrió la mente a las enormes posibilidades creativas que poseía el lenguaje que estábamos desarrollando.

Si bien en *Bestiario* el cuerpo y las máscaras eran la columna vertebral de la obra, en *Delirios de Papel* la materialidad —en este caso el papel— se transformó en el cuerpo y actor principal del espectáculo, desde el cual nacía, se originaba y se comunicaba todo. De esta manera, comenzó a cobrar preponderancia en nuestro trabajo la fuerza expresiva de lo inanimado, la sorprendente vida expresiva de la materia (papel, plástico, telas, etcétera), que, sin necesidad de transformarse en figuras antropomorfas, podían hablar y sugerir las más variadas lecturas, atmósferas y sensaciones, gracias a su plasticidad, textura, ritmo o kinética.

Delirios de Papel nos regaló un par de grandes verdades escénicas. Por un lado, que la creación y la destrucción son hermanas gemelas que se crean una a la otra, ya que a medida que el gran telón de papel se iba destruyendo con las intervenciones de los actores que rasgaban, agujereaban y rompían el papel, nacía una obra y aparecían las historias, los personajes y

2 Dirección: Edurne Rankin y Álvaro Morales. Elenco original: Edurne Rankin, Ion Barbarin, Patxi Larrea, Izaskun Mujika, Aintzane Baleztena. Elenco chileno: Edurne Rankin, Roberto Cobian, Elizabeth Dastres, Mario Espinosa, Marcela Burgos, Raúl Escudero y Leonor Marchant. Música: Gorka Pastor. Sonido e iluminación: Álvaro Morales. Técnicos en sonido e iluminación Chile: Walter Gonzalez / Diana Fraczinet. Escenografía y vestuario: La Llave Maestra. Diseño de iluminación: Álvaro Morales / Patxi Larrea. Diseño gráfico: Álvaro Morales. Asesoría en diseño gráfico: Isidro Ferrer. Producción: Edurne Rankin / Álvaro Morales. Coproductores: Teatro Gayarre de Pamplona. Estreno: junio de 2011, Teatro Gayarre, Pamplona, España. Desde entonces ha realizado funciones en teatros, ferias y festivales en Chile, Argentina, Bolivia, Uruguay, Costa Rica, Brasil, España, Holanda, Turquía y Taiwán.



Pareidolia, juegos para activar la imaginación. Compañía: La Llave Maestra. Centro Cultural Matucana 100. Año: 2018. Fotografía de Michael Gálvez.

las situaciones que daban vida a un mundo inagotable de posibilidades creativas. Así como el escultor que rompe la piedra para encontrar la figura que duerme dentro de ella. Por otro lado, la enorme necesidad de fiesta, desparpajo y libertad que, tanto artistas como público, necesitamos sentir de vez en cuando en este rito colectivo del teatro para sacudirnos de la pesadas lógicas y normas cotidianas que nos alejan del sentido esencial del disfrute, de la comunicación visceral y festiva del humor, para volver a conectarnos, aunque sea por una hora, con la catarsis del juego, la imaginación y el delirio.

Nuestro tercer espectáculo fue *Nómadas*³, un viaje poético y gestual hacia el viajar, la migración, el exilio y el natural impulso de cambiar. ¿Qué nos sucede cuando nos movemos de país, cambiamos de cultura o nos enfrentamos a una nueva vida? ¿Cómo transmitir todas esas incertidumbres, miedos, esperanzas y sueños que nos acompañan en estos procesos de mudanza, tanto real como metafóricamente hablando? Esta vez fue el turno de crear con objetos y materiales propios de un gran viaje: maletas, baúles, cajas de cartón, plásticos de burbujas, papeles, envoltorios, que nos llevaron a descubrir un caleidoscopio de situaciones sugerentes en

3 Dirección y dramaturgia: Edurne Rankin y Álvaro Morales. Elenco original: Edurne Rankin, Patxi Larrea, Aintzane Baleztena. Tramoya y técnico en escena: Felipe Morales. Elenco chileno: Edurne Rankin, Max Pertier, Francisca Artaza. Tramoya y técnico en escena: Mario Espinosa. Música: Gorka Pastor. Sonido e iluminación: Álvaro Morales. Diseño escenográfico: La Llave Maestra. Realización escenográfica: Verónica Eguaras, Javier Rankin, La Llave Maestra. Apoyo escenográfico y de utilerías: Odile Pothier / Felipe Morales. Diseño de vestuario: Edurne Rankin. Realización de vestuario: Edurne Rankin / Natalia Sesma. Diseño de iluminación: Álvaro Morales / Patxi Larrea. Diseño gráfico: Isidro Ferrer. Producción: Edurne Rankin / Álvaro Morales. Coproductores: Principal Gayarre de Pamplona, La Llave Maestra, Fondo Iberescena, Casas de cultura de Zizur, Burlada, Mutilva y Noain de Navarra, España. Estreno: mayo 2015 Teatro Gayarre de Pamplona, España. Desde entonces ha realizado funciones en teatros, ferias y festivales en Chile, Argentina, Costa Rica, México, Estados Unidos, Bélgica y España.



Pareidolia, juegos para activar la imaginación. Compañía: La Llave Maestra. Centro Cultural Matucana 100. Año: 2018. Fotografía de Michael Gálvez.

torno al viajar. Clown, teatro de objetos, animación de muñecos y máscaras se conjugaban aquí en una danza gestual sugerente y poética que invitaba al público a acompañarnos en un viaje onírico hacia los miedos, esperanzas, recuerdos, sueños, pesadillas e ilusiones propios de quién se lanza hacia el gran viaje de la vida y sus cambios. *Nómadas* nos abrió puertas hacia amplios espacios por los que transitar con el lenguaje de la visualidad, adentrándonos en paisajes que se sitúan entre el drama, la poesía y el sueño.

En 2014, nuestro camino se topó con un evento de memoria tan importante como fue la celebración del aniversario número 75 de la llegada del Barco Winnipeg a Chile. A raíz de esta fecha conmemorativa, nos hacen el encargo de crear una pequeña obra corta que relatara esta historia dirigiéndola al público familiar. Encantados y conmovidos por esta bella historia de solidaridad y tragedia, nos pusimos a investigar, entrevistar a sobrevivientes, parientes cercanos, a revisar bibliografía, documentales y otras fuentes. A partir de esta investigación, Eburne escribiría el texto y luego, una vez más, conjuntamente lo llevaríamos a escena, pero esta vez solo con ella en el escenario. Lo que comenzó siendo una pequeña obra corta, se fue transformando paulatinamente en un espectáculo de una hora, llamado *L@s Niñ@s del Winnipeg*⁴, nuestra cuarta obra.

Nuestro enamoramiento con este espectáculo, mínimo en recursos y tremendamente poderoso en emoción, fue inmediato. Durante los ensayos debíamos detenernos constantemente,

⁴ Dramaturgia: Eburne Rankin. Dirección: Eburne Rankin / Álvaro Morales. Elenco: Eburne Rankin. Música: Gorka Pastor. Sonido e iluminación: Álvaro Morales. Diseño escenográfico: Álvaro Morales. Realización escenográfica: Odile Pothier / Eburne Rankin. Diseño de vestuario: Eburne Rankin. Realización de vestuario: Eburne Rankin / Gabriela Santibáñez. Diseño de iluminación: Álvaro Morales. Diseño gráfico: Álvaro Morales. Producción: Eburne Rankin / Álvaro Morales. Estreno Matucana 100 en abril de 2016. Desde entonces ha realizado funciones en teatros y festivales en Chile, Argentina y España.



Pareidolia, juegos para activar la imaginación. Compañía: La Llave Maestra. Centro Cultural Matucana 100. Año: 2018. Fotografía de Michael Gálvez.

porque en ciertos momentos no podíamos parar de llorar y, a pesar de repetir las escenas una y otra vez, siempre nos conmovían como la primera vez. Cuando logramos terminarlo y dejar de llorar, vino el turno del estreno. El silencio que reinaba en la sala era solamente interrumpido por los sollozos que se escuchaban en la oscuridad. El público estaba viviendo lo que tantas veces experimentamos nosotros en ensayos y lo que tantos pasajeros vivieron en ese desgarrador viaje desde España a Chile.

L@s Niñ@s del Winnipeg es un espectáculo muy querido por nosotros por su lección de humanidad, por las fuertes emociones que se logran con el público de todas las edades, por su simpleza, honestidad y minimalismo presente en todos los sentidos, que nos ha enseñado mucho sobre la grandeza de lo pequeño.

Por último, nuestro más reciente espectáculo, *Pareidolia, juegos para activar la imaginación*⁵, nace de un proceso de investigación y reflexión práctica en torno al lenguaje de la poesía visual que veníamos desarrollando durante tanto tiempo; sus leyes, técnicas y posibilidades. Luego de cuatro meses de investigación y otros cuatro meses de creación y puesta en escena, surge esta obra como una experiencia escénica que apela directamente a los sentidos del espectador,

5 Dirección y dramaturgia: Álvaro Morales / Edurne Rankin. Elenco: Edurne Rankin, Mario Espinosa, Marcela Burgos, Raúl Escudero, Pablo Soto, Max Pertier, Catalina Castellano, Alejandro Nuñez. Elenco proceso investigación 2017: Edurne Rankin, Mario Espinosa, Max Pertier, Francisca Artaza. Música: Gorka Pastor. Diseño escenográfico: La Llave Maestra. Realización escenográfica: Eduardo Jimenez / Odile Pothier / La Llave Maestra. Diseño de vestuario: Edurne Rankin. Realización de vestuario: Edurne Rankin / Ximena Bascuñan. Diseño de iluminación: Álvaro Morales. Producción: La Llave Maestra. Auspicio: Ministerio de la Culturas y las Artes, Gobierno de Chile, Fondart regional 2018. Estreno Matucana 100 en agosto de 2018. Desde entonces ha realizado funciones en teatros, ferias y festivales en Chile, Brasil, Bolivia, Colombia, Venezuela, Panamá, México, Estados Unidos, España, Bélgica y Holanda.



Pareidolia, juegos para activar la imaginación. Compañía: La Llave Maestra. Centro Cultural Matucana 100. Año: 2018. Fotografía de Andrés Olivares.

estimulando su curiosidad y asombro con el fin de abrir su imaginario, llevándolo hacia espacios escénicos improbables, sugerentes, fantásticos y poéticos, que reivindican la fuerza del juego de la imaginación, la creatividad y la magia de lo simple.

Bebiendo profundamente de conceptos, ideas y estéticas provenientes de diversas disciplinas artísticas como las artes visuales, el diseño gráfico, la ilustración, la danza, el circo, la música y la magia, *Pareidolia* es la obra de la compañía que contiene y sintetiza con mayor claridad nuestra propuesta escénica en su contenido esencial: juego, ingenio, creatividad, sorpresa y poesía visual al servicio de un cambio de mirada que nos devela nuevas formas de ver la realidad.

Han pasado doce años de intenso trabajo sumergidos en este universo de formas, transformaciones, ilusión, juego y creatividad. Navegando en la fuerza expresiva de la imagen; en la simpleza del juego del cuerpo y los objetos que nos rodean; en la transformación constante de la realidad; en la certeza de que hay un alma en cada cosa y que nada es lo que parece. Ingenio, objetos, materias, cuerpos en movimiento, luz y música son nuestros aliados que danzan para crear un lenguaje sin palabras que busca ser universal y acercarnos a vivenciar la poesía invisible y hacer posible lo improbable.

:: TEXTO DE CREADOR

La vida que me dan los títeres, una reflexión desde el oficio

Valentina Raposo Quintana

valeraposo@gmail.com

Lejos de la tierra en la que crecí, pero con ojos de golondrina, voy siguiendo el movimiento de los títeres entre continentes. Soy consciente de lo que mi corta visión alcanza, enredada en las corrientes mundanas del trabajo cotidiano, las giras por la península ibérica, la supervivencia, la pasión, el rigor y el compromiso con el oficio de titiritera. Me faltan vidas para poder indagar más. Sin embargo, un ejercicio que intento hacer constantemente es contemplar y reflexionar sobre lo que la praxis me regala. Lo hago desde la experiencia vital como creadora; a lo largo de los años he llegado a amar el peculiar lenguaje de los títeres; tanto si estoy sentada en las butacas del teatro como espectadora, construyendo marionetas en el taller o animándolos en escena. Este es el sitio desde donde puedo escribir.

Primera constatación

Los títeres son inabarcables. Incommensurables. Se encuentran en la encrucijada de la existencia humana, encarnan el aliento de lo vital y el conocimiento del infinito. Fluyen entre la materia y la no materia, lo vivo y lo muerto, el movimiento y la quietud, el tiempo y el silencio, lo corpóreo y lo incorpóreo, las ideas y lo encarnado, el objeto y el sujeto. Son criaturas que pertenecen al reino de lo imaginario y lo simbólico, lo terrenal y lo cósmico, lo sublime y lo perverso. Son multidisciplinarios y fluyen entre la poesía y la plástica, el movimiento y el ritmo. Son híbridos por naturaleza, y sus infinitas y múltiples conexiones con las artes, la ciencia, la música, la literatura y la filosofía los convierten en una fuente de inspiración y de experimentación infinitas.

(Una vez te dejas seducir por ellos... estás perdido).

