



Rafael Curci

De los objetos
y otras
manipulaciones
titiriteras





*De los objetos y otras
manipulaciones titiriteras*

Coordinación editorial:

Maricela De la Torre

Diseño:

Mano de Papel

Primera edición, febrero de 2011

© Rafael Curci

D.R. © Guillermo Palma Silva
Baja California 114-602,
Colonia Roma Sur,
Cuauhtémoc, 06760, D.F.

ISBN: 978-607-9148-05-8

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN POR CUALQUIER
MEDIO MECÁNICO O ELECTRÓNICO SIN LA
AUTORIZACIÓN ESCRITA DE LOS EDITORES.

Impreso en México

Printed in Mexico

librosdegodot@yahoo.com.mx





Rafael Curci

De los objetos y otras manipulaciones titiriteras



LIBROS DE GODOT





Índice

Prólogo a la edición mexicana	...	9
Palabras para la edición mexicana	...	11
Prólogo	...	13
Presentación	...	17
El punto de partida	...	19
<i>La impronta de Maese Javier</i>	...	20
<i>La proyección del Grupo de Titiriteros</i>	...	21
<i>Sobre mutaciones y revoluciones</i>	...	23
<i>Títeres para el tercer milenio</i>	...	24
El títere resiste los cambios de máscara	...	27
<i>Darío Fo</i>	...	27
<i>El gran simulador</i>	...	29
<i>El teatro de títeres es un arte en sí mismo</i>	...	32
Titiritero a la vista	...	35
<i>Algo más que mover un objeto</i>	...	36
<i>La tipificación en la interpretación de un personaje</i>	...	41
Por si el recuerdo	...	45
<i>Los objetos ocultos en la memoria</i>	...	47
<i>Un modelo para armar</i>	...	48
Mecánica de la interpretación	...	55
<i>El intérprete en acción</i>	...	58
<i>La disociación sistémica o desdoblamiento objetivado</i>	...	61
<i>Una voz que no es natural</i>	...	66
<i>La cinésica y la proxémica</i>	...	68
Signos y títeres	...	73
<i>Signo, icono, metáfora y sinécdoque</i>	...	76



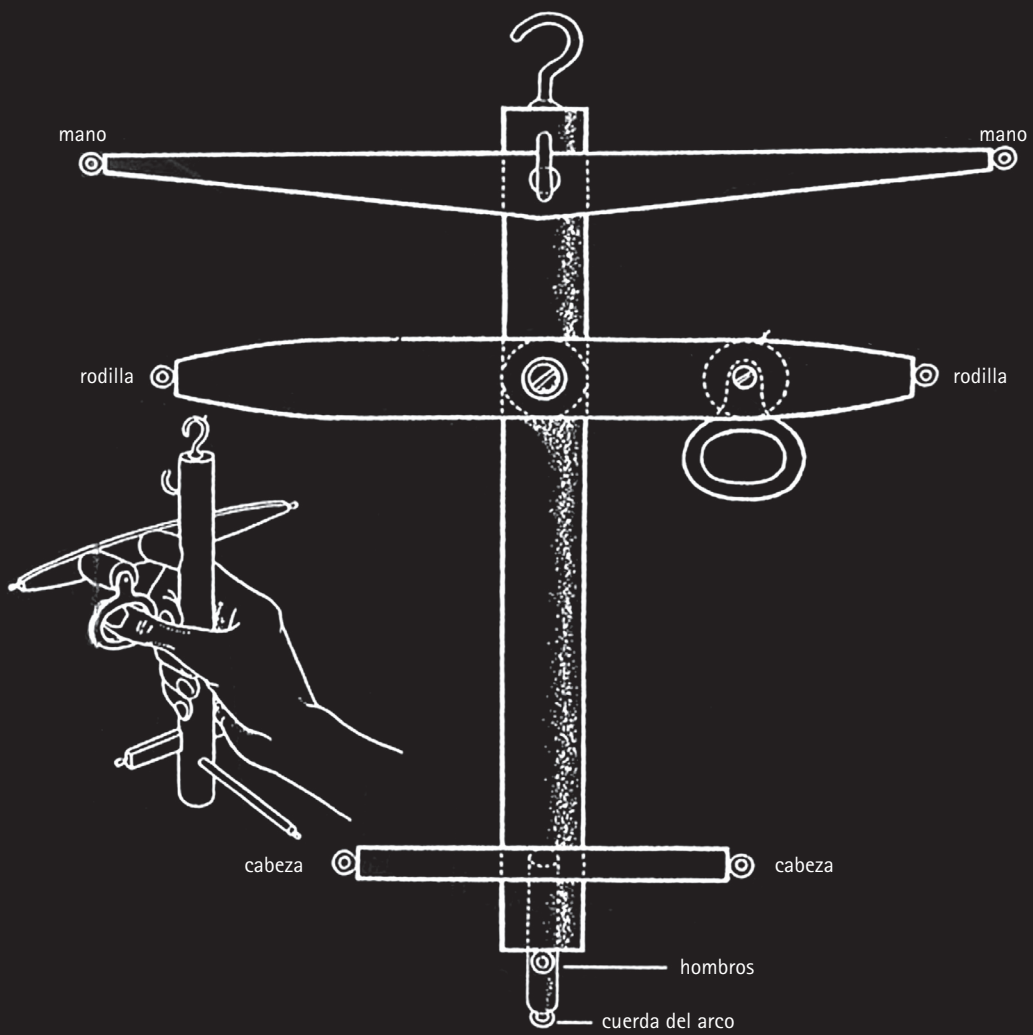
<i>La sed</i>	... 77
<i>Dos tropos: la sinécdoque y la metáfora como esencia del lenguaje</i>	... 87
<i>Metáfora y metaforización</i>	... 90
<i>¿Metáfora o símbolo?</i>	... 91
<i>Lectura de los signos escénicos</i>	... 95
De los objetos y otras manipulaciones titiriteras	... 99
<i>Bajo la sombra del demiurgo</i>	... 101
<i>El objeto en escena</i>	... 105
<i>La seducción de una cajetilla de cigarros</i>	... 107
<i>El objeto como accesorio del intérprete</i>	... 111
<i>La ambigüedad y la polivalencia signica de los objetos</i>	... 113
Consideraciones generales	... 117
<i>I</i>	... 117
<i>II</i>	... 119
<i>III</i>	... 119
<i>IV</i>	... 120
<i>V</i>	... 121
<i>VI</i>	... 122
<i>VII</i>	... 122
<i>VIII</i>	... 124
<i>IX</i>	... 126
<i>X</i>	... 126
<i>XI</i>	... 127
Cuatro montajes	... 129
<i>Las alas de la muerte en un vuelo de títeres</i>	... 130
<i>El grotesco y la mueca de los títeres</i>	... 136
<i>Entre sombras y transparencias</i>	... 139
<i>Contingencias de un soldado</i>	... 143
A modo de conclusión	... 167
Sobre el autor	... 170
Bibliografía	... 171







COMANDO VERICAL





Prólogo a la edición mexicana

9

TEORÍA y PRAXIS, difícil conjunción en las artes del títere, del títere como objeto, del objeto como cosa, de la cosa como materia muerta, que el sujeto, titiritero, manipulador, DEMIURGO convierte en ser expresivo.

Por estos senderos Rafael Curci nos conduce en este libro, para entender al objeto, al sujeto y la dialéctica entre ellos. Y lo hace de una manera sencilla, reflexiva y clara. Contando en anécdotas, y al mismo tiempo teorizando su experiencia, recordando y haciéndonos imaginar aquellos ejercicios con su maestro Ariel Bufano. Revelándonos lo misterioso y fascinante que puede ser el objeto cuando adquiere otro significado.

Teorizar y al mismo tiempo reflexionar y llevar a la práctica conceptos como signo, significante, significado y de cómo por más elemental que sea una acción dramática sugiere una significación. Parece complicado, pero Curci, el teórico, el titiritero, el manipulador, lo hace con maestría.

Sin perder de vista la dualidad sujeto-objeto, ya que es... “el titiritero el que simula que el objeto tiene vida y el títere aparenta que la tiene”. Apelando eso sí, siempre a lo lúdico.

Rafael Curci ha logrado como docente transmitir en seminarios, cursos y talleres su experiencia y plasmar como titiritero en sus espectáculos sus conceptos y reflexiones, conjuntando TEORÍA y PRAXIS.

Sinceramente creo que la publicación en México de este libro es “cosa” que debemos celebrar, no sólo titiriteros o quien se precie de

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





serlo, sino todo aquel que de alguna manera esté relacionado con el teatro y en sus manos tenga un objeto.

Con admiración y respeto.

10

FRANCO VEGA

QUERÉTARO, ENERO DE 2011.

RAFAEL CURCI





Palabras para la edición mexicana

11

Pasaron diez años ya de la primera edición del que sería mi primer libro sobre títeres, *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*.

En aquel entonces no sospechaba el alcance que iba a tener ni de lo bien recibido que sería por colegas y allegados a este maravilloso oficio de animar. A fin de cuentas fueron ellos quienes lo divulgaron de norte a sur del continente, incluso se atrevió a cruzar el mar para instalarse en algunas librerías de Europa.

A donde iba me lo encontraba cuidadito y bien preservado en el bolso de algún alumno o colega que participaba en alguno de mis talleres; a veces aparecía transformado en un montón de fotocopias cuidadosamente anilladas, e incluso lo llegué a ver transcrito en fardos de apuntes manuscritos que luego servirían para dar pie a otros trabajos y nuevas reflexiones.

Como fuera, el libro resistía los cambios de formatos y de una manera u otra seguía andando y transmitiendo sus contenidos.

El material sobre títeres siempre es escaso y cuando algún ejemplar raro o buscado cae en nuestras manos, automáticamente lo hacemos propio y lo preservamos.

Por eso no tengo más que celebrar con enorme placer y alegría esta primera edición mexicana editada por Libros de Godot, quienes con esfuerzo y dedicación lo vuelven a poner en camino para que siga andando.

No esperaba otra cosa de él, ya que siendo el libro de un titiritero escrito para otros titiriteros, su destino impredecible y andariego estaba más que asegurado.

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





12

De los objetos y otras manipulaciones titiriteras puede instalarse cómodamente en una biblioteca, aunque tengo que decirles que se siente más a gusto viajando. Ya sea en el bolso de la dama o en la valija del caballero.

Si lo van a colocar en una biblioteca les aconsejo que cada tanto lo retiren del estante y le quiten el polvo. Ensayen algunas caminatas y otros andares con él, manipúlenlo como si tuviera patas, como si anduviera marchando, viajando.

Digo, para que no se acostumbre a la parquedad de la biblioteca y para que no olvide cuál es su destino, que no es otro que el de dejarse leer hasta arrugarse, hasta ponerse viejo y ajado, hasta que sus hojitas débiles no den más y los amigos de Libros de Godot se vean en la necesidad de lanzar una nueva edición. Pero bueno, para eso falta un tiempito, mientras tanto disfruten de éste.

RAFAEL CURCI

BUENOS AIRES, ENERO DEL 2011.

RAFAEL CURCI



Prólogo

13

Promedia el cuarto acto de *Las tres hermanas*. Túsembach sale hacia el duelo en el que va a morir. “En una hora estaré de vuelta”, dice. “No he tomado el café todavía. ¿Me lo prepararías?”. Irina, su novia, queda sola en la escena. Toma un plato del almuerzo y con un impulso melancólico lo hace girar como un trompo sobre su canto. Lloro. La luz ciñe sobre su cara y sobre ese plato que gira interminablemente. El giro se va haciendo vacilante. Tambalea. La cara de Irina desaparece. El plato tabletea sobre la mesa. Redobla morosamente como un tambor siniestro, y queda de pronto inmóvil, con una quietud de muerte que hace innecesaria cualquier información convencional. Todos nos desgarramos con esa muerte. El público estalla en un aplauso cerrado. Yo me agito conmovido: pero no es sólo por el drama de Chéjov; es un descubrimiento sorpresivo y revelador: el único aplauso a telón abierto a esa maravillosa puesta de Eimuntas Nekrosius acaba de llevárselo un objeto.

Termina aquella versión del Hamlet con que sorprendió hace ya unos años Ricardo Bartís. Hamlet traspasa a Claudio con su espada. Pero en cambio de la fastidiosa convención de siempre, esos patéticos floretes en las axilas, el acero se clava esta vez en una manzana que durante toda la obra “obró” de distintas maneras, y la atraviesa impiadoso. El público se estremece sintiendo en carne propia la herida. La metáfora —literalmente— se ha hecho carne. Nada que no podamos comprobar en cualquier ordinaria sobremesa de amigos: tómese un plátano cualquiera y con gesto cómplice apoye sobre su punta un cuchillo afilado. Con tajo sádico descabece la fruta, y

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





todos y cada uno de los hombres de la mesa tirarán el culo para atrás escondiendo la pelvis. Desde siempre los objetos han tenido un extraordinario poder sobre lo cotidiano. El teatro parece haberlo descubierto en las últimas décadas y ha cambiado (¡por fin!) el decadente concepto de *decorado* por el de *espacio*, y la contradictoria noción de *utilería* por la de *objeto escénico*. Y lo bien que ha hecho: hablar de *utilería*, nada menos, cuando es sabido que el motor poético consume como su mejor combustible justamente a las imágenes descartadas por lo *útil*. La utilería —un utensilio—, sirve (es ideológicamente sirviente, se somete). El *objeto* en cambio, en su fantástica inutilidad, cumple siempre su natural función rebelde: *objetar* (y así impugnando el facilismo de la red conceptual, obliga y ayuda a encontrar relación entre elementos antes no relacionados, que es nada más y nada menos que la acción de crear).

En fin: que —tarde pero seguro— el teatro está tomando en serio aquello que hasta no hace mucho consideraba de exclusivo dominio del mundo infantil. Y no era el único errado. Aun en el mismísimo campo titiritero predominó, furiosamente, el mismo concepto ñoño. El objeto animado, el títere, era cosa de niños, y los libros que hablaban de ellos tenían su *non plus ultra* receptivo en una maestra de jardín de niños (¡ah, las maestras de jardín de niños...! Cuanto daño alevoso le han hecho al teatro de animación con sus encantadores delantales cuadrillé, agitando como poseídas una media calzada en la mano, con voz aflautada y fogosamente convencidas de que eso era “hacer títeres”. A cuantos futuros espectadores mató y sigue rematando esa experiencia fundacional).

Porque revela con claridad este maravilloso fenómeno de “la cosa”, porque alumbra su campo conceptual, celebro la aparición de este libro escrito desde las entrañas mismas de la manipulación profesional de objetos. Aplaudo la convicción de Rafael Curci de volcar en un texto teórico sus reflexiones profundas y también su experiencia. Una obra oportuna que nos habla de artista a artista.

RAFAEL CURCI





El libro de un creador, escrito desde un retablo, y que sin perder en nada la mística titiritera, pone a las figuras animadas en el justo lugar que su potencial expresivo reclama. Ojalá –como aquí– la creación detonara siempre a la teoría. Ojalá –como aquí– la teoría detonara a la creación.

15

MAURICIO KARTUN
BUENOS AIRES, MAYO DE 2002.

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS







Presentación

17

Hace tiempo que estoy buscando.

Nunca me pareció suficiente el material sobre títeres que había recopilado durante años, ni se correspondía con la práctica que venía ejerciendo como titiritero.

Obraztsov, Meschke, Jurkowski, Acuña y Bufano, sumados a un centenar de apuntes sueltos aquí y allá, parecían conformar sólo una parte de un gigantesco rompecabezas que me había propuesto ordenar con el fin de definir las herramientas básicas e indispensables para la proyección de mi trabajo como titiritero.

Buena parte de la documentación que pude reunir hacía hincapié, por lo general, en la historia o en la fabricación artesanal de los títeres y sus distintas técnicas de manipulación, siendo muy escasas las referencias sobre el papel del titiritero como intérprete dramático y artífice de este singular género.

Para compensar esas carencias, revise exhaustivamente el método de las acciones físicas de Stanislavski, los apuntes sobre el distanciamiento de Brecht, el método biotécnico de Meyerhold, los trabajos maravillosos de Barba, Kantor, Artaud, Brook y Fo, entre tantos otros. Obsesionado después por el significado de la cosa, o sea, del objeto, incursioné en la semiótica y me enfrenté con Saussure, Ogden y Richard, Peirce, Jakobson, Eco y, finalmente, Kowzan, quien me rescató del berenjenal de los signos.

Y lo único que conseguí fueron más piezas sueltas de ese rompecabezas brumoso que se iba tejiendo de manera confusa en algún rincón de mi mente.

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





De todos y de cada uno de esos autores pude rescatar algunos trozos inconexos, que muchas veces debía violentar para que coincidieran entre sí, forzándolos a esbozar apenas la sombra de un concepto o una idea esquivada.

Un buen día me proponen la tarea de dictar un seminario de cuatro días para titiriteros solistas. Dije que sí, pero que antes debía preparar y elaborar los contenidos que iba a exponer, ya que tendría que resumir y dosificar todo el bagaje acumulado a través de los años. Fue así que comencé a ordenar mis apuntes, volviendo una y otra vez a los autores antes citados, tratando de ser claro, sintético y específico en todos y cada uno de los puntos que iba a abordar.

Al cabo de un tiempo, me encontré de golpe frente a un centenar de páginas que, de alguna manera, ensamblaban aquel quimérico rompecabezas que había querido armar durante tantos años y que hoy —gracias a un capricho del destino—, ostentan la forma de un libro. Obviamente, todavía faltan ensamblar muchas piezas; el rompecabezas sigue incompleto y eso supone nuevas búsquedas.

No tengo idea del curso que tomará esta obra ni de quién la sostendrá en sus manos, aunque espero que sea alguien que sienta alguna afinidad, vocación, o una curiosidad genuina por el género.

Ahora, si este escrito cae en manos de un titiritero la cosa cambia, ya que si se diera el caso de que no pueda extraer de él ningún provecho, al menos podrá tratarlo como lo que es, un objeto.

Y como tal —y apelando a su oficio de manipulador de materia muerta— podrá transformarlo en una bandada de pájaros con ciento y pico de alas rotas, en mujer que se desgaja, llora y se descola, en un centenar de barcos de papel, en millares de copos de caspa, en una casa y hasta en un *coso* según el caso.

En fin, en cualquier otra cosa.

RAFAEL CURCI

GUADALAJARA, ABRIL DE 2010.

RAFAEL CURCI





El punto de partida

19

En los últimos años los títeres en Argentina han evolucionado al igual que en otros países del mundo y, en consecuencia, se introdujeron cambios sustanciales en el modo tradicional de “hacer” títeres.

No alcanzaron el siglo, todavía, aquellas primeras manifestaciones del género que se hicieron sentir en los barrios porteños de Buenos Aires; en la Boca funcionaba el teatro de Pupi, sicilianos de San Carlino, y en el zoológico de la ciudad se representaban algunas funciones esporádicas con títeres de guante.

Unos años después (1933-1934), llega el poeta Federico García Lorca con sus títeres al Teatro Avenida y de ahí en más arrancan don Javier Villafañe, César López Ocón, Otto Freitas, Héctor di Mauro, Sara Bianchi, Mane Bernardo, Lucho Claeysen, Ariel Bufano y Roberto Espina, entre tantos otros.

La mayoría de estos artistas tenían como común denominador el modo y la técnica de representación (títeres de guante o guiñoles), y con el correr de los años fueron estableciendo determinadas pautas en la disciplina que llegan hasta nuestros días.

El modelo transmitido de generación en generación nos muestra a un intérprete que, haciendo uso de sus fuentes motoras (físico-gestual-vocal) durante el hecho interpretativo, anima a sus títeres de manera integral, accionando todos los personajes que aparecen en escena y proyectando su voz en cada uno.

Este singular “modo interpretativo” es muy distinto a los desarrollados tradicionalmente en Asia, Europa, y muchos países del este, donde los titiriteros se limitaban tan sólo a mover sus figuras de

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





acuerdo con las diversas técnicas, quedando en manos de actores (o de un narrador ubicado en otro plano), la parte narrativa de la obra. En Argentina —al igual que en otros países de América Latina—, el empleo del guiñol se hizo muy popular entre los titiriteros, que se desplazaban de un lugar a otro con su clásica valija de cartón y el retablo al hombro.

Con el correr del tiempo y en ese ir y venir itinerante por todo el país, se convirtieron en “tradicionales” algunas obras, especialmente representadas con esa técnica: *La calle de los fantasmas* y *El pícaro burlado*, de Javier Villafañe, y *La república del caballo muerto*, de Roberto Espina, por nombrar sólo algunas.

Por lo general, el titiritero también modelaba sus títeres y fabricaba todos los elementos escénicos que intervenían durante la representación; diseñaba su pequeño teatro móvil y, en muchos casos, escribía o adaptaba las obras que iba a llevar a escena.

La impronta de Maese Javier

Resulta muy difícil sintetizar en unas pocas líneas la singular labor que llevó adelante Javier Villafañe.

Este genial poeta, escritor, cuenta-cuentos y titiritero, nació en Buenos Aires en 1909, y unos cuantos años después se convertiría en el patriarca indiscutido de las generaciones venideras. Dueño de un singular talento para narrar y escribir historias, ya en 1935, recorre los caminos a bordo de *La Andariega*, una modesta carreta que lo lleva de pueblo en pueblo brindando funciones de títeres.

Entre viaje y viaje, Javier escribe, lee, se ilustra y sueña universos poéticos cargados de palabras, que con el tiempo poblarán su vida y sus libros. En 1949, *La Andariega* recorre los barrios de Buenos Aires, y esta vez Villafañe va acompañado de quien luego sería una de las figuras más trascendentes del género en Argentina:

RAFAEL CURCI



Ariel Bufano. Luego vendrían viajes por todo el mundo, docenas de libros publicados en varios países, mujeres e hijos, el exilio, los caminos del Quijote, festivales, premios... siempre con la valija pronta y acompañado por Maese Trotamundos, su inseparable personaje y compañero de caminos.

El Maese Trotamundos de Javier se convirtió, con el tiempo, en un personaje emblemático en los retablos titiriteros, adoptando otras fisonomías y otros nombres, pero conservando siempre su rol de presentador, como el caso del Maese Trujamán de los Caminos, de Ariel Bufano, o el Maese Trujamán Berbiquí, de Sergio de Cecco, por nombrar sólo dos ejemplos. Hasta el día de hoy se pueden ver en los retablos estos “trujamanes” presentadores que conservan —entre otras tantas improntas de Villafañe—, la infaltable frase de “¡Público! ¡Respetable público!”.

Todavía recuerdo las charlas que disfrutábamos con Villafañe en la Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín, a la que se había sumado en aquel entonces para compartir sus conocimientos.

Y no fueron pocas las veces que, en la misma mesa de trabajo, nos encontrábamos los estudiantes junto a Villafañe y Ariel Bufano, analizando o bien comentando distintos enfoques del arte de los títeres a través de sus experiencias.

No cabe duda de que es una disciplina joven en Argentina si tenemos en cuenta que, quien fuera uno de los pioneros del género en nuestro país, impartió buena parte de sus conocimientos con los que actualmente nos desempeñamos en la actividad.

La proyección del Grupo de Titiriteros

En 1977, Ariel Bufano¹ y Adelaida Mangani² crean el Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín, constituyéndose con el tiempo en un hito fundamental y renovador en la disciplina titiritera.





Los aportes y la influencia que logró esta compañía a lo largo de casi tres décadas se hace sentir en el presente a través de sus múltiples y variadas propuestas escénicas y en el funcionamiento de una escuela que capacita a los jóvenes en el arte de los títeres. Adelaida Mangani señala que:

El Grupo de Titiriteros se fundó en un proyecto de crecimiento artístico del elenco y no en espectáculos aislados. Ese desarrollo lento, grupal, comienza ahora a dar sus frutos. Hay cierta tradición a partir de un modelo, puestas de títeres en otros escenarios que, aunque tengan características propias, llevan un criterio profesional que reconoce un origen en la trayectoria del grupo. Ahí se ve la generación de un movimiento.

Kive Staiff, director del Complejo Teatral de la ciudad de Buenos Aires, fue quien respaldó el proyecto del Grupo de Titiriteros desde sus inicios y se refirió al mismo en estos términos:

Bastará analizar la trayectoria del Grupo de Titiriteros para advertir hasta que punto la continuidad de la tarea, el amparo económico y técnico que puede proporcionar un centro cultural como el Teatro San Martín, y la eliminación del exitismo neurótico, han contribuido al desarrollo personal y colectivo de los integrantes de la compañía, facilitando resultados artísticos (que también involucran estéticos e ideológicos) de primer nivel.

Las varias temporadas cumplidas por el Grupo de Titiriteros desde 1977 no son solamente testimonio de espectáculos ofrecidos al público con mayor o menor suceso. Son igualmente las pautas de una labor de investigación constante, de vocaciones volcadas sin reservas, masivamente, al fenómeno creativo, de enriquecimiento mutuo para artistas y público.



Fueron varios los espectáculos de la compañía que trascendieron la frontera y se lanzaron al exterior, cosechando elogios y reconocimiento internacional.

El trabajo y la práctica acumulada por este elenco a través de los años, merecen un estudio aparte –tal vez varios libros–, si se pretendiera desglosar de manera detallada el inmenso caudal de experiencia atesorada a lo largo de sucesivas temporadas.

23

Me parece esencial subrayar mi vinculación con el Grupo de Titiriteros en virtud de que muchas de las hipótesis que expongo en estos escritos fueron madurando en cada una de las propuestas que la compañía llevó adelante en los últimos quince años.

No es casual que muchos de los profesionales que se desempeñan actualmente en los ámbitos nacional e internacional se hayan formado dentro de la órbita del Grupo de Titiriteros, y uno de esos casos –entre otros tantos–, es El Periférico de Objetos.

Sobre mutaciones y revoluciones

El grupo estuvo originalmente conformado por Emilio García Wehbi, Paula Natoli, Ana Alvarado, Román Lamas y Daniel Veronese, e irrumpió en escena con una desopilante puesta en escena de *Ubu rey*, a fines de los años ochenta del siglo pasado. Luego vendrían propuestas donde la búsqueda y la experimentación permanente harían posible espectáculos como *Variaciones sobre B*, *El hombre de arena*, *Circonegro* y *Máquina Hamlet*, entre otras.

El reconocimiento de la crítica y el público local impulsó a El Periférico de Objetos a salir al exterior, anclando en los festivales más prestigiosos del mundo, donde siguen cosechando todo tipo de elogios y de premios. Daniel Veronese, a propósito del estreno de uno de sus espectáculos, *Máquina Hamlet*, definía el trabajo con estas palabras:

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





[...] Plantear la idea de un teatro más irracional que el que comúnmente vemos. La pretensión fue también que nuestra visión como creadores (autores, directores, actores, dramaturgos, músicos, escenógrafos, etc.) por momentos se desoriente; perder nuestro centro y así dar un salto más allá para establecer valores desconocidos. Un trabajo que nos permitiera a nosotros mismos mirar como extraños nuestra propia creación, plasmar nuestra contradicción en la imagen.