Segunda constatación

¿Qué es?, ¿qué tienen los títeres que cautivan? Quien ve un *títere vivo* no puede permanecer en la indiferencia. Ver un títere vivo produce una reacción inmediata y primaria, una emoción

irrefrenable, placer, curiosidad, admiración, fascinación y, en ocasiones, miedo y rechazo. Es la rebelión de la materia, enredar a quien la mira, jugar con lo que se sabe y no se sabe. ¡Es extraordinario! ¡Se mueven, respiran! ¡Están vivos! Los títeres, cuando alcanzan un nivel artístico, interpelan al espectador, pidiéndoles todo su compromiso, su vitalidad, inteligencia y capacidad de juego. Exigen al espectador un gran acto poético, le dicen: ¡Salta, salta al infinito! Entrégate y cree. Porque es posible lo imposible: *Estoy tan vivo como tú, y si yo estoy vivo: ¿lo estás tú realmente?* No son asuntos menores, tener la capacidad de creer o no. Darse permiso para jugar e imaginar o no tener la capacidad de hacerlo.

(Para mí, es la libertad).

Tercera constatación

Se puede llegar a pensar que el arte de dar vida a los títeres obedece a un virtuosismo de manipulación de la percepción, a un simulacro, a una ilusión. Un ejercicio de poder en el que titiriteras y titiriteros dominan y controlan la materia, cuando en realidad se trata más bien de una danza en la que no hay dominación sino contacto y diálogo, fluidez y balance orgánico. Y la sangre, la carne, la materia e imaginación confluyen y se retroalimentan.

(La vida que doy a los títeres me la dan ellos a mí).

Cuarta constatación

Los mecanismos que operan en la creación de la vida de los títeres son complejos y llenos de matices infinitos. Podríamos hablar de que el títere cuenta con tres cuerpos esenciales que están interrelacionados y son interdependientes: el cuerpo material, que es el instrumento, la figura en sí; el cuerpo motor, que es la mano viva que mueve los hilos o los mandos de las marionetas; y el cuerpo vivo o cuerpo poético que está en la mente del espectador.

El cuerpo material

Es el cuerpo instrumento, el vehículo que va a asumir un rol o un personaje; puede ser un objeto construido o encontrado. Su práctica tiene que ver con el estudio de la imagen plástica y la capacidad de movimiento desde lo material. Aquí se abre el gran abanico de su concepción plástica; el universo de los títeres nos ofrece infinitos engendros escultóricos, criaturas gráciles hechas de telas, de papel de periódico, cartón piedra, gomaespuma, seres tallados en finas maderas, otros hechos de resinas, látex o siliconas de última generación. Otros hechos de baratijas, latón o elementales alambres. Seres creados del universo culinario, títeres de fruta o pan, efímeras criaturas de hielo. Títeres carnales hechos con partes del cuerpo humano. Títeres construidos con desechos y bolsas de basura movidos por el viento. Objetos de uso cotidiano, cosas, piedras,



La Vampira del Raval. Autor: Josep Arias Velasco. Estreno: 14 de diciembre de 2011 en el Teatre del Raval de Barcelona. En la imagen Pobre Pepito marioneta construida por Valentina Raposo. Fotografía de Javier Ferrer Huerta.

sombreros, pipas, materiales amorfos como el barro. Figuras tridimensionales o bidimensionales como las siluetas de papel y cuero, o seres incorpóreos e inmateriales como las proyecciones, los reflejos y las sombras. Desde el títere como objeto encontrado, a los más antropomorfos o figurativos, hiperrealistas o abstractos. Encontraremos dentro de su extensa progenie títeres de todos los tamaños, desde pulgas microscópicas, a gigantes titanes que aplastan coches.

Las formas, las texturas, los reflejos, los colores, el movimiento de las líneas, los volúmenes, el vacío, las tensiones, las direcciones nos hablan. La creatividad, la maestría y sensibilidad de titiriteros y artesanas. No es casualidad que artistas plásticos de la talla de Paul Klee, Joan Miró o Alexander Calder se sintieran seducidos por los títeres.

Por otra parte, el cuerpo material estudia la capacidad de movimiento del que dan cuenta los diferentes y complejos mandos y mecanismos creados y perfeccionados durante siglos por maestros y maestras constructoras. Simples o sofisticados, pasamos al mundo de la mecánica, la física y la ingeniería. Al universo de los pesos, y contrapesos, inercias, fuerzas y ejes, palancas, mandos, articulaciones y poleas.

Cuando se piensa en construir un títere hay que prever cuántas manos lo van a mover y cómo. Qué movimientos va a ser capaz de realizar y cuáles no. Hay que tener en cuenta las distancias y la posición de los animadores con respecto a la figura. Desde la cercanía corporal de la manipulación directa, pasando por la distancia vertiginosa de los hilos y los mandos de las marionetas, a los sofisticados controles atávicos de los títeres del bunraku. Muñecos flexibles donde el esqueleto es la propia mano de una titiritera, hasta los de articulaciones rígidas como los construidos para el cine de *stop motion*, que permiten detener el movimiento en el tiempo, para poder registrarlo fotograma a fotograma. Y los resultados de este estudio dan lugar a

maravillosos y realistas caballos como los de *War Horse*, animados por tres personas, hasta el control remoto y electrónico como los animatrónicos de *Jurassic Park*.

Entren y piérdanse en el ingenio y la expresividad de la materia.

(No se puede abarcar todo esto y, como titiritera constructora que soy, me ha llevado a centrarme en unas pocas y básicas premisas: la importancia en la elección del material, los materiales blandos se prestan mejor a la vida; escoger bien las articulaciones, se tiene que conseguir el punto de flexibilidad y sujeción precisos; pesos e inercias pueden dar la misma vida que complejos mecanismos; escoger el punto preciso de expresión en que el títere no hable más de lo necesario; nunca olvidar que un títere es un vehículo y debe tener la capacidad de evocar y de ser completado por el espectador).

El cuerpo motor

El cuerpo motor es el aliento. Su práctica tiene que ver con el estudio de la expresión de la acción y la emoción a través del movimiento, la respiración y la voz. Titiriteras y titiriteros animadores individual o colectivamente, se dan a esa tarea; son la fuerza motor y vital del títere.

Hay muchos puntos en común con la interpretación actoral, porque como las actrices y actores, titiriteros y titiriteras también están interpretando, y todos sus recursos expresivos están a favor de la escena. La diferencia es que el centro de la interpretación está en el cuerpo material del títere, es él quien lleva la acción. La tarea consiste en descubrir qué recursos nos ofrece el diálogo orgánico entre los cuerpos que animan y los que son animados, a favor de lo que se quiere contar.

La primera acción que hace un títere es contarle al espectador: *Yo soy. Estoy aquí. Existo.* Para esto, el estudio de la respiración y la mirada son fundamentales. La respiración del títere es un movimiento y un sonido que se tiene que investigar y descubrir; no en todos los títeres está en el mismo sitio ni es de la misma intensidad. A veces puede estar en un detalle, en cómo un títere aprieta un objeto contra el pecho, otras en un ligero movimiento de cabeza o en el sutil movimiento del pelo o en la barriga. En el caso de que se anime un objeto, el trabajo consiste en descubrir precisamente cómo respira. ¿Cómo respira la rama de un árbol? ¿Las hojas de un libro? ¿El bastón de un anciano?

Después está la mirada. ¿Qué es la mirada en un títere, dónde está ubicada? La mirada nos cuenta lo que el títere vivo ve, lo que siente y lo que piensa sin necesidad alguna de palabras. Y gran parte del trabajo es precisamente descubrir cómo mira, con qué ritmo, con qué densidad, con cuántas pausas exactas y precisas. La mirada es una dirección, una flecha que barre el espacio y en los títeres no suele estar en los ojos, sino en la nariz y en el ritmo. Si se trata de un objeto animado el trabajo consiste en descubrir qué recursos expresivos me ofrece y tal vez pedirá más intervención del animador y que el movimiento se coordine con los recursos vocales.

Ocurre un fenómeno curioso. Cuando se manipula a un títere por primera vez no se sabe muy bien lo que se está haciendo. Si se manipula una marioneta de hilo, por ejemplo, el títere está abajo y solo vemos la nuca desde arriba, o si se anima un títere colectivamente, como los de mesa o tipo bunraku, tal vez al animador solo le toca mover los pies de la figura. Esta es una de las grandes dificultades de animar un títere, conseguir tener una imagen interna de lo que se está



Las Cotton. Compañía Anita Maravillas en coproducción con Portal 71. Lugar y año de estreno: Zornotza Areoa, septiembre del 2020. Fotografía de Txelu Angoitia.

haciendo, una organicidad y una coherencia, para luego proyectarla. Sentir, por ejemplo, cómo a pesar de la distancia puedes descender a través de los hilos y salir proyectado hacia la platea.

El arte de animar un títere está en la destreza, la creatividad y la sensibilidad de las titiriteras o animadores, individual o colectivamente. Se debe controlar el centro de gravedad del instrumento, aprender a escuchar porque ningún títere es igual a otro. Hay que manejar el arte de la disociación y la coordinación, tomar conciencia de cómo funcionan sus inercias, sus pesos y contrapesos.

Para dar vida a los títeres construimos con ellos fotografías similares a lo que en *stop motion* se llama "fotogramas claves", que son imágenes, precisos gestos corporales por los que hay que transitar. Posiciones exactas con las que se crea una partitura de movimiento, una coreografía con ritmos y musicalidad. ¡Es una danza!

(Los títeres pueden exagerar. Algo que no les queda bien a los actores. La limpieza es el camino. Escuchar. Controlar la energía. Función tras función. Minuto tras minuto, segundo tras segundo).

El cuerpo poético

Es el relato que conseguimos crear en la cabeza del espectador, es el cuerpo vivo del títere con su historia en escena. Su práctica está en la elección del qué y el cómo contamos, en la poesía de las imágenes, en las metáforas, en la dramaturgia y puesta en escena, que en el caso de los títeres está estrechamente unidas y a veces nacen a la vez.

Uno de los mayores desafíos es que los títeres no mueran en la mitad del espectáculo. Es por esto que se tiene que elegir con cuentagotas, cómo se crea y se mantiene la vida de los títeres en la mente del espectador. Saber medir la resistencia a la palabra, ya que el centro de los títeres generalmente está en la acción. El asunto de la palabra no es menor. ¿Cómo hablan los títeres? Tiene que ver con el aliento, la coordinación y mantener la vida del títere sílaba a sílaba.

Se tiene que decidir qué rol van a ocupar los titiriteros y titiriteras, qué sentido se va a dar a su presencia. ¿Van a desdoblarse y ser personajes? ¿Van a ser narradores? ¿Van a ser un coro? ¿Van a ser neutros? ¿Van a ser fantasmas, testigos, siervos? ¿Vamos a decidir ocultarlos, omitirlos o ponerlos a la vista? ¿Cuántos animadores voy a necesitar?

Hay que saber dosificar. Saber que los títeres necesitan desaparecer a la vista del espectador y que se tienen que introducir otros elementos que los hagan brillar. Comprender que el lado plástico de los títeres invita a contar con la poesía de las imágenes, del ritmo y de la música, del movimiento y del color. Con el contraste de su alma de objeto y de sujeto. Saber que cada títere puede explicar algo de una manera diferente y precisa, y que un títere de hilo nunca jamás podrá explicar lo que uno de guante.

(La poesía de los títeres es infinita).

Quinta constatación

Demasiado a menudo se relacionan los títeres con una pueril entretención para infantes y no falta quien piense en ellos como espectáculos de una categoría menor. Tenemos que trabajar para cambiar esta percepción. Los títeres nos acompañan desde la historia de la humanidad. Forman parte de todas las culturas y tienen profundas y ricas raíces tradicionales y populares. ¿Tal vez el arte popular no es considerado Arte con mayúsculas? A menudo los encontraremos cercanos a la cultura *underground* o excepcionalmente reconocidos en la cultura oficial como curiosas *delicatessen*. Pero no olvidemos que la marioneta también ha estado en primera línea de la vanguardias artísticas del siglo XX al abrigo de grandes creadores como Gordon Craig, Tadeuz Kantor, o corrientes como la Bauhaus.

El lenguaje de los títeres está en un epicentro del desgarrar. Sacudidos por nuestra propia historia, todo nuestro planeta chirría y dentro de nuestras conciencias e imaginarios un apocalipsis no parece tan lejano. El consumo desenfrenado, las nuevas tecnologías y nuestra relación disonante y autodestructiva con el mundo objetual y material, invita a que, al menos, hagamos ciertas pausas. El lenguaje de los títeres en esa encrucijada. Y de nuevo los títeres se ríen de nuestra humanidad como ningún actor de carne y hueso podría hacerlo. ¿Cómo no van a estar los títeres en un eje hirviente del lenguaje teatral y las artes contemporáneas? Como ningún otro los títeres pueden ofrecer su inagotable capacidad metafórica, su camaleónica figura, la riqueza de sus técnicas, su capacidad de aunar disciplinas, su vertiginosa capacidad de ofrecer imágenes, poesía, de desdoblarse y desgarrarse.

(Disney se equivocó en su interpretación de Pinocho, él nunca quiso ser de carne y hueso: sino seguir siendo de madera... Los mejores espectáculos de títeres que he visto fueron en pequeños

patios rodeada de niños y de abuelas. El teatro de títeres necesita medios y recursos para desarrollo, espacios dignos de creación y exhibición que permitan crecer e investigar artísticamente y crear público).