El Periférico ejerce el teatro para hacer visible aquello que, culturalmente, de ninguna forma y bajo ningún pretexto puede serlo.

El resultado tiene algo de revolución: lo que se verá será doblemente visible ya que ese hecho se alumbra sólo por estar en el lugar inadecuado. Ésa es nuestra cuestión, la que con más interés nos mueve a hacer teatro.

Muñecas antiguas desmembradas caminando en el peligroso filo de lo abismal, moviéndose en niveles inesperados para el espectador, donde los objetos muestran lados misteriosos, profundos e insospechados. La mutación constante de todo lo que aparece en escena adquiere otros matices, otros significados, cuando la búsqueda se centra en hurgar hasta el fondo y desenterrar lo que está oculto en la materia. Siguiendo estos arcanos, aquello que permanecía velado salta a la luz desde los lugares más inhóspitos del subconsciente, exhumado eso sí, por diestros manipuladores de materia muerta. Éstas parecerían ser algunas de las tantas consignas que maneja este grupo.

Títeres para el tercer milenio

Con el advenimiento del nuevo milenio, el arte de los títeres parece proyectarse hacia nuevos e inciertos rumbos. Si bien es real que muchas propuestas (especialmente las dirigidas al público infantil),

RAFAEL CURCI





están cada vez más teñidas con cierto matiz de mercantilismo y escaso compromiso artístico, no es menos cierto que existen –en menor cantidad, lamentablemente–, pequeños movimientos creativos tendientes a explorar otros caminos.

El teatro de títeres contemporáneo recibe hoy el aporte de otras disciplinas e incorpora la tecnología con el fin de ampliar su campo de trabajo.

25

Las escuelas existentes lanzan al medio singulares camadas de jóvenes capacitados en las distintas áreas del género, que aportan propuestas frescas y aires renovadores. Constantemente se crean nuevos espacios (o se buscan otros no convencionales), se desarman y se arman grupos para llevar adelante proyectos donde los títeres no hubieran podido mostrarse diez años atrás. Asistimos, entonces, a un proceso signado por sucesivos cambios, donde las propuestas que transgreden ciertos esquemas convencionales parecen salir más airoosas; todo esto en un marco político y social poco favorable.

Pavada de desafío el que tienen que afrontar los artistas que residen por estas latitudes, ya que tendrán que ingeniárselas para ser más que creativos a la hora de subsistir en un ambiente subyugado por la incertidumbre y la apatía, entre otros males.

Notas

¹ Ariel Bufano (1932-1992), titiritero, autor y director argentino. Inició sus primeros pasos en la profesión de la mano de Javier Villafañe. Su amplia labor en el campo profesional como director del Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín, de Buenos Aires, marcan un antes y un después del teatro de títeres en Argentina. En 1988 funda el Taller Escuela de Titiriteros con base en el mismo teatro. Entre sus obras destacan *La Bella y la Bestia*, *El Gran Circo Criollo*, *Guillermo Tell* y su hijo *Gualterio*, y *Pequeño Varieté*.





² Adelaida Mangani, actriz, titiritera, música y directora argentina (1941), fundadora junto con Ariel Bufano del Grupo de Titiriteros y del Taller Escuela de Titiriteros. Su amplia labor como docente abarca distintas áreas de la enseñanza artística. Entre sus obras se destacan *El Pierrot negro*, *Historia de gatos*, *Mariana Pineda* y *Gaspar de la Noche*. Desde 1992 se desempeña como directora del Grupo de Titiriteros y del Taller Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín.

RAFAEL CURCI





El títere resiste los cambios de máscara

27

El antiguo títere no llevaba verdaderas máscaras,
pero su mueca facial era sin duda, una caracterización grotesca
similar a la de las máscaras propiamente dichas.

Darío Fo

Pese a la impasibilidad de sus rostros, los títeres están cambiando. Desde hace tiempo vienen gestando una mueca honda y provocadora apenas perceptible para muchos, que les permitió el camino hacia formas más estilizadas en el campo dramático.

De sus antecesores históricos parecen conservar apenas una pizca de su esencia, algunas técnicas milenarias y su eterna cualidad de objeto inerte que *simula* vida.

De su pasado hierático como objeto ritual y de sus múltiples transformaciones a través de los siglos, nos queda su legado, que constituye la raíz de futuras búsquedas en el terreno expresivo.

Para algunos, el títere que se exhibe en el teatro contemporáneo parece haber perdido su identidad original o buena parte de sus atributos, si lo comparamos con sus antecesores históricos. Sería prudente señalar que el títere no perdió su esencia; lo que cambió fue su concepción escénica, alterada una y otra vez por el sujeto que lo manipula: el titiritero.

El manipulador es quien introdujo todas las variantes en el modo tradicional de *hacer* títeres, infringiendo los esquemas clásicos y

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





reformulando antiguos conceptos. El titiritero contemporáneo tiene como fundamento transformar, mutar, alterar, adoptando como referencia los modelos tradicionales del género para lanzarse en la búsqueda de otras alternativas expresivas.

Y no está mal que así sea. El arte es, después de todo, una transformación de la realidad, potenciada en el teatro de títeres por su singular lenguaje metafórico.

Según los parámetros actuales, un títere es todo objeto capaz de ser animado en función dramática dentro del plano de la representación teatral. Pueden ser objetos producidos para la escena o cotidianos, reciclados o en su estado puro original, de formas variadas o antropomórficas, con mecanismos y articulaciones propias o inventadas. Y hay más, no satisfecho con estas elucubraciones profanas, el titiritero de hoy también se da el gusto de animar títeres al modo tradicional, así sean de guante, varilla, hilos, o de cualquier otra técnica. Y lo hace sin ataduras mojigatas ni preconcepciones, entendiendo que su oficio no tiene límites para la expresión ni compromisos ineludibles con su pasado histórico. Es lógico que hay quienes no ven con buenos ojos esta nueva *metodología* y reivindican a los títeres en su forma pura y original.

En nuestros días, el teatro de títeres es una extraña mezcla de medios donde lo tradicional se fusiona con nuevas formas expresivas, dejando a un lado los convencionalismos, mezclando artificios, objetos, tecnología variada y sumando la coexistencia del manipulador en el mismo plano que su objeto expresivo: el títere.

Conviene, entonces, que redefinamos al títere según los parámetros actuales y su ubicación genérica dentro de las artes interpretativas o dinámicas, para detallar después el papel real del titiritero.





El gran simulador

El títere es un objeto construido para la escena, más específicamente para la acción dramática, con el propósito de establecer una comunicación definida con un interlocutor: el público. Asimismo, es también una imagen plástica, tal como lo define Juan Enrique Acuña en su libro *Aproximaciones al teatro de títeres*:

29

Imagen Plástica: Imagen es un vocablo que tiene varias significaciones: a] Es la representación de un objeto en pintura, escultura, etc.; b] indica semejanza; c] es sinónimo de símbolo y figura; d] alude a lo que se refleja en un espejo o en la mente; e] también quiere decir metáfora. Plástica es la materia susceptible a ser formada, modelada.

El títere afianzado como un personaje dentro del plano de la ficción, resume en sí mismo tanto el factor plástico como el dramático, constituyéndose como una unidad indisoluble.

Su entidad escénica depende de dos factores fundamentales: el material (el objeto como instrumento modelado, articulado, técnicamente apto para la manipulación) y el papel (personaje).

En esencia, es un objeto creado para ser animado —a través de cualquiera de las múltiples técnicas existentes. O sea, que puede crear la ilusión de simular vida; más exactamente, que puede mostrar una vida escénica convincente.

Prefiero el termino “simular” al de “dar vida”, ya que me parece más tangible en cuanto a sus propósitos dramáticos. El titiritero “simula” que el objeto tiene vida y el títere “aparenta” que la tiene.

La pulsación constante que el titiritero proyecta sobre la materia muerta transferida al carácter de un personaje convierte al objeto en un signo expresivo.

Más adelante voy a detallar algunos de los mecanismos que emplea el titiritero para la elaboración de sus personajes escénicos y su



técnica de desdoblamiento. Ahora podemos ver otros ejemplos. En el caso del teatro de actores, “yo espectador acepto la convención de que una persona de profesión actor será el encargado de darle vida escénica al personaje de Macbeth”.

En el teatro de títeres, el fenómeno resulta un poco más complejo, porque no es sólo el titiritero quien representará al personaje por medio de su voz, los movimientos y los matices que le imprima a la figura; es el títere el personaje mismo: “yo espectador, convengo en aceptar que ese objeto animado por el titiritero es tal personaje ficticio”.

Pareciera que en el segundo caso, el grado de credibilidad se ve afectado en el sentido que es más difícil aceptar la posibilidad de esa “vida escénica”, en razón de que se trata de un cuerpo artificial.

Carlos Converso¹ en *Apuntes sobre el lenguaje y la naturaleza de los títeres*, hace las siguientes observaciones:

El actor (como ser vivo), pertenece al mismo género que el personaje que debe ser encarnado; el títere en cambio, pertenece al mundo de los objetos, es un actuante con otra naturaleza, que está estrechamente emparentada con los ídolos, los fetiches y las máscaras.

Esa condición, sin embargo, no afecta su poder de comunicación porque su lenguaje es otro.

El títere carga con su condición de objeto, de materia muerta que se anima escénicamente, de metáfora en movimiento. Eso le concede una característica muy especial; tiene, quizás en su esencia, algo de juguete, de curiosidad, de rito mágico.

El hecho de ser un objeto que va a intentar convencernos de que está vivo despierta cierta expectación, intriga, algo de misterio y encantamiento.

El títere, en cuanto objeto, aparece irremediablemente distanciado como personaje para el espectador, y sin embargo, es capaz de seducirlo por su extraordinario poder alegórico.



Utilizo el término “objeto” y ocasionalmente “figura” como una variante de “títere”, para referirme a todo cuerpo animado por un manipulador (oculto o a la vista del público) dentro del plano de la ficción más allá de su forma, textura o apariencia. El títere es un objeto, su vida no es más que una proyección de la imaginación humana.

Pero, si por extensión decimos que el títere es un objeto, ¿qué lo diferencia del denominado Teatro de Objetos?

Conviene que aclaremos este punto para poder determinar los distintos aspectos que distinguen a uno y a otro.

En el teatro de títeres actual el término “títere” ha sido reemplazado por la palabra “objeto” debido a que la última es más abarcadora en cuanto a lo conceptual, y porque la primera parece definir, exclusivamente, a las figuras con rasgos humanos (antropomórficos), cuya expresividad radica en la proyección de sus rasgos icónicos y miméticos.

El teatro de títeres es definido, un poco apresuradamente, como un arte icónico a causa de su facultad de *imitar* escénicamente una realidad referencial, conductas y actitudes humanas, situaciones y conflictos afianzados en la *mimesis* y la *simulación*. El títere construido para la escena con rasgos humanos son los protagonistas de este teatro, el cual también contempla otros caracteres y múltiples variantes técnicas para su representación.

En el Teatro de Objetos, los objetos se remiten, por lo general, a sí mismos, vale decir, un florero, un zapato o un maniquí se muestran bajo su forma original, pero son despojados de sus funciones utilitarias para ser insertados en otro contexto, dentro de un marco teatral. Aun manteniendo su forma intrínseca esencial, estos objetos son accionados de acuerdo con las pautas que establezca el manipulador para su *vida escénica*, transmutándolos en personajes.

El titiritero actual maneja tanto una forma como la otra, partiendo de la premisa de que cualquier objeto puede ser transformado



desde el momento en que cae en sus manos. Por esa razón, hoy por hoy, el títere se muestra ante nuestros ojos como un *objeto expresivo* con enorme potencial comunicativo; su lenguaje metafórico y sus atributos *signícos* lo convierten en el vehículo ideal para los pensamientos humanos subjetivos, en virtud de que nos posibilita aspirar a una realidad transformada, ya sea por los atributos de un personaje con rasgos humanoides o desde la insondable vacuidad de una máquina de coser.

La diversidad en los medios de expresión que confluyen o se fusionan en el teatro de títeres actual, parecen sugerir un camino hacia una veta un poco más compleja e incierta, apenas transitada, pero mucho más rica en alegorías y metáforas. Propone, nada más y nada menos, que indagemos de manera minuciosa en la poética del objeto.

El teatro de títeres es un arte en sí mismo

Las disciplinas artísticas han sido catalogadas en dos grandes áreas: artes figurativas, o inerciales, y las artes interpretativas o dinámicas, siendo esta última la que involucra el hecho expresivo y muy especialmente la comunicación que se va a establecer entre el artista y el espectador (emisor-receptor).

Las artes figurativas constituyen una buena parte del teatro de títeres (escultura, pintura, escenografía, etcétera), pero no son el eje medular de la disciplina en sí misma.

Las artes dinámicas o interpretativas, a la que pertenece el teatro de actores, la danza, las artes musicales y los títeres, no pueden eludir el factor tiempo como elemento sustantivo y requiere de un desarrollo de ese *tiempo* que se complementa en un *espacio* de interrelación único. En el marco de las artes espacio-temporales, el acto creador y el momento de la comunicación tienen desde el punto de vista filosófico la *categoría del instante*, dada la simultaneidad



de la presencia del artista y del público. Y es ese *instante* lo que lo convierte en un hecho único e intransferible.

Partimos del concepto que el arte de los títeres tiene características propias y se encuadra dentro de las artes dinámicas o interpretativas. Pese a sus innumerables puntos de contacto, no se constituye como una *variante* del arte dramático ni como un género menor del teatro de actores; es una disciplina en sí misma.

33

Es suficiente con hacer un poco de historia para reafirmar este punto: los títeres hieráticos fueron parte original en los misterios religiosos cuando el hombre no se animaba todavía a representar a sus dioses. En el Lejano Oriente existían los títeres varios siglos antes de la era cristiana, siendo muy populares en Java, Birmania, China, Turquía, India, etcétera. De Oriente se extendieron hacia Occidente en barcos mercantes, hasta llegar a las costas de Grecia y Roma.

Petronio, Horacio y Aulus Gelio mencionan espectáculos de títeres en Roma, y en Grecia, un titiritero de nombre Photeinos disponía de un permiso especial para dar representaciones públicas en el Teatro de Baco.

No hay dudas que el teatro de títeres se desarrolló de manera paralela al teatro de actores, y las particularidades del género que llegan hasta nuestros días, son el fruto de la experiencia acumulada a través de los siglos y a lo ancho del mundo.

El hecho de que los títeres se inscriban dentro del arte dramático parece otorgarle derecho a muchos y variados artistas a calzarse un títere y moverlo *a piachere*.

A lo largo de estos escritos me voy a referir muy a menudo al teatro de actores, con el fin de señalar las similitudes y las diferencias que existen entre ambas disciplinas, tratando de esclarecer también por qué son radicalmente diferentes.

Cuando el actor (formado y con experiencia en su oficio) da un paso atrás para manipular un títere, renuncia de alguna manera al





rol que eligió para comunicarse, a su propio espacio expresivo. Y si esta elección no es *consciente*, repercute y afecta el vínculo elemental que debe establecer con el objeto.

Cuando esto ocurre, el títere como protagonista desaparece y en su lugar vemos a una “cosa” que se sacude en escena, incapaz de controlar sus movimientos, de hacerlos trascendentes, zamarreado sin parar hasta volverse grotesco, patético. Toda la capacidad expresiva del objeto sucumbe bajo el peso de un individuo que, en resumidas cuentas, se niega a resignar *su imagen* detrás de un títere.

La diferencia fundamental entre un actor y un titiritero radica en la forma expresiva que elige cada uno para comunicarse, y más allá que parezcan compatibles en el terreno del arte dramático, no lo son en principio ni en esencia. El instrumento expresivo del actor es su propio cuerpo, sus movimientos y motivaciones, su gestualidad, mientras que el titiritero lo hace por medio de un objeto.

El titiritero asume, otorga, se apropia y se proyecta mediante un objeto intermediario, el cual será su vehículo de expresión y comunicación con el público.

El actor se desplaza en el espacio con su propio cuerpo y el límite de sus posibilidades expresivas parece ser tan sólo su piel.

En el teatro de títeres lo que se desplaza y dinamiza en el espacio es un objeto, una cosa, un hecho plástico, una figura *desdoblada* del intérprete, independiente en apariencia y, paradójicamente, ligado a él para su existencia escénica.

Notas

¹ Carlos Converso, titiritero argentino radicado en México desde hace más de dos décadas, fundador de los grupos Triángulo y La Tarántula. Entre sus montajes se destacan *Pandemonium*, *Al son del corazón* y *Barbacoa, historia de piratas*.



Titiritero a la vista

35

La verdad reside en creer fuertemente
en lo que se está haciendo.

Peter Schumann, *Bread and Puppet*.

Supongamos que concurrimos a una representación titiritera que se efectúa en una sala pequeña, cuyo espacio escénico está delimitado por una mesa. Un tapete negro cubre el mostrador, las luces de la sala bajan de intensidad y paulatinamente sumergen al auditorio en una negrura total.

Unos segundos después, la luz de un cenital alumbró el cuerpo de un muñeco que yace acostado sobre la mesa, por detrás aparece un individuo vestido de negro que toma al monigote por el cuello y lo mueve con suma delicadeza.

La parte superior del manipulador sobresale notoriamente pese a estar parado detrás del títere, sus manos blancas y la palidez de su rostro se vuelven mortecinas y resaltan por el efecto de la luz.

Durante unos segundos (o en el peor de los casos, durante toda la obra), puede ocurrir que quedemos desconcertados por la presencia de este sujeto. Vemos que “mueve” algo sobre la mesa. Se trata de un muñeco claramente antropomorfo, lo acciona con movimientos precisos simulando que mira, luego lo levanta, y acto seguido, lo desplaza sobre la mesa, como si caminara.

La función del manipulador es clara: mueve el muñeco de tal manera que parece tener vida, de aquí en más dispone de un breve

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





periodo de tiempo para neutralizar su presencia, su poder sígnico, siempre y cuando su intención esté centrada en que sea el títere quien actúe y se comunique.

Está a la vista, es claramente perceptible, y pese a ello se concentra denodadamente para fusionarse en una sola entidad escénica, ampliando la expresividad del muñeco por medio de gestos claros y precisos. Toda su atención está puesta en los movimientos del títere, al tiempo que reprime cualquier gesto residual que pueda sugerir su copresencia.

De pronto, dos gotas de sudor corren por la frente del titiritero, se abren paso por el entrecejo notoriamente tenso y luego se deslizan por el tabique nasal cuesta abajo, hasta la mismísima punta de la nariz. Y ahí se quedan, oscilando en el vacío como dos perlas de cristal... A todo esto el auditorio está pendiente de los movimientos del muñeco, percibe la tirantez del manipulador y también se percató de las gotas. ¿Caerán al vacío o quedarán colgando de la nariz del pobre hombre durante toda la representación?

Exasperado por la molestia o tal vez por lo incómodo de la situación, el titiritero alza el brazo derecho y se pasa abiertamente la manga por el rostro. Automáticamente “algo” se rompe sin hacer ruido en todos y en cada uno de los que asistimos a la representación. Algunos espectadores abandonan la sala escurriéndose entre las butacas alarmados ante la posibilidad de que el titiritero se suene la nariz con el paño de la mesa.

Algo más que mover un objeto

Michael Meschke¹ vierte los siguientes conceptos sobre el titiritero que trabaja a la vista del público:

RAFAEL CURCI





Cuando el titiritero está a la vista del público manipulando un objeto, su situación se parece a la del músico que ejecuta su instrumento. El vínculo, la relación que establezca el titiritero con su “instrumento” resulta decisiva para el resultado, ya que puede impedir, hacer posible o arruinar todo el trabajo.

Cuando un violinista está en el podio de un concierto no tiene que esconderse para que el público disfrute de la música, y algo parecido debe ocurrir con el titiritero.

Por más neutro escénicamente que sea el titiritero, así vaya vestido de negro, con guantes y capucha, su presencia se siente. Cualquier movimiento inmotivado, por más pequeño que sea, se nota y molesta a quien lo contempla. La situación se torna más difícil cuando hay dos o tres titiriteros manipulando un mismo títere.

Generalmente los titiriteros trabajan con figuras que no son muy grandes, lo suficiente para poder pulsarlas con la mano, y por esa razón la distancia entre el titiritero y el objeto es siempre pequeña. Esto exige mucha concentración si la intención sigue siendo dejar que sea el títere el que actúe, se comunique.

Por otro lado, el compromiso que asuma el titiritero sumado a la concentración en la figura durante el hecho interpretativo, pueden contribuir a aumentar la atención del espectador.

Hay algunos puntos que el titiritero debe tener en cuenta cuando elige instalarse en el mismo plano que el objeto que manipula a la vista del público: el objeto es el intermediario entre el titiritero y el público. Cuando el manipulador se coloca en el mismo plano que el objeto acentúa la artificialidad del títere y, en consecuencia, el rol del titiritero trasciende la simple operación del objeto; su copresencia se vuelve parte integral de todo lo que ocurre en escena.

El manipulador utiliza sus fuentes motoras (física, vocal, gestual) proyectándolas sobre el objeto que anima y lo convierte en un personaje. Cuando este procedimiento ocurre a la vista del público, la



existencia del personaje queda ligada a la del manipulador y todas las acciones dentro del plano de la ficción involucrarán a ambos.

Cuando un manipulador se ubica en el mismo plano que el objeto que acciona, provoca un choque de signos por más *neutra* que sea su actitud. Sus gestos, los desplazamientos que ejecuta con la figura y la interacción que logra en el plano dramático a través del personaje, se exhiben ante los ojos del espectador, nunca desaparece. Eso que se define como *neutralidad* o *modo neutro* que utiliza el titiritero para *velar* su copresencia junto al títere, es en realidad un acto figurado de *inversión sémica*; es decir, intenta inhibir su cualidad de signo para favorecer las acciones del objeto que manipula. Y al hacerlo, ejecuta una serie de gestos que sugieren una *neutralidad*, cuya mecánica consiste en la supresión de cualquier actitud o movimiento residual que puedan desviar la atención del espectador hacia él. A menudo se escuchan frases tales como “todo objeto bien manipulado neutraliza la presencia del titiritero” o “el titiritero siempre tiene que estar mirando para no distraer la atención”.

La neutralidad o lo neutro es, creo, una “actitud sugerida” hacia la audiencia, una propuesta de hacer cómplice al espectador de un acto de copresencia aceptada a veces por convención y, otras, por persistencia.

Y hay algo más. Al ligar su presencia a la existencia del muñeco el manipulador invade el plano físico donde se mueve la figura, provocando una ruptura en el plano de la ficción. Conviene que a la hora de elegir trabajar junto al objeto, el titiritero se pregunte: ¿desde dónde?, ¿los dos interpretamos un mismo personaje?, ¿el títere hace un personaje determinado y yo hago otro?, ¿cuál es mi papel con respecto al títere que manipulo si no represento a ningún personaje definido dentro de la obra?



Notas

¹ Michael Meschke nació en Polonia en 1931. Estudió con Harro Siegel y Etienne Decroux, cuyas enseñanzas fueron fundamentales para su teatro. Como director del Marionetteatern de Suecia, llevó a escena *Ubu rey*, *El Principito*, *Antígona* y *El Príncipe de Hamburgo*, entre otras. Es autor del libro *Marionetteatern*, traducido al español como *¡Una estética para el teatro de títeres!*

39



NOTAS:

Lined area for notes, consisting of multiple horizontal dotted lines.





La tipificación en la interpretación de un personaje

41

Existe una constante en la interpretación titiritera en relación con cierto *estilo* para representar determinados *personajes-tipo*.

Los personajes-tipo se encuentran particularmente en las formas teatrales de gran tradición histórica, donde los caracteres recurrentes representan grandes tipos humanos y cuyos rasgos esenciales son reconocidos por el público.

La tipificación consiste en la caracterización de un personaje convencional que posee cualidades físicas, psicológicas o morales reconocibles por la audiencia o por buena parte de ella. Mediante el efecto de la tipificación, el personaje no representa si no un individuo, al menos a un grupo bastante restringido de personas cuyos rasgos humanos son explícitamente identificables.

El teatro de títeres ostenta una larga tradición a lo largo de los siglos, y supo capitalizar distintas corrientes originadas en el teatro para reformularlas de acuerdo con su lenguaje expresivo.

La *Comedia del arte* y muchos de sus personajes (el doctor, el avaro, Polichinela, el sirviente, la comadrona, el capitán, etcétera) se instalaron de repente en los retablos adaptándose a las múltiples técnicas titiriteras, pero conservando siempre su espíritu original, su *tipo*.

Los cómicos de la *Comedia* interpretaban sus papeles con máscaras grotescas y vestuarios distintivos, sintetizando en pocos gestos y escasas palabras la esencia de su carácter, sus intenciones, y el rol en la trama que debían cumplir.

No tardó en aparecer Pantaleón, el viejo avaro que quería conquistar a la dulce Colombina, que a su vez era pretendida por el

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





impasible Brigella, y también sus dos revoltosos sirvientes: Arlequín y Polichinela.

Esta comedia de enredos se representaba con las típicas máscaras de los personajes de la *Comedia* pero ahora sin actores; los títeres de guante hacían de las suyas en un modesto palco o retablo, acen- tuando el tono burlón de la farsa con diálogos cortos y picarescos, corridas y cachiporras a granel.

Con el correr del tiempo, estas máscaras se fueron trasformando o bien adaptando a otros tipos y modos locales, resumiendo en una mueca todos los rasgos de un individuo que, finalmente, tenía un poco de todos y a su vez era claramente reconocible.

Todos estos atributos, sumados a la abstracción de caracteres para representar grandes tipos humanos que sintetizan los títeres, conformaron la esencia de la *tipificación* que llega hasta nuestros días.

El títere es una máscara. Aparece y no necesita presentación. Es el enamorado, la bruja, el sabio. Se ve obligado a representar los rasgos más sobresalientes del comportamiento humano reduciéndolos a la quintaesencia y, en el peor de los casos, cayendo en el estereotipo.

El estereotipo nada tiene que ver con los títeres; es la concepción estática y banal de un personaje que se expresa con clichés. Todos sus actos son poco imaginativos, simplones, rudimentarios, basados siempre en un modelo fijo.

Hay una línea muy delgada entre la síntesis acética de un personaje y la banalidad del estereotipo, y el titiritero debe conocer el límite preciso dónde termina uno y empieza el otro.

La tipificación es algo muy distinto; hasta el personaje más elaborado se reduce, de hecho, a un conjunto de rasgos –incluso de signos distintivos–, que el titiritero resalta en favor del rol que debe definir. Un estudio tipológico de los personajes dramáticos revela que algunas figuras proceden de cierta visión intuitiva y mimética del hombre, y ellas remiten a complejos comportamientos univer-



sales. Dentro de este marco podríamos hablar de Fausto, El Quijote, Don Juan o Edipo como personajes arquetípicos. El interés de estos caracteres es el de superar, ampliamente, el marco de sus situaciones particulares según las diferentes dramaturgias, para erigirse en modelo arcaico universal. El arquetipo sería, por lo tanto, un tipo de personaje particularmente general y recurrente en una obra, una época, en todas las literaturas y mitologías.

No es casual que el teatro de títeres esté colmado de personajes tipificados en virtud de que los mismos rescatan y proyectan lo esencial del hombre.

Como legado de la comedia italiana, el teatro de títeres recibió entre otros tantos, a un personaje socarrón y pendenciero llamado Polichinela, que cruzó el mar y apareció en Inglaterra con el nombre de Punch; Petrushka en la Unión Soviética y Cristóbita en España. Todos ellos tienen en común su carácter irascible, el amor a la libertad, el jolgorio y la burla, además de una gran joroba, la nariz encorvada u otra deformidad innata.

En muchos de estos países, el titiritero incorporó una lengüeta de metal que, aplicada contra el paladar, alteraba el tono de la voz hasta volverlo chillón, artificial. Fue utilizada hace siglos atrás por los *Punch-men* ingleses, por titiriteros españoles e italianos, incluso sigue en vigencia en algunas representaciones tradicionales en India y África.

En la actualidad, el titiritero se vale del *falsete* o distorsiona su voz natural, recreando a veces, sin proponérselo, el modo de hablar de sus predecesores. La deformación de la voz que utiliza el intérprete para hacer hablar a sus criaturas se convirtió en algo distintivo dentro del género y merece que lo veamos más en detalle en el capítulo referido a la mecánica de la interpretación.

Pero hay que señalar, aquí, que la voz del titiritero ha contribuido en gran parte y a través de los siglos, a este fenómeno de la tipificación.



La aparición de personajes tipificados en el género se explica, a menudo, por el hecho de que varios personajes son interpretados por un mismo titiritero. Cuando esto ocurre, el intérprete se ve en la necesidad de comprometer hasta el límite su registro vocal, tratando de no sacrificar los matices ni de restarle potencia en la emisión de las voces. Y es en esa instancia donde aparecen los falsetes, los tonos nasales.

En consecuencia, la voz pasa a condensar el carácter de un personaje en un tono particular, en un timbre específico y modulado, que lo distinguirá de otros que lo acompañan en la misma escena.

Ahora bien, si tenemos en cuenta esta peculiaridad en la transferencia de la voz y la sumamos a las acciones físicas que puede proyectar un títere (en función a la técnica y al rol que debe representar), lo que obtendremos es la condensación de caracteres de un individuo X, la quintaesencia de un sujeto, en una palabra, la tipificación de un personaje.



Por si el recuerdo

45

Madre,
cuando yo sea grande
seré marinero.
Ahora estoy jugando
que aquello es un puerto
y que éste es un barco
y estos dos remos
y por ese río
navego y navego.
(Agua, arena, piedras
y dos palos viejos:
un río y un barco,
un puerto y dos remos.)

Javier Villafañe, fragmento de *El gallo pinto*.

Durante el hecho interpretativo, el fenómeno del *desdoblamiento* se consolida como la herramienta básica del titiritero. Esto se debe a que el instrumento expresivo del titiritero no forma parte de su corporalidad y, por esa razón, no necesita *encarnarse* en el rol que representa, como lo hace el actor, por la sencilla razón de que no es él, sino un objeto quien debe comunicar, trascender. Puede *ver* a su personaje. Lo mueve y consigue técnicamente controlar sus impulsos emocionales llevándolos a la instancia del gesto. A mi modo de ver este fenómeno, la interpretación titiritera es un acto de

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





disociación sistémica o desdoblamiento objetivado, que involucra las fuentes motoras (física-gestual-vocal) descompuestas en dos planos: el de la ficción espacio-tiempo-cuerpo, donde se mueve el objeto, y la dimensión espacio-tiempo cuerpo, donde se ubica el titiritero. Esta *disociación sistémica* tiene como objetivo fusionarse en una entidad escénica —la del personaje—, accionado dentro del marco de la representación.

Dijimos que el títere, como objeto plástico, reproduce una imagen capaz de ser transformada; los rasgos más sobresalientes de la figura y sus cualidades intrínsecas son las que el titiritero considerará a la hora de animar el objeto. Y lo hará desde *afuera*, agudizando al máximo su percepción para transformarlo en un personaje, apelando muchas veces a su capacidad lúdica para lograrlo, ya que no dispone, en muchos casos, de un método sistematizado para hacerlo.

Quien quiera incursionar en la disciplina actoral, seguramente encontrará muchas escuelas y conservatorios con múltiples propuestas que lo orienten hacia una capacitación más o menos integral, pero éste no es el caso de los titiriteros.

Recién ahora está surgiendo una corriente de dramaturgos, teóricos y docentes que dominan el lenguaje específico de los títeres, y cuyo esfuerzo radica en instrumentar de manera sistemática la enseñanza de esta disciplina artística. Pero más allá de que sea autodidacta o académico, buena parte de la habilidad del titiritero radica en su capacidad de crear espacios lúdicos desde *él y para* sus objetos, tanto en el terreno físico como en el de la imaginación. Podemos definir los juegos como una acción libre, experimentada como *ficticia* y situada fuera de la vida cotidiana, capaz, sin embargo, de absorber totalmente al jugador; una acción desprovista de todo interés material y de toda utilidad, que se realiza en un tiempo y en un espacio expresamente circunscritos (se desarrolla en un orden según reglas establecidas). Los juegos, al igual que las artes, son imitaciones de la realidad, son situaciones construidas con el



objeto de reubicar a los individuos en su esquema significativo de la vida social.

Por su parte, las *artes* imitan con el objeto de reubicar al receptor *frente* a la realidad y hacerle *experimentar*, por medio de una imagen, las emociones y los sentimientos suscitados por esa realidad. Los *juegos* imitan con el objeto de reubicar al emisor *dentro* de la realidad y hacerle *practicar*, por intermedio de una imagen, los actos de esa realidad.

47

Los espectáculos son a la vez juegos y artes: juego desde el punto de vista de los intérpretes; arte desde el de los espectadores.

Concebir una actuación como un juego supondría, en consecuencia, situar al titiritero en un espacio ficticio, en una especie de “imagen habitable” y estimular desde allí el desarrollo de una práctica, de unas acciones que, entrelazadas y combinadas con otros significantes escénicos, conformarán una ficción plausible ante los ojos de un eventual espectador.

Pero no es la tarea del titiritero la de esforzarse por transmitir significados subyacentes o intrínsecos a sus actos, sino, en todo caso, la de permitir que las conductas escénicas del objeto que manipula produzcan sentidos del lado del público. Las condiciones de producción de este “sentido” constituyen, precisamente, el eje del problema externo de la actuación, que el titiritero tendrá que tener en cuenta a la hora de transmitir acciones con contenido y precisión.

Los objetos ocultos en la memoria

A lo largo de nuestra vida manipulamos, de manera cotidiana, una amplia variedad de objetos y los usamos de forma utilitaria, pero esto no basta para transformarlos en títeres. Para que esto ocurra debe existir una intencionalidad previa, debemos ubicarlo en un nivel distinto de lo cotidiano, dotarlo de una “personalidad”, crear un





personaje. Por lo general, hay un periodo bastante corto en nuestras vidas, donde manipulamos objetos específicamente contruidos con fines lúdicos: los juguetes.

Cuando observamos a un grupo de niños jugando con objetos (cacharros, autos, muñecas, utensilios, soldaditos, figuras de acción, etcétera), ocasionalmente los sorprendemos representando *personajes*. No importa la forma del objeto en sí mismo; ellos se las arreglan para transformarlos y manipularlos con soltura, agregándole voces o sonidos, haciéndolos andar, saltar o pelear entre sí; todo esto enmarcado en espacios definidos que los adultos no podemos ver y que, sin embargo, para ellos son absolutamente tangibles y con reglas específicas.

Y lo más llamativo del juego cuando accionan objetos, radica en que esos personajes se proyectan *desde* el niño hacia *fuera*, moldeándose al objeto que manipulan.

En esa misma etapa se gesta, además, su capacidad de transformar o modelar cosas. Una pila de cajas de cartón en las manos de un niño puede convertirse en un tren o un auto, luego en una torre, y después en un robot. También crea objetos con sus manos, valiéndose del barro, la plastilina o un poco de masa cruda, modelando una y otra vez la pasta hasta lograr la forma de un perro, un rostro, o una flor. Dibuja, pinta, se deleita con juegos de conquista, de misterio, de acción, se socializa.

Un modelo para armar

En una ocasión, aguardábamos la llegada del maestro, quien nos daría un nuevo ejercicio para poner en práctica. Irrumpió en la sala de golpe, arrastrando dos bolsas de nylon negras repletas de vaya a saber qué cosa. Cuando las volcó sobre el piso nos enteramos del misterioso contenido: docenas de cajitas de medicamentos, vasos



desechables, rollos de papel de cocina, botellas de plástico, popotes, pedazos de tela, plumas, botones, cajas de cerillos, ovillos de lana, velitas de cotillón, cartones, periódicos, hilos, tablitas de madera, lápices... la consigna era clara: con esos elementos debíamos armar una ciudad.

De inmediato nos lanzamos sobre la pila de cachivaches tratando de apartar y seleccionar los objetos más aptos para la construcción. En un principio era un caos; siete u ocho muchachos escarbando entre cajas, botones y pedazos de tela, examinando las texturas y las formas, el volumen y el peso, la maniobrabilidad del material, su equilibrio, etcétera.

Muy lentamente y a unos pasos del montículo de objetos, la ciudad comenzó a adquirir forma. Las tablitas de madera (probablemente rescatadas del mismo piso de parqué) apiladas unas sobre otras, se irguieron hacia el techo conformando un impactante complejo habitacional. Docenas de cajitas de medicamentos aglomeradas en torno a los edificios aparentaban casas, techadas con tela roja y decoradas con botones a guisa de ventanas. Algunas antenas de televisión sobresalían de los techos montadas con clips de oficina. Las calles serpenteaban por el suelo, confeccionadas con rollos extendidos de papel higiénico; los postes de luz se encumbraron con tubos de cartón en todas las esquinas, dando lugar a una enmarañada trama de hilos a modo de cables, que posibilitarían la “luz eléctrica” en todo el complejo. El sistema de cañerías corría al costado de las calles y estaba construida con popotes empalmados entre sí, conformando una enmarañada red de tuberías de agua. En la periferia del barrio se alzaban dos puentes de cartón. Una torre vigía montada con vasos de plástico apilados uno sobre otro, vigilaba la pista de aterrizaje del aeropuerto, instalado sobre una tela azul extendida en el suelo. Una cancha de fútbol con arcos y tribunas de cartón corrugado lindaba con el aeropuerto; el pasto del estadio era un gran rectángulo de terciopelo color verde que al tacto daba



la apariencia de pasto suave, recién regado. El maestro agregó otra consigna: cada uno tenía que fabricar un individuo que coexistiera dentro de la ciudad, con un rol o una tarea específica.

Pusimos manos a la obra y poco a poco fueron apareciendo los habitantes de la metrópolis: se parecían entre sí, ya que la mayoría estaban confeccionados con carretes de hilo a modo de cuerpo, escarbadientes y alambres simulando manos y piernas, y las cabezas compuestas con botones, lana, o papel encintado.

Yo hice un barrendero: con una cajita de fósforos y un palillo cruzado a modo de eje construí una carreta, que se impulsaba sobre cuatro botones que aparentaban ruedas. El pobre hombre empujaba el carro con cierta dificultad debido a la frágil consistencia de las calles de papel higiénico. Tuve que adaptar el modo de caminar y graduar el impulso del vehículo sobre la textura del papel para que no se rompiera.

Una mujer asomó por la ventana de una de las casitas (digo “mujer” por que tenía un pedacito de tela sobre la cabeza a modo de pañoleta y dos botones simulando labios rojos); parecía que recién se levantaba y se desperezaba en el marco de la ventana.

Unos segundos después abrió la puerta de su casa y salió a la calle para barrer la vereda con un manojo de plumas color rosa. Mi barrendero se acercó a ella y alzó la mano a modo de saludo (actitud esta que casi le cuesta el brazo derecho).

La mujer no parecía muy amigable; mascullaba algo entre dientes, daba vueltas como un perro y agitaba los brazos histérica. Seguramente confundió a mi barrendero con un pordiosero que pedía limosna: “¡Fuera! ¡Fuera!” vociferaba nerviosa y no conforme con eso, le dio un plumazo en la cabeza en evidente señal de rechazo. Decidí sacar del aprieto a mi criatura poniendo pies en polvorosa y mientras se alejaba empujando el carro volteó la cabeza por encima del hombro y le gritó: “¡Vieja trastornada! ¡Fascista!”. El barrendero se alejó remontando las calles de papel con cierta dificultad,



mientras juntaba hilos, pedacitos de cartón y otras inmundicias que saturaban las calles.

No sólo el papel higiénico representaba un problema para desplazarlo; los hilos sujetos a los postes de luz que simulaban cables, cruzaban de lado a lado la calle y tenía que andar con cuidado para no derribarlos. El barrendero se alejó con paso cansino hasta llegar a la periferia; las casas eran bajas y lucían descuidadas, sin terminar o a medio construir. Faltaban tramos de calles y las tuberías estaban dispersas aquí y allá.

Dos vecinas parlotaban a gritos paradas en el techo de una casa; al parecer discutían por la prioridad de colgar la ropa en la azotea que debían compartir. La mujer *cabeza de corcho* ya había tendido buena parte de sus prendas, y se negaba a desocupar una cuerda para su vecina *cara-aplanada*. La disputa fue subiendo de tono a raíz de los insultos, gritos, escarceos, mechados con algunos empujones violentos. Un segundo después, la mujer *cara de corcho* se estrellaba en el pavimento junto con su canasto y toda la ropa que había tendido.

Desde la vereda de enfrente, mi barrendero acababa de asistir a un terrible homicidio... o al menos eso parecía. Desafiando todas las leyes de la naturaleza, la mujer *cara de corcho* se puso de pie de un salto, alzó la ropa que estaba desparramada por el suelo y se metió en su casa, de lo más tranquila, tarareando una canción, como si nada hubiera ocurrido.

Y lo más llamativo de todo consistía en que estas acciones las había efectuado sin la cabeza (al parecer su manipulador no se percató de que la había perdido cuando el cuerpo impactó contra el piso).

El barrendero se quedó un rato esperando a que la mujer viniera a recoger su cabeza. Viendo que la dama no se dignaba a salir, levantó el cráneo del suelo y lo depositó en el carro, cumpliendo una vez más con su inquebrantable labor de limpiar las calles. Rumbeó por una callecita estrecha y luego trepó por un puente de cartón y



ahí se quedó un rato, contemplando el panorama desde el viaducto, admirado por la belleza de las torres y el conjunto de casas que lo circundaba. Bajó del puente y caminó por el costado del aeropuerto hasta el estadio de fútbol.

Tres jugadores le hicieron señas para que se integrara a un partido amistoso; la pelota era una bolita de naftalina que empujaban con los pies, ayudados con el dedo índice de los manipuladores.

El barrendero se sumó al juego y el partido se puso en marcha, dividiéndose los equipos de a dos jugadores y sin árbitro. La cosa no era tan simple como parecía; las piernas de los jugadores estaban construidas con palillos y se enganchaban en el pasto de terciopelo. Un jugador del equipo contrario se partió las dos piernas antes de poder pegarle a la pelota, y mi barrendero perdió un brazo al intentar atajar un penal. Otro jugador, entusiasmado ante el hecho de poder anotar un gol estando la portería sin defensa, apresuró el paso y perdió la pierna derecha (quedó clavada como una estaca en el pasto), y cuando quiso patear la bola se quebró la otra. Sin darse por vencido, arrastrándose por el césped como una babosa, el jugador empujó la bolita con la frente hasta que la cabeza se le desprendió del cuerpo. Alguien gritó: ¡Gol! Pero se anuló después, cuando se verificó que lo que había entrado en el arco era el cráneo del jugador y no la pelotita de naftalina.

“Vayan buscando un cierre”, dijo el maestro.

La cancha parecía un campo de batalla: por todos lados había pedazos de piernas y brazos desmembrados, que mi barrendero se ocupó de juntar y poner en el carro, según su oficio y costumbre. Se alejó del estadio y volvió al puente para contemplar la ciudad por última vez, recostándose en el muro del viaducto con cierta melancolía.

Uno de mis compañeros encendió las velitas de cotillón que estaban colocadas en distintos puntos de la ciudad, y luego bajó la luz de la sala. Dejé a mi barrendero sobre el puente y me alejé unos



cuantos pasos para contemplar de lejos la metrópoli. Era hermosa. Todo el paisaje de pacotilla resplandecía a la luz de las velas, proyectando sombras y depresiones oscuras, dándole volumen, forma, calidez, vida... Y pese a que ya pasó mucho tiempo desde la última vez que la vi, su imagen permanece inalterable en el recuerdo.

De mi criatura guardo ciertas texturas de su cuerpo retenidas al tacto, su andar cansino y oscilante, su manera taciturna de aceptar el destino, las imprecisiones de su rostro. Y no es poco, considerando que si bien estaba hecho para una existencia efímera, la sobrellevó con la misma intensidad y sencillez que cualquier persona corriente, cuando tironeaba de un carro forjándose un destino en un mundo sin pulso y sin nombre.

Este suceso pudo haber acontecido en algún momento de mi infancia, pero ciertamente ocurrió hace apenas unos cuantos años atrás, cuando Ariel Bufano proponía éste y otros ejercicios a un grupo de estudiantes que intentábamos formarnos de manera profesional en el teatro de títeres.

Más allá de su carácter simbólico, este trabajo me había conectado con aquellos juegos que jugaba cuando era niño, despertando en mí la posibilidad de volver a vincularme con los objetos tal cual lo hacía antes, cuando no intelectualizaba tanto las cosas. Obviamente, ninguno de estos juegos convierten a un niño en un titiritero, ni un titiritero se perfecciona jugando juegos de niños.

Pero es en esa fase lúdica primaria cuando se desarrollan distintas áreas expresivas que el artista probará más tarde: sensorial/creativa, física, exploratoria, social y simbólica.

No recurrimos a los juegos infantiles que jugamos tiempo atrás para armar un títere y convertirlo en un personaje. Necesitamos, sí, como titiriteros, la libertad absoluta en el plano creativo para poder vincularnos con los objetos sin prejuicios ni ataduras mojigatas, apelando a lo lúdico si es necesario para poder derribar ciertas estructuras que fuimos adquiriendo en nuestro trayecto hacia la vida



adulta y que entorpecen nuestra tarea artística. Cuando nos encontramos frente a un objeto, ya en el marco de nuestro rol creativo, no necesitamos intelectualizarlo para justificar su existencia escénica. Simplemente tenemos que moverlo, animarlo, brindarle un universo tangible donde pueda comunicar, expresar, trascender. Accionarlo de tal manera que pueda decir lo que queremos comunicar, no por mera diversión, sino ahora desde el compromiso estético que exige una propuesta teatral. Y lo queremos hacer a través de una “cosa” rigurosamente artificial, *simulando* que tiene vida y que nosotros se la damos.

Con o sin palabras, siempre en la búsqueda de ese complejo lenguaje cargado de simbologías y metáforas, muy similar al que utilizan los niños cuando ensayan su visión del mundo por medio de los juguetes, es decir, de los objetos.

RAFAEL CURCI



Mecánica de la interpretación

55

La cualidad fundamental del titiritero es el laconismo rayano en el trabajo con el títere, ni un solo movimiento innecesario, el gesto exacto, la puesta en escena exacta, nada casual o descuidado. Y ésta no es la forma rígida, no es la técnica estudiada, sino la acción orgánica, la comprensión de la vida interna del rol transitada a través de la acción del títere.

M.A. Petrov, *El titiritero detrás del retablo*.

La función del titiritero con respecto al objeto que manipula tiene características específicas, más allá de que opte trabajar oculto o a la vista del público. Voy a citar algunos de los conceptos vertidos por Ariel Bufano en su artículo “Cuerpo, tiempo y espacio en el Teatro de Títeres”,¹ que establecen de manera clara y concisa la ubicación del titiritero dentro del espacio escénico.

El actor mantiene la preocupación plástica en el interior del espacio escénico que no deja de modelar y remodelar al ritmo de sus desplazamientos y de sus gestos. El titiritero por su parte encuentra más dificultades para situarse en el espacio. Es portador de una idea, de un propósito de acción, pero a pesar suyo se tiene que expresar para lograrlo con un volumen distinto del propio y en otra dimensión espacio temporal.

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





Pareciera que en el trabajo del titiritero existen siempre dos niveles de experimentación, dos planos de la realidad, debiendo crear un lazo “indisoluble” entre ambos términos para desembocar en una genuina expresión artística. Esos dos términos son, desde el punto de vista psíquico UNA entidad real: la psiquis del titiritero y la otra imaginaria dramática (la del personaje). En cambio desde el punto de vista físico esos dos términos son DOS cuerpos en un espacio que aunque aparentemente es uno solo no lo es: son dos dimensiones distintas.

Como fenómeno inmanente de su arte, el titiritero *ve* al personaje que interpreta, objetiva cada movimiento y agudiza la expresión, proyectándola a un cuerpo que se mueve en otra dimensión física y en el plano de la ficción. Uno de los grandes desafíos del intérprete titiritero radica, precisamente, en expresarse de manera *disociada*, en una dimensión espacio-temporal que no es la suya y que, a su vez, genera leyes específicas, muy diferentes a las de su propio cuerpo y a las del mundo circundante.

Todo esto se mueve dentro del marco de la representación, y representar es hacer presente mediante presencias; se trata de un acto donde la *presencia* parece remitir a la *existencia*.

El titiritero crea un espacio particularmente significativo de una experiencia común, única e intransferible: la del intérprete y su títere. Su cuerpo y el del títere.

Debe tener conciencia del propio cuerpo en su espacio y, al mismo tiempo, modelar el espacio dramático del títere mediante movimientos que creen formas en un espacio que es, como dijimos, distinto al del propio titiritero.

Imaginar la representación de una acción no sería sólo reproducir un movimiento en el cuerpo del títere transfiriendo la del propio cuerpo, sería definir un principio de ordenamiento de signos, creando símbolos que remitan a una metafísica.





El titiritero se ve obligado a convivir armónicamente con un objeto que actúa “como si” estuviera vivo y lo hace de manera descentrada, involucrándose en ese proceso y objetivándolo al mismo tiempo. Queda claro que durante el acto interpretativo, el cuerpo del titiritero se desplaza en un espacio-tiempo distinto al del títere, y esto no sólo afecta lo físico; repercute también en el plano dramático. El intérprete, además de crear un personaje convincente, tiene que generar un universo tangible donde sus criaturas se muevan de manera verosímil. Y al hacerlo establece ciertos parámetros; su creación estará regida por leyes determinantes dentro del plano de la ficción a las que se tendrá que abstener.

Acciona, percibe, actúa y se *desdobla* de tal manera que le permite tener conciencia absoluta durante el acto interpretativo. Se ve en la necesidad constante de *disociar* entre un plano y el otro, entre sus movimientos y los del títere, exprimiendo al máximo la técnica que emplea y atento a todos los aspectos circundantes de la representación, nunca ausente.

Con el fin de explicitar aún más estos conceptos, elaboré el siguiente esquema que puntualiza el proceso interpretativo durante la representación:

T) < O) < R

E. E

T = Titiritero-intérprete

) = Espacio-tiempo-cuerpo del titiritero

< = Desdoblamiento

O = Objeto en función dramática (sujeto actuante)

) = Espacio-tiempo-cuerpo del objeto

< = Proyección del lenguaje

R = Plano de la ficción-representación

E. E = Espacio escénico



Este esquema sirve para puntualizar los mecanismos psicofísicos que el titiritero pone en juego durante la representación. No funciona como receta, en cuanto a que el orden de sus componentes no garantizan un óptimo resultado.

Sirve sí, para evidenciar que la interpretación del titiritero es algo más que mover un objeto; hace falta darle carácter, motivaciones y personalidad, creando universos posibles donde los personajes se expresen con todos sus matices, atentos a las leyes que se desprenden de su propio espacio-tiempo y dentro del plano de la ficción.

Dependerá también del titiritero los colores, las luces y las sombras que poblarán esos mundos, las alegrías y las penas de sus criaturas, sus pasiones y conflictos, el tono de sus voces.

El intérprete en acción

Del gran maestro de actores, don Raúl Serrano, expongo los siguientes conceptos:

El simple hecho que el actor sepa por dónde empezar (es decir, que intente hacerlo y para qué hacerlo) lo libera de una gran cantidad de pseudo-alternativas y lo introduce en la sencillez y la veracidad de los comportamientos que necesita recrear a la hora de animar un personaje.

El actor conoce así sus tareas, las asume, y lo que es más, se siente capaz de resolverlas objetivamente.

Y éste es el verdadero inicio de la creación.

Se dice que el teatro de títeres es acción, palabra en movimiento. La capacidad de la acción para transformar al objeto en un sujeto



escénico que a su vez será el emisor de contenidos emocionales, a través de su gestualidad y del verbo.

Lo real, lo vivencial y lo emocional para el titiritero es pura y simplemente la posibilidad de hacer, de accionar en un sentido objetivo y al mismo tiempo objetivarlo. Lo real tiene que ver con ese objetivo transformador del aquí y del ahora, con ese *para qué* orientador de las acciones físicas que son recreadas a través del objeto en función a su rol definido dentro de la obra.

59

Ningún títere se debería mover por que sí, o por que queda lindo, o por que el titiritero no sabe qué hacer con él y por eso lo zarandea sin sentido. Ahí es cuando aparece ese cliché tan frecuente de “hablar con la mano”: el titiritero dice el texto y repite cada palabra con un gesto del brazo del títere (como si eso lo hiciera más trascendente), cuando en realidad lo que logra es todo lo contrario, un mamarracho.