Profecías titiriteras

Los títeres me cautivaron cuando era una estudiante de Teatro de la Universidad Católica de Chile y pude asistir a las representaciones de la compañía La Troppa. Después seguí mi historia con ellos en Cataluña, donde hay vanguardia y tradición en teatro visual y de títeres, y hasta había una carrera llamada "Teatro de Objetos". Casa Taller de Marionetas de Pepe Otaol me dio acceso a la práctica. Allí comencé mi trabajo y fundamos hace quince años la compañía Anita Maravillas, ahora mismo una compañía de títeres vasca reconocida en el estado.

Cuando tengo la oportunidad de viajar a Chile, si los títeres están a mi alcance, voy a verlos. Son muchas las propuestas que me he perdido, y de las que sé o no he tenido oportunidad de ver. Sin embargo, sí pude conocer hace algunos años la Fundación Teatro Museo del Títere y el Payaso, anclado en el Cerro Cárcel. Allí un grupo de entusiastas artistas restauraron una vieja iglesia y crearon un museo, una escuela internacional y una sala con programación estable. Desde la modestia del espacio, a fuerza de esfuerzo y el ingenio, dan vida al barrio y a las corrientes culturales de Valparaíso.

Y si tengo la fortuna de coincidir, no me lo pierdo ningún fin de semana: me siento en las butacas del Anfiteatro del Museo Nacional de Bellas Artes a disfrutar de la programación de la Rebelión de los Muñecos, arrastrando conmigo a amigos o cualquier familiar desprevenido. Conozco bien las butacas de cemento del anfiteatro, y es por esto que cuando voy, llevo un cojín y también una manta. Hace frío por la noche y las dos pequeñas estufas de parafina a los lados del escenario no alcanzan a calentar todo el espacio cubierto por la carpa. Pero no me importa. Tengo la mejor disposición a contemplar y a deleitarme, y el frío no puede conmigo, porque puedo ver el esfuerzo, los sueños y el trabajo de mis compañeros de profesión. Así, bien abrigada, puedo disfrutar de una decena de espectáculos, nacionales e internacionales, algunos muy reconocidos en este pequeño y prolífico mundo. Pero al finalizar las funciones, cuando se pasa la gorra entre el público y humildemente se va llenando de unas cuantas lucas, duele ver la precariedad de las condiciones de trabajo.

Duele ver la ceguera institucional en contraposición con la resistencia, duele ver cómo con tan limitados recursos se hace tanto, con tan poco apoyo y reconocimiento. Esfuerzos como el de la actual publicación dedicada a los títeres son más que necesarios. Mientras tanto ahí están "los muñecos" del Anfiteatro y el Teatromuseo revelándose. Por allí va *Chaika*, y otros cientos de artistas que van naciendo.

Y mientras tanto, desde el quehacer de lo cotidiano esperaré poder seguir repartiendo hijos de cartón por el mundo, que abran caminos, pensamientos y afectos, y me hagan replantearme como vivimos. Porque así es la vida que me dan los títeres.

:: 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.



Omú, 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.

:: RESEÑAS

:: RESEÑA

Dramaturgas Chilenas Podcast, un espacio donde el teatro escrito por mujeres se lee, se escucha, se imagina y se conversa

Por **Marcela Sáiz Carvajal**

Universidad UNIACC / Universidad Alberto Hurtado , Santiago, Chile
saiz.marcela@gmail.com



La dramaturgia chilena ha sido un espacio mayoritariamente masculino, no solo porque las condiciones sociales y culturales así lo han permitido durante décadas, sino porque, a pesar de existir mujeres dramaturgas en muchos momentos de nuestra historia, estas no han figurado dentro de los registros de publicación y menos en los repertorios de estudio que se reproducen una y otra vez en la enseñanza universitaria especializada y en la educación escolar cuando se le da un lugar al teatro.

Las mujeres siempre han escrito teatro. Ana Neves, Elvira Santa Cruz, Luisa Zanelli, Gloria Moreno, Sara Riesco, Rosa Cabrera, Dinka Illich y Ana Ayala, a principios del siglo XX cultivaron géneros diversos, y abordaron temas y luchas sociales y feministas. Esto, antes de que Gabriela Roepke, María Asunción Requena, María Elena Gertner o Isidora Aguirre estuvieran presentes en la fundación de los teatros universitarios o crecieran a su alero, allá por las décadas de 1940 y 1950.

Durante el siglo XXI las escritoras han multiplicado su presencia en el teatro de la mano de mujeres que además son actrices y directoras teatrales; además ha existido una labor consciente por rescatarlas del olvido, ponerlas en valor y visibilizar su presencia. Trabajos académicos,

artículos y libros como *Evidencias. Las otras dramaturgias* (2021) de Lorena Saavedra, Patricia Artés y Maritza Farías dan cuenta de ello, junto a la labor de las propias dramaturgas por reunirse en encuentros como el Festival Lápiz de Mina, y reconocerse mutuamente en su quehacer teatral.

Cuántas mujeres han escrito teatro, y cuántas y dónde lo hacen hoy en día, es todavía un misterio. Los circuitos teatrales son pocos, los escriturales también, y la posibilidad de formación no es fácil¹, sobre todo en sectores alejados de la capital donde se hace aún más difícil el intento de escribir y llevar esas escrituras a escena.

En este contexto el proyecto *Dramaturgas Chilenas Podcast*, nacido en 2020², aparece como un espacio importante para la difusión del trabajo teatral de autoras chilenas, y también como un lugar de descentralización de la mirada, puesto que las periodistas Gabriela González y Daniella Girardi junto a la docente e investigadora Isabel Sapiaín, y con la producción de Lía Arenas ya han realizado tres temporadas del programa, mostrando el trabajo de escritoras tanto de Santiago como de regiones³, y el de aquellas que fueron pioneras de la dramaturgia en nuestro país.

El propósito de visibilizar y difundir estas dramaturgias femeninas a través de Spotify se ve reforzado por la búsqueda de ampliación de la red de apoyo al proyecto con el fin de permitir el acceso a una mayor cantidad de público. Así, se ha integrado a Teatro Sidarte, Red de Salas de Teatro, Radio Juan Gómez Millas y *Revista Emancipa* como plataformas de difusión.

El formato escogido para estos programas es interesante. El podcast permite que la emisión de este espacio radial se pueda descargar de internet en cualquier dispositivo, y pueda ser escuchado en cualquier momento y lugar. Esta posibilidad se reafirma, además, por la forma de conducción que proponen sus creadoras, la concepción del espacio y la estructura que le han dado. Ellas declaran hacer este programa por amor al teatro y a la literatura, cuestión interesante porque rehabilitan y ponen en valor el vínculo entre estas dos disciplinas, que ha sido cuestionado con justa razón, por una parte, puesto que quienes hacemos teatro sabemos que la naturaleza de nuestra labor es performativa y no necesariamente textual, y hemos hecho ver que el fenómeno teatral supera al texto dramático, en un gesto necesario para no quedar reducidos a él.

Pero, por otra parte, este cuestionamiento ha sido injusto porque radicalizar esta separación es no reconocer el valor de los textos por sí mismos y excluir las posibilidades de conocimiento y goce que nos entregan, perjudicando las oportunidades de registro y publicación que, en el caso del teatro chileno, es extremadamente escasa.

Dramaturgas Chilenas, Podcast supera esta separación —que es bastante más artificial y académica que real— al poner en diálogo estos dos lugares a partir de la convicción de que “el teatro se ve, pero también se lee”. Podríamos agregar, al escuchar los programas, que el teatro también se conversa, se reflexiona, se imagina, se escucha y se discute en conjunto, tal como ocurre en estos 39 capítulos que tienen un ritmo muy ameno, movido por la pasión y el

1 Hoy existe un proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes en el que participo junto a Lucía de la Maza, Benito Escobar, Mauricio Barría y Juan Claudio Burgos, llamado *Oficina de Dramaturgias*, que es un espacio de formación y reflexión sobre las problemáticas teóricas y prácticas de las dramaturgias actuales, gratuito y destinados a personas de regiones del país, muchas de ellas mujeres, que tengan interés o proyectos en el campo de las artes escénicas.

2 Este proyecto cuenta con el financiamiento del Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas, Convocatoria 2021, a través del Fondo de Emergencia Transitorio.

3 “Santiago no es Chile” fue el nombre de la segunda temporada, tuvo diez episodios, y se revisaron textos de autoras de las regiones de Antofagasta, Coquimbo, Valparaíso, Maule, Biobío, y Magallanes y la Antártica chilena: Claudia Cordero, Paulina Torres Cárdenas, Dayán Guerrero, Joanna Mellado, Andrea Pereda, Paulina Bustos, Astrid Quintana, Ingrid Fierro, Claudia Hernández y Carolina Jara.

entusiasmo de las conductoras por las obras y los temas, y a los cuales van atrayendo referentes muy amplios del mundo artístico, social y cultural para avanzar en un análisis a través de un lenguaje muy cotidiano y accesible que nos instala en una conversación entre amigas/os; y simultáneamente, nos permite entrar en profundidades sugestivas, y seguir navegando en nuestras propias reflexiones si lo deseamos.

Este encuentro de conversación está concebido como un club de lectura, y, personalmente, creo que esto es un gran acierto porque otorga coherencia y proyección a la propuesta.

Podemos entender un club de lectura como un espacio donde un grupo de personas, unidas por su pasión por un tema, un autor/a o una obra, se reúnen periódicamente para conversar sobre ellos a partir de la lectura. En esta conversación se contextualizan al autor/a y a la obra, y se van tejiendo miradas e interpretaciones desde los mismos participantes, desde sus propias experiencias lectoras y comprensiones, y también desde las curiosidades que la propia lectura ha despertado en ellos; por lo tanto, se aportan nuevos antecedentes y referentes biográficos, culturales y sociales que van ampliando y enriqueciendo la conversación.

Esto es justamente lo que sucede en cada capítulo de *Dramaturgas Chilenas*. En cada programa⁴ se aborda una obra que ha sido escogida por la propia dramaturga, y que las conductoras han debido leer y preparar para conversar, tal como ocurre en un club de lectura. Esto nos permite conocer un texto que aparece como fundamental para la autora, y no necesariamente su último trabajo, en un ejercicio que es también de memoria y registro para las nuevas generaciones.

Entonces, no estamos frente a un programa de entrevistas, puesto que las dramaturgas no están presentes, sino que aparecen a través de audios grabados que han enviado a las creadoras de este espacio, respondiendo las preguntas que les han sido propuestas. Estas preguntas son las mismas para todas, por lo tanto, nos permiten conocer las reflexiones de cada una de las autoras, y tejer transversalidades si escuchamos el trabajo en su conjunto.

El programa se compone de diferentes bloques en los que se van intercalando audios de las dramaturgas y espacios de conversación de las conductoras. Se abre con un audio en que cada autora habla de la obra que escogió y de la importancia que posee para ella. Luego escuchamos la introducción y las conductoras nos presentan a la autora. Posteriormente podemos oír a las escritoras explicando las razones por las que escribe, sus métodos, las dificultades del oficio y sus referentes teatrales femeninos fundamentales, entre otros temas. En el siguiente bloque las conductoras nos introducen a la obra contándonos de qué trata, permitiendo que quienes no la han visto o no conocen el texto puedan participar sin problemas de la conversación. Aquí comienzan a aparecer temas, contextos y problemáticas que se despliegan en los bloques siguientes, donde las dramaturgas y las conductoras abordan los aspectos centrales de los textos y sus contextos. En el siguiente bloque las propias dramaturgas leen para nosotras/os fragmentos de sus obras que ellas mismas han escogido. Esta instancia siempre se vuelve interesante y reveladora, y da pie al último momento de conversación. Para finalizar escuchamos a las autoras contándonos sobre sus proyectos actuales o futuros, y las conductoras cierran cada programa con recomendaciones a propósito de la obra y sus temas, que permiten a los y las oyentes seguir curioseando en diversos ámbitos, ya que las propuestas abarcan reportajes, libros de diversa índole, literatura, cine chileno y extranjero, series, otros podcasts, documentales,

4 Para todas las reflexiones me baso en los diez episodios de la tercera temporada que se ha emitido durante 2022.

muestras fotográficas y un sinfín de posibilidades artísticas y culturales que abren el mundo de la dramaturgia y, a la vez, lo instala dentro de un contexto mucho más rico que permite valorar su aporte al tejido cultural con el que estas obras y escritoras están dialogando.

Esta coherencia que se genera por la virtuosa relación entre la estructura y la concepción del programa como club de lectura tiene otro aspecto que me parece relevante, y es la propuesta de este espacio y del teatro como un lugar para mirarnos a través de las obras. Es una invitación a mirarnos particular y colectivamente, a ser espectadores reflexivos de nosotros mismos en lo individual, y también en cuanto mujeres y artistas; y, sobre todo, a mirarnos como país porque, tal como lo plantea Karen Bauer en el segundo episodio de la tercera temporada, el teatro tiene la cualidad de reflejarnos en distintas dimensiones (“El guarén”).