Para acercarse a una expresión convincente, el titiritero deberá “accionar en profundidad”, lo que equivale decir, no reproducir tan sólo los aspectos exteriores, físicos, de la conducta, sino y sobre todo accionar procurando conectar entre sí las motivaciones del personaje de tal manera que se transmitan de manera fluida, recreadas por medio de la técnica y de una manipulación acabada, significativa. “Es imposible accionar en profundidad sin empezar a sentir”, afirma Serrano.

El titiritero al emocionarse no recurre a su memoria emotiva, sino que produce la emoción tan sólo de esa circunstancia. Esta emoción es real en cuanto existe, pero es estética, es teatral, ya que es producida en las condiciones de la escena, con los límites y las proyecciones propias del género.

Quiero aclarar que me refiero a acciones y movimientos siempre y cuando tengan *contenido*, por que sin él se hace prácticamente imposible transformar al objeto en personaje.





Acción escénica es toda conducta voluntaria y consciente tendiente a un fin determinado. Definición clara, sencilla y tajante, si las hay. En esta importante herramienta conceptual rescatamos dos elementos fundamentales:

- 1) El carácter voluntario y consciente de la acción.
- 2) Su finalidad, igualmente precisada de modo consciente.

Es el accionar del títere el que crea el rol y le da vida al espacio (convencional); su comportamiento es lo que otorga sentido a esa ruptura fenoménica y lo convierte en un todo único y homogéneo. Lo real y lo figurado se funden por la acción.

Si un títere mira hacia atrás porque se supone que allí está el mar y acciona como si respirara su fragancia, se inclina, y luego mima que salpica agua con las manos, ese mar comenzará a existir (teatralmente, como realidad convencional, con la realidad que le es propia como género estético). Pero más allá que el mar esté figurado en la escenografía o reproducida en ella, si el títere no lo utiliza, no lo incorpora a la acción y no ejecuta su tarea en una relación modificadora, entonces el mar se desgajará de la estructura dramática y muchos espectadores ni siquiera lo verán realmente. En el escenario, tanto vacío como pleno de escenografía construida o pintada, en esa compleja mezcla de simulacro y ficción, de existencia figurada y de convención, lo diverso sólo se unifica y adquiere homogeneidad ante el comportamiento de los títeres. Y en ese sentido podemos decir que es el accionar de los títeres el que “crea” el entorno, así como los restantes elementos de la estructura dramática que exige la obra. Por eso sostengo que los títeres son hacedores, no charlatanes verborrécicos ni sentidores.

Las acciones, principalmente, son instrumentos, las herramientas esenciales que utilizará el titiritero para la construcción del personaje y en la comprensión de los diversos elementos que componen la estructura. La acción es la menor unidad a la que puede reducir-



se lo dramático y esa síntesis concierne al lenguaje de los títeres. Desde esa síntesis se vinculan, se tocan todos los demás elementos estructurales proyectados en el plano de la ficción. En una acción se refleja el personaje, su estado de ánimo, su intencionalidad, sus contradicciones, la época, su extracción social, los problemas del entorno, la interacción con otros personajes, etcétera.

Pero para insertar ese objeto en el universo dramático de la representación, el titiritero deberá posesionarse de una figura artificial, que muestra sólo el aspecto externo del personaje; para darle motivaciones, acciones congruentes y significativas, para redimensionarlo en una instancia donde simule una vida escénica convincente, tendrá que recurrir a la *disociación sistémica* o *desdoblamiento objetivado*.

La disociación sistémica o desdoblamiento objetivado

El titiritero parte de un objeto artificial para crear un sujeto dotado de existencia. El primer contacto con la materia es el puntapié inicial de una serie de sondeos que llevará adelante en esta primera etapa, donde la percepción y la sensibilidad juegan un rol muy importante. El modo interpretativo es consecuencia de una exégesis elaborada mediante el contacto con la figura, que comprende la exploración del objeto desde distintos ángulos:

- *Desde la forma*: tamaño, peso, volumen, texturas, etcétera.
- *Desde su mecánica constitutiva*: articulaciones expuestas o cubiertas, coyunturas, extremidades, mecanismos de movilidad, prótesis extensivas, etcétera.
- *Desde lo plástico*: particularidades y rasgos dominantes de la figura acabada: expresividad del rostro, complexión física, rasgos



personales (en el caso de ser un objeto antropomorfo); posibilidades motrices y de ejes de expresión en el caso de los objetos utilitarios o levemente transformados.

- *Desde el rol y la obra*: contenidos de la obra dramática, rol del personaje a interpretar, sus vínculos, situaciones y conflictos, relación con otros personajes, etcétera.
- *Durante el acto interpretativo*: el titiritero pone en funcionamiento sus fuentes motoras (física, gestual, vocal), adoptando como punto de partida las indagaciones anteriores. La voz del personaje, el carácter, sus motivaciones, el andar, la gestualidad, y todos los rasgos que lo conforman son el resultante de la asimilación de la figura artificial y de la composición psíquico-física del sujeto-escénico que el titiritero procesa y transfiere al objeto.

Las distintas instancias en la indagación del objeto para su posterior inserción en el plano de la representación constituyen uno de los pilares sustanciales de interpretación titiritera.

De aquí en más, el intérprete trabaja sobre una *síntesis* en el modo expresivo (en virtud de que el objeto *es una síntesis en sí mismo*) y requiere de un lenguaje propio; su trascendencia en el plano de la ficción dependerá de su poder para comunicar conductas significativas a partir de un tema o de un texto.

Que la interpretación del titiritero radique en una *disociación consciente* no implica que sea *falsa* ni *estereotipada*, o que lo exima de un compromiso emocional hacia su trabajo creativo.

De nada sirve que el titiritero sienta en su interior el personaje que tiene que ejecutar si no lo puede transferir al objeto que manipula. No precisa “entrar” en el personaje; tiene que *poseionarse* de la figura partiendo del objeto inerte hasta convertirlo en un signo, cuya presencia remita a una existencia plausible dentro del marco de la representación. Y no sólo eso. Además de poner en juego todas sus fuentes motoras, tendrá que estar consciente de todas las



acciones que debe ejecutar con su objeto, regulando al mismo tiempo el espacio físico que él ocupa. En ningún momento puede perder la conexión con los otros personajes escénicos y quienes lo manipulan, interviniendo en las distintas instancias que proponga la trama dramática y siempre listo a los cambios que exija la puesta.

63

CARACTERÍSTICAS DEL DESDOBLAMIENTO OBJETIVADO

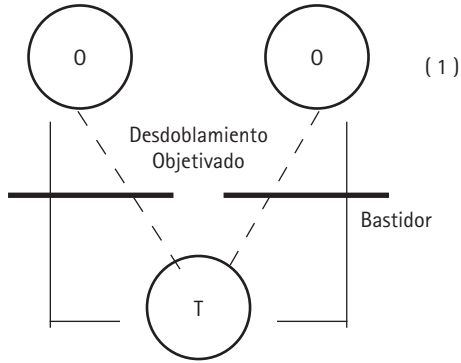
Dijimos que el titiritero *ve* y *objetiva* al personaje que manipula, al tiempo que resuelve todos los actos que ejecuta su criatura durante la representación. Y lo hace desde un lugar determinado por el espacio que ocupa dentro de la representación (desde arriba, detrás o de abajo), ya que la técnica titiritera que elige para animar su personaje es la que determina su ángulo visual y corporal con respecto al objeto.

Las diferentes técnicas del teatro de títeres brindan distintas opciones a la hora de animar una figura (guantes, varillas, marionetas, sombras, manipulación directa, etcétera), en las que no sólo el instrumento varía, sino que define también las leyes físicas que regirán los distintos planos (espacio-tiempo-cuerpo del intérprete y el objeto).

En consecuencia, el titiritero desarrolla un desdoblamiento para cada caso partiendo de las tres variantes básicas del género que vemos en la figura siguiente:

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





Técnicas desde abajo:

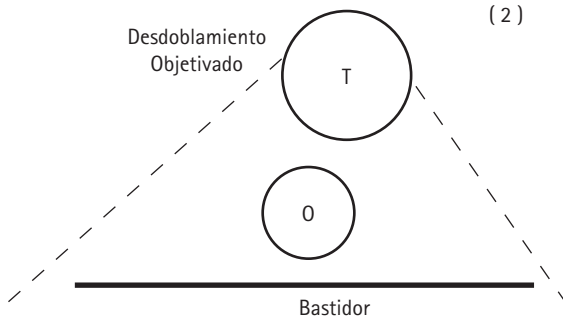
Títeres de guante

Títeres de varilla

Sombras chinas

O = Objeto títere

T = Titiritero



Técnicas desde atrás:

Manipulación directa

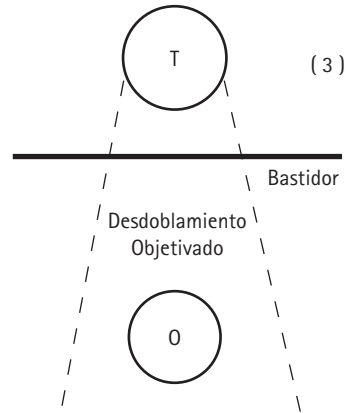
Bunraku

Sombras turcas

Teatro negro

T = Titiritero

O = Objeto títere



Técnicas desde arriba:

Marionetas

Títeres de barra

T = Titiritero

O = Objeto títere



- En los tres ejemplos el desdoblamiento aparece delimitado por dos líneas de puntos, pero vale aclarar que no es un espacio limitado por el ángulo visual, sino por lo sensorial, que se *amplía* de acuerdo con la percepción que disponga el titiritero durante el acto interpretativo.
- La distancia del manipulador con respecto al objeto que acciona es casi siempre la misma; lo que no se altera más allá de la técnica de manipulación que se utilice son las dos dimensiones (espacio-tiempo-cuerpo) que rigen tanto para el manipulador como para el objeto.
- El desdoblamiento no es una zona vacía entre el intérprete y su títere, sino todo lo contrario: se trata de un *ángulo virtual* cargado de diversos mecanismos que se ponen en funcionamiento durante el acto interpretativo.
- Su operación consiste en el desarrollo de una *mecánica* que le permita al titiritero trabajar de una manera *desdoblada* con respecto al objeto que manipula. Pero, ¿en qué consiste?
- Podríamos llamar *disociación sistémica* a la conjunción de distintos procesos operativos que el titiritero emplea para animar objetos y que está constituida por una serie de mecanismos psicofísicos que el intérprete pone en juego durante la representación.

65

EL MECANISMO INTERNO

Dijimos que el titiritero se mueve y ejecuta su trabajo interpretativo en un espacio-tiempo distinto al del objeto que manipula. La singularidad de este fenómeno radica en que es protagonista y observador simultáneamente, y con ese fin discrimina de manera constante sus movimientos físicos en dos planos distintos y de manera disociada (*disociación sistémica*).

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





Esta disociación se divide en dos planos: las acciones psicofísicas² que ejecuta el intérprete y las acciones físicas objetivadas que transmite al objeto:

66

1. Acciones psicofísicas del titiritero durante el acto interpretativo:

- El titiritero determina su propio espacio-tiempo-cuerpo y el del objeto que manipula, accionándolo de acuerdo con su rol y a las necesidades que plantea la obra dramática. Adapta su corporalidad para favorecer la máxima expresión del títere durante la representación.
- Exprime al máximo la técnica titiritera que manipula hasta llevarla al límite de la expresión, partiendo de la síntesis estructural de la figura.
- Pone en juego todas sus fuentes motoras –físico, gestual, vocal– de manera distanciada del objeto, para proyectar todo su caudal expresivo dentro del plano de la ficción en que se inscribe. Al mismo tiempo, está consciente de todos los aspectos que lo circundan (el cuerpo de otros manipuladores y sus objetos, cambios de escena, accesorios del personaje, trastos, bastidores, utilería, etcétera).
- Concibe a su personaje como un elemento que se dinamiza en las distintas etapas del relato, construye la fábula, participa y lo acciona dentro de un esquema dramático; concentra en él una red de signos en oposición a los de otros personajes, etcétera.

2. Acciones físicas objetivadas hacia el objeto:

- Nivel (altura).
- Verticalidad.
- Control de la mirada.
- Sincronización voz-movimiento.
- Representación clara de intenciones/voluntades/reacciones, etcétera.
- Relación palabra-gesto.
- Interacción con otros personajes.

RAFAEL CURCI





- Punto fijo y desplazamientos dentro del plano de la ficción.
- Planteo-vínculos-situaciones-conflictos y desenlace mediante la interacción del personaje en la obra.

Durante el acto interpretativo el titiritero no se preocupa por la mecánica de la disociación; simplemente la ejecuta. No es un acto maquinal, sino una herramienta en sí misma, un instrumento *virtual* y sumamente perceptivo que el intérprete cuidará de ir afinando para que no se destemple.

67

En el acto interpretativo, el ejecutante está físicamente distante del instrumento que aparece frente a sí, y esto le permite controlar de manera objetiva todos los aspectos que confluyen en la representación.

Proyectar acciones pautadas hacia un objeto, que es el sujeto de la acción (el instrumento), es la dificultad técnica que deberá afrontar, entre otras, quien desee incursionar en la técnica titiritera.

Ya que tanto se insiste con eso de que el títere es el instrumento del titiritero, bien podíamos empezar por afinarlo, ordenarlo según sus cualidades armónicas, templarlo de tal modo que suene con todos sus matices, pulcro y ajustado.

Una voz que no es natural

Al momento de definir la personalidad de un títere, el intérprete se encuentra ante la disyuntiva de hacer hablar a una cosa, un objeto.

Es decir, se tropieza con un problema de discordancia básica entre la naturaleza artificial del personaje y la voz humana en tanto instrumento vivo.

Ya hemos señalado que es muy frecuente que un titiritero anime varios personajes durante la representación, confiriéndole su voz a cada uno. Por esa razón, es también frecuente escuchar, durante





una función de títeres, voces gangosas, propensas a falsetes agudos y altisonantes, cuyo impulso básico radica en querer *moldearse* a un cuerpo físico muchas veces más pequeño que el del propio intérprete.

Pero, ¿por qué el titiritero recurre a ese modismo tan “artificial” en apariencia cuando hace hablar a sus personajes? Entiendo que los siguientes pueden ser algunos de los motivos:

- Lo *artificial* de la voz del títere se desprende de la indagación de la máscara que realiza el titiritero durante la construcción del personaje y es consecuencia inherente de su concepción estética personal, de su forma particular de entender el objeto y el plano dramático en que se inscribe.
- Cuando se trata de un muñeco antropomorfo, su fisonomía acabada refleja una *apariencia* que el titiritero asimila luego para conferirle una voz particular (viejo, joven, gordo, flaco, alto, bajo, etcétera, también el sexo del individuo), son algunos de los ejes que el intérprete puede adoptar para *graduar* el tono de su voz, según el aspecto exterior que exhiba su personaje.
- El titiritero parte del concepto de que ese objeto que manipula y que se separa de la naturaleza —no pertenece a ella—, no puede tener una voz *natural*. Ese ser que simula vida no limita su existencia a la vida cotidiana de los hombres y, en consecuencia, tampoco habla como ellos.
- Puede que se remita de manera inconsciente a un vínculo primario con los objetos (juguetes), a los que *hacía hablar de manera distinta* que su voz natural, ya sea porque captara la esencia de su artificialidad, por el tamaño de la figura, por que representaba a un personaje existente o definido, etcétera.

Entre el movimiento del muñeco y su apariencia, es decir, su diseño y construcción, se establece una relación muy estrecha que





está condicionada a su vez por el contexto dramático en que se mueve. Cuando el titiritero construye la identidad del personaje que va a interpretar, lo hace desde la acción y el movimiento, examinándolo de distintos puntos: explora las posibilidades motrices y técnicas de la figura, revisa las articulaciones y el peso; lo desplaza probando distintos modos de andar, su maniobrabilidad en el espacio, etcétera.

Acto seguido, le confiere rasgos humanos (que parten de una *generalización* y no de una *imitación*), y *ajusta* el tono de su voz al carácter del personaje. Percibe que ese objeto que está creado para la vida escénica es también un signo, una figura que aparenta rasgos y modos humanos, pero que no lo es en esencia, sino en apariencia.

Y a ese ser que debe adquirir su propia vida escénica, el titiritero le confiere una voz que emerge de él pero que al mismo tiempo no puede ser la suya, sino una *distorsión* de la misma en función al personaje. Y no está mal porque, ¿qué otra voz puede tener un objeto que *aparenta* vida sino una voz que *simula* ser una voz? Estos conceptos sirven para analizar el porqué de una forma interpretativa, pero no constituye de ninguna manera la esencia de la misma.

Para que el personaje logre trascendencia, el titiritero deberá concederle algo más que la voz; de él partirán también todos los gestos, acciones y motivaciones que le exija su criatura en el marco de la representación dramática.

Y para que esto ocurra no puede concebirlo como algo *artificial*, sino repleto de vida. Deberá trabajar de manera permanente lo *opuesto* a lo que percibe como “cosa”, con el fin de transferirle todos los matices e inflexiones que necesita el títere para que su existencia se remita a algo convincente y no estereotipado.

Percibir lo artificial del objeto y, al mismo tiempo, crear un personaje verosímil en toda su magnitud, constituye una de las grandes paradojas de la interpretación titiritera.



*La cinésica y la proxémica*³

Tanto una como otra pueden ser de gran utilidad para el titiritero a la hora de profundizar en sus tareas o en el caso de querer abarcar los distintos aspectos que lo involucren como artífice integral de sus propias propuestas.

La cinésica se desprende de la semiótica y estudia el significado de los gestos, de las expresiones del rostro, de las actitudes motrices, de las posturas corporales; cada uno de esos rasgos cinésicos está, por lo general, codificado y se constituye como un elemento valiosísimo para la articulación de la simulación.

El titiritero parte de la concepción de un *gestus* generalizado y lo explicita por medio del objeto que manipula, pero es la codificación de esa gestualidad que introduce en el títere (que a su vez se proyectada de acuerdo con las variadas técnicas de manipulación) la que debe de llegar al espectador de manera comprensible para que pueda decodificarlas.

Por otro lado, la proxémica es una ciencia reciente que examina la manera en que el hombre organiza su espacio: distancias entre la gente en el curso de sus encuentros cotidianos, organización de sus hábitats, de los edificios públicos, de las ciudades.

En el teatro, la puesta en escena toma partido por cierto tipo de relaciones espaciales entre los personajes y en función de la obra, de sus relaciones sociales, su sexo, etcétera. Cada estética escénica tiene, en consecuencia, una concepción implícita de la proxémica y su visualización influye mucho en la recepción del texto.

Más que fijar la distancia entre los cuerpos, el estudio de las miradas o los ángulos de la visión entre los personajes, daría quizá la clave de las relaciones inexpresadas, de una infracomunicación que precede y modaliza tanto la acción como el texto pronunciado.



Notas

¹ Revista *ESPACIO de crítica e investigación teatral*, núm. 10, octubre de 1991.

² En un sentido muy amplio, se llaman *acciones psicofísicas* a las que involucran el cuerpo y la mente de un individuo cuando ejecuta una o varias acciones. La psicofísica se constituye como un conjunto de intentos intelectuales llevados a cabo para relacionar los procesos psíquicos y los físicos, y explicar su conexión. De forma más específica, se llama psicofísica a la tradición iniciada por los alemanes E.H. Weber y Th. Fechner, que en el seno de la psicología se ocupa de las relaciones cuantitativas y exactas entre las impresiones sensoriales y los estímulos físicos externos que las condicionan.

³ Halls (1966), Langages (1968), Schechner (1973-1977), Stern (1973) y Pavis (1981b).

71



NOTAS:

A series of 28 horizontal dotted lines for taking notes, starting from the 'NOTAS:' label and extending across the width of the page.





Signos y títeres

73

Un artista que desee ser comprendido
debería elegir el mejor sistema de signos
para la idea que quiere comunicar al espectador.
Esto significa que deberá conocer los
sistemas de signos existentes potencialmente
en las mentes de la audiencia.

Henryk Jurkowski¹

Una de las particularidades propias del teatro de títeres ocurre durante la representación. Ésta consiste en que el público está viendo –al mismo tiempo que el propio titiritero– al personaje-títere, sólo que desde otro ángulo. Para el público no hay opciones, ve lo que ve. Pero, ¿qué es lo que ve?

Básicamente lo que el espectador observa durante una representación –más allá del universo dramático en que se inscriba–, es la manipulación más o menos elaborada de un objeto, que a su vez transmite una serie de signos que integran un *lenguaje*. Éste es el conjunto de signos con los cuales el títere *codifica* su mensaje para que el receptor-espectador lo *decodifique* y pueda entenderlo.

La unidad de comunicación está compuesta por dos elementos: el *significado* que es la representación mental de un concepto, y el *significante*, que es la imagen (signo) que representa el concepto.

Para hablar de los signos debemos incursionar en el campo de la semiótica y con ese fin me remito a los estudios y ensayos realizados

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





por Tadeusz Kowzan² (que a su vez se remite a Saussure, Ogden y Richards, Pierce, Morris, entre otros), y que tienen como objetivo el análisis y la proyección de los signos dentro de un marco específicamente teatral.

Para que algo sea *signo* es preciso que represente alguna cosa, aquello por lo que está puesto y que es denominado su *objeto*; lo que comunica, su *significación* y la idea que origina, su *interpretante*.

En términos generales, un signo es todo lo que revela una noción definida de un objeto bajo cualquier forma; es un vehículo que comunica alguna cosa que, para alguien, está en lugar de otra bajo alguna relación o alguna razón. La existencia misma de una acción teatral por más elemental que sea, sugiere una *significación*.

Dentro del marco de la representación, el carácter signico de toda acción se acentúa, en la medida de que algo ficticio se exhibe mediante una forma de ejecución. El elemento primario en una representación de títeres (además de la colaboración de otros signos como los verbales, escenográficos, musicales, etcétera), viene dado por un cuerpo que no es humano, que se sostiene y se mueve gracias a la intervención de un manipulador que, a su vez, se constituye en un signo, dado que es perceptible más allá de que esté oculto o a la vista. Un cuerpo que no es humano y que se presenta como una cosa porque alguien lo exhibe de manera tal que *simula vida*, y al hacerlo lo separa de los sucesos reales, lo constituye como un signo. De ahí en más, pasan a ser significantes los movimientos que realizan ese cuerpo y el espacio en que se inscriben. Pero, ¿qué ve el espectador? En su artículo “Cuerpo, tiempo y espacio en el Teatro de Títeres”, Ariel Bufano expone:

El titiritero (su cuerpo) no es lo que percibe el público y sin embargo tampoco es el otro (cuerpo del títere). El cuerpo del títere sólo es un trozo de cartapesta, madera o espuma de goma y el público no ve esto. Ve a un personaje en su cuerpo.



No comparto este concepto, pues entiendo que el títere, en cuanto signo constituido, plantea una *doble percepción* para el espectador. A mi modo de ver este fenómeno, el público percibe dos instancias de un mismo signo:

1. A los títeres como muñecos u objetos, esto es, objetivando su carácter inanimado; esa “cosa” que se muestra ante sus ojos es algo artificial, hecho de materiales diversos y carentes de autonomía para moverse por sí solo.
2. Al mismo tiempo percibe que, cuando ese objeto se constituye como un personaje dentro de la ficción, adquiere un rango de vida que es concedida mediante la acción de un manipulador (oculto o a la vista): el titiritero.

75

Durante una representación titiritera, el espectador entra en el plano de las convenciones y acepta esta particular lectura que le impone el signo. Su conciencia de que los objetos no están vivos se modifica en medida que los títeres adquieren facultades de personajes, donde su existencia se vuelve posible, original, concreta. Pero aun así, en el caso que el espectador acepte ese sujeto escénico, el mismo nunca perderá su condición de “cosa”, de objeto apócrifo, en virtud de que en ningún momento abandona su condición artificial, más allá de establecerse como personaje.

En consecuencia, entiendo que el títere se constituye ante la mirada del espectador como un *signo ambivalente*: es un objeto que, movido en función dramática *simula vida* y, al mismo tiempo, se percibe como algo espurio, inorgánico, artificial. Es ambivalente en la medida en que se presta a dos interpretaciones opuestas: es inanimado y sin embargo parece vivo. Y, justamente, dado su carácter de signo ambivalente (o polivalente) define también la *doble existencia* del títere: el objeto es percibido desde su artificialidad y, al mismo tiempo, como personaje escénico.

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





Constituido como tal, el signo-títere proyecta, a su vez, un variado conjunto de signos (lingüísticos, icónicos, miméticos, kinésicos, etcétera) que le confieren un carácter metaforizante (allí donde hay metáfora hay necesariamente *dos* signos o conjunto de signos). Y cuando el signo-títere alcanza la metaforización y opera en distintos niveles, eventualmente se torna simbólico.

Hoy por hoy sabemos que el símbolo es un signo metaforizado y esa cualidad es innata en los títeres, una parte indisoluble y claramente perceptible de su identidad escénica.

Signo, icono, metáfora y sinécdoque

Con bastante frecuencia escucho en boca de muchos éstas y otras palabras que parecen definir ciertas cualidades inherentes al lenguaje expresivo de los títeres, pero, ¿cómo y dónde se articulan?

Muy a menudo aceptamos estos y otros términos, los adoptamos, los incorporamos a nuestro vocabulario aunque no sepamos exactitud qué función cumplen o cómo se manifiestan, por ejemplo, en un espectáculo.

Explicar o detallar el sistema de signos del teatro de títeres es una tarea bastante compleja, dada la multiplicidad de variantes y combinaciones que contiene el lenguaje en sí mismo, en virtud de que son signos *dinámicos* y que van cambiando según como se articulen. Pero podemos escoger un pequeño acto como modelo para tratar de distinguir algunos de los componentes signícos más notorios que se entrecruzan durante una representación.

Muchos se preguntarán si el conocimiento de una teoría o de distintos sistemas de signos puede resultar útil para el titiritero. No tengo dudas de que sí, ya que le permitiría penetrar en todas las texturas de la representación y descifrar mejor las innumerables correspondencias entre todos los componentes de un espectáculo, a



percibir y articular de manera clara lo que, por lo general, se hace en forma intuitiva y por instinto. Como bien decía Giraudoux: “El signo es la cosa predominante en el teatro”.

*La sed*³

77

La escena representa un lugar despojado y sumamente desértico. Dos escuálidas palmeras sobre el lado izquierdo se yerguen sobre un montículo de piedras y una pirámide egipcia se recorta en el horizonte, casi perdida en la lejanía.

El suelo es árido y arenoso (no hay elevaciones a la vista), salvo el esqueleto de un hombre semienterrado en la arena. Una reposera plegada y con la lona raída yace destartada sobre una roca. En el lado opuesto y sobre una mesita plegable, hay una botella de vidrio junto a un vaso de cristal; la botella contiene un líquido negro y el envase lleva adherida una etiqueta con el dibujo de una calavera y dos huesos cruzados.

Cada tanto se escucha el soplo del viento y el chillido de algún buitre a lo lejos. Por un costado de la escena entra el explorador; tiene una pierna entablillada y camina sosteniéndose con una muleta. Sus ojos están desorbitados por el calor y la fatiga, el rostro demacrado por la sed, y el cuerpo esquelético. Lleva un sombrero de expedicionario, bermudas safari estropeadas y dos jirones de tela como camisa.

El titiritero acciona al personaje desde atrás (manipulación directa), vestido de negro, y con la cara y las manos descubiertas. Su cuerpo sobresale notoriamente por detrás del títere, mientras que sus piernas quedan ocultas por el practicable que sustenta la escenografía. Lo hace marchar con pesadez sobre la arena; el personaje arrastra una pequeña cantimplora de metal que remolca con la ayuda de una cuerda. Sofocado por el calor, se apoya en una de las





palmeras; saca un pañuelo del bolsillo, se suena la nariz, y después se seca la frente. Mira la cantimplora en el suelo, tira de la correa y la alza en el aire con una mano. Acerca el pico a la boca y cuando inclina el recipiente para beber, un espeso chorro de arena le salpica la cara. Se atraganta, tose y escupe; arroja la cantimplora con furia y se quita el polvo del cuerpo restregándose con una mano.

Se incorpora con la cabeza en alto y olfatea el aire una y otra vez (como un sabueso), advirtiendo la presencia de una fragancia penetrante. Se echa al suelo y con la nariz enterrada en la arena se arrastra como un perro enloquecido siguiendo el rastro. Hociquea notoriamente alterado resoplando arena, mientras da una vuelta alrededor de la mesa; el rastro del perfume lo obliga a ponerse de pie y sus ojos se clavan en la botella que está sobre la mesa. Queda paralizado por la visión, se frota los ojos, incrédulo, y luego vuelve a mirar. Advierte con sorpresa que no es un espejismo y salta de alegría sobre su pierna sana; levanta la botella y la aprieta contra su pecho, como aferrándose a su salvación. Se sirve un trago con mano temblorosa y eleva el vaso por encima de la cabeza (como si brindara con alguien imaginario). Se bebe el contenido de un trago. Retiene el brebaje en el buche y luego lo escupe notoriamente asqueado. Deja el vaso y toma la botella; cuando descubre la etiqueta con la calavera da un salto aterrorizado. Víctima de un ataque de histeria cae de rodillas y regurgita una y otra vez, tratando de expeler la bebida. Se lleva el extremo de la muleta a la boca y la sumerge hasta el fondo del estómago a modo de sopapa, removiéndose las tripas para vaciarlas. Abatido por las náuseas, se incorpora con dificultad y distingue la reposera. Avanza hacia ella, trata de desplegarla y se aprieta los dedos; la inclina y la extiende, la dobla, y luego de varios intentos frustrados no consigue ponerla en pie.

Lleno de furia, alza la muleta sobre su cabeza y descarga una lluvia de golpes sobre la silla que, insólitamente, queda armada. Se rasca la cabeza estupefacto y luego toma asiento.



Sopla el viento y los buitres chillan a lo lejos.

El explorador mira la botella sobre la mesa y suspira afligido; saca el pañuelo del bolsillo, se suena la nariz, luego se seca el rostro y, finalmente, lo usa como abanico.

Invade la escena el sonido de una botella que se destapa, luego el líquido burbujeante que cae sobre un vaso, el golpeteo de una garganta que traga el contenido con arrebató y, por último, el suspiro placentero de alguien que sació la sed (la banda de sonido se asemeja a un comercial de refrescos, muy similar a los que se escuchan en la radio).

79

El silencio se instala en escena. El explorador se muestra un tanto alterado por lo que escuchó y mira a su alrededor como buscando la procedencia del misterioso sonido.

De nueva cuenta irrumpe la cinta, pero esta vez con más volumen: la botella que se destapa, el líquido burbujeante, la garganta que se lo traga y el suspiro de placer.

El explorador ahora se mueve inquieto en la silla. Levanta el cráneo del esqueleto que yace en el suelo, lo agita con saña y se lo lleva a la oreja, creyendo que desde ahí parten los ruidos.

De nuevo se escucha la misma pista, sólo que ahora se repite más rápido y sin pausas. La banda sonora se superpone de tal manera que parece multiplicar las botellas que se destapan, las burbujas que estallan, las gargantas que beben ansiosas y los suspiros de placer.

El explorador se pone de pie de un salto, camina desesperado hacia la botella, se resiste, vacila, se tapa las orejas para no escuchar y cae de rodillas. Clava sus manos en el suelo y excava un hoyo; luego mete la cabeza en el agujero y se echa arena en la nuca. Los sonidos se repiten y aumentan en volumen. Sofocado por el polvo, el explorador saca la cabeza del pozo, alza la muleta y se aporrea la cabeza una y otra vez hasta que cae abatido. Permanece tendido unos segundos, luego intenta ponerse de pie pero no puede debido a los golpes. Subyugado por la sed, se arrastra penosamente por



el suelo hacia la botella. Los sonidos se hacen más fuertes y vertiginosos; tambaleando se pone de pie, toma la botella y vierte el contenido en el vaso. Deposita la botella en la mesa y se prepara a beber; marca el trayecto del jarro hasta su boca con un temblequeo encrespado, casi grotesco. Bebe de un sorbo el líquido, se limpia la boca con el antebrazo y luego deja caer el jarro sobre la arena.

Permanece de pie unos segundos hasta que un espasmo entrecortado se posesiona de su cuerpo. Trata de mantenerse erguido, pero cae de rodillas agobiado por las convulsiones. Entumecido por el dolor y con los miembros acalambrados, se toma un segundo para quitar el polvo del lugar donde va a tumbarse. La banda de sonido cambia de velocidad, realentando la sonorización de los efectos y el ritmo escénico. En consecuencia, el explorador se desploma en cámara lenta, se retuerce en el suelo agonizante hasta que, finalmente, expira.

La luz desciende sobre la escena mientras la cinta retoma el tiempo normal. Con el escenario en penumbras, se escucha por última vez el sonido de la botella que se destapa, el líquido burbujeante derramándose en el vaso, el gorgoteo de una garganta que traga con ansiedad, el suspiro de placer que calma la sed, y como remate —antes del oscuro final—, un fuerte eructo que retumba hasta perderse en su propio eco.

Para el análisis de este pequeño acto nos vamos a concentrar en los signos no lingüísticos, dada la ausencia de palabras y el carácter pantomímico del mismo.

Los signos no lingüísticos que se manifiestan en esta representación se refieren también a otros signos (lingüísticos o no lingüísticos) que están presentes en el espectáculo y que a su vez se refieren —o tienen referentes en él— al universo exterior de la obra teatral (universo referencial real o imaginario).

Conviene añadir que el término “no lingüístico” aplicado a signos y referentes comprende una multitud de realidades existenciales y



materiales, así como a medios de expresión, especialmente todos los elementos visibles (cuerpo del titiritero, cuerpo del títere, decorado, accesorios, vestuario, efectos de luz) y audibles (música y efectos sonoros).

La interrelación de todos estos signos da lugar a múltiples combinaciones, por ejemplo, entre signo mímico y referente sonoro (gesto de agotamiento seguido de los signos guturales correspondientes –jadear, resoplar–), signo gestual y referente accesorio (personaje que “bebe” de una cantimplora llena de arena), etcétera. Pero para ir desentrañando todas estas interrelaciones signícas conviene que empecemos primero por los elementos básicos según su orden de aparición.

Cuando la luz baña la escena, el público recibe los primeros signos que definen el marco donde va a transcurrir la historia. Hay dos palmeras escuálidas, el piso arenoso y con piedras, una calavera, el sonido del viento, una pirámide a lo lejos...

Este lugar concreto situado ante nosotros, tal cual lo percibimos es el *significante*, y el espacio sugerido por el significante (su sentido), palmeras, arena, rocas, una calavera, pirámide, viento, etcétera, es el *significado*.

El espacio escénico es, por lo tanto, doble: muestra lo que concretamente existe, pero también remite a lo que él simboliza como signo: palmeras, arena y piedras, viento, calavera, pirámide = *desierto*. Si bien es el conjunto de estos signos los que establecen el *lugar* donde se va a desarrollar la escena, hay uno en particular que lo define del todo, y es la pirámide.

Supongamos que la calavera semienterrada en la arena es confundida con una piedra; si quitamos la pirámide del fondo el conjunto de signos bien nos pueden sugerir una playa del Caribe o alguna orilla soleada de los mares del sur. El espectador podría confundir también el chillido del buitre con el de una gaviota (a menos que tenga uno a mano para corroborarlo), y la escena se presentaría un



tanto incierta con respecto al sitio donde va a transcurrir la acción. Es factible que buena parte de los espectadores no hayan tenido la oportunidad de ver una pirámide personalmente, pero es muy probable también que tengan referencias de ella por medio de libros, filmes o revistas, así como del lugar donde se encuentran emplazadas, Egipto.

Asimismo, se distingue a un costado de la escena una mesita plegable con un vaso de cristal ubicado junto a una botella, que tiene una calavera estampada en la etiqueta. Esta calavera con dos fémures cruzados es un signo con carácter de *señal*, y su significado nos advierte la existencia de algún peligro.

Unos siglos atrás, cuando la misma calavera flameaba estampada en la bandera de algún barco, indicaba que la nave y sus tripulantes eran piratas. Colocado sobre una puerta, señala que detrás de ella hay peligro y etiquetado en una botella advierte que su contenido puede ser dañino, mortífero (sumado esto a la coloratura negra y poco potable que muestra el envase).

La luz juega un papel importante como signo, bañando la escena con luces color ámbar, rojas y blancas, proyectando sombras a los pies de las palmeras y entre las rocas, simulando la presencia del sol en su punto más alto, el cenit.

El espectador percibe la iluminación como signo doblemente artificial, o más bien como una estructura de dos niveles: uno *mimético* (relativo a la técnica teatral) y el otro *digético* (relativo a la fábula, a la historia que se pretende desarrollar), cuyo referente es un signo invisible, los rayos del sol.

Hasta aquí la audiencia tiene una idea más o menos clara del lugar donde se va a desarrollar la acción y si todos los elementos funcionan como esperamos y la ficción del desierto se ensambla según nuestros propósitos, puede suceder que algunos estén aguardando la aparición de algún camello, un beduino, o ambas cosas juntas. Pero lo que irrumpe en escena son dos sujetos: uno es el personaje



(el explorador) y el otro quien lo manipula (un sujeto *vivo* vestido de negro).

El personaje tiene rasgos antropomórficos, camina con pesadez y su cuerpo esquelético nos insinúa su terrible condición: tal vez esté perdido en medio del desierto, el semblante de su cara denota cansancio, hambre o sed. Esta figura con rasgos humanos reúne una variada gama de signos: es artificial y ambivalente, icónico y mimético.

83

El principio gobernante en signos icónicos es la similitud; el icono representa su objeto principalmente por analogía o semejanza entre el signo vehículo y su significado (ésta es, claramente, una regla muy general).

En el marco teatral, los signos icónicos también son aquellos que contienen o remiten imágenes visuales, tales como el decorado, efectos de iluminación, ciertos accesorios, vestuario, apariencia exterior de los personajes, etcétera.

El carácter mimético de un signo se determina en el proceso de creación y emisión, pero abarca sólo a los signos creados y emitidos voluntariamente y que poseen un sujeto creador consciente, por lo que sólo los signos artificiales son susceptibles de ser miméticos. El signo mimético es fiel en el sentido de ofrecer una correspondencia entre él y la realidad representada mediante la mimesis (imitación, similitud, incluso el simulacro). El signo teatral, que es un signo artificial, puede tener estos dos aspectos simultáneamente (la dimensión mimética en la creación y la icónica en la recepción).

En cuanto al sujeto que manipula el objeto, el espectador se toma unos segundos más para definirlo. Se trata de una persona *viva*, cuya tarea consiste, aparentemente, en mover a ese muñeco *como si* estuviera vivo.

De este modo, el titiritero se constituye también como un signo desde el momento que irrumpe en escena; su presencia es objetivada por el espectador y sólo parece justificarse a partir del rol que





ejecuta en escena (manipular un objeto), ya que no interpreta un personaje específico dentro del contexto dramático que propone la escena.

Al cabo de unos segundos, el espectador elige a cual de los dos sujetos le va prestar toda su atención: el titiritero no le plantea nada atractivo desde su aparente *neutralidad*, en cambio el muñeco le resulta mucho más sugestivo, ya que a través de sus acciones físicas y gestuales transmite signos significantes: camina, jadea, se apoya en el tronco de una palmera, se suena la nariz, se seca la frente, etcétera.

Pero más allá de que la atención esté focalizada en el objeto, el espectador no perderá de vista ni *borrará* la presencia del titiritero y, en consecuencia, el óptimo resultado de la representación dependerá de cómo este sujeto se desenvuelva a partir de su copresencia con respecto al personaje que anima.

Dijimos que cuando un titiritero se coloca en el mismo plano que el títere, genera un choque de signos, en la medida que expone la artificialidad no sólo del objeto que acciona, sino también la de todos los objetos que lo circundan (en este caso las palmeras, las rocas, la mesa).

La aparición escénica del titiritero exhibiendo la forma de operar del objeto dentro del plano de la ficción, le plantea al espectador un grado de *convención adicional*, ya que deberá aceptar la copresencia de uno (el titiritero) para admitir la existencia escénica del otro (el títere).

Puede ser que a estas alturas, algún espectador se cuestione: ¿qué hace ese tipo ahí?, ¿cómo es posible que aparezca en medio del desierto vestido con una chaqueta de terciopelo negra?, ¿por qué el muñeco sufre como un descosido y el señor permanece impávido, como si nada?

Todos estos interrogantes atraviesan la mente del espectador mientras el titiritero va perfilando su *rol* con respecto al títere: su



presencia parece legitimarse en medida de que avanza en la operación del objeto y pese a que interacciona en el mismo plano, muestra una actitud extraña, como *distanciada*.

Distinto hubiera sido si el titiritero se presenta ante los ojos del público como un personaje más dentro de la ficción.

Supongamos que el mismo acto comienza con la irrupción en la escena de un buitre (el mismo titiritero, pero portando una máscara de látex u otro material, ataviado con un traje que simule el plumaje del pájaro en cuestión) y moviéndose de tal manera que todos sus gestos remitan a un ave de rapiña. Permanece unos segundos estático en escena, extiende las alas para descomprimirse la presión del calor, se acicala las plumas con el pico y escudriña con su potente mirada los confines del desierto, hasta que sus ojos se posan en “alguien” que se aproxima.

El buitre extiende la garra (mano del titiritero) y hace aparecer al explorador y de ahí en más la escena puede desarrollarse tal cual está escrita o introduciendo todas las modificaciones que surjan a partir de la inclusión del personaje-buitre y su vinculación con el personaje-explorador.

En este caso, el titiritero irrumpe en escena representando un sujeto *dentro del contexto dramático de la escena* y la presencia del buitre pasa de ser un mero referente sonoro extraescénico (los chillidos están grabados en un disco), a convertirse en una presencia “real”, un signo que actuará en conjunción y armonía junto con los otros que integran el plano de la ficción.

Es obvio que el espectador no ve un buitre “real”, sino su representación icónica y mimética convertida en un signo mediante la interpretación que efectúa el titiritero.

En consecuencia, la lectura del público sería distinta; si bien percibe que ese personaje-buitre es interpretado por una persona, ésta no se remite a sí misma ni a su función específica como manipulador del títere; la operación del objeto se efectúa *desde un personaje*



constituido para la ficción, facilitando la asociación que debe establecer el público entre uno y otro (buitre-explorador) y eliminando la presencia *viva* del manipulador.

Pero en el caso de *La sed*, elegimos el rol del manipulador neutro, así que conviene que volvamos a él para seguir definiendo otros aspectos *sígnicos*.

Los espectadores perciben que ese sujeto que está en escena manipula al títere con un alto grado de intencionalidad, es decir, la figura se expresa a través de una gestualidad claramente codificada (signos kinésicos preconcebidos, elaborados y ordenados por el titiritero) a través de los cuales aporta datos sobre la situación y la conflictiva que presenta el personaje. Y es la decodificación de esa extensa cadena secuencial de gestos que expresa el títere la que le permite al espectador definirlo dentro de un rol, como un personaje.

Se establece como tal, porque su rasgo fundamental es la *volición*, tiene voluntad. Y en tanto tiene voluntad desea cosas, busca cosas: cosas materiales, afectivas, espirituales, que dan lugar a un *objetivo*.

Pero frente a ese objetivo encuentra obstáculos, entra en contradicción con su entorno, o bien con las leyes del orden de lo natural, que lo conducen a un *conflicto*. El desarrollo de esa contradicción, de ese conflicto, conduce a la resolución de la *situación*.

En nuestro acto, el detonante del conflicto se produce a través de una sucesión de sonidos (signos extraescénicos) que perturban y enloquecen al personaje.

No hay en escena una radio portátil ni una grabadora que pueda justificar la fuente de emisión de tales sonidos, por lo tanto, el espectador puede deducir —entre otras cosas—, que lo que se escucha es el inconsciente amplificado del personaje (su deseo de beberse de un trago el veneno *alucinando* con ese fin y desde su desquiciada imaginación, que es un fresco y saludable refresco).



Otros espectadores puede llegar a especular que se trata, simplemente, de un espejismo, sólo que en este caso no afecta la visión del personaje sino lo auditivo, provocándole una alucinación sonora. Puede ocurrir también que buena parte del auditorio acepte la banda de sonido como mera convención y no le dé tantas vueltas al asunto. ¡Que tanto!

87

Al fin de cuentas, me estoy tomando todo este trabajo para introducirnos de lleno en la *sinécdoque* y la *metáfora*, y con ese fin voy a abrir un paréntesis dentro del análisis de la escena.

*Dos tropos: la sinécdoque y la metáfora
como esencia del lenguaje*

En primer lugar la sinécdoque es un *tropo*. ¿Y que es un tropo? Es el procedimiento consistente en el empleo de las palabras en un sentido que no es el que propiamente les corresponde, pero que tiene con éste alguna conexión, correspondencia o semejanza. Pero no sólo compete a las palabras, sino que también afecta las expresiones no lingüísticas, al lenguaje figurado y el sentido alegórico. Los tropos comprenden la sinécdoque, la metonimia y la metáfora.

La sinécdoque es, entonces, un tropo que consiste en extender, restringir o alterar la significación de las cosas, para designar *un todo* con el nombre de *una de sus partes* o viceversa; un *género* con el de una *especie*, o al contrario; una *cosa* con la *materia* que está formada, por ejemplo: *acero* por *espada*, *cuarenta velas* por *cuarenta naves*, *tablado* por *escenario*, *tela* por *cuadro*, etcétera. El títere asume su carácter sinecdótico por su capacidad para representar *una parte* por *un todo más amplio*, que se complementa recién en la mente del espectador.

Mauricio Kartun⁴ en su libro *Escritos 1975-2001*, ejemplifica el sinécdoque de esta manera:

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





En un retablo un conejo cava la tierra –el piso imaginario– para hacer su madriguera. La tierra naturalmente no está, pero por manipulación, por animación, por el movimiento y el sonido que le proporciona el titiritero, los espectadores crean en su imaginación un gran agujero. El conejo desaparece por él. No hay nada que represente el agujero pero cuando entra el cazador los chicos se ríen esperando el momento que caiga en él. El cazador cae y cuando entra el niño amigo del conejo los pequeños espectadores lo alertan del riesgo de hundirse él también. Un gesto del títere ha creado por alusión a una ilusión.

En cuanto a la metáfora, opera en la escena que estuvimos analizando anteriormente en la medida que la pantomima es el lenguaje establecido para transmitir una nutrida variedad de signos: cuando el personaje del explorador se apoya en la palmera abatido por el calor, jadea y resopla, se suena la nariz con un pañuelo y luego se limpia la frente, recurre a la metaforización; la mucosidad de la nariz y el sudor de la frente *existen* sólo como ilusión.

El personaje no dice verbalmente: “Tengo calor, me apoyo en la palmera y me sueno la nariz”, sino que lo expresa por medio de una sucesión de acciones y de gestos que el público irá completando por transferencia analógica.

Las cualidades kinésicas (signos mímicos, gestuales, corporales) de la pantomima permiten al espectador decodificar las acciones, descubrir otros contenidos que se hayan implícitos en todos y cada uno de los movimientos, considerados como signos. Cuando hablamos de metáfora o sinécdoque, nos referimos a una serie de traslaciones o asociaciones que establece el receptor por semejanza, equivalencia o analogía.

El teatro de títeres se vuelve sustancialmente sinecdótico a través de sus variadas técnicas de representación. En el caso de los títeres operados mediante la técnica de guante o de varilla, el espectador



no duda de la legitimidad de sus acciones cuando los ve caminar, saltar o correr, pese a que ninguno posee piernas; el titiritero crea la ilusión del andar a través de la manipulación y el público completa la corporalidad “faltante” del personaje mediante la sinécdoque, o más precisamente, por efecto de la *metonimia*.⁵

La metáfora, en cambio, fija equivalencias de imaginación ya que está más expuesta a la fantasía e incluso a la elucubración y, por esa razón, exige más inspiración: se presenta como un signo o conjunto de signos que remiten, a su vez, a otro signo o conjuntos de signos para lograr una idea, una significación. Veamos ahora un ejemplo que involucra a ambos tropos:

89

Emerge desde el suelo la cabeza de un borracho (nariz roja, pelo revuelto, ojos caídos); hipa y eructa un par de veces y luego comienza a ascender con dificultad por una escalera, como si saliera de un sótano (su cuerpo va apareciendo gradualmente ante los ojos del espectador en medida que trepa los peldaños). Llega a la superficie y camina oscilando peligrosamente entre la caída y el porrazo; se detiene en el proscenio, luego se inclina y mima el gesto de empuñar una botella imaginaria. La destapa —el sonido del descorche lo hace el titiritero con la boca—, se inclina nuevamente y alza la mano como si sujetara un vaso; carga el jarro de líquido imaginario y se lo bebe de un trago. Vuelve ondeando sobre sus pasos (con la copa y la botella a cuestas) y comienza a descender por la escalera; de repente pierde el equilibrio, se tropieza y desaparece de golpe, cayendo estrepitosamente hacia las profundidades del sótano. Un impacto seco de vidrios y huesos rotos indican que llegó hasta el fondo.

Aquí vemos un claro ejemplo de metaforización y sinécdoque. La acción de subir y bajar por una escalera que conduce a un sótano (ambos elementos imaginarios) es percibida como real o existente por el público gracias a la sinécdoque. Los gestos de la mano vacía

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





alzando una botella y luego un vaso, el acto de descorchar la botella, servirse y beber un trago, implican un alto grado de metaforización y, en consecuencia, la existencia de diversos sistemas de signos.

Correrá por cuenta del titiritero explicitar de manera convincente el sótano y la escalera, el vaso y la botella imaginaria, así como el bamboleo rimbombante del títere borrachín.

Metáfora y metaforización

Con frecuencia se dice que el lenguaje de los títeres está cargado de metáforas, aunque muchas veces parece difícil detectar con exactitud dónde y cómo se articulan.

Puede haber metáfora, por ejemplo, en el contenido y la forma del discurso que enuncian los personajes a través de la palabra, según las características del texto y de la obra. La otra gran esfera de un espectáculo teatral es —junto a la palabra e incluso sin ella—, toda la dimensión visual.

Me parece oportuno señalar que no es el lenguaje de los títeres, sino el género en sí mismo, el que es propenso a la metaforización.

El procedimiento metafórico definido como *transferencia por situación analógica* ha de tener dos elementos: el punto de partida y el punto de llegada, vale decir, el signo inicial (original) y el signo final (el de la metáfora como resultado).

En una representación de títeres vemos con frecuencia a varios personajes cuyos rasgos icónicos y miméticos nos remiten a su referente original (el hombre); que se mueven en el plano de la ficción que, en muchos casos, se asemeja al mundo cotidiano, al universo circundante. No son pocos los elementos que integran un espectáculo de títeres que se emparentan o imitan a *sus originales* existentes en el mundo real (elementos escenográficos, vestuario, música y efectos sonoros, accesorios, objetos, etcétera).



Los pormenores de la trama propia del universo dramático (los vínculos, los conflictos, las emociones, etcétera) encuentran siempre un paralelo con las vivencias que movilizan al hombre desde siempre.

El espectador percibe todos y cada uno de estos componentes y hace una lectura del fenómeno que sólo adquiere sentido y se homogeniza mediante una serie de transferencias o asociaciones, de equivalencias y analogías, que adquieren en su conjunto cierto grado de metaforización (teatralmente, como realidad convencional, con las características que le son propias como género artístico).

El teatro de títeres es, en esencia, artificio y pacotilla (en el buen sentido), materia muerta en movimiento que se proyecta y se resignifica desde su artificialidad, que logra comunicar y trascender mediante la metaforización de todos y cada uno de sus componentes, y que confluyen —ante la mirada expectante del público—, en un hecho estético.

Y donde hay metáfora hay, necesariamente, *dos* signos (o conjuntos de signos distintos), y esto nos sitúa frente al eterno dilema entre la metáfora y el símbolo.

¿Metáfora o símbolo?

El símbolo es un signo (o conjunto de signos) que funciona en diferentes niveles: en un lado hay *dualidad* material, del otro, *unidad* material.

La metaforización, como ya dijimos, se obtiene por transferencia analógica de un signo a otro; la simbolización es la transferencia que se efectúa de un nivel a otro, de un grado a otro del signo.

La metáfora es un tropo, una figura retórica. Desde el punto de vista semiológico no constituye una especie, un tipo, o una categoría de signos; es un proceso dinamizante —de ahí nuestra preferencia



por el término metaforización— que confiere al signo una dimensión suplementaria que lo convierte en un símbolo.

Sería posible explicar este proceso por la ecuación siguiente: signo + metaforización = símbolo.

Sin llegar a una generalización excesiva, se puede sugerir que en el mayor de los casos el símbolo es un signo metaforizado.

Ya se ha mencionado que el teatro de títeres logra especial trascendencia cuando todos sus componentes escénicos alcanzan cierto grado de metaforización; ahora bien, cuando esta *transferencia por situación analógica* alcanza una dimensión suplementaria —un nivel adicional—, se torna simbólico e incluso alegórico.

Sergei Obratzsov, uno de los más grandes titiriteros contemporáneos lo explicaba de esta manera:

[...] que el títere no es una persona ni en general un ente vivo sino un objeto; es alegórico por su esencia. El títere no puede limitarse a existir para hacer lo que el actor no puede. El teatro de títeres no puede basarse en la imitación del hombre, pues tal cosa carecería de sentido y dejaría de ser un arte. El títere no es una *imitación*, sino una generalización, de ahí el carácter simbólico de este arte (el énfasis es del original).