Desde aquí surgen reflexiones interesantes sobre la concepción de la dramaturgia, que evidencian una búsqueda integradora entre el trabajo individual y el colectivo, con el propósito de indagar en escrituras que se vayan creando con la contingencia de aquello que sucede durante los ensayos y con la participación de las actrices y los actores. Esto impone repensar la disciplina y la jerarquía del texto, tal como lo señala Manuela Infante (“Prat”), quien concibe la dramaturgia como un universo complejo en el que convergen diversos lenguajes que constituyen el teatro, y donde se construyen recorridos sensoriales y no necesariamente textos. Y, además, obliga a inventar nuevas metodologías de trabajo, exponiendo la creación dramaturgica de las mujeres como un espacio creador y profundamente vivo tanto teórica como prácticamente.

También podemos ver que existen distintas formas de escribir y de entender la escritura. Algunas dramaturgas escriben obras terminadas, totales; otras escriben materiales teatrales, es decir, obras con muchos vacíos que permiten a los actores, actrices y directoras/es intervenir y tomar decisiones sobre ellos; y algunas, como Karen Bauer, exploran ambas (“El guarén”). Muchas de estas dramaturgas entienden la escritura como un signo de resistencia, como un espacio para recuperar la libertad personal o donde el trabajo y el deseo pueden estar unidos, como lo propone Daniela Contreras (“La Teoría de un Brian”).

Otro aspecto tratado es que las dramaturgias nacen por distintos motivos, unas porque no existen obras escritas que aborden los temas que les interesan, otras por encargo o por ahogo, algunas a partir de hechos reales o de noticias, o incluso como ejercicios técnicos. Hay escrituras que buscan radicalizar el realismo, mientras otras exploran personajes e historias mínimas y anónimas. Algunas obras han sido escritas en fragmentos o para explorar la unión de caminos anteriores recorridos por las propias dramaturgas, y muchas de ellas surgen desde temas y situaciones que las incomodan, les molestan o las enojan.

Cada una de estas escritoras posee distintos referentes para su trabajo. Gabriela Mistral e Isidora Aguirre son nombradas recurrentemente, pero todas reconocen a las mujeres que las precedieron abriendo el camino de la escritura teatral para las generaciones actuales. También coinciden en que lo más difícil de ser dramaturgas es no claudicar en un país donde no se puede vivir del arte o la escritura, como lo explica Flavia Radrigán (“El descanso de las velas”).

Y si se trata de mirarnos a través de las obras, al escuchar estos programas se pueden ir construyendo itinerarios de temas e imaginarios que van formando una idea compleja de Chile y de sus problemáticas.

La discusión sobre el arte y el patriotismo, las masculinidades y el género, las disidencias y la memoria histórica, las relaciones de poder entre hombres y mujeres y el problema de la terri-

torialidad, además de la necesidad urgente de autonomía existencial, vital y económica para las mujeres, ocupan un lugar importante en las reflexiones de estas dramaturgas. Otros temas son el problema del cuerpo femenino como territorio de explotación, usurpación y dominación; la pregunta por la escritura y el rol del escritor; y el problema de la otredad y su representación, incluyendo la pregunta de quién tiene el derecho de representar al otro.

Temas como el abandono individual, social y estatal, la infancia abandonada, la justicia-injusticia, la marginalidad y la espectacularización mediática de la vida marginal que reproduce estereotipos, junto con la pobreza, el racismo, la homofobia, la soledad, la angustia, la búsqueda de respuestas y los límites de la falsa objetividad, por una parte, aparecen recurrentemente dentro de las preocupaciones o molestias de estas dramaturgas. También la familia es un gran imaginario social presente en este teatro, la familia vista como un universo lleno de secretos, fracturado y del que no hay escapatoria como lo expone Claudia Hidalgo (“Ese algo que nunca compartí contigo”). Las violaciones a los derechos humanos, la dictadura y la impunidad como gatilladores de la configuración del presente aparecen desde la exploración de perspectivas y lenguajes nuevos, reafirmando la vigencia de esta herida profunda y aún no sanada colectivamente.

De este modo, se va mostrando un Chile que es conservador, machista, patriarcal y discriminador, que infantiliza a sus ciudadanos y decide por ellos; y otro profundamente fracturado por las violencias. Un país que aparenta estar bien, pero que no enfrenta sus heridas y problemas y que, en definitiva, aparece como un lugar sin amor tal como lo plantean desde lugares muy distintos Elisa Zulueta (“Gladys”) y Flavia Radrigán porque si “nací en el país de la incerteza, en una población de callamperos, violadores y ladrones . . . podría limpiar todo tu dolor con mi lengua, pero me obligaron a dañar lo amado” (“El descanso de las velas”).

De este modo, estos podcast nos permiten observar que, en estas dramaturgias, el lenguaje se revela como un instrumento profundamente creador; nos otorgan la posibilidad de atisbar las poéticas de las dramaturgas chilenas, sus concepciones, convicciones y cuestionamientos; nos revelan parte de los procesos escriturales y difunden el valioso trabajo de muchas artistas que, tal como las creadoras de este proyecto, esperamos sean conocidas, incorporadas a los currículos, llevadas al teatro y vistas por muchas personas.

Dramaturgas Chilenas Podcast es un proyecto que visibiliza las brechas de género y aporta a estrecharlas; y contribuye a generar un archivo muy necesario frente a la escasa información sobre estas artistas y a la ínfima cantidad de publicaciones y registros. Desde esta perspectiva, sería lógico esperar que esta y otras iniciativas igualmente valiosas contaran con financiamiento y apoyos concretos, sobre todo en un país como el nuestro que arrastra una deuda profunda con la cultura, la única que puede alimentar el espíritu de un pueblo que sin él, seguirá condenado a la lógica del rendimiento, la productividad, el cansancio y la violencia, propios de las sociedades donde los seres humanos han sido reducidos a carne y materia manipulable o descartable.

Obras citadas

González, Gabriela, Daniella Girardi e Isabel Sapiain. “Prat”. *Dramaturgas Chilenas*, Temporada 3, Episodio 1, 31 de mayo de 2022, <https://open.spotify.com/show/4e9kRVQfiQT5zzKXQZs9yO>

- . "El Guarén". *Dramaturgas Chilenas*, Temporada 3, Episodio 2, 7 de junio de 2022, <https://open.spotify.com/show/4e9kRVQfiQT5zzKXQZs9yO>
- . "Tus dedos". *Dramaturgas Chilenas*, Temporada 3, Episodio 3, 14 de junio de 2022, <https://open.spotify.com/show/4e9kRVQfiQT5zzKXQZs9yO>
- . "La teoría de un Brian". *Dramaturgas Chilenas*, Temporada 3, Episodio 4, 21 de junio de 2022, <https://open.spotify.com/show/4e9kRVQfiQT5zzKXQZs9yO>
- . "Gladys". *Dramaturgas Chilenas*, Temporada 3, Episodio 5, 28 de junio de 2022, <https://open.spotify.com/show/4e9kRVQfiQT5zzKXQZs9yO>
- . "El descanso de las velas". *Dramaturgas Chilenas*, Temporada 3, Episodio 6, 5 de julio de 2022, <https://open.spotify.com/show/4e9kRVQfiQT5zzKXQZs9yO>
- . "Malinche". *Dramaturgas Chilenas*, Temporada 3, Episodio 7, 12 de julio de 2022, <https://open.spotify.com/show/4e9kRVQfiQT5zzKXQZs9yO>
- . "Ese algo que nunca compartí contigo". *Dramaturgas Chilenas*, Temporada 3, Episodio 8, 19 de julio de 2022, <https://open.spotify.com/show/4e9kRVQfiQT5zzKXQZs9yO>
- . "Plaga". *Dramaturgas Chilenas*, Temporada 3, Episodio 9, 26 de julio de 2022, <https://open.spotify.com/show/4e9kRVQfiQT5zzKXQZs9yO>
- . "El Taller". *Dramaturgas Chilenas*, Temporada 3, Episodio 10, 2 de agosto de 2022, <https://open.spotify.com/show/4e9kRVQfiQT5zzKXQZs9yO>

:: RESEÑA

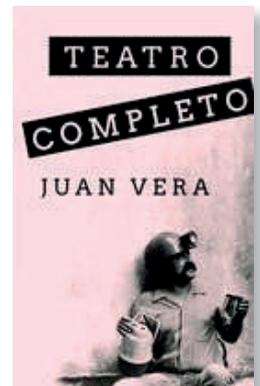
Juan Vera

Teatro completo

Santiago de Chile: Editorial Malamadre, 2022
572 pp.

Por Eduardo Luna

Dramaturgo y director Compañía Lafamiliateatro
e.eduardoluna@gmail.com



Prereseña

Hoy 4 de septiembre del año 2022, más del 60% de la ciudadanía, en un plebiscito democrático y participativo, rechazó una propuesta de texto constitucional que asumía los desafíos que propone el futuro y cuyos artículos podrían haber cimentado las bases de una sociedad más justa, equitativa y consciente, emanado además de un proceso impulsado por una revuelta ciudadana, cuyo costo humano es irreparable.

Sí, escribo esta reseña en torno a las obras completas de Juan Vera, durante la mismísima noche del 4 de septiembre de 2022... Decidí esperar este momento para hacerlo y así comprobar una lamentable SOSPECHA... Una que posiblemente habría compartido con Juan (y que explicaré más adelante).

Reseña

Previo a la *invitación* que me hicieron para escribir esta *invitación* a que conozcan la dramaturgia de Juan Vera, me consideraba un tanto cercano a los actuales integrantes de El Riel (compañía fundada por Vera), sobre todo de Ana María López, pareja de Juan hasta su fallecimiento en el año 2002, sin embargo, probablemente como muchos de ustedes, no conocía en profundidad su trabajo. Por lo mismo, para enfrentarme a la lectura, tenía muy pocos antecedentes, más allá

de una vaga conciencia de que la lucha de clases era uno de sus motores. Y es que injustamente, tanto la historia de El Riel como la dramaturgia de Juan Vera, hasta el momento no han sido consideradas por la academia (salvo en círculos muy acotados) como objeto de estudio o como insumo de análisis de un teatro eminentemente político, desarrollado en etapas que comprendieron el periodo pre y posdictadura, articulado para ser exhibido en espacios populares no convencionales. Este sesgo en torno a la obra de Vera queda en evidencia al testear que, en las principales casas de estudio que imparten la carrera de Teatro, particularmente en cursos sobre teatro chileno, no se aborda como contenido.

A propósito de lo anterior, la importancia que reviste un libro que presente de manera cronológica la dramaturgia de Juan Vera, recopilada y transcrita por el artista plástico, director teatral y escritor Faiz Mashini Parada, en colaboración con Rodrigo Sánchez y Teresa Ciudad (ambos aportaron con transcripción, diseño y edición), resulta un avance notable para visibilizar un trabajo que por la riqueza de su metodología, los temas abordados y la pulcritud de sus formas, merecería amplia atención.

Antes de adentrarnos en el libro y en las características fundamentales de la dramaturgia de Vera, creo fundamental revisar algunos pasajes de la vida del autor que podrían otorgarnos una visión más completa/compleja sobre sus alcances en el contexto actual.

Juan Vera estudió en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Luego desarrolló su trabajo en el Teatro Nuevo Popular y después en el Centro de Reforma Agraria CERA Vietnam, montando cinco obras durante la Unidad Popular con un elenco campesino. Cuando ocurre el golpe de Estado, es exiliado junto a su familia. Viaja a Escocia donde recibe asilo político. Entre los años 1974 y 1979, se instala en Inglaterra. Al final de este proceso, asiste a un taller dirigido por Harold Pinter, proceso en el que escribe *El salitre, o cómo el Banco de Inglaterra ganó la Guerra del Pacífico*, un hito importante en su historia porque le permite recibir una beca del Art Council con la que pudo volver a Chile en 1979. Ya en Chile termina de escribir *La Guerra de la Sopa*. En 1981 se reúne con un grupo multidisciplinario, entre los que estaba Mario Villatoro. Fundan El Riel al alero del sindicato ferroviario Santiago Watt y en 1982, estrenan en el mismo sindicato *La 504*, una obra sobre la vida de los ferroviarios montada en el mismo sindicato de trabajadores de ferrocarriles.

En el caso de las obras de Juan Vera, su revisión o lectura no puede escindirse del espacio de presentación. Esto resulta fundamental para comprender dónde se estaba insertando Juan Vera y los objetivos que perseguía. Él no pretendía instalarse en un circuito convencional de teatros, sino que estaba convirtiendo los sindicatos y otros espacios de carácter popular en teatros. De esta manera, todas las obras de El Riel se montaron en espacios no convencionales, en resistencia a la dictadura y generando discusión política, foros y proponiendo contenidos que exponen los derechos laborales, la conciencia de clase y la denuncia a las violaciones a los derechos humanos por parte de la dictadura.

Sus próximas obras fueron *El relevo*, que trata de un ferroviario y su pareja; *Los rompehuelgas*, sobre mineros; y *La Catalina* sobre pescadores artesanales. En 1989 estrena en Suecia *Los amantes y los ojos*, con la que comenzó a tratar la memoria a modo de resistencia de las estrategias de consumo neoliberales.

En sus últimos años montó obras irónicas sobre la creación del Estado, denunciando el sistema capitalista promovido por la Concertación. En 2002, muere producto de un cáncer en pleno proceso del montaje de la obra *Rayados*.