El papel del símbolo en el teatro puede ser considerado, históricamente, a través de la oposición símbolo *versus* imitación.

Ammonios Hermiae, un comentarista de Aristóteles de los siglos V-VI ejemplifica notablemente las diferencias entre uno y otro:

La imitación se diferencia del símbolo en que se propone lograr la representación del objeto mismo con toda la exactitud posible, lo que no nos permite cambiar nada de él. En cambio el símbolo o signo (pues Aristóteles empleaba ambas expresiones) está absolutamente a nuestra disposición, ya que es producto exclusivo de nuestra ima-



ginación; de este modo, quien quiera transmitirnos la idea de dos ejércitos dispuestos a combatir, ha de elegir como símbolos el sonido de las trompetas, el silbido de las flechas que se lanzan los guerreros, como ha escrito Eurípides:

“Las flechas vuelan en el aire; la trompeta, brillante,
da la señal de la guerra sangrante”.

Así habría podido presentarnos las lanzas enfrentadas, las espadas desnudas, y otras mil imágenes.

93

Cabe señalar que este filósofo griego toma su ejemplo de una obra dramática (*Las fenicias*) y tiene en cuenta tanto los elementos del espectáculo como los de la palabra: representaciones figurativas (accesorios) y efectos sonoros.

A unos y a otros califica de símbolos (término al que considera por otra parte sinónimo de signo).

El títere en cuanto personaje escénico constituido, así como los signos gestuales y sonoros que expresa, la mueca impasible de su rostro, su vestuario, el carácter del personaje según su rol, su manera de andar, en fin, todo él adquiere un aspecto simbólico. Algo parecido ocurre con los signos pictóricos o arquitectónicos (escenográficos), los signos extraescénicos (música y efectos de sonido) y los distintos accesorios u objetos que componen la escena durante una representación titiritera.

Para finalizar, podemos resumir el carácter del símbolo mediante estas breves formulaciones:

- El símbolo es un signo cuya estructura afecta dos o más niveles.
- El estatuto de símbolo se obtiene por la metaforización de un signo.
- La estructura del símbolo es siempre abierta, es decir, interpretable en diferentes niveles.





El símbolo es, en conclusión, una especie de signo más complejo, más rico, más sofisticado, y bastante más elaborado que los demás. Cierro aquí este paréntesis con el fin de volver a la escena de *La sed* para concluir esta breve incursión por el mundo de los signos.

Ya se ha señalado que es la banda sonora —signo extraescénico— la que precipita de manera contundente el desenlace de la escena.

El orden en la secuencia de los sonidos no es casual, sino intencional y por esa razón se emiten en el siguiente orden: sonido de la botella que se destapa, sonido del líquido burbujeante derramándose en el vaso, sonido del gorgoreo de una garganta que bebe con ansiedad y sonido de suspiro de placer.

El conjunto de estos sonidos adquieren cierto grado de metaforización en la medida que simbolizan acciones no ejecutadas de manera explícita por un sujeto en escena y adquieren significado porque indican la acción de “beber” en forma figurada (la idea de alguien imaginario que bebe un líquido burbujeante que le calma la sed). La acción de beber está representada por sonidos: el significante del signo teatral se limita al aspecto auditivo del fenómeno y esta imitación confiere a la transferencia analógica el estatuto de metáfora.

Pero en la escena en cuestión, el sonido sugiere algo más que eso; también sube o baja la intensidad del volumen, apura o realienta la velocidad modificando el ritmo escénico, multiplica a través de los ecos la botella y la garganta —que pasan a ser gracias a este efecto cientos de botellas y de gargantas—, sumados a incontables suspiros de placer.

La repetición creciente, sostenida y sistemática de estos sonidos son los que atormentan al personaje hasta el final, precipitándolo incluso a saciar la sed a costa de su propia vida.

El eructo del final parece una ironía cruel, pero eso no podemos asegurarlo. Pudiera suceder que el espectador termina especulando que, al fin de cuentas, el veneno al menos aplacó la sed del explora-



dor y que por eso murió satisfecho con una sonrisa inexistente en la comisura de sus labios de papel maché. Y aunque no esté a la vista, puede ocurrir que su dentadura resplandezca a la luz de la imaginación gracias a la ilusión creada por lo que el público define como “la magia de los títeres” y que no es otra cosa que un espejismo signico provocado por dos tropos: sinécdoque y metáfora.

95

Lectura de los signos escénicos

Para finalizar, en el pequeño acto que acabamos de examinar también podemos destacar las siguientes operaciones:

- A. “TRADUCCIÓN” DE LOS SIGNIFICANTES EN SIGNIFICADOS: los materiales escénicos sólo tienen sentido si logramos distinguir la significación que producen: por ejemplo, una iluminación potente podría sugerir /sol radiante-calor/, etcétera.
- B. INTEGRACIÓN DEL SIGNO EN UNA ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA DEL CONJUNTO: hasta el signo escénico más evasivo logra un sentido cuando es posible vincularlo a otros fenómenos: la iluminación /sol radiante/ será leída como tal, sólo si la situación, los personajes o el horizonte de la acción así lo requieren.
- C. VÍNCULOS RECÍPROCOS DE SISTEMAS DE SIGNOS: leer la escena obliga a reflexionar acerca de las interacciones entre sistemas: ¿concurren éstos en un mismo significado?, ¿se fundan en una impresión de conjunto o se mantienen siempre autónomos?
- D. EXTRAPOLACIÓN DEL SENTIDO DEL SIGNO: todo signo, lo sea de un episodio de la fábula, de un elemento del vestuario o del decorado, debe ser completado, puesto que sólo aparece en la forma más esbelta: sugiere el todo con la parte, lo contrario con el elemento presentado icónicamente, la connotación con la simple denotación.



De cualquier manera, la última palabra la tendrá siempre el espectador, quien se aplica a ese trabajo dialéctico de *leer* en función de lo que la escena le sugiere, según sus propias expectativas estéticas e ideológicas.

96

Notas

¹ Henryk Jurkowski, profesor de la Escuela Superior de Teatro de Varsovia, es considerado como el teórico más significativo en el campo de los títeres. Entre sus obras más importantes se destaca *Consideraciones sobre el teatro de títeres*.

² Tadeusz Kowzan nació en Wilno (Polonia), donde se desempeñó como docente e investigador en la Academia Polaca de Ciencias, Instituto de Arte de Varsovia y luego, en Francia, en la Universidad de Lyon II y en la Universidad de Caen. Entre sus obras se destacan *Literatura y espectáculo*, *Spectacle et signification* y *Sémiologie du théâtre*, entre otras.

³ Este pequeño acto no ha sido llevado a escena hasta el momento y lo expongo aquí con el fin de señalar algunos aspectos signícos. Ahora, si al lector le gusta y quisiera representarlo, no se reprima... ¡Hágalo! ¡Es todo suyo! ¿Qué? ¿Le parece un poco rebuscado? ¿Está seguro? ¡Por favor! Con gente como usted no vamos a ninguna parte.

⁴ Mauricio Kartun, dramaturgo argentino nacido en 1946. Es autor de algunas de las obras más importantes del teatro argentino de las últimas décadas: *Chau Misterix*, *La casita de los viejos*, *El partener*, *Salto al cielo*, *Sacco y Vanzetti* y *Rápido nocturno, aire de fox-trot*, entre otras.

⁵ La metonimia es una figura retórica que sugiere la noción de continuidad y explota las relaciones existentes entre el mundo exterior y nuestro mundo de conceptos. Roman Jakobson insiste en recalcar la oposición metáfora/metonimia y deja entre paréntesis la sinécdo-

RAFAEL CURCI





que; a su vez, Michel Le Guern considera a la sinécdoque como una especie de metonimia. El diccionario de Greimas y Courtés estima que la metonimia “incluye el caso particular de la sinécdoque”. Para efectos de este análisis y con el propósito de simplificar conceptos, me adhiero a la postura del Grupos U, quienes consideran a la sinécdoque como figura básica, al plantear que la metáfora y la metonimia no son sino una doble sinécdoque (generalizante y en consecuencia particularizante), aunque –personalmente– considero a la metáfora como un tropo más elaborado y, por esa razón, la destaco aparte, como figura independiente de la sinécdoque.

97





NOTAS:

A series of horizontal dotted lines for taking notes, spanning the width of the page.





De los objetos y otras manipulaciones titiriteras

99

Esforzándose para alcanzar la libertad artística para su deseo creativo, el hombre inventó el teatro de títeres.

A través de su descubrimiento se libera de la amenaza del destino, creando para sí un mundo a su medida, y a través de sus personajes fortalece su deseo, su lógica y su estética. En resumen, llega a ser un pequeño dios en su propio mundo.

Vladimir Sokolov

Pareciera que los objetos muestran más mediante lo que encubren que a través de lo que representan.

En el teatro de títeres contemporáneo existe una variante muy aplicada en la actualidad y que tiene como denominador común a los objetos en sus formas y procedencias más variadas.

Estos objetos, puestos en escena, tienen como objetivo trascender siempre desde su artificialidad, desde su estructura intrínseca, representando muchas veces de manera simbólica distintos aspectos del hombre, ideas abstractas, estados oníricos, ficticios, etcétera.

El manipulador desempeña un rol fundamental en relación con estos objetos, ya que es él quien se encarga de transmitirle una cuantiosa cuota de energía con el propósito de transformarlos, alterarlos, resignificarlos.

Al igual que el teatro de títeres, el teatro de objetos no es ni busca el realismo; la ilusión de realidad que en él se percibe está más vinculada con los mecanismos de manipulación y a la yuxtaposición del

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





objeto en un contexto que no es el habitual. En la etapa de construcción de ese vínculo, el manipulador busca un punto de equilibrio, un eje físico dónde proyectar las posibles acciones que le sugiere la figura. Establece un contacto con el objeto a través de lo físico y lo sensorial; vale decir, lo percibe tal cual es, para imprimirle movimientos aleatorios, mecánicos o deliberados, buscando en esencia una nueva instancia, una resignificación.

El manipulador explora la figura y, al mismo tiempo, va elaborando un espacio en el terreno de la ficción, donde ese objeto pueda ser insertado.

El teatro de objetos es, entre otras cosas, movimiento, imagen, forma, y desde esa perspectiva, se sitúa en el mundo de los signos y los símbolos. Los símbolos se manifiestan, principalmente, en formas abstractas y éstas pueden ser encontradas en una nutrida variedad de objetos (fabricados o no por el hombre).

Una tetera, una cajita de música o una máquina de coser son objetos elaborados con un fin en sí mismos, para cubrir determinadas necesidades del hombre. Pero puestos en escena, sus funciones originales son transformadas por el manipulador, donde los objetos adquieren un poder signífico ilimitado.

La interacción entre los objetos mutados genera una dramaturgia más concentrada en despertar emociones disímiles, que en narrar una historia de manera lineal, racional.

Por esa razón, cuando el público asiste a una representación de teatro de objetos se ve en la necesidad de elaborar *su propia historia* para concebir la obra. Una misma escena puede ser interpretada de manera distinta por cada espectador, en virtud de que los objetos transformados se constituyen en signos con propiedades ambiguas o polivalentes que, en algunos casos, se establecen también como símbolos.

Según Carl G. Jung, los símbolos son manifestaciones de los arquetipos. Jung concibe a los arquetipos como núcleos energéticos



condensados y captados durante millones de años en el inconsciente colectivo o individual de los hombres. La conciencia humana tiene una carga energética y cuando esa carga toca un arquetipo, dicha fuerza es inmediatamente transferida hacia alguna región psíquica del hombre, donde el arquetipo es reconocido. Y cuando un arquetipo es tocado por la conciencia se manifiesta recibiendo una *forma*.

En sí, el arquetipo es imperceptible, inobservable; él sólo se torna perceptible y notorio a través de los símbolos, en la medida que recibe una forma concreta. Y cuando esa forma se dispara desde un objeto transformado y potenciado en el marco de la representación, su poder sígnico se torna simbólico, generando un lenguaje con múltiples connotaciones alegóricas.

Bajo la sombra del demiurgo

Muy de vez en cuando el titiritero se asume como demiurgo. Esto pasa cuando no le basta con mover las figuras y darles un toque de vida; el muy omnipotente se echa encima la creación de una nutrida gama de universos dramáticos donde todo los elementos pasan a ser transformados o vueltos a crear.

Este individuo, el demiurgo, parte del precepto de que todo es *materia maleable* para sus propósitos expresivos y su obra suele ser el resultante de la manipulación de objetos despojados de su esencia y vueltos a concebir según su óptica personal, alterando su modo utilitario y su función específica, para reubicarlo en otros contextos.

La palabra, los sonidos, las luces y las sombras, son también *modificables* según el carácter que vayan adoptando sus criaturas, cuyo destino es el de poblar universos plagados de zonas oníricas, a veces metafísicas. De esta manera, el manipulador se constituye como un verdadero *creador*.



Su tarea va más allá de la mera construcción de un personaje o la animación pautada de un objeto; será también el hacedor de universos alegóricos, todos ellos verosímiles de acuerdo con las pautas que establezca para ese fin. Bruno Schultz¹ nos proporciona un perfil bastante singular del demiurgo a través de un sugestivo relato titulado *Tratado de los maniquíes o el segundo génesis*:

El demiurgo, dijo mi padre, no tuvo el monopolio de la creación; ella es privilegio de los espíritus.

La materia posee una fecundidad infinita, una fuerza vital inagotable que nos impulsa a modelarla. En las profundidades de la materia se insinúan sonrisas imprecisas, se anudan conflictos, se condensan formas apenas esbozadas. Toda ella hierve en posibilidades incumplidas que la atraviesan con vagos estremecimientos. A la espera de un soplo vivificador, oscila continuamente y nos tienta por medio de sus curvas blancas y suaves nacidas de su tenebroso delirio.

Privada de iniciativa propia, maleable y lasciva, dócil a todos los impulsos, constituye un dominio sin ley, abierto a innumerables improvisaciones, a la charlatanería, a todos los abusos, a las más esquivas manipulaciones demiúrgicas. Es lo más pasivo y desalmado que hay en el universo. Cada cual puede amasarla y moldearla a su arbitrio. Todas las estructuras son frágiles e inestables y están sujetas a la regresión y la disolución.

El objeto se presenta ante los ojos del público tal cual es y, paulatinamente, se irá transformando —según el grado de existencia que su creador destine para su figura—, exigiendo que la misma sea mucho más sofisticada o intensa debido a que la naturaleza del objeto es la que domina todo el tiempo. El objeto nunca pierde su carácter utilitario, se constituye como signo desde su artificialidad siendo tal cual es, al tiempo que va adquiriendo otras identidades, otros significados. Otra vez Schultz:

RAFAEL CURCI





No hay ningún mal en traducir la vida a nuevas apariencias [...] No hay materia muerta. La muerte no es más que una apariencia bajo la cual se ocultan formas de vida desconocidas. Su escala es infinita, sus matices inagotables. Por medio de múltiples y preciosos arcanos, el Demiurgo ha creado numerosas especies dotadas del poder de reproducirse. Se ignora si estos arcanos podrán ser descubiertos algún día, pero no es necesario, porque si estos procedimientos clásicos nos fueron prohibidos de una vez para siempre, no por eso no habrían de quedar muchos otros, una infinidad de procedimientos heréticos y criminales.

El universo de los objetos despierta una infinidad de apariencias en la mente del hombre. Traducir lo artificial en algo vivo es un procedimiento que se gesta a partir de la visión personal del artista que va a ejecutar la transformación.

La naturaleza de sus criaturas, el universo y las leyes que los gobiernan, adquieren forma a partir de la concepción de su creador, quien aplicará su impronta estética en todos y cada uno de los objetos que decide engendrar, producir. Y para hacerlos tangibles no dispone de métodos ni recetas, sino que se ve obligado a inventar uno para cada ocasión, partiendo de una nueva génesis por cada objeto que transforma.

No aspiramos a realizar obras de largo aliento, seres hechos para durar mucho tiempo. Nuestras criaturas no serán héroes de novelas en varios volúmenes. Tendrán papeles cortos, lapidarios, caracteres sin profundidad. A menudo será sólo para que digan una palabra o hagan un único gesto que nos tomaremos el trabajo de llevarlos a la vida. Lo reconocemos francamente: no pondremos el acento sobre la durabilidad o la solidez de la ejecución.

Nuestras criaturas serán provisionarias, hechas para servir una sola vez. Si se trata de seres humanos les daremos, por ejemplo, una mitad de



rostro, una pierna, una mano, la que le sea necesaria para el papel que le toque representar. Sería una pura pedantería preocuparse por elementos secundarios si no estuvieran destinados a entrar en juego. Por detrás bastará simplemente con una costura, o una mano de pintura. Condensaremos nuestra ambición en esta arrogante divisa: un actor para cada gesto. Para cada palabra, para cada actitud haremos nacer un hombre especial. Así nos place a nosotros y será un mundo a nuestro capricho.

En un principio, se trata de descubrir las *vidas* de un objeto, sus múltiples utilizaciones, no las funcionales con base en el objeto mismo, sino sugerencias, invenciones o “encarnaciones” sorprendentes. ¿Cuál es su columna vertebral? ¿Cómo trabaja? ¿Puede marchar, bailar, deslizarse? ¿Y su dinamismo? ¿Es veloz? ¿Puede hacerse lento? ¿Qué asociaciones nuevas puede despertar bajo una nueva luz y en otro contexto? ¿Cómo lo puedo manipular alterando o siguiendo la lógica de esas asociaciones? Si el objeto tiene “voz”, ¿cómo hacer surgir sus potenciales sonoras, cómo estructurarlas en melodías, en acentos que subrayen las acciones?

Estas *vidas* del objeto surgen cuando el manipulador proyecta sobre éste un recubrimiento ficcional pautado e intenso. Todo indica que el objeto queda inserto en inesperados contextos *poéticos* que dejan atrás la dimensión utilitaria o mundana de aquél.

Se diría que uno de los roles permitidos frente al objeto es el de precipitarlos en espacios ajenos, despojarlo de lo cotidiano para que sea capaz de simbolizarse en una nueva existencia con caracteres apócrifos, porque ésa es su naturaleza. Pero aun así, esta ficcionalización, este *como sí*, debe ser lo suficientemente flexible y quebradizo como para no ahogar y reprimir los “saltos” de tensión y de sentido que el objeto debe estar en condiciones de imponernos. El vínculo, el vaivén de mutuas influencias, resistencias y alteraciones entre el manipulador y el objeto es, entonces, esencial.



El objeto en escena

Es oportuno citar aquí a Josette Féral² quien define de una manera bastante general la inserción de los objetos en el ámbito escénico:

Todo objeto teatral desde el momento que es llevado a escena, abandona su sistema de referencia inicial, sistema que lo integraba a una cultura dada y le atribuía una función precisa, para integrarse en un nuevo sistema, como es el de la escena, donde adquiere un nuevo sentido y una nueva función. En este sentido es posible decir que todo objeto escénico se convierte en el escenario en un objeto “construido”. Sin duda este objeto puede compartir con su referente inicial numerosas características comunes: forma, estructura e incluso función, aunque se trate de una semejanza puramente accidental. La realidad primera del objeto escénico es ante todo aquella que le da el sistema de la escena, porque sólo en ella adquiere sentido.

105

Cuando los objetos utilitarios son llevados a un espacio escénico, asistimos a una serie de transformaciones: desde su inmutabilidad intrínseca nos sugiere variaciones en su tamaño, en la forma, el color, en la aparente solidez de su estructura. El mismo objeto que permanecía opaco en una estantería, una biblioteca o en una alacena, parece potenciarse bajo la luz de un reflector, sugiriendo otras articulaciones, otros significados.

Pero no basta con poner un objeto en escena y echarle una luz; para que pueda trascender desde su forma interior necesita ser alterado desde afuera, por fuerzas externas que lo instalen en un plano o en un nivel distinto del que procede.

En un trabajo de investigación realizado para el Fondo Nacional de las Artes, Daniel Veronese³ y Ana Alvarado⁴ puntualizan algunas de las propiedades de los objetos en escena:



La condición de un objeto en un medio que no es el suyo contiene valor paradójico, valor poético. Esta condición sería generadora de acción, tendría una voluntad comunicadora.

Puede ser metonímica la aparición de un objeto en escena. Un objeto puede narrar una parte por el todo.

El objeto produce inmediatamente en el observador, un proceso dialéctico entre la imagen y la idea.

Un proceso dialéctico entre objeto y territorio que ocupa.

El observador se exige no sólo indagar el objeto, sino también hay una nueva indagación del espacio, quizás ya conocido.

El espacio es resignificado, es indagado poéticamente.

Una indagación óptica, imaginaria, obscena, documentada.

La indagación poética como medio de conocimiento por vías que no son las racionales. Como manera de captar una realidad, que se sustraía a nuestros sentidos antes que ese objeto recalara en ese espacio, percibida a través de una apuesta a un nuevo sentido.

El espacio ha sido fecundado por un nuevo objeto.

El espacio se siente sacudido por un elemento extraño, frente al cual no es posible, por ahora, establecer una relación de dependencia.

No nos sirve buscar en nuestra memoria las viejas articulaciones del objeto en el anterior estado.

Ha logrado saltar de un estado a otro.

De su estado natural de representación, de significación, a un estado de representación nueva para un sujeto que lo observa.

¿Pero el objeto se ha desprendido totalmente de su anterior estado?

¿Podemos hablar de un nuevo objeto?

Es cierto que el objeto ha sido pervertido, perturbado, mutado. Se ha transformado su estado, su orden anterior.

Ya no debe responder a sus significaciones funcionales por las que era reconocido. Se encuentra libre para servir a una nueva práctica (el énfasis es del original).



La seducción de una cajetilla de cigarros

La luz cenital ilumina una cajetilla de cigarros Marlboro Box, puesta sobre una mesita cubierta con un paño de terciopelo negro. A un costado, se distingue una aparatosa radiograbadora a la espera de ser conectada.

107

Por detrás aparece un muchacho vestido de negro que se aproxima a la mesa y pulsa la tecla del aparato; una música rítmica y acompañada fluye por las bocinas (se trata de la banda sonora del filme *Nueve semanas y media*), interpretada por el músico Joe Coker. El muchacho toma la cajetilla de cigarros con extrema delicadeza y la recuesta sobre la palma de la mano derecha; extiende los dedos índice y medio de la mano izquierda y recorre el contorno de la caja, simulando cálidas y sugestivas caricias.

La cajetilla parece reaccionar ofendida al tacto provocativo de los dedos y simula apartarse de la mano acosadora, tratando de preservar su pudor y poniendo cierta distancia. Pero los dedos vuelven a tentarla, recorren nuevamente todos sus contornos, deteniéndose en cada uno de sus ángulos con galantería y refinamiento. La distancia entre la cajetilla y la mano se empieza a acortar, mientras los dedos juegan arrebatados por los bordes del envase. La cajetilla desfallece ante el éxtasis de caricias, cae rendida hacia atrás sobre la palma de la mano y se deja llevar por la calidez del contacto.

Acto seguido y sólo con dos dedos, el muchacho retira la cinta dorada que sujeta el envoltorio de la caja haciéndola girar en el aire como una serpentina, para arrojarla luego sobre el tapete. La sensualidad de la música acentúa el clima voluptuoso y hasta parece sugerir la intención de las manos, el contenido de los gestos. Sus dedos recorren ahora la parte superior del paquete. QUITAN la parte de arriba del envase de celofán como si se tratara de una blusa que ciñe un cuerpo esbelto. La deja caer al suelo, luego se centra en la parte inferior del envase, donde sus dedos forcejean suavemente

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





para descartar lo que queda del celofán, meneando la caja de tal manera que parece liberarse de una falda ajustada. Revolotea el papel transparente al ritmo de la música y lo deja caer con sutileza sobre el tapete negro. Los dedos vuelven a recorrer la superficie de la cajetilla, como si trataran de mantener palpitante la llama de la seducción.

Por momentos, la caja se inquieta ante el atrevimiento del manipulador, pero desfallece un segundo después, embriagada de éxtasis. Con sumo tacto el muchacho quita la estampilla de seguridad que protege la cajetilla y con el dedo pulgar presionando sobre la tapa la desliza hacia atrás, dejando al descubierto el papel plateado que envuelve los cigarrillos. Tironea suavemente del pliego metálico hasta dejar al descubierto el contenido del paquete.

La yema de los dedos recorre la superficie tubular de los cigarrillos apretujados; se detiene sobre uno y comienza a alzarlo con suaves impulsos del dedo índice hacia arriba, ubicándolo por encima de los otros. Lentamente, el manipulador alza la cajetilla hasta la altura de su rostro y se pone de perfil; lleva el filtro sobresaliente hacia su boca y retira el cigarrillo suavemente, ejerciendo una leve presión con sus labios.

Saca un encendedor del bolsillo del pantalón, enciende el cigarrillo y lo fuma satisfecho, exhalando una espesa bocanada de humo seguida de tres o cuatro aritos vaporosos, que se elevan por el aire hasta desvanecerse con los últimos compases de la música.

Esta acción común y cotidiana de abrir una cajetilla de cigarrillos se efectuó dentro de un marco teatral, activando todos los signos y convenciones que operan durante una representación.

Había también un público expectante que asistió a la muestra y, posteriormente, evaluó el trabajo, interpretando la escena según su criterio y comprensión.

El objeto (la cajetilla de cigarrillos) no había sido transformado ni alterado para su manipulación en escena, sino que se presentó ante



los ojos de los espectadores manteniendo su estructura original. El manipulador no ejecutó el acto como si se tratara de una acción cotidiana, sino que hizo especial hincapié en darle una *intencionalidad*, que se centraba en el propósito de *seducir* a la caja para sacarle un cigarrillo. Con ese fin, tuvo que transformar el objeto en algo receptivo, en *alguien* que se opusiera a sus propósitos reaccionando de una manera o de otra.

En un principio, la caja rechazaba las caricias y luego se sometió gustosa, hasta perderse en el juego ardoroso que le proponía el manipulador. El objeto se había transformado en esencia y no en apariencia, sólo que ahora había sido despojado de su función original para ser reinsertado en otro plano, el de la ficción. Mediante este procedimiento, el objeto saltó de un estado a otro, es decir, al simular una *vida escénica* tangible se tornó ambiguo, confuso, por momentos indescifrable. Durante todo el acto, el objeto corrió el riesgo de prestarse a múltiples interpretaciones por parte de la audiencia; la presencia del operador manipulando el objeto con una intencionalidad determinada exhibió con éxito el juego de la seducción, pero dejó dudas sobre la trasmutación efectiva del objeto en *personaje*.