Teatro completo de Juan Vera comienza con un prólogo que lleva por título “Panorama de una dramaturgia subversiva”, escrito por Mashini Parada, que nos abre las puertas del mundo de Juan Vera, profundizando en aspectos biográficos del autor que otorgan claridad sobre el contexto en el que se desarrolló, además de desarrollar un análisis de los aspectos metodológicos y formales utilizados por Juan Vera en su escritura. Luego le secunda un texto de Daniela Wallffiger Belmar, escritora chilena y académica en la Universidad de Santiago, titulado “Un guiño amoroso desde el presente para preservar la memoria”, donde establece las claves para comprender la relevancia del ejercicio de memoria en torno a la obra de Vera, sobre todo en un momento de alta convulsión social y política para Chile.

Las obras compiladas son: *El Salitre*, *La guerra de la sopa*, *La 504*, *El relevo*, *La Catalina*, *Los amantes y los ojos*, *Antonia pajaritos de mimbre*, *Señora por Dios fíjese*, *El tren de cobre*, *Rayados*, *Playa negra*, *Los diálogos de la Merced*, *Sub escalón motorizado*, y *Los jubilados de la Isla de Pascua*.

La obra de Juan Vera, ha sido acertadamente dividida por Ana María López en tres temas fundamentales:

1.- El ser humano y su trabajo: comprende obras que retratan la vida del trabajador, entre las que se encuentran *La 504*, *El relevo*, *La Catalina* y *Playa Negra*. La última fue escrita en la década de 1990 y probablemente es la más trágica e intensa de este grupo, al tratar con crudeza la situación que experimentan los mineros de carbón de Coronel.

2.- El ser humano y la historia: contiene obras de temática histórica. Entre ellas están *El salitre, o cómo el banco de Inglaterra ganó la Guerra del Pacífico* y *Los diálogos de La Merced, o dónde fue que la cagamos*. La primera fue escrita en 1979 y la segunda en 2000. Ambas abordan momentos históricos para comprender la instalación, desde su origen, del modelo capitalista en nuestro país.

3.- Palabras de amor y aliento a mi tierra herida: contiene cuatro obras que abordan la problemática de la memoria. La primera es *Los amantes y los ojos* sobre un hombre que vuelve del exilio a la casa de quien había sido su compañera después de diez años de ausencia; la segunda es *Antonia, pajaritos de mimbre remolinos de papel* sobre el encuentro entre un concertista y el fantasma de su pareja, una mujer desaparecida en dictadura; la tercera es *El tren de cobre* sobre un tren detenido en el desierto y tres trabajadores ferroviarios que se encuentran con una mujer que viene escapando de la prisión política; y finalmente *Señora por Dios fíjese*, sobre dos pobladoras en las ollas comunes.

Finalmente, no dentro de la categorización de Ana María, sino en la que el devenir de la muerte otorga automáticamente, se encuentran sus obras póstumas. En este grupo se encuentra *La Guerra de la Sopa*, escrita en 1981, pero montada en 2005, sobre un mundo posapocalíptico donde el ser humano se ha vuelto caníbal. Luego le sigue *Rayados*, una sátira política que se burla de los años de la política de los llamados socialistas renovados, que constituye la última obra dirigida por Vera, pero que no alcanzó a ver estrenada antes de su fallecimiento. La tercera es *Sub escalón motorizado*, una obra crítica sobre el comportamiento de cinco militares mujeres perdidas en los campos de hielo sur. Por último, *Los jubilados de la Isla de Pascua*, sobre la pérdida de sentido de un militar y una viuda de militar jubilados en un espacio ficticio.

Para mí, revisar la dramaturgia de Juan Vera, significó un verdadero diálogo entre dos escritores contemporáneos. Los temas abordados y la forma de tratarlos a través de personajes profundamente contradictorios, parecieran corresponder a preocupaciones instaladas en la actualidad. Sobre esto, quisiera retomar la SOSPECHA que anuncié en la prerreseña de este texto.

Si bien, la esperanza de que se aprobara el nuevo texto constitucional, la vivimos con fuerza junto a mi familia y a los integrantes de la compañía teatral que dirijo, al punto de desplegar múltiples acciones y recursos de apoyo a la campaña oficial, la SOSPECHA de que una sociedad como la chilena, moldeada a imagen y semejanza del neoliberalismo despiadado implantado en dictadura, finalmente no se atrevería a asumir los riesgos de un cambio de ruta radical, se convirtió en un temor constante durante los últimos meses. Esa SOSPECHA/temor, hoy se transformó en la certeza de que la sociedad chilena ha sido fracturada a tal punto que prefiere conformarse con los restos, con eso que conoce, que molesta, pero conoce.

En sus obras, Juan no es condescendiente con la clase trabajadora, más bien es punzante y probablemente incómodo. Su teatro no aborda la lucha de clases de manera superficial, estableciendo bandos o enfrentamientos entre buenos contra malos, malos contra buenos, pobres contra ricos u opresores contra oprimidos, sino que sostiene una mirada donde el poder, también inserto en las clases bajas, corrompe transversalmente. Es decir, su teatro está fuertemente arraigado a una perspectiva humana de la relación entre capitalismo y sociedad. Al descubrir esto en la primera obra leída (comencé por *La 504*), rápidamente me inundó una impresión, que luego, con cada una de las obras siguientes, se fue agudizando. La dramaturgia de Juan Vera está teñida de una SOSPECHA. Juan Vera SOSPECHA de la volubilidad del individuo inserto en la maquinaria capitalista y, por ende, lo que instala con maestría son las circunstancias y factores que determinan su accionar, intentando alertar sobre las consecuencias que conllevan sus decisiones. Por supuesto en esto hay un guiño a Brecht, pero que se distancia en el momento que decide insertarse sin máscaras en la sociedad chilena de su época (o la nuestra o la de las futuras generaciones).

Y a propósito de esa SOSPECHA, podría explicarse que Juan Vera, junto a El Riel, decidirían intervenir directamente en sindicatos y espacios no convencionales, donde los personajes aludidos en sus obras pudieran encontrarse con los personajes reales, intentando aplicar una estrategia de advertencia.

Para los tiempos que corren, recuperar la memoria resulta urgente, sobre todo en una disciplina como el teatro, que, probablemente después de hoy, comenzará a preguntárselo todo, a preguntarse por el sentido de lo que se ha hecho y de lo que hay que hacer a partir de mañana. Para intentar responder esas preguntas, bien nos haría revisar/leer/acoger y abrazar el trabajo de Juan Vera y El Riel. Probablemente no será alentador con lo que nos encontremos, pero siempre es bueno enfrentarnos con nuestros demonios, los del pasado y presente para poder continuar. No hay otro camino.

Posreseña

En este apartado, que he denominado posreseña, solo quisiera agradecer a quienes me escogieron para escribir este texto. Al leer a Juan Vera, comprendí por qué lo hicieron. Abrieron un portal hacia el más allá para que pudiéramos encontrarnos o reencontrarnos dos colegas/amigos/hermanos que pareciera siempre estuvieron unidos... El nivel de similitudes metodológicas y formales con el trabajo que he desarrollado junto a Lafamiliateatro resulta impresionante. Y como dice mi Fe, las coincidencias no existen... A partir de esta experiencia, me siento muy bien acompañado, porque Juan Vera está ahora, aquí, sentado a mi lado y espero que siga siendo así.

:: AUTORES

:: Reseña curricular de autores

Sofía Valentina Arévalo Reyes

sofia.arevalo@usach.cl

Profesora de español, actriz e investigadora teatral. Estudiante de Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile en cotutela con la Universidad de Leipzig (Anid 2017-2021). Actriz egresada de la Escuela de Teatro Imagen, magíster en Literaturas Hispánicas y profesora de Español de la Universidad de Concepción. Desde 2018 se especializó en el teatro de animación, tanto en la fabricación de materialidades como en su animación. Participó del montaje *Mujeres creadores del teatro de animación*, dirigido por Jaime Lorca, en donde presentó el corto teatral *El artulugio*. Actualmente prepara el montaje de teatro animado *Non serviam. Las cosas que necesitas en un solo lugar* (Fondart 2022). Algunas de sus últimas publicaciones son: “El artulugio, una propuesta para analizar el vínculo humano-marionético” (*Revista Situarte* 16.28 [2021]); “Transmutaciones corporales escénicas. Mas allá del antropocentrismo en dos obras de Manuela Infante” (*Nuevos circuitos teatrales del siglo XXI*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2020); “Intermitencias y vínculos en el enigmático objeto escénico” (*Móin-móin* 20 [2019]); “Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil de Shaday Larios” (*Revista CECLI* [2019]); “Cuerpo transfigurado para la resistencia en la escenificación el *Inca y sus pallas*” (*Revista Bricolaje* 4 [2018]); *Acontecimientos Corporales. Desplazamientos en las prácticas artísticas*. Pólvora Editorial, 2018.

Valesca Díaz Álvarez

vdiazal1@gmail.com

Actriz de la Pontificia Universidad Católica de Chile y magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (2021). En 2016 se integra al colectivo Principio Material, compañía dedicada a la experimentación material con marionetas, construyendo y manipulando diversos tipos de marionetas en las obras *Suplantar* (2019) y *Cuerpo Transferencial* (2021), dirigidas por Catalina Bize. En 2018 se suma como ilustradora y visualista a Teatro Marote, compañía de teatro familiar con marionetas, donde también ejerce como actriz, manipuladora y equipo técnico en las obras *El Último Pez* y *El niño de los fósiles* (2021). En 2021 defiende su tesis de magíster “Hacia una expresividad sublime de las marionetas”, indagando en las diversas formas de percibir las marionetas a lo largo de la historia, proponiendo la posibilidad de las marionetas como algo sublime. Dedicada también al arte, explora la representación de los límites entre lo humano-inhumano/naturaleza mediante el dibujo, la pintura y la cerámica.

Bettina Girotti

bettina.girotti@gmail.com

Licenciada y profesora en Artes y doctora en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA) con beca del Conicet. Se desempeña como docente en Literatura en las Artes Combinadas II/Pensamiento Audiovisual (FFyL-UBA), como coordinadora académica del Programa de Actualización en Prácticas artísticas y política en América Latina (FFyL-UBA) y coordina el área Teatro de Títeres del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA). Forma parte del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA) y del Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (Centro Cultural de la Cooperación). Es jurado del Premio Nacional de Títeres Javier Villafañe. Ha intervenido en numerosos congresos y publicado trabajos sobre teatro de títeres y objetos. Ha compilado *Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas* (2015, Eudeba) y *Teatro Independiente: historia y actualidad* (junto a Paula Ansaldo, María Fukelman y Jimena Trombetta, 2017, Ediciones del CCC).

Carmen Luz Maturana

cmaturaa@uc.cl

Diseñadora teatral y doctora en Lingüística. Se desempeña como académica en la Facultad de Educación de la Universidad Católica de Chile. Algunas de sus últimas publicaciones son: C. L. Maturana y B. Gálvez. "Incidencia de la multimodalidad y la pedagogía del género en segundo básico desde una perspectiva cualitativa: el Informe Descriptivo como un género escolar escrito". *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura* 26.1 (2021): 19-39; C. L. Maturana. "Descripción de un género multimodal desde una perspectiva local: el libro álbum en un corpus chileno". *Raled. Revista Latinoamericana del Estudios del Discurso* 21.1 (2021): 190-212; C. L. Maturana. "Configuración de ensamblajes intersemióticos en literatura infantil multimodal chilena: el discurso adulto articulado en el significado multimodal para niños". *Discurso & Sociedad* 14.3 (2020): 661- 682; y C. L. Maturana y A. Gaete. "Un recorrido a las formas animadas en la educación escolar y talleres: la mirada de las investigadoras". *Móin Móin* 23 (2020): 22-43.

Martina Flores Mendeville

m.floresmendeville@uva.nl

Santiago, 1989. Es candidata al Doctorado en la Universidad de Ámsterdam desde 2020. Es miembro de la Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) dentro de la Facultad de Humanidades (FGW). Obtuvo su licenciatura en Artes escénicas (Arts du spectacle) y su magíster en Estudios Teatrales (Arts, Lettres et Civilisations, mention Théâtre) en la Universidad de Caen, respectivamente en 2018 y 2020. Su investigación actual se enfoca en el teatro de Heiner Müller y sus reinterpretaciones en Latinoamérica desde 1989. Sus ejes de investigación incluyen estética y política, teatro y violencia, y epistemologías tanto occidentales como no-occidentales.

Ha presentado su trabajo en conferencias internacionales (EASTAP/IFTR 2022). Su más reciente publicación es el artículo “*Medea material by Mapa teatro: re-configuring Heiner’s Müller re-writing of the Medea myth*” para *K. Revue Transeuropéenne de Philosophie et Arts* (Julio 2022).

Catalina Bize del Campo
catalinabize@gmail.com

Actriz titulada de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, ha desarrollado una carrera como actriz y directora de teatro, concentrando su trabajo principalmente en la dirección, creación, construcción y manipulación de marionetas. Ha dirigido *Suplantar* y *Cuerpo Transferencial* del Colectivo Principio Material, donde también se desempeña como diseñadora, realizadora de marionetas, y dramaturgista. También ha codirigido las obras *Chola Colérica* de Indómitas del Sur, *El último pez* y *El niño de los fósiles* de la Compañía Teatro Marote. Además es integrante de la Compañía Teatro y su Doble dirigida por Aline Kuppenheim, donde es marionetista hace siete años en las obras *Feos*, *Sobre la Cuerda Floja* y *Pedro y el Lobo*, con las cuales ha participado en temporadas en distintos teatros, giras nacionales e internacionales (Portugal, Uruguay, Argentina, Perú y Estados Unidos).

Christian Ortega Torres
coortegat@gmail.com

Académico, dramaturgo y director de teatro. Desde su formación como actor en la P. Universidad Católica de Chile, se ha especializado tanto en la enseñanza como en la práctica teatral. Autor de la generación del noventa, ha recibido diversos premios y distinciones entre los que destacan: Concurso Óscar Castro 1993, Mejor Dramaturgia Chilena Festival Norteamericano de Cultura 1994, Primera Muestra de Dramaturgia Nacional 1994 y Fondo del Libro 2019. Sus logros como director consignan una serie de éxitos en el ámbito musical, destacándose como *regisseur* de la ópera *El Murciélago* de J. Strauss (Mejor Montaje Musical 2006 por el Círculo de Periodistas de Valparaíso), y los musicales *Hijos del Cauce* y *1891-El Hijo de la Cantinera*. Actualmente es profesor de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, dirige la compañía Hypókritas de Viña del Mar y participa de la compañía Viajeinmóvil en calidad de dramaturgo y codirector (*El Último Heredero*, *Benito Cereno*, *Chef*, *Otelo*, *La Venganza de Ricardo* y *Lear*).

Andrea Pelegri Kristic
appelegr@uc.cl

Actriz, traductora e investigadora; doctora en Artes mención Estudios y Prácticas Teatrales (PUC) y en Lenguas y literaturas romances: español (Paris Nanterre). Actualmente se desempeña como investigadora posdoctoral en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile y financiada por Anid/Fondecyt. Su investigación se centra en la traducción teatral en

Chile y cómo se escenifican los textos en traducción. Se ha desempeñado como docente en las universidades de Valparaíso, Academia de Humanismo Cristiano, Paris Nanterre, PUC y Duoc UC entre 2013 y la actualidad. Entre 2014 y 2015 se desempeñó como directora de la revista *Apuntes de Teatro*. Es miembro del grupo de estudio Translation, Adaptation and Dramaturgy de la IFTR. En 2022 publicó un libro titulado *La traducción en los teatros universitarios en Chile (1941-1990)* en RIL editores.

Ornella de la Vega Carrasco

oydelave@uc.cl

Actriz y licenciada en actuación (Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003) con Máster en Dramaturgia Corporal (Universidad Finis Terrae, 2008). Profesora adjunta de la línea de movimiento de la carrera de actuación (Escuela de Teatro UC). Su área de especialización se centra en los estudios corporales (danza, yoga, artes marciales, pantomima, comedia del arte, etc.) desarrollados en Chile, España e India. Su línea de investigación teatral aborda el trabajo testimonial y autobiográfico de los intérpretes, como herramienta de creación colectiva, basada en la metodología de la improvisación. Su labor pedagógica se ha desarrollado en distintas escuelas y universidades de Santiago, conectando su área de especialización e investigación con el entrenamiento y expresión corporal del actor/actriz. Desde 2020, realiza una alianza con las Escuela de Psicología y de Educación de Párvulos de la PUC, para implementar herramientas actorales basadas en el juego, al servicio de la mediación pedagógica de educadoras y técnicos de párvulos.

Natacha Belova

natachabelova@hotmail.com

Historiadora de formación, nació en Rusia y vive en Bélgica desde 1995. En sus inicios se distinguió como diseñadora de vestuario en la redes de artes escénicas de Bélgica y en el extranjero. Luego se especializó en el arte de las marionetas. Ha desarrollado muchos proyectos relacionados con el teatro, y también en el campo de la danza, el circo, el cine y la ópera, acumulando diversas experiencias. Sus primeras creaciones llegaron en forma de exposiciones e instalaciones. En noviembre de 2017, realizó su primera dirección, *Passeggeri*, de la compañía La Barca dei Matti en el Festival Internacional de Teatro di Immagini e Figura (Milán, Italia). En los últimos años, ha realizado numerosas actividades de capacitación en quince países de tres continentes. En 2016, fundó su propio centro de investigación y capacitación llamado IFO Asbl, en Bruselas.

Tita Iacobelli

titaiac@hotmail.com

Actriz, marionetista y directora de teatro chilena. Se especializa en el teatro con marionetas y en un lenguaje particular que explora la multiplicidad de voces y roles, profundizando en la

dualidad entre actor y marioneta. Integró por más de diez años la compañía de teatro chilena Viajeinmóvil, dirigida por Jaime Lorca, con la cual recorrió numerosos escenarios e importantes festivales de América y Europa. Ha colaborado como directora con la compañía chilena de teatro para la infancia Teatro de Ocasión y dirigido la puesta en escena de conciertos teatralizados con la orquesta filarmónica en el Teatro Municipal de Santiago, como también con el grupo chileno Congreso. Imparte talleres de técnicas de manipulación de marionetas y actuación. En 2015 comienza su asociación con la artista ruso-belga Natacha Belova, formando la compañía Belova-Iacobelli, espacio en donde desarrollan la investigación de la marioneta contemporánea a través de laboratorios y la creación de espectáculos. Con las obras *Chaika* (2018) y *Loco* (2021) han participado en más de treinta festivales internacionales y han sido ampliamente reconocidas por el público y por la crítica especializada.

Aline Kuppenheim

teatroysudoble@gmail.com

Egresada de teatro en 1991, ejerce como actriz de cine, televisión y teatro. En 2005, junto a Paola Giannini, funda la compañía Teatro Milagros (actual Teatro y su Doble) en la búsqueda e investigación autodidacta de un lenguaje propio, independiente e interdisciplinario a partir del *El Capote* de Nikolai Gógol. Tras el estreno, el montaje hace un recorrido por Chile y algunos países de Sudamérica; es invitado a festivales como el de Pina Bausch en Alemania, Chéjov en Moscú y Dialog en Polonia; también es programado por el Teatro de la Marioneta en París, lo que impulsa a la compañía a especializarse en el teatro con marionetas y continuar con su siguiente obra *Sobre la Cuerda Floja* de Mike Kenny, con una trayectoria similar. En 2012 se hace cargo de la dirección de la compañía y estrena *Feos* de Guillermo Calderón, con la que también gira por Chile, Sudamérica, Europa y Estados Unidos mientras desarrolla el proceso creativo de *Pedro y el Lobo*, basada en el poema sinfónico de Serguéi Prokófiev, estrenada en 2019 en el Teatro UC. Esporádicamente, imparte talleres teórico-prácticos de marionetas, presenta su cuentacuentos *El Hámster del Presidente* de Juan Villoro en colegios y teatros, y sigue participando en diversos proyectos como actriz.

Miguel Bregante

lamonailustre@gmail.com

Zaragozano de 40 años que vive en Santiago de Chile desde hace catorce años, donde se desempeña como director teatral y docente. Ingeniero de telecomunicaciones de formación inicial (estudios realizados en España, Austria y Francia), dirige en Chile la Compañía La Mona Ilustre cuyos espectáculos, *Los Peces No Vuelan* (2009), *Las Cosas También Tienen Mamá* (2012), *Juan Salvador Tramoya* (2012), *La Niña de Canterville* (2015), *Malé* (junto a Inti Illimani Histórico; 2018) y *Mocha Dick* (Premio Mejor espectáculo de Chile 2019, Revista Culturizarte), se han presentado en Chile, Argentina, México, Brasil, España, Francia, Bélgica, Noruega y Taiwán. En este tiempo ha recibido catorce premios y menciones internacionales. Actualmente es uno de

los seis alumnos que cursan el máster de dirección teatral en la Universidad de Columbia en la ciudad de Nueva York, dirigido por la legendaria Anne Bogart.

Dominga Gutiérrez Epstein

dominga@silencioblanc.cl

Licenciada en Artes con mención en actuación teatral, Universidad de Chile. Es productora creativa y cofundadora de la compañía Silencio Blanco, junto a Santiago Tobar. A través de Silencio Blanco investiga en el lenguaje escénico con marionetas silentes, finamente confeccionadas a partir de papel de diario. Se ha especializado en la gestión de proyectos, producción creativa y en la actuación por medio de marionetas. Con las obras *De papel* (2011), *Chiflón, el silencio del carbón* (2013) y *Pescador* (2017), ha recorrido escenarios en Chile y el extranjero (destacan los programas *Próximo Futuro* en Lisboa, *Brighton Festival* en Inglaterra; *International Puppets Theater Festival* en Chicago; *Here Arts* en Nueva York; *Krokus Festival* en Bélgica; *Odin Teatret* en Dinamarca; *Festival Escénica* en Ciudad de México; y *Fiesta Escénica* en Quito, entre otros). Como parte de su gestión en Silencio Blanco, ha desarrollado residencias creativas, laboratorios de investigación, espacios de formación y de mediación, además de giras y proyectos de circulación. Ha participado en diversos encuentros, seminarios o simposios, destacando su presentación en *The Ellen Van Volkenburg Puppetry Symposium*, acerca de la narración en el teatro de marionetas en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago; y en *Think local create global* acerca de la creación chilena para audiencias jóvenes en el marco de Push+ Project, Krokus Festival, Bélgica.

Camila Landon Vío

camilandon@gmail.com

Titulada de Actuación Teatral en la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS-1994) Santiago, Chile. Se especializa en Teatro para las Formas Animadas en México, Brasil, Bélgica y Chile. Actriz y directora de Compañía OANI Teatro (2000). Trabaja en coproducciones con otras compañías e instituciones como directora especializada en Teatro de Animación. Presidenta de la Fundación OANI Teatro (2014) y directora del Festilambe de Valparaíso, Festival Internacional de Teatro Lambe Lambe de Chile. Ha trabajado como actriz y marionetista en veintisiete espectáculos profesionales estrenados. Ha sido directora en catorce espectáculos de artes escénicas. Ha integrado comitivas culturales chilenas con presentaciones artísticas en importantes Festivales internacionales como el XV Festival Mundial de la Marioneta de Charleville-Meziere, Francia; Fira Tárrega, España; Edimburgh Festival Fringe, Reino Unido. Ha participado en más de setenta festivales de teatro nacionales e internacionales.

Álvaro Morales Lifschitz

info@lallavemaestra.com.es

Actor, director y productor. Fundador y codirector de la Compañía de Teatro Visual y de objetos *La Llave Maestra*. Formado en la visión teatral y pedagógica de Jacques Lecoq en La Escuela Internacional del Gesto y la Imagen La Mancha (Chile). También ha recibido formación específica en diferentes universos escénicos con la compañía Phillipe Genty, Family Flöez, Jos Houben y Ana Alvarado. Ha creado y dirigido espectáculos de teatro, circo, ópera y danza para compañías y teatros en Chile y España, que se han presentado en teatros, ferias y festivales de más de 20 países, y que han sido destacados por su creatividad, innovación y particular poética visual.

Edurne Rankin García

info@lallavemaestra.com.es

Actriz, directora, dramaturga y diseñadora de vestuario. Fundadora y codirectora de la Compañía de Teatro Visual y de objetos *La Llave Maestra*. Formada en la Escuela Navarra de Teatro (España) y posteriormente en la Ecole Phillipe Gaulier (Francia). También ha recibido formación específica en diferentes universos escénicos con la compañía Phillipe Genty, Family Flöez, Jos Houben y Ana Alvarado. Ha creado y dirigido espectáculos de teatro, circo y danza que se han presentado en teatro y festivales de más de 20 países que han sido destacados por su creatividad, innovación y particular poética visual.

Valentina Raposo Quintana

valeraposo@gmail.com

Actriz, titiritera y constructora de títeres, tallerista, directora, estudiosa y amante del teatro de títeres. Licenciada como actriz en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Máster en Investigación en Artes Escénicas en la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente reside en Sant Joan de les Abadesses, Cataluña, aunque en constante y fecundo movimiento por el País Vasco. En el año 2005 crea la compañía de títeres Anita Maravillas, junto a Miren Larrea en Barcelona, en casa del maestro marionetista Pepe Ota. En 2012, la compañía se traslada a Amorebieta y hace alianza con la productora cultural Portal 71. Anita Maravillas reivindica el teatro de títeres y sus múltiples e ilimitadas conexiones y aportes al lenguaje teatral contemporáneo. Se propone tomar la modesta e inagotable figura del títere como un eje de investigación y creación teatral, indagando en su lenguaje, su dramaturgia, y la riqueza de sus técnicas.

Gala Fernández-Fresard

gala.f@uc.cl

Profesora asistente en la Escuela de Teatro UC, doctora © en Educación de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, magíster en Artes (2012), bachiller en Música (1999) y actriz (1998) de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Desde 2008 a la fecha, es directora general y musical de la compañía Música-Teatro Veleta.

Marcela Sáiz Carvajal

saiz.marcela@gmail.com

Doctora en Literatura de la Universidad de Chile, actriz, profesora de Actuación y Teoría teatral, investigadora en Artes: Teatro y Violencias y Dramaturgias Chilenas, especialmente desde 2000 en adelante. Formadora de actores y actrices por más de veinte años, académica de la Universidad Alberto Hurtado y Universidad UNIACC. Escritora de narrativa y dramaturgias para danza (*Telúrica Experimento Coreográfico y Sonoro* [2017] y *Telúrica Anatomía de la Memoria* [2019-2020] con Ana Barros); dramaturgias para música (*Madrigales de Amor y de Guerra* sobre obras de Monteverdi, GAM, 2017) y escritora de la ópera sobre Violeta Parra: *La Rara: Ópera Violeta en tres jornadas*, con música de René Silva (2022).