La música desempeñó un papel fundamental a la hora de definir actitudes e intenciones, en virtud de que aportó un clima envolvente desde lo sonoro, ya sea por su particular cadencia rítmica y melódica o por su vinculación directa con la temática del filme (recordemos que la película tiene un alto contenido erótico), jugado a fondo por sus protagonistas. Lo cierto es que un acto casi mecánico y cotidiano de abrir una cajetilla de cigarrillos y encender un cigarrillo se vivenció de una manera distinta en todos y cada uno de los que participamos en la muestra (incluso mi versión escrita se debe considerar como una interpretación más del mismo acto).

Expongo a continuación seis ejemplos de los espectadores (a), (b), (c), (d), (e) y (f) con base en los comentarios que hicieron sobre la escena en cuestión:



- El muchacho es un sujeto tímido e incapaz de enunciarle sus sentimientos a una mujer, por esa razón juega la seducción con una cajetilla de cigarrillos.
- La protagonista era la caja, que representaba a una seductora bailarina de vodevil y el manipulador cumplía el papel de un asistente de escena.
- El manipulador desempeña el rol de seductor-humano y reduce la imagen de la mujer a un fetiche. El objeto se convierte en la mujer-objeto y, en consecuencia, sólo satisface el libido del hombre.
- La caja de cigarrillos representa a la novia del sujeto y juega con ella rememorando o recreando un juego de seducción acontecido tiempo atrás o proyectándolo en un futuro.
- El sujeto es un fumador empedernido y se deleita seduciendo cada caja de cigarrillos que debe abrir. El placer de la nicotina corriendo por su cuerpo calma su adicción, y se refleja en los aritos de humo que exhala hacia el final.
- El sujeto es lisa y llanamente un onanista. Se masturba con la cajetilla de cigarrillos a solas, en la intimidad de un baño y con música. La bocanada de humo del final remite a una eyaculación.

Éstas son algunas de las observaciones que se hicieron una vez concluido el acto. El auditorio estaba compuesto por titiriteros (con mayoría femenina), que participaron en la muestra presentando distintos trabajos. Podemos arriesgar algunas conclusiones con base en las opiniones vertidas:

- En primer lugar, todos vieron un acto de seducción; la manipulación fue justa y acertada, ya que logró decodificar y transmitir una serie de signos claramente reconocibles por los espectadores.
- El objeto presentado fue extraído de la vida diaria y puesto en escena sin alteración alguna. La transformación de la cajetilla de



cigarros en *personaje* sugirió cierto grado de *ambigüedad* (incluso de polivalencia), al no poder establecerse, claramente, como un sujeto escénico independiente; sin embargo, logró saltar de un estado a otro, es decir, ya no respondía a las significaciones funcionales por la que era reconocida en el mundo real, pues había sido despojada de las mismas e insertada en otro contexto (en el marco de la representación teatral y ejecutando un rol).

- La elección de la música y su connotación con el filme influyó, de alguna manera, en la percepción del espectador durante el acto, aportando no sólo un clima, sino confiriéndole sentido y contenido a muchas de las acciones.
- La relación manipulador-objeto despertó distintas interpretaciones en las butacas, obligando a cada espectador a elaborar su propio guión escénico.

Estas observaciones son el resultado de un trabajo en particular, pero se convierten en una generalidad al momento de comprender los distintos significados, las diversas lecturas de un mismo acto que propone el teatro de objetos durante una representación.

Los objetos puestos en escena y transformados no sugieren al espectador un lenguaje corriente o lineal, sino que apelan a una comprensión simbólica –incluso metafísica– del hecho dramático. Con la fuerza de las imágenes, ayuda a percibir las zonas brumosas que permanecen refractarias en nuestra mente, iluminando los flancos ocultos de las cosas, que es donde suelen residir las claves de la realidad.

El objeto como accesorio del intérprete

Ésta es una variante bastante utilizada en el teatro contemporáneo y su característica fundamental es que el objeto logra trascendencia



sólo a partir de la interacción que establece junto al manipulador, convirtiéndolo en un signo polivalente. Tadeusz Kowzan en su libro *El signo y el teatro* ejemplifica esta variante de la siguiente manera:

112

La riqueza referencial mimética, metafórica, simbólica y estética puede dar lugar a la extrema sobriedad, a la valorización semántica del objeto-personaje como signo que resulta preservado. Acudiremos aquí a la palabra francesa “caballito” (que corresponde a una de las acepciones de *hobby horse* en inglés), definida en los diccionarios como “caballo de madera”, y también, desde 1835, “como barra de madera, objeto alargado sobre el que los niños se ponen a caballo”. La barra de madera es utilizada con esa función no sólo por un niño, sino también por un actor, siempre para representar un caballo. Si no está ornado con una cabeza de caballo, si permanece como un objeto neutro, y por lo tanto polivalente, su papel semántico estará determinado por los movimientos, y eventualmente por los ruidos emitidos por el intérprete. Estático, inmóvil, no significa nada, y de cualquier modo no podría transmitir la idea de un caballo. La colocación del objeto entre las piernas del sujeto (elemento proxémico), sus movimientos, los gestos y la mímica del actor, es lo que confieren a este último el estatuto de caballo, junto al objeto neutro, banal, que es la barra de madera.

La parte superior del cuerpo del intérprete representa al jinete, mientras que la función significativa de sus piernas es ambivalente: son (miméticamente) las del actor, pero “significan”, además, las del caballo (signo mimético de carácter metafórico).

La barra de madera que imita a un caballo es un objeto o accesorio fácilmente distinguible y separable del actor, pero sólo cuando es manipulado por este último adquiere el valor semántico de un caballo. Hay, entonces, dos signos distintivos, el ser humano y la barra de madera, el último de los cuales es polivalente.

RAFAEL CURCI





El objeto utilizado como accesorio no se establece nunca como sujeto-escénico (personaje) por sí mismo; sólo logra trascendencia cuando se ensambla o fusiona con la entidad física del manipulador y la unión de ambos sugiere un alto grado de polisemia. Veamos otros ejemplos que expone Kowzan:

113

En lo que se refiere a los objetos, el cetro de *El rey se muere* de Ionesco se convierte en un signo polivalente cuando el rey se sirve de su cetro como de un bastón y dice: “Este cetro aún puede ser útil”. Sin embargo, si sacamos de un bazar de accesorios este mismo objeto, para expresar tanto el cetro real como la batuta de un director de orquesta, el bastón de un mariscal, la férula de un preceptor, la porra de un policía, la fusta de un jinete o incluso la flauta de un músico, nos encontramos en presencia de diferentes signos (entendiendo siempre por signo la entidad constituida por un significante y un significado indisolubles). Lo mismo podíamos decir de un objeto único manipulado por uno o varios personajes a lo largo de un espectáculo [...] El narrador –rapso-
soda– actor del Pansori coreano cuenta con un abanico como único accesorio, con el que indica la distancia, un camino sinuoso, una montaña o el viento; un abanico que se convierte en bastón, caballo, carta o sombrilla. Un único objeto (significante), varios signos.

La ambigüedad y la polivalencia sénica de los objetos

Señalamos que los objetos en escena se remiten a sí mismos y que sólo a través de la manipulación y de su inserción potenciada en el plano de la ficción logran resignificarse.

El objeto logra trascendencia cuando se establece como personaje o sujeto-escénico, constituyéndose como entidad independiente y con un papel específico. De esta manera, el objeto se torna ambiguo





o polivalente, no como objeto-accesorio del manipulador, sino como una entidad, un signo autónomo que remite a otros signos.

Pero ese nuevo estado que logra el objeto durante la representación propone múltiples lecturas para el espectador, es decir, el objeto convertido en signo es interpretable e interpretado de modos diversos.

Decimos que un objeto es *polivalente* cuando presentan dos o más significados posibles (todos ellos válidos), cuando proyecta una pluralidad de sentidos. Tal es el caso, especialmente representativo, de un signo que remite a dos o varios significados, a los que corresponde un significante (unidad en el plano de la expresión, pluralidad en el plano del contenido).

La *ambigüedad* surge cuando no está clara la significación de un signo, cuando permanece indefinido o indescifrable, cuando resulta ilegible, impreciso, en una palabra, ambiguo. Conviene advertir que un signo puede ser polivalente y ambiguo al mismo tiempo, y que puede pasar de la ambigüedad a la polivalencia. Hay una relación dialéctica entre ambos fenómenos, pues se oponen en todo aquello que se complementan. La polivalencia, tal como la hemos definido, se refiere sobre todo a la riqueza, a la abundancia semántica.

Con respecto a lo que llamamos ambigüedad, el rasgo característico recae en la falta de precisión, en la fluidez, en la opacidad; el significante corre el riesgo de referirse a sí mismo, o de prestarse a las más diversas interpretaciones, a veces completamente fantásticas, oníricas, metafísicas.

Y este fenómeno es inmanente en el teatro de objetos. Se trata igualmente de riqueza, pero de una riqueza en estado virtual.

La ambigüedad o polivalencia constituye no sólo un rasgo característico de los objetos llevados a escena, sino también la esencia de su dramaturgia, en virtud de que la misma es el resultante de múltiples conjeturas que el receptor (espectador) tendrá que ir descifrando. Para finalizar, volvemos a Schultz:



¡Y bien! Es nuestro amor por la materia como tal, por lo que ella tiene de aterciopelado y de poroso, por su consistencia mística. El Demiurgo, ese gran artista y maestro, la hace invisible, la disimula bajo el juego de la vida.

Nosotros, muy por el contrario, amamos sus disonancias, sus resistencias, su grosera torpeza. Nos gusta discernir bajo cada gesto, bajo cada movimiento, sus duros esfuerzos, su pasividad...

En una palabra, queremos crear al hombre por segunda vez, a imagen y semejanza del maniquí.

115

Notas

¹ Bruno Schultz (1893-1942), judío polaco nacido en Drohobycz. Publicó dos libros: *Las tiendas color canela* y *El sanatorio del sepulturero*. Los críticos vieron en él al inmediato sucesor de Kafka. Fue asesinado por un miembro de la S.S. nazi durante la ocupación de Polonia.

² Josette Féral, “Le signe en procés: experience du théâtre natulasite”, en *Les Cahiers Naturalistes*, 56,1982:120.

³ Daniel Veronese, dramaturgo y director teatral. Su obra dramática está contenida en dos volúmenes: *Cuerpo de prueba* y *La deriva*. Director del grupo El Periférico de Objetos, entre sus trabajos se destacan la dirección de los espectáculos *Máquina Hamlet*, *Zoedipus*, *Líquido táctil* y *Mujeres soñaron caballos*, entre otras.

⁴ Ana Alvarado, intérprete, directora y autora teatral. Es directora y actriz del grupo El Periférico de Objetos con el que participó en los festivales internacionales más importantes de Europa y América. Entre sus obras de teatro para niños destacan *El niño de papel*, *La travesía de Manuela* y *El detective y la niña sonámbula*.

⁵ Trabajo presentado por un participante del Taller de Dramaturgia y Objetos dictado por Mauricio Kartun.



NOTAS:

Ruled area for notes with horizontal dotted lines.





Consideraciones generales

117

No son más que un conjunto de apuntes sueltos e inconexos entre sí, pese a que todos tienen como común denominador señalar distintos aspectos concernientes al arte de los títeres.

No intentan definir nada, sólo plantear algunas observaciones que pueden ser útiles (provechosas en el más amplio sentido).

Transcribo a continuación aquellas notas que a mi criterio pueden servir para generar un “chispazo de luz” a esas oscuras elucubraciones titiriteras tan recurrentes en aquellos que se plantean aportar otros conceptos a esta disciplina.

I

La OSTENSIÓN es uno de los factores esenciales de la comunicación teatral. Ostensión (del latín *ostendere*, mostrar) que comunica por el simple hecho de mostrar o exhibir, permitiendo distinguir, directamente, los personajes y los objetos presentes ante el observador. La escena se presenta siempre como objeto a ser observado cualquiera que sea su forma o función.

Pero esta forma de ostensión (tanto en el teatro como en la vida misma) raramente existe en estado puro, sino que va de la mano de la palabra, la música, el gesto. Por eso decimos que no hay ostensión completa: en el curso de un espectáculo sólo percibimos imágenes o fragmentos de una realidad escénica o corporal. En el teatro de títeres (también en el teatro de actores), la ostensión es una

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





noción relativa que se manifiesta en relación con los elementos no mostrados o menos mostrados y, por esa razón, adquiere la forma del sinécdoque: una parte remite al todo y el director escénico sólo debe sugerir una realidad compleja a través de un detalle característico: la corona por el rey, el árbol por la plaza, un puñado de lanzas por un ejército.

De ahí que la puesta en escena con títeres con frecuencia procede por metaforización: un elemento mostrado apela a otro; un objeto idéntico se transforma en miles de figuraciones según las necesidades de la representación.

Toda una estilística o una retórica de la ostensión podría elaborarse según el modo de la (de)mostración y de ese conjunto se pueden remarcar dos tipos fundamentales como punto de referencia:

1. La OSTENSIÓN MIMÉTICA, que muestra el objeto sugiriendo que éste es idéntico o similar a su referente.
2. La OSTENSIÓN SIMBOLIZADORA, que extrae del objeto propiedades que sugieren otra existencia. De esta manera, lo que se muestra insinúa una cara velada de las cosas.

En este sentido, por ostensión entendemos particularmente el decorado, las acciones, la organización y la figuración de los personajes. El títere, desde el momento que entra en escena, está destinado a ser observado sin interrupción y nos fascina con su presencia. Pero a esta ostensión de elementos visuales debemos añadir una ostensión verbal: la de las palabras de los personajes. Desde el momento que se emite el discurso en la sala (y por lo tanto en una situación ficticia y estética), el espectador lo recibe como signo poético y fija su atención en sus sentidos ocultos, en su estructura retórica y en sus *procedimientos*¹ estilísticos. Esta manera de poner de manifiesto la textura del discurso, es una forma de mostrar y de *iconizar* el lenguaje, buscando un equilibrio coherente entre sus componentes.



II

La IMAGEN tiene un rol cada vez más importante en el teatro de títeres contemporáneo, y en muchos casos se yergue en noción que se opone a las de texto, fábula o acción. Esto se debe a la proyección natural de los objetos que, habiendo conquistado su naturaleza visual de representación, llegan incluso a invocar una sucesión de imágenes escénicas prescindiendo o retaceando los componentes lingüísticos. Se dice que la puesta en escena es siempre *una puesta en imágenes*.

119

Personalmente, relaciono *imagen* con *imaginación*, en la medida que me figuro una sucesión de ellas y las *represento mentalmente* para armar, por ejemplo, una escena. *La mecánica de la figuración* consiste en la manera de representar visualmente lo que previamente no estaba representado: al imaginar un decorado, al colocar un personaje dentro de una situación (que a su vez forma parte de un universo dramático), la puesta en escena decide acerca de la interpretación de la obra y de la aparición de *fantasías* visuales. Pero este primer proceso de concreción no es una verbalización: como el sueño, la escena “escribe” en imágenes. Algo parecido a una fotografía pero en constante movimiento, donde se puede distinguir, con bastante claridad, el lugar, la luz, los personajes y sus gestos, la situación que los convoca. Casi de inmediato aparecen las primeras voces que te soplan el texto al oído.

III

ASISTÍ LA OTRA NOCHE a un singular espectáculo que gira en torno al universo poético y humano de Federico García Lorca. El poeta está presente en escena a través de una talla en madera, una figura finamente esculpida y en ocasiones manipulada por los actores.

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





La imagen del poeta me parece un gran hallazgo, no sólo por su exquisitez en la construcción sino por su poder sígnico. La imagen artificial y estoica llevada a escena y movida desde la mesura gestual insinúa cierto distanciamiento, al tiempo que sintetiza, por momentos y de manera congruente, vida y obra del poeta sin necesidad de recurrir a una verborrea desmedida. La imagen condensa en un segundo lo que ningún texto hubiera expresado con tanta claridad y precisión. Imagen por palabras. Sintetizar la inmensidad lírica del vate, del hombre, su mundo y su obra, desde una figura de madera que se resignifica por su inmutabilidad apelando apenas y, ocasionalmente, a un gesto ascético o a la palabra justa (sumado esto a la austeridad de la puesta y de los actores), son atributos dignos de valorar en estos tiempos donde el teatro dice mucho y muestra poco.

IV

EL HUMO ES UN ÍNDICE DE FUEGO. El dedo índice apuntando hacia un objeto es un índice (valga la redundancia) que sirve para designar ese objeto. El *índice* funciona como *indicio*. Según la tipología de Peirce, se trata de un signo en “conexión dinámica” en cuanto pone en situación elementos que sin él no tendrían una fijación espacial o temporal. En el teatro de títeres el índice interviene en lo gestual, en las relaciones proxémicas (espaciales) entre los personajes, en la interacción de las miradas, y se vuelve capital para el encadenamiento sintáctico de diversos momentos de la acción. Vincula los episodios de la acción por contigüidad y continuidad, constituyéndose de esta manera en el garante de la narratividad.

RAFAEL CURCI



V

¿EN QUÉ CONSISTE UNA ADAPTACIÓN? Un primer vistazo sobre el tema nos puede sugerir que se trata de una simple traslación de *textos narrativos a contenidos dramáticos*, respetando (si se quiere) la eficacia y la idea original de la obra.

121

Esta “traslación” se logra mediante una operación dramaturgica efectuada sobre el texto destinado a ser representado.

Por lo general, todas las maniobras parecen estar permitidas: reorganización del relato, rupturas, reducción del número de personajes, incorporación de textos exteriores, supresión de escenas, modificación de la conclusión, de elementos internos de la trama, etcétera. Pero la adaptación escénica de cualquier relato plantea un problema dramático, puesto que las rupturas, las reducciones de personajes y la concentración dramática, obligatoriamente modifican la forma y el sentido de la obra original. Algunos adaptadores no vacilan en modificar de forma considerable el relato, tratándolo simplemente como material de construcción. Con respecto a las dificultades que acarrea la manipulación del texto, Michael Meschke señala:

Hay sin embargo unos cuantos problemas que conviene tener en cuenta a la hora de adaptar, en primer lugar, el problema de la fidelidad y la libertad con respecto a la obra original. Hay que distinguir entre *adaptación* y *versión*. El objetivo de la adaptación es el de conservar el contenido de la obra, no falsearlo. La versión permite otras libertades: puede significar que las ideas de un autor sean el impulso para una obra prácticamente distinta y nueva. Toda adaptación constituye una transgresión contra el autor; el simple hecho de acortar un parlamento constituye una transgresión y, además, toda adaptación se hace bajo la influencia de sus propias intenciones: un cambio con respecto al original. Si no hubiera intenciones tampoco habría necesidad de adaptar.

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





Puede quererse destacar determinadas partes y reducir otras en la obra original. La regla número uno debería ser: prudencia (el énfasis es del original).

Estamos de acuerdo. Adaptar un argumento no es cualquier cosa. Se trata de una delicada operación (casi quirúrgica) en la que el texto original bien puede salir airoso, como sucumbir víctima de una mala praxis dramatúrgica.

VI

ACABO DE LEER UNA TRADUCCIÓN de *Punch y Judy*² y me impresionó la dinámica que sugiere la simple lectura del texto.

Esta pieza es representada, por lo general, con títeres de guante, aunque podría ser llevada a escena con cualquier otra técnica. Y esto se debe a que el relato *corre* a la misma velocidad que las acciones que propone, logrando un *tempo* interno y un *pulso* dramático sostenido, siempre ascendente hasta el desenlace final. Los personajes que aparecen en esta tragicomedia son claramente reconocibles, hablan lo justo y accionan con precisión desde sus respectivos roles dentro de la pieza. Nada de rodeos, nada de discursos, ni de “mira que linda margarita”; estos títeres van al grano.

VII

HAY UNA DIFERENCIA MUY NOTORIA ENTRE UN TÍTERE Y UN YUNQUE. Digo esto porque me ha tocado en suerte participar en una obra donde los muñecos son ingobernables y eso se debe a que la mayoría ostenta serios problemas de diseño y fabricación. La proporción física de estos títeres de varilla es de dos o tres cabezas (esto da una idea

RAFAEL CURCI





del tamaño de las mismas), que se accionan mediante un pistolete que el titiritero pulsa desde el pecho del muñeco. La distancia de estos mecanismos varía de acuerdo con el diseño de los personajes y cuanto más alejado se encuentra de la mano que lo pulsa más difícil se hace moverlos. Aquí nada tiene que ver el estado físico de los titiriteros; hasta el más entrenado sucumbe tratando de maniobrarlos de manera correcta. Las cabezas son tan grandes y pesadas que se torna imposible accionarlos con precisión y mantenerlos al mismo tiempo en posición vertical. En vano se planteó una resolución al problema: los títeres quedarían así ya que modificarlos o construirlos de nuevo significaría un costo imposible de solventar. Me piden que use coturnos para que mi títere se vea más alto; estos zapatos solucionan en parte el problema de la altura, aunque me restan ligereza en los desplazamientos. Accionados durante la representación (a escasos diez minutos de haber comenzado la misma), los títeres van perdiendo piso y lentamente se “hunden” hasta el cuello. Por el rabillo del ojo consigo ver a varios de mis compañeros con los brazos acalambrados de dolor y echando pestes por lo bajo. La propuesta que en un principio planteaba interesantes desafíos terminó reducida —en el caso de los manipuladores—, a una corajuda tarea de resistencia física. De más está decir que igualmente el espectáculo salió airoso y el saldo que arrojó esa funesta y breve temporada fue el de unos cuantos titiriteros lesionados. El tiempo curará sus heridas. Sin darme ínfulas de ningún tipo podría jactarme de que salí ileso, a no ser por un molesto chasquido que se alojó de manera permanente en mi codo derecho y que rechina como una bisagra vieja cada vez que alzo la mano para llamar un taxi.



VIII

TENGAMOS EN CUENTA AL HÉROE. Este sujeto además de tener actitudes épicas, es aquel que se aventura y padece. Hegel distingue en *Estética* (1965), tres tipos de héroes: 1) *el héroe épico*, que es destruido por su destino y sus combates con las fuerzas de la naturaleza (Homero); 2) *el héroe trágico*, que concentra una pasión y un deseo de acción que le resultan fatales (Shakespeare); 3) *el héroe dramático*, que concilia sus pasiones con las necesidades impuestas por el mundo exterior; de esta manera evita su aniquilación.

En el teatro, a partir del siglo XIX, el héroe pasa a ser tanto el personaje trágico como la figura cómica, perdiendo su valor ejemplar y mítico y adquiriendo el rango del *personaje principal* tanto de una obra épica como de una dramática.

El teatro de títeres cuenta con una variada y nutrida gama de héroes, pero éstos no parecen herederos de la más noble estirpe homérica ni shakespeareana, sino que se asemejan más a los protagonistas de los cuentos de hadas.

La escenificación de estos cuentos en los retablos titiriteros es de antigua data; sus personajes supieron encarnarse en muñecos que, animados por cualquiera de sus múltiples técnicas, fueron trasladando su rica tradición oral a un variado y exquisito repertorio de obras titiriteras. Una vez más, el género supo nutrirse de otras fuentes y su influjo llega hasta nuestros días.

El fenómeno de la tipificación contribuyó también a fijar el carácter y el rol de muchos de sus protagonistas: la bruja, el sabio, la princesa enamorada, el héroe aventurero, dragones y hadas, animales parlantes, madrastras vividoras, etcétera, se calzaron las máscaras de papel maché para no abandonarlas nunca jamás.

En estos relatos, el héroe sufre todo tipo de contratiempos y desgracias; el nudo del relato está constituido por la prueba (o las pruebas); aparecerán entonces los personajes antagónicos y los auxiliares



mágicos, la mediación, y como cierre, el ciclo positivo redentor. De esta manera, la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno. El héroe —como mediador—, al atravesar las pruebas que lo enfrentan con la antítesis bien-mal, alcanza un nuevo estado, se transforma.

125

Sería muy difícil enumerarlas, pero debe haber cientos de obras escritas para teatro de títeres que parten de esta estructura clásica del cuento tradicional, de la que emergen héroes que portan en su interior la semilla del mito a través de su carácter tipificado.

Muchos estudiosos (C.W. von Sydow, V. Propp y el mismísimo Wilhem Grimm) afirman que los cuentos de hadas son mitos desintegrados y que sólo puede interpretárselos teniendo en cuenta ese origen. Mito y cuento de hadas se homologan en estructura y significado y ambos se refieren, en lo medular, al rito de iniciación.

Aquello que después del siglo XIX es llamado *literatura infantil* no tuvo como origen esa finalidad. Los antiguos ritos de iniciación trasladaron su significado al cuento de hadas. Estas “estirpes ambulantes” que ya habían adquirido forma en el segundo milenio antes de Cristo, reaparecen después en los ciclos medievales como una larga y azarosa búsqueda del objeto maravilloso que incluye la entrada del héroe en el Otro Mundo. Las diversas culturas y épocas coinciden en rasgos temáticos similares; cuentos diversos se reagrupan y organizan en determinadas circunstancias históricas y corresponden a un fondo arquetípico de la humanidad.

Los títeres lograron plasmar las cualidades del héroe gracias a su poder metafórico, y de ahí en adelante sus máscaras se empeñan en proyectar toda la magnificencia del superhombre sintetizándolo, a veces, tan sólo en la pequeñez de un gesto.





IX

TRATAMOS DE CONTAR HISTORIAS. Muchas veces nos devanamos los sesos hasta el cansancio tratando de buscar una historia original y lo suficientemente sólida que pueda contener a nuestras criaturas, los personajes. Y cuando la hallamos, nos damos cuenta que *se parece* llamativamente a una que leímos (o que vimos en alguna película o en el teatro), ya sea por el perfil de algún personaje, una situación, o el contenido general de la misma. Es muy posible que en esencia, la misma historia que acabamos de crear para escenificar haya sido pensada y trasladada al papel hace siglos atrás y que sea, nuevamente, reformulada un milenio más adelante. Vladimir Propp en su libro *Morfología del cuento*, sostiene que todas las funciones de los cuentos fantásticos entran en un solo cuento. Las de los personajes son la constante en estos relatos, y el número de ellas, según este estudioso, alcanzan a treinta y una.

X

SEPREMOS LOS TANTOS: el GESTO remite a una acción corporal única. La GESTUALIDAD en cambio, constituye un sistema relativamente coherente de formas de ser, de características corporales de un individuo. Distinguimos al gesto en el movimiento corporal que hace el títere (voluntario y controlado por el propio titiritero) y que está siempre orientado a una significación. Una de las tantas dificultades que encuentra el intérprete es determinar la fuente productiva del gesto y su descripción exterior adecuada. La descripción exterior obliga a formalizar algunas posiciones clave del gesto, a descomponerlos en movimientos estáticos, o a reducirlos en unas cuantas posiciones (tensión/relajamiento/rapidez-lentitud, ritmo cascado/fluido, etcétera).