Eduardo Luna

e.eduardoluna@gmail.com

Licenciado en artes con mención en Actuación Teatral de la Universidad de Chile. Posee estudios de Magíster en Dirección Teatral y pedagogía cursados en la misma universidad. Fundador de la destacada Compañía y Asociación Cultural Lafamiliateatro, donde se desempeña como dramaturgo y director artístico desde el año 2004, liderando producciones teatrales relevantes a nivel nacional e internacional. A través de la editorial Cuarto Propio, en 2017 publicó *La Imposibilidad del Silencio*, compilado de tres obras teatrales de su autoría, presente en librerías de Chile, Uruguay y España; y en 2019 publicó *Painecur*, que ya cuenta con su traducción al inglés a través del King's College of London y el programa Out of the wings dedicado a la promoción de la dramaturgia latinoamericana en Reino Unido. Ganador de diversos premios nacionales entre los que destaca el Premio Mejores Obras Literarias 2018 del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Director de Enlazarte, ciclo de Artes Escénicas Itinerantes 2021. Docente en diversas universidades nacionales y director de Contenidos y Audiencias del Dôjô de Práctica Teatral, financiado por PAOCC 2022-2023.

:: PUBLICAR EN APUNTES

:: Política Editorial Revista *Apuntes de Teatro*

Revista *Apuntes de Teatro* inició su publicación en 1960 en el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica, y fue fundada por el destacado director teatral Eugenio Dittborn. El Teatro de Ensayo creó, en 1945, la Escuela de Arte Dramático. Ambas entidades dieron origen en 1978 al Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Escuela de Teatro, pertenecientes a la Facultad de Artes de nuestra casa de estudios.

Apuntes de Teatro es una revista de corriente principal que tiene por objeto fomentar y difundir la investigación y la reflexión crítica a nivel nacional e internacional en torno al teatro y las artes escénicas, preservar el patrimonio del teatro chileno y estimular el diálogo interdisciplinario con estudiosos de otras disciplinas. Debido a su situación geográfica, *Apuntes de Teatro* se interesa particularmente en las manifestaciones teatrales hispanoamericanas, aunque acepta también contribuciones sobre otras regiones del mundo.

Publicada anualmente (julio) por la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, *Apuntes de Teatro* incluye solo artículos originales, que se ajusten a sus normas editoriales y hayan sido arbitrados de forma anónima por pares. Los artículos pueden ser de revisión, comunicación de nuevas investigaciones, actualización teórico-metodológica, estudios de casos, tanto teóricos como analíticos, privilegiando artículos originales resultantes de proyectos de investigación financiados.

La revista se estructura en tres secciones: la primera, "Investigación", puede estar ligada o no a un tema central y reúne artículos que aportan al conocimiento de la disciplina teatral. La segunda, "Documentos", puede acoger tres tipos de textos: documentos donde el artista escribe sobre su propio acto creativo exponiendo sus planteamientos y procedimientos artísticos; ensayos críticos sobre una obra en particular; o finalmente, un texto teatral completo de una obra chilena de escritura reciente y contingente para la crítica actual. Los artículos de esta sección están exentos de evaluación externa, y son revisados por el Comité Editorial. La tercera sección, "Reseñas", contiene reseñas de nuevas publicaciones relevantes, así como de congresos, encuentros, coloquios y festivales nacionales e internacionales en torno a las artes escénicas.

Apuntes de Teatro posee un Comité Editorial conformado por investigadores de excelencia tanto a nivel nacional como internacional. La labor de los miembros del Comité es asesorar al editor en el mejoramiento continuo de la revista, sugerir textos teatrales para su eventual publicación, participar de la edición de los ensayos de la sección "Documentos", y proponer expertos para evaluar los artículos recibidos.

Esta publicación anual entiende lo teatral y escénico como un fenómeno complejo, que involucra una diversidad de agentes —desde el actor o *performer* al espectador—, se nutre de diversas

disciplinas y cada vez expande más sus fronteras, pudiendo ser entendida como manifestación artística o cultural. Es por ello que el ámbito de estudio de *Apuntes de Teatro* es amplio y abarca no solo las diversas prácticas teatrales (actuación, dirección, dramaturgia, diseño teatral, entre otros), sino también sus diversos enfoques teóricos, además de las perspectivas de otras disciplinas que tienen por objeto lo teatral (estética, sociología, psicología, literatura, historia, antropología, pedagogía, entre otras). Aun cuando el énfasis de la revista está puesto en el teatro chileno e hispanoamericano, también es posible considerar problemáticas particulares de las prácticas escénicas norteamericanas, africanas, asiáticas, austronesias y europeas.

Declaración ética sobre publicación y buenas prácticas

La redacción de la revista *Apuntes de Teatro* está comprometida con la comunidad científica para asegurar la calidad y garantizar la ética de todos los artículos publicados. Nuestra publicación se rige bajo los parámetros de ética y buenas prácticas establecidas por COPE (Committee on Publication Ethics)¹. El comité editorial de la revista se compromete además a publicar las correcciones, retracciones, aclaraciones y disculpas cuando sea preciso.

Para garantizar la calidad de los trabajos publicados, nuestra revista escogerá pares evaluadores expertos en los temas de cada artículo, y asegurará el anonimato de todas las partes involucradas a lo largo del proceso de evaluación, corrección y publicación. En ciertos casos particulares, *Apuntes de Teatro* tomará en cuenta la eventual solicitud por parte de un autor de vetar a algún evaluador, en caso de haber conflictos de interés involucrados. Asimismo, se garantiza el derecho a los autores de apelar a las decisiones editoriales de la revista concernientes a la publicación de su artículo.

Apuntes de Teatro declara su compromiso de respetar las normas de derecho de autor y las buenas prácticas en la publicación de todos sus artículos. Por ello, cualquier intento de plagio o violación a los derechos de autor de terceros está terminantemente prohibido. Los editores de la revista se asegurarán, en la medida de lo posible, de detectar cualquier intento de plagio y se regirán bajo el código de conducta de COPE en caso de enfrentarse a un caso de este tipo. El artículo en cuestión será rechazado, previa revisión, y las razones serán claramente expuestas al autor. En caso de involucrar materiales publicados por un tercero, se dará aviso a los involucrados para que tomen las acciones correspondientes.

¹ Disponibles para su consulta en *COPE Committee on Publication Ethics. Code of conduct and best practice guidelines for journal editors*. Recurso electrónico. 6 Mar. 2014.

Revista *Apuntes de Teatro*

Escuela de Teatro - Facultad de Artes - Pontificia Universidad Católica de Chile

:: Normas Editoriales

Presentación de los artículos

- Tanto artículos como documentos deben ser inéditos y de reciente elaboración. El autor adquiere el compromiso de no publicarlo posteriormente en otra revista, a no ser que lo solicite expresamente a *Apuntes de Teatro* y que indique la fuente de su primera publicación en esta, enviando posteriormente un ejemplar.
- Los artículos deben incluir título, resumen en español e inglés y tres a cinco palabras clave (también en versión bilingüe), y la dirección de correo electrónico del autor.
- Si el artículo es derivado de investigación, incluir a pie de página el nombre de la investigación asociada, investigador responsable, fuente de financiamiento y fecha.
- La extensión de los artículos debe fluctuar entre las cinco mil y diez mil palabras.
- La extensión de los documentos debe fluctuar entre las mil quinientas y tres mil quinientas palabras, salvo en el caso de los textos teatrales, que no tienen límite de extensión.
- Para garantizar el anonimato de los autores en el proceso de arbitraje, los artículos enviados a *Apuntes de Teatro* no deben contener datos referentes a los autores. Esta información debe ser enviada en un documento aparte, el que debe incluir una biografía mínima del autor que contenga sus grados académicos, su actual filiación académica o institucional, sus últimas publicaciones y su correo electrónico institucional. Esta biografía no debe exceder las 250 palabras.
- Las imágenes, si las hubiera, deben ser enviadas como archivos independientes, en formato JPG y en una resolución igual o mayor a 300 dpi; además, deben venir acompañadas con textos de identificación para los pie de fotos (nombre del montaje, dramaturgia, dirección, compañía de teatro, año de realización, autor fotografía y persona o institución que la facilita).
- En el caso de los documentos, deben adjuntarse imágenes y ficha artística de la obra (que contenga fecha y lugar de estreno, director, asistente de dirección, elenco, diseño escenográfico, de vestuario, iluminación, sonoro, u otro dato relevante).

Envío y recepción de artículos

- Los archivos deben enviarse vía correo electrónico, en formato Word, a la dirección de la revista (revista.apuntes.teatro@uc.cl), adjuntando las imágenes, si las hubiera, como archivos JPG.
- Los autores al enviar sus artículos dan cuenta de la aceptación de entrega de los derechos para la publicación de los trabajos.

- El envío de artículos implica la aceptación de nuestras normas editoriales.
- Las opiniones son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan el pensamiento de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Arbitraje y evaluación de los artículos

- La evaluación de artículos recibidos en *Apuntes de Teatro* consiste en el envío en forma anónima a un árbitro, quien puede aprobar su publicación, desestimarla o solicitar modificaciones. Si el resultado de su evaluación es negativo el artículo será sometido a la evaluación de otro árbitro. Si ambos coinciden en rechazar el artículo este no será publicado. No obstante, si el segundo árbitro considera que el artículo puede ser aceptado, se pedirá la colaboración de un tercer árbitro que dirimirá la publicación final del artículo.
- La Dirección de la revista, con previa autorización del Comité Editorial, puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.
- El tiempo de evaluación de los artículos recibidos dependerá de cada caso, y puede extenderse hasta seis meses.
- La decisión final sobre la publicación del artículo será informada al autor vía correo electrónico o carta.
- Los artículos aprobados serán publicados en uno de los tres números siguientes de *Apuntes de Teatro*.
- Los autores de artículos publicados recibirán un ejemplar de la revista.

Sistema de citas

- Se utiliza el formato *MLA Handbook*, séptima edición, 2009.
- Los títulos de obras teatrales, novelas, antologías, películas, libros, revistas, diarios, deben ir en itálicas (cursivas) y solo con la primera letra en mayúscula, tanto en el texto como en el listado de referencias.
- Los títulos de artículos, ensayos o capítulos contenidos en un libro, página de sitio web, cuento, canción o ponencias van entre comillas.
- La fórmula general para citas dentro del texto consiste en mencionar entre paréntesis el apellido del autor (o de los autores) y el número de página del fragmento citado:

(Lagos 31).

- Cuando un texto posee tres o más autores, pueden citarse todos los apellidos (con el orden que aparecen en la página del título del texto) o mencionarse solo el apellido del primer autor, al que se le adiciona la frase *et al.* Por ejemplo:

Un dibujo del siglo XVI del Códice *Magliabechiano* o *Libro de la Vida* (Anders et al. 96) muestra a Tepoztecatl con todos sus emblemas, blandiendo su insignia y sosteniendo su hacha de cobre característica lista para pelear o defenderse.

- Si en el cuerpo del relato se menciona al autor, solo va entre paréntesis, al final de la cita, el número de página. Por ejemplo:

Sara Rojo afirma que... (23).

- Si se utilizan dos o más textos del mismo autor, se indicará el apellido del autor, seguido de coma, y el título abreviado del texto junto con el número de página:

(Pavis, *La Mise en scène* 13).

- Las citas literales de cuatro líneas o menos pueden ir entre comillas en el cuerpo del relato. Las citas literales más extensas deben separarse como un párrafo distinto y justificarse a 2,5 centímetros del margen izquierdo y deben ir sin comillas y sin cursiva y tamaño de letra número 10, de la siguiente forma:

Para Sarlo, a su vez, en la crítica

lo que está en juego, me parece, no es la continuidad de una actividad especializada que opera con textos literarios, sino nuestros derechos, y los derechos de otros sectores de la sociedad donde figuran los sectores populares y las minorías de todo tipo, sobre el conjunto de la herencia cultural, que implica nuevas conexiones con los textos (37).

- Si la cita supone un énfasis, es necesario indicar si pertenece o no al original. Por ejemplo:

“... la realidad ha de estar *transformada* por el arte” (Brecht 31, el énfasis es mío).

- Si la cita proviene de un texto extranjero que no ha sido traducido al español, el autor debe proveer su propia traducción e indicarlo de la siguiente forma:

“. . . El testimonio del sobreviviente encuentra su valor de verdad precisamente en su subjetividad, en su producción de experiencia corporizada [*embodied*]” (Guerin y Hallas 7, la traducción es mía).

- También es necesario indicar si se ha incluido alguna contribución propia, necesaria para aclarar el sentido de una cita. Para ello, se la debe poner entre corchetes, de la siguiente forma:

Los escritos de Brecht son tan cuantiosos que Salvat, en el prólogo a *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, lo denomina “tipificador y acrisolador de la [tradición alemana]” (Desuché 11).

- Si se cita una cita o una fuente indirecta, debe hacerse de la siguiente forma:

Las operaciones de desciframiento del crítico, en consecuencia, se redefinen desde una gran amplitud y lo equiparan a las realizadas por cualquier otro hermeneuta: los discursos potenciales que se debaten en los textos, “cualquiera sea la naturaleza de estos” (incluyendo por cierto al texto espectacular y al cuerpo actoral), encontrarían un “horizonte de intelección interpretativa en quien realice su semiosis” (Jauss cit. en Rojo 40).

- Si la cita se extiende por dos o más páginas en el original, puede utilizarse una de las siguientes fórmulas: (288-9) o (289-90). Esto significa que la cita está entre las páginas 288 y 289, o bien entre las páginas 289-90.
- Las elipsis al principio, al medio o al final de la cita, deben ir con tres puntos separados por un espacio: . . .

Notas al pie y lista de referencias

- Las notas al pie de página con referencias bibliográficas de los textos citados no son pertinentes. Toda información bibliográfica va al final del artículo en un listado de referencias.
- Una nota al pie de página se justifica solo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y la forma del artículo.
- El listado de referencias final solo debe incluir aquellos títulos efectivamente citados en el cuerpo del relato y debe ir titulado: Obras citadas.
- La manera de citar los títulos varía según el tipo de obra citada: novela, cuento, artículo, texto leído desde Internet, video, etc. El orden general de la información es el siguiente y debe presentarse con sangría francesa, de la siguiente forma:

Apellido del autor, nombre del autor. *Título del libro*. Ciudad: editorial, año. Medio de publicación (Impreso, Recurso electrónico, Audiovisual, etc.).

Obras citadas: ejemplos

1. Libro de un solo autor:

Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.

2. Libro de dos autores:

Costantino, Roselyn y Diana Taylor. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.

[Para libros de tres o más autores, o bien se registran los nombres de todos los autores o el nombre del primer autor seguido de "et al." ("y otros")].

3. Libro de autor desconocido:

Ollantay: drama quechua. Lima: Ragas, 1996. Impreso.

4. Libro compilado o editado por uno o más autores:

Ávila, Francisco de, ed. *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Trad. Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press, 1991. Impreso.

Hurtado, María de la Luz y Mauricio Adrián Barría Jara, comps. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. 4 vols. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile. Impreso.

5. Dos o más libros del mismo autor: (En el segundo libro y siguientes, el nombre del autor se reemplaza por tres guiones, seguidos de un punto):

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Impreso.

---. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1967. Impreso.

6. Artículo en una compilación:

Foucault, Michel. "¿What is Critique?". *The politics of truth*. Ed. Sylvère Lotringer y Lysa Hochroth. Nueva York: Semiotext(e), 1997. 23-32. Impreso.

7. Artículo en revista académica:

Hurtado, María de la Luz. "Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile". *Aisthesis* 44 (2008): 11-52. Impreso.

8. Reseña, comentario o crítica:

Massmann, Stefanie. Reseña de *La máquina de pensar*, de Jorge Luis Borges. *Taller de Letras* 33 (2003): 136-8. Impreso.

9. Introducción, prefacio o prólogo:

Barros Arana. Introducción. *Cautiverio feliz y la razón de las guerras dilatadas de Chile*. Francisco Nénez de Pineda y Bascuñán. Santiago: Imprenta del ferrocarril, 1863. Impreso.

10. Traducción:

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983. Impreso.

11. Tesis:

Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiotico del Corpo nella prassi performativa*. Tesis doctoral. Universidad de Bolonia, Italia, 2008.

12. Ponencia o disertación:

Grass, Milena. "*Cinema Utopía* (1985) y *Río Abajo* (1995), de Ramón Griffero. Cuando el teatro pone en escena lo que la historia no escribe". Ponencia presentada en las IX Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación. Escuela de Postgrado, Facultad de Humanidades, Universidad de Chile, 2008.

13. Recurso electrónico: (al final se indica la fecha de ingreso)

Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Biblioteca electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*. Recurso electrónico. 6 de mayo de 2009.

Daulte, Javier. "Juego y compromiso: el procedimiento". *DDT, Documents de Dansa i Teatre* 01 (2003): 41–50. *Teatre lliure*. Recurso electrónico. 15 de mayo de 2009.

14. Sitio Web:

Chile escena: Memoria activa del teatro chileno. 1810 – 2010. Proyecto Bicentenario CHILEAC-TÚA, 2010. Web. 11 de abril de 2011.

"Mediación cultural". Teatro UC. Web. 16 de noviembre de 2013.

15. Texto dramático:

Stranger, Inés. *Cariño malo. Malinche. Tálamo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Impreso. Calderón, Guillermo. *Diciembre*. s/e., [2008].

(Entre corchetes, se puede poner fecha, aunque no esté proporcionada por el texto)

Resúmenes y palabras clave

- El resumen debe contener la información básica del documento original y, dentro de lo posible, conservar la estructura del mismo. No debe sobrepasar las 150 palabras. El contenido del resumen es más significativo que su extensión.
- El resumen debe empezar con una frase que represente la idea o tema principal del artículo, a no ser que ya quede expresada en el título. Debe indicar la forma en que el autor trata el tema o la naturaleza del trabajo descrito en términos tales como estudio teórico, análisis de un caso, informe sobre el estado de la cuestión, crítica histórica, revisión bibliográfica, etc.
- Debe redactarse en frases completas, utilizando las palabras de transición que sean necesarias para que el texto resultante sea coherente. Siempre que sea posible deben emplearse verbos en voz activa, ya que esto contribuye a una redacción clara, breve y precisa.
- Las palabras clave deben ser conceptos significativos tomados del texto, que ayuden a la indexación del artículo y a la recuperación automatizada. Debe evitarse el uso de términos poco frecuentes, acrónimos y siglas.

Suscripción Revista *Apuntes de Teatro*

	NACIONAL		EXTRANJERO		
	SANTIAGO (Venta directa) \$	SANTIAGO Y REGIONES \$	NORTE- AMÉRICA US\$	CENTRO- AMÉRICA US\$	EUROPA, ASIA ÁFRICA US\$
1 número: <i>Apuntes</i> 147	6.000	6.500	22	23	24
2 números: <i>Apuntes</i> 147 y 146 (5% desc.)	9.880	12.350	42	44	46
3 números: <i>Apuntes</i> 147, 146 y 145 (10% desc.)	14.040	17.550	59	62	65
NÚMEROS DISPONIBLES			VALOR UNITARIO		
Desde el N° 99 al N° 118	3.900	5.200	19	20	21
Números 121 y 122	4.200	5.500	20	21	22
Número Especial 123 y 124	4.800	6.100	21	22	23
Número Especial 40 años N° 119-120	4.800	6.100	21	22	23
Desde el N° 125 al N° 141	5.200	6.500	22	23	24
COLECCIÓN DE LIBROS			VALOR UNITARIO		
Identidad Femenina en el Teatro	4.800	6.100	30	30	36
Memorias Teatrales. 50 años	4.800	6.100	30	30	36
Teatro Chileno y Modernidad	4.800	6.100	-	-	-
CD "60 años Teatro Universitario 1943-2002"	20.000	22.000	60	60	72
CD "1948-1988 Teatros Independientes"	20.000	22.000	60	60	72

ADJUNTO PAGO

CHEQUE NOMINATIVO A NOMBRE DE: Pontificia Universidad Católica de Chile

Monto del pago

NOMBRE SUSCRIPTOR

DIRECCIÓN

TELÉFONO

ENVIAR ESTE CUPÓN A:

Escuela de Teatro UC, Revista *Apuntes de Teatro*
Jaime Guzmán Errázuriz 3300 Santiago-Chile

INFORMACIONES

Teléfono: 2354 50 83 - Fax: 2354 52 49
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

DEPÓSITO O TRANSFERENCIA

Cuenta para depósito o transferencia:

Nombre: Pontificia Universidad Católica de Chile; RUT: 81.698.900-0; Banco: CORP-BANCA; cuenta N° 14-02656-8.

Rogamos enviar documento escaneado o comprobante junto con sus datos al correo electrónico indicado arriba, para dar curso a su suscripción.

APUNTES

de TEATRO

- 100 Este domingo de José Donoso en adaptación de Carlos Cerda
- 101 Cariño malo de Inés Margarita Stranger
- 102 ¿Quién me escondió los zapatos negros? Creación colectiva, Teatro Aparte
- 103 El rey Lear (fragmentos) en transcripción de Nicanor Parra
- 104 ¡Cierra esa boca, Conchita! de José Pineda
- 107 Dédalus en el vientre de la bestia de Marco Antonio de la Parra
El guante de hierro de Jorge Díaz
- 108 Las siete vidas del Tony Caluga de Andrés del Bosque
- 109 La pequeña historia de Chile de Marco Antonio de la Parra
- 110 La catedral de la luz de Pablo Álvarez
- 111 El desquite de Roberto Parra
- 112 Quarteto, Medea material y La misión (fragmentos) de Heiner Müller
- 113 El Che que amo de Oscar Castro
- 114 Llámame, no te arrepentirás de Francisca Bernardi
Tango de Ana María Harcha
Asesinato en la calle Illinois de Lucía de la Maza
- 115 Fantasmas borrachos de Juan Radrigán
- 116 Gemelos de La Troppa, basada en El gran cuaderno de Agota Kristof
- 117 Una casa vacía de Raúl Osorio, basada en la novela de Carlos Cerda
- 118 Creencias desempleadas de Mauricio Navarrete
Aysén de nieve y sangre de René Rojas
- 119/120 Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasado? de Cristián Soto
- 121 Trauma de Alexis Moreno
- 122 Especial de Andrés Pérez
- 123/124 Trasatlántico o la fuga de Europa de Juan Claudio Burgos
Kinder de Francisca Bernardi y Ana María Harcha
Color de hormiga de Lucía de la Maza
- 125 El transcurrir de Valeria Radrigán
Amargo de Andrea Franco
Perséfone de Andrea García
- 126/127 Fantasmas de parafina de Eduardo Pavez
HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO de Juan Claudio Burgos
Buffalito que camina con jeans apretados y chaqueta de cuero de Alejandra Moffat
Vida de otros de Ana López
- 128 El neo-proceso de Benjamín Galemiri
- 129 Fin del eclipse de Ramón Griffero
- 130 H.P. (Hans Pozo) de Luis Barrales
- 131 Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa de Francisco Sánchez
- 132 Hombre acosado por demonios ante un espejo de Rolando Jara
- 134 Las analfabetas de Pablo Paredes
- 136 La reunión de Trinidad González
- 138 Limitrofe, la pastora del sol de Bosco Cayo
- 140 Los millonarios de Alexis Moreno
- 141 La flor al paso de Leyla Selman
- 142 GALAXIA-SUR realista de José Miguel Neira
- 143 Bola de sebo de Astrid Quintana Fuentealba
- 144 El propósito de los pájaros de Alberto Olguín y Carlos González
- 145 Usted está aquí de Rodrigo Canales Contreras
- 146 Yo maté a Pinochet de Cristián Flores
- 147 Chaika de Natacha Belova y Tita Iacobelli

APUNTES *de* TEATRO :: 147

Editorial

INÉS STRANGER

ARTÍCULOS

SOFÍA VALENTINA ARÉVALO REYES

Magnetismo marionético. Un acercamiento al enigma en objetos animados

VALESCA DÍAZ ÁLVAREZ

Hacia una expresividad sublime de las marionetas

BETTINA GIROTTI

Actores jugando con títeres. El trabajo profesional (y popular) de Héctor y Eduardo Di Mauro

CARMEN LUZ MATURANA

La materialidad del signo en Equilibrio Precario: una aproximación multimodal a la propuesta escénica de la compañía

MARTINA FLORES MENDEVILLE

Máquina Hamlet (1995) por El Periférico de Objetos: la delgada línea entre el objeto y el sujeto

CATALINA BIZE DEL CAMPO

Desde el taller a la escena

CHRISTIAN ORTEGA

Hacia una dramaturgia para el teatro de formas animadas: Shakespeare en Viajeinmóvil

ANDREA PELEGRI KRISTIC

La adaptación de Chéjov en clave de marionetas: la vejez, el paso del tiempo e ideas sobre el teatro en *Chaika* de la compañía Belova-Iacobelli (2018)

ORNELLA DE LA VEGA

Improvisación, juego actoral y *playfulness*: renovando metodologías y procesos de enseñanza-aprendizaje en la educación de párvulos

TEXTO TEATRAL

NATACHA BELOVA, TITA IACOBELLI

Chaika

DOCUMENTOS

INÉS STRANGER, JONATHAN ARAVENA

Natacha Belova y Tita Iacobelli: el placer de trabajar de a dos

ALINE KUPPENHEIM

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

MIGUEL BREGANTE

Qué, cómo, por qué

DOMINGA GUTIÉRREZ

Silencio Blanco. Marionetas silentes

CAMILA LANDON VIO

Teatro Lambe Lambe de OANI Teatro

ÁLVARO MORALES, EDURNE RANKIN

La Llave Maestra: abrir puertas hacia lo improbable

VALENTINA RAPOSO

La vida que me dan los títeres, una reflexión desde el oficio

GALA FERNÁNDEZ

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

RESEÑAS

MARCELA SÁIZ

Dramaturgas Chilenas Podcast, un espacio donde el teatro escrito por mujeres se lee, se escucha, se imagina y se conversa

EDUARDO LUNA

Teatro Completo, de Juan Vera