RAFAEL CURCI



El títere no tiene otros medios, salvo su cuerpo, para expresar sus estados anímicos, y de ahí se desprende una larga cadena de posturas clásicas muy recurrentes que establecen cierta equivalencia entre determinados sentimientos (incluso acciones) y su visualización gestual.

Para el titiritero, el gesto es siempre objeto de búsqueda, ya que el mismo debe ser producido. Cualquier titiritero con algo de experiencia sabe cómo hacer para que su personaje salude, duerma, corra y se fatigue, valiéndose para ello de una sucesión o cadena de movimientos claramente decodificada.

Esta decodificación del gesto se desprende de un criterio de realismo/abstracción, es decir, según el grado de mimetismo o convencionalismo propios del lenguaje y que dan como resultado una tipología: la del gesto imitador. El títere, al reproducir acciones y comportamientos humanos se ve en la difícil tarea de reinventar el gesto según sus posibilidades físicas, técnicas y expresivas, cuyo objetivo parecería ser en muchos casos, el de no apartarse del esquema corporal del hombre.

127

XI

EL PODER CAUTIVANTE DEL MUÑECO. Los museos de todo el mundo están llenos de ídolos, estatuillas y figuras que personifican al hombre. Muchas de las tallas del paleolítico y del neolítico son muñecos. El muñeco es el símbolo del *homúnculo*, la figura de lo numinoso que se oculta a los seres humanos, un pequeño facsímil del Yo original. El homúnculo era un ser artificial dotado de poder sobrenatural que los alquimistas afirmaban poder crear a partir de esperma, sangre y hierbas (según sabias indicaciones de Paracelso). Lo cierto es que estas figuras antropomórficas hechas a semejanza del hombre se convirtieron en su propia sombra y no se han despegado de él en

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





los últimos milenios. Ciertos estudios psicológicos (E. Jentsch, entre otros) destacan que lo *sinistro* se manifiesta en aquello en que se duda de que un ser animado sea viviente, y en sentido inverso, de que un ser sin vida sea animado. Jentsch da como ejemplo típico la impresión que causan las figuras de cera, las muñecas parlantes, los autómatas.

De alguna manera, esa fuerza ancestral y arcana que acumularon los títeres a través de los siglos llega hasta el presente y, por eso, es que nos quedamos magnetizados ante su sola presencia.

Notas

¹ El procedimiento teatral es una técnica de puesta en escena, de actuación escénica o de escritura dramática, que el artista utiliza para elaborar el objeto estético y que conserva en la percepción que tenemos de él, su carácter artificial y construido.

² Punch y Judy, personajes típicos de los retablos ingleses, muy en boga en los siglos XVII y XVIII. De carácter irascible, burlón y pendenciero, Punch engaña a su esposa Judy, arroja a su hijo por la ventana y huye despavorido en busca de aventuras y romances. Llega a enfrentarse a un verdugo, al demonio y a la mismísima muerte. Suele representárselo con una inmensa joroba, feo y con nariz ganchuda, ataviado con sombrero tricornio, chaqueta cruzada y la infaltable cachiporra con la que aporrea a todo aquel que se atreva a cruzarse en su camino.



Cuatro montajes

129

A partir de aquí voy a hacer algunas observaciones en relación con cuatro montajes que ensamblé de manera discontinua, en un periodo de tiempo que abarcó ocho años.

No puedo impedir que el lector piense que pecco, en cierta forma, de petulancia al referirme a mi propio trabajo, aunque es un riesgo que debo asumir al exponer estas cuatro piezas a un análisis subjetivo. En honor a la verdad, hasta el día de hoy nadie en sus sano juicio vino a decirme: “¡Maestro! ¡No nos prive de sus extraordinarios conocimientos! ¡Necesitamos beber de sus jugos mentales para nutrirnos de su loada experiencia! ¡Recoja y publique!”.

Nada de eso. Son todos una manga de ingratos.

Ahora sí, hablando en serio, elegí estos cuatro espectáculos, entre otros, pues considero que cada uno de ellos demandó un trato distinto antes y durante su realización.

También, por que exigieron algo más que una simple resolución técnica titiritera para tornarlos representables a la vista del público; trasladarlos desde un plano abstracto al terreno de la representación demandó que “me las viera en figuritas” con cada uno.

No es mi intención entrar en disquisiciones psicológicas para explicar los distintos aspectos del proceso creador, porque los desconozco; no me cuestiono a la hora de *hacer* desde *donde* o *por qué* parto de determinadas ideas, imágenes o cuestiones personales para elaborar una obra. Simplemente lo hago. De puro inconsciente, que se dice.

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





Las alas de la muerte en un vuelo de títeres

FICHA TÉCNICA: *El ángel terminal*, espectáculo de títeres para adultos. Intérprete, director, autor, diseño de títeres y escenografía: Rafael Curci. Realización de títeres: Néstor Segade y Gladys Garnica. Técnica de la voz: Zapicán Malatesta. Asistente de dirección: Eleonora Dafcik. Duración: 50 minutos. Sala Cunill Cabanellas, Teatro General San Martín (temporada 1993).

Trabajar solo en escena no sólo implica varios desafíos, sino que carga también con algunos compromisos, principalmente en aquel que lo ejecuta. La noche del estreno de *El ángel terminal*, cuando acomodaba los objetos en escena poco antes de empezar la función, me di cuenta de lo solo que estaba. Mis personajes me miraban desde el fondo de un baúl con sus rostros estáticos, inmutables, sólo que en los ensayos parecían más dispuestos, no tan estoicos...

El ángel terminal pasó por muchos y variados planteamientos, marchas y contramarchas, debido al objetivo que me había impuesto en aquel entonces: escribir, dirigir e interpretar mi propia obra, producir de manera integral un espectáculo solista.

De algún modo me estaba exigiendo un cambio y un rumbo, un punto de partida, y para alcanzarlo sentía que debía ponerme a prueba. Tenía muy poco cuando empecé: algunas imágenes sueltas de un anciano moviéndose en las penumbras de un sótano, la sensación palpable de una atmósfera densa y carente de colores (monocromática), sumado todo esto a una sensación de soledad abismal.

La cuestión fue cuando me senté a escribir el texto; no sabía cómo ensamblar esas imágenes fragmentadas y aunque todas parecían provenir de un mismo sitio me faltaba un eje argumental que las uniera.

RAFAEL CURCI



Paralelo al trabajo de la escritura y para calmar la zozobra de no poder garabatear en el papel algo medianamente coherente, fui definiendo la técnica de animación del personaje central: sería con manipulación directa y accionado desde atrás, con mis pies pegados a sus talones para que pudiera caminar.

Diseñé una banqueta con ruedas multidireccionales para poder desplazarme sentado, ya que hacerlo de pie me exigiría una postura corporal bastante incómoda dada la dimensión del personaje —un títere de menos de un metro de altura—, con el que trabajaría durante toda la representación.

131

A medida que avanzaba en la indagación de las imágenes, el rostro del protagonista iba adquiriendo forma: era un hombre muy viejo y su cara parecía un pergamino. Yo había visto ese rostro una vez, o al menos uno bastante parecido.

Busqué en mis libros hasta que encontré de dónde venía. Su semblante y esa atmósfera oscura que lo circundaban provenían del libro *Breccia Negro*, un volumen de cómics que recopila algunas de las historietas más fascinantes de ese genial dibujante que fue Alberto Breccia.

Todas y cada una de las páginas de ese libro, de alguna manera, me remitían a eso que quería mostrar, pero, ¿qué era lo que quería decir?

Anduve un tiempo sin lograr pasar al papel una trama más o menos potable que contuviese a mi personaje y su mundo brumoso, y de los esbozos que había logrado ninguno me parecía lo suficientemente sólido como para lanzarme a ensayar.

Finalmente, terminé por descartar la idea de escribir el texto y decidí tomar una obra escrita, o para sus efectos, adaptar alguna historia que me interesara.

Luego de leer bastante material me encontré de nuevo con un gran dramaturgo argentino que siempre me afectó particularmente: Armando Discépolo.





Los personajes de las obras de Discípulo me remiten a los títeres o más precisamente a las máscaras; son personajes que se los puede sintetizar en una mueca, que ocultan o evitan mostrar tal cual son. *Babilonia* y especialmente *Muñeca*, me resultan factibles de llevar a escena con muñecos.

Opté por adaptar *Muñeca* con la idea de llevarla a escena solo, tratando de no renunciar del todo a mi proyecto original.

Comencé ajustando las dos primeras escenas, buscando ubicarlas dentro de un marco escénico bastante comprimido y sintético, cuidando de mantener a rajatabla el espíritu del autor. Al cabo de dos o tres días, había esbozado tres o cuatro esquemas de lo que serían esos dos actos.

Y aquí también fracasé. Estaba forzando el material a una idea de puesta que ya estaba bastante adelantada y que de alguna manera exigía un texto propio. Además, la obra parecía partirse en pedazos cuando intentaba desviarla del rumbo original que le había concedido su autor. Muy a mi pesar terminé por descartar *Muñeca* y sobrevino un periodo donde abandoné el proyecto, o al menos dejé de trabajar en él de manera consecuente.

Me aboqué a la lectura de la obra de Samuel Beckett y Kafka, cuyos universos me parecían fascinantes y extraordinariamente dramáticos; había algo en sus obras que me atraía y si bien no era mi propósito llevarlos a escena, parecían inspirarme de alguna manera a que probara algún camino.

Descarté los apuntes y empecé todo de cero retomando aquellas primeras imágenes que tenía; comencé definiendo mi personaje (el anciano con rostro apergaminado) y su entorno, el sótano. Establecí que el anciano era, en realidad, un *niño* atormentado por sus propios miedos y fantasmas (este tema se repetiría con leves modificaciones en obras posteriores). Su ingenuidad se desprendería de su desconocimiento del mundo exterior, de su carencia de afectos, de la soledad.



Pero lejos de padecer su terrible situación de encierro perpetuo, el anciano apelaría a una visión interior superadora para garantizar su subsistencia, como si se repitiera una y otra vez en sus adentros: “Éste no puede ser el mundo que vivo y ésta no puede ser mi vida; mi existencia es mucho más bella de lo que estoy viendo y sintiendo”.

Este esbozo del personaje parecía prometedor, así que decidí jugarlo a fondo.

133

Bien, ahora el lugar: ¿que hay de particular en ese sótano? Un maniquí de costurera (había encontrado uno en la calle), un florero, una pila de revistas, cajas, cacharros, un baúl... eso era todo lo que lo rodeaba, pero... ¿cómo había llegado ahí?, ¿se encerró por su cuenta o *alguien* lo obligó a confinarse?, ¿siempre estuvo encerrado o alguna vez vio la luz del sol?

No. Nunca vio la luz del sol. No se encerró por su cuenta sino que *ella* lo tenía encerrado, oculto a la vista de todos durante setenta y dos años... ¿*Ella* lo había encerrado? ¿Quién es *ella* para hacer una cosa semejante?

Aquí necesitaba una buena antagonista. No quería hacer un monólogo; quería que el anciano interactuara con su entorno, con los fantasmas... Una figura potente que lo perturbara y que lo obligara a vivenciar sentimientos contradictorios. Obviamente, tenía que ser la madre. El espectro de la madre muerta.

Este espíritu se manifiesta en escena a través de una máscara que llevo adosada en la nuca; cuando el anciano interactúa con ella la ubico sobre mi rostro para que lo enfrente y cuando está sólo la giro para atrás.

De ahí en más comenzó a tomar forma la obra.

Por largo tiempo pensé que *El ángel terminal* era un producto derivado de mi apego a la obra del irlandés Samuel Beckett; al menos eso parecía y así lo señalaron varios críticos y no pocos colegas.

Pasó mucho tiempo hasta que pude detectar la semilla generadora que, no casualmente, venía acompañada con la historia que



desarrollé después para la puesta en escena. Revisando unos periódicos de la década de los años setenta del siglo pasado, di con un artículo macabro que ocupó buena parte de los titulares de esa época: se había descubierto en Italia a una mujer encerrada por su madre en una habitación en la que había vivido sin ver la luz por más de cincuenta años.

La fotografía que ilustraba la nota mostraba a una mujer con el cabello largo y enmarañado, estremecida y esquelética, medio desnuda y envuelta en una sábana raída.

Pero si bien la fotografía me había impactado, lo que indudablemente se alojó en mi memoria fue el contenido trágico de la historia (si tenemos en cuenta que había visto este artículo hace treinta y pico de años atrás y en aquel entonces tenía yo siete u ocho años), cuando ojeaba las páginas del diario *El País* de Montevideo en busca de tiras cómicas.

Lo que más me llama la atención es que durante todo el proceso de la escritura y el montaje (e incluso unos años después de haber estrenado la obra), no fui consciente de que estaba usando un suceso real acontecido décadas atrás.

De la obra de Discépolo, el texto que escribí conserva dos nombres: el de Jorge y el de Perla (incluso heredó de aquélla cierto carácter provocador y altanero). Anselmo fue reemplazado por Adelmo —me sonaba éste más antiguo que aquél—, y quedó también un parlamento donde Anselmo le dice a Muñeca: “Yo no quiero nada tuyo, sólo que estés aquí, que llenes tanto vacío...”, que en *El ángel terminal* es susurrado por Adelmo a Paris (el maniquí de costurera).

Otras de las cosas que comprobé con este espectáculo es que los textos que escribo no tienen valor literario, y eso se desprende de mi incapacidad de pasar una escena técnicamente bien escrita sobre el papel. Esto lo comprobé en carne propia cuando me presenté en un concurso de teatro de títeres para adultos, donde el jurado evaluaba en primer término el texto.



Parece que a primera vista la obra les pareció un verdadero marmarracho, aunque decidieron concederme quince minutos para que mostrara dos escenas.

Concluida la prueba uno de los miembros del jurado, el dramaturgo Bernardo Carey, se acercó hasta mí con el texto del *Ángel...* en la mano y me inquirió:

135

- Esto que usted escribió no es lo que acabo de ver.
- Sí que lo es –me apresuré a responder–, hasta la última coma.
- Entonces está mal escrito –sentenció.

Y tenía razón. La obra se parecía más a un guión de historieta que a un texto dramático (con dibujitos que había esbozado para retener posiciones y desplazamientos, cambios de luces, textos tachados y reemplazados, etcétera); además carecía de la técnica pulcra y florida que emplean los dramaturgos para escribir sus obras.

Hasta el día de hoy, la mayoría de los textos que escribo se siguen pareciendo a guiones y eso se debe, creo, a que sólo escribo aquello que voy a llevar a escena; no amontoño obras en un cajón ni espero que alguien me las pida para editarlas o estrenarlas.

No me considero un dramaturgo por elección ni tampoco a la fuerza; el rol de autor surge cuando tengo que llevar adelante una idea o adaptar la de otros. Y tengo que confesar que le encontré cierto gusto a eso de entretener historias con palabras.

Aun así, es poco probable que algún texto mío gane un premio, o que sea lo suficientemente atractivo para un jurado, para un editor, o algún productor de los que pululan por ahí.

A través de los años, *El ángel terminal* sufrió múltiples cambios y eso ayudó en parte a que no exista una versión final o concluyente del texto. Irá cambiando las veces que sea hasta que me tropiece con la frase atinada, con la palabra justa o el silencio adecuado y esos hallazgos no serían –intuyo– de ninguna manera definitivos.



El grotesco y la mueca de los títeres

FICHA TÉCNICA: *Muñeca*, de Armando Discépolo. Adaptación para teatro de títeres de Rafael Curci. Por el Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín: Román Lamas, Gabriela Marges, José María Rivero, Gustavo Placenti y Alejandro Azrilevich. Música: Gerardo Villar. Diseño de títeres y escenografía: Néstor Segade. Dirección: Rafael Curci. Centro Cultural Recoleta (temporada, 1995).

LA MIRADA A TRAVÉS DE UN ESPEJO CÓNCAVO

Ahora sí, Discépolo y *Muñeca*, sólo que esta vez contaba con un grupo de cinco titiriteros y el amparo del Teatro General San Martín para llevarla a escena.

Estaba estipulado que la obra contaría con un tiempo de ensayo de tres meses y que vencido el mismo tenía que estrenarse. Disponía de la cooperación de los distintos talleres del teatro y de la buena predisposición de los intérpretes para cumplir con ese plazo. Sabía de antemano que el Teatro San Martín tenía en vista varias producciones y que a mediados de temporada los talleres iban a estar abarrotados de trabajo, así que decidí comprimir la puesta al máximo y minimizar mis pedidos a la dirección técnica para no complicar el asunto. Por suerte me tocó en gracia cinco titiriteros laboriosos y predispuestos a llevar adelante el trabajo.

Con el objetivo claro puesto en los tiempos, se lanzaron a tallar los cuerpos de los títeres en goma espuma, fabricaron los distintos mecanismos de manipulación (también algunos trastos y variados objetos de utilería), trabajando en conjunto con los distintos talleres.

A todo esto y mientras coordinaba las distintas secciones, leía y releía una y otra vez la obra de Discépolo (tenía apenas un esquema

RAFAEL CURCI





de las secuencias que quería trabajar con los titiriteros) y me faltaba decidir qué debía descartar de la obra original para esta puesta con títeres.

No me quedaba otro camino que hacer una adaptación o una versión nueva que contuviese los elementos estructurales que el autor utilizó para ensamblar el texto, cuidando que el mismo resistiera el delicado traslado al lenguaje de los títeres (entiendo que una adaptación para este género requiere una operación más compleja que la simple supresión de parlamentos, escenas y personajes).

En el caso de *Muñeca* (originalmente escrita para teatro de actores), no me concentré en el corte de diálogos ni en la supresión arbitraria de determinados personajes, sino que traté de rescatar lo esencial, el contenido dramático de cada diálogo (o de una situación), y de todo aquello que fuera capaz de potenciarse mediante la interacción de los títeres.

Para ser justo, extraje la médula esencial sobre la que giraba la trama, que no era otra al fin de cuentas, que una historia de amor no correspondida entre un hombre viejo y feo y una muchacha linda y asustada.

Resumida en grandes trazos, la obra trata sobre un hombretón grotesco, viejo y adinerado (Anselmo) que se enamora de una joven muy bella (Muñeca), que a su vez es la amante de su protegido (Enrique).

Hay algunos personajes secundarios que dan clima y suspenso, al tiempo que auguran el trágico desenlace final.

Descarté de lleno los acontecimientos políticos y sociales de la época (1920) y reduje los personajes hasta quedarme con aquellos que incidían de manera decisiva —a través de sus vínculos—, sobre este singular triángulo amoroso.

El espacio escénico quedó conformado con una mesa cubierta por un tapete negro y una pequeña cortina corrediza (a modo de biombo) colocada sobre uno de sus laterales. Toda la obra transcurre en



el interior de la casa de Anselmo, y el dormitorio —que sólo aparece en una escena— quedó definido sólo con dos pequeños muebles (una mesita de luz y un chaiselonge). Todos los objetos escénicos exhibían cierto grado de desproporción en relación con los títeres y el espacio escénico, y esa “deformación” no fue casual sino intencional, buscada.

Para el concepto plástico de la puesta en escena, el escenógrafo tomó como punto de partida la obra del pintor alemán Otto Dix, aunque algunos críticos y varios espectadores lo vincularon después con George Grosz (otro alemán) e incluso con Calé, un caricaturista argentino que supo retratar la idiosincrasia del porteño con finos trazos de tinta.

Uno de los titiriteros (Román Lamas) prestó su enorme talento y la mitad de su cuerpo para darle vida a Anselmo, el protagonista de la obra, caracterizándose apenas con una nariz de látex y dos piernas falsas que le salían del pecho y que simulaban ser las suyas.

La visión general que apliqué para esta puesta en escena fue la de contemplar la obra a través de un espejo cóncavo, muy similar al que empleaba Ramón del Valle-Inclán para escribir y darle vida a sus esperpentos.¹

Obviamente, se trata de una lente imaginaria cuyo poder radica en deformar la realidad y a las personas de tal manera que sus existencias se tornan patéticas, turbadoras, caricaturescas... en una palabra, grotescas.

El empleo de este cristal ficticio puede considerarse como un simple ejercicio de la imaginación, aunque debo confesar que su efectividad como accesorio creativo fue cayendo en desuso y en los últimos tiempos parece haber llegado a su fin. La realidad avasalladora de este bendito terruño lo fue superando tan ampliamente, que de golpe y porrazo se volvió obsoleto, trivial, innecesario. En pocas palabras, un espejito de morondanga...



Entre sombras y transparencias

FICHA TÉCNICA: *Fábula de Basilisa, la luz y el fuego*. Autor: Rafael Curci. Titiriteros: Claudio Álvarez y Omar Álvarez. Voces: Eleonora Dafcik, Graciela Araujo, Jorge Petraglia, Román Lamas, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi. Diseño, realización de títeres y escenografías: Rafael Curci. Dirección: Rafael Curci. Centro Cultural Espacios, Witcomb 2623, Villa Ballester (temporada, 1999).

139

UNA FÁBULA PARA EL TERCER MILENIO

La primera vez que escuché la historia de Basilisa fue por boca de una anciana rusa, que relataba las desventuras de esta pequeña heroína a un grupo de niños entre los que yo me encontraba. Pero tengo que admitir que no fue Basilisa la que me impresiono en aquel tiempo, sino su antagonista, la bruja Baba-Yaga.

Esta anciana hechicera de mandíbulas huesudas, nariz de hierro y piernas de palo, sobrevuela desde hace siglos el imaginario de varias generaciones a través de los mitos y las leyendas de la antigua Rusia.

Tanto la joven heroína Basilisa como la bruja Baba-Yaga, son las protagonistas de muchos y variados relatos catalogados comúnmente como “cuentos de hadas” y que hoy, gracias a ciertos estudios contemporáneos, podemos evaluar desde distintas perspectivas, más allá de su valor semántico.

Por lo general, en el comienzo de cualquier cuento de hadas vemos presentarse una secuencia negativa con figuras pertenecientes a las denominadas tríadas inferiores (su simbolismo tiene parentesco con lo oscuro y lo maligno), donde el héroe sufre las desgracias. El nudo del relato está constituido por la prueba de las pruebas,

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





aparecerá entonces el auxiliar mágico, la mediación y, como cierre, el ciclo positivo redentor.

Según afirma Joseph Campbell: “El camino de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno”.

Todo cuento de hadas nos remite a una historia de transformaciones por medio de las pruebas, que se dividen básicamente en tres instancias: la primera es negativa (aparición del antagonista-agresor); en la segunda, el héroe media entre el bien y el mal, halla al donante y al auxiliar mágico que se une a él por su virtud (fuerza) y se organizan las pruebas secuenciales; la tercera parte es la mediación cumplida, donde el héroe trasmuta el mal por el bien, recorre un camino, se transforma.

Al igual que en el cuento original, la Basilisa que protagoniza esta puesta para teatro de sombras, es aquella que se aventura y padece. El héroe —en este caso la heroína—, es el *alma* que ve la vida ilusoria de los sentidos y se enfrenta de lleno con el tema de la muerte. Es esa niña que se interna en el bosque lleno de peligros, aparentemente sola y desvalida. Allí está la bruja, los animales feroces, el frío y la nieve. El *alma* pasa por un periodo de soledad y desolación (el bosque) y pese a eso se atreve a seguir adelante y es en ese punto donde siente que le falta algo; el sentido existencial ante la privación y la muerte, es el que suscita la búsqueda (el fuego, la llama, el calor; en una palabra, la vida). Y en medida de que busca con paciencia, con valor —que es en última instancia la superación del temor—, empiezan a aparecer pequeños indicios y respuestas a través de los auxiliares mágicos: Basilisa está acompañada por su muñeca Sonia, quien la ayuda a superar las pruebas. Los apegos, las emociones, los instintos, las fijaciones, son los grandes obstáculos de este viaje heroico.

Luego de sortear innumerables escollos, Basilisa llegará al final de su travesía con la tarea cumplida, sólo que en esta versión su



antagonista, la bruja Baba-Yaga, no es vencida ni eliminada sino que, al igual que la heroína, se transforma.

Me parece oportuno aclarar que no lo hice por mero capricho; quería que el viaje iniciático de Basilisa fuera lo suficientemente profundo y conmovedor como para modificar el corazón de su captora, así se tratara de la peor de las brujas come niños.

141

En esta versión teatral de Basilisa, tanto la heroína como su antagonista se rescatan de la soledad y el abandono, y al mismo tiempo se eligen para seguir adelante en un futuro que tendrán que tejer entre ambas.

Y es así porque al trasladarlas al teatro, estos personajes adquieren el don de las máscaras: por un lado resumen en una mueca toda su humanidad y, por el otro, nos revelan un mundo de sentimientos y contradicciones cuyo desafío consiste en traerlos a la luz.

Cuando comencé a trabajar el texto tenía varias versiones de la misma leyenda de las que usé algunos elementos y los personajes principales; la idea de incluir animales con cualidades humanas (como en toda fábula que se precie de tal), me pareció atinada en contraposición a la figura de Basilisa.

Sabía también —y de antemano— que la obra iba a ser llevada a escena por dos titiriteros y esa premisa resultó fundamental a la hora de elegir la técnica de representación, la cantidad de personajes y el orden secuencial de las escenas, la medida de la pantalla, la cantidad de luces; vale decir, la obra tomó forma cuando se definió la técnica que se iba a utilizar para manipular los títeres y después que las necesidades de la puesta en escena se tornaron claras y específicas, no antes.

Otra vez el cómic me aportó las imágenes que necesitaba para apuntalar el concepto plástico de la obra, esta vez a través del arte de Mike Mignola y sus maravillosos dibujos cargados de claroscuros, de luces y sombras. Con las sombras me di el gusto de explorar a fondo muchas de sus posibilidades hurgando en distintos tipos





de texturas traslúcidas (PVC, telas, acetatos texturados, tramados artificiales, etcétera), al tiempo que probaba tonalidades y colores con esmalte para vitrales. La luz también pasó a ser un elemento de búsqueda, alternando distintas fuentes de energía y variando su distancia y posición con respecto a la pantalla. En el montaje final se utiliza la llama de dos velas, varias linternas de mano, lámparas alógenas y proyectores de luz concentrada. Otra de las posibilidades que brinda esta técnica es la de lograr primeros planos, acercamientos a modo de zoom y esfumados, o bien planos dobles con la pantalla dividida, abriendo de esta manera un amplio abanico de posibilidades en el tratamiento de la imagen y concretando la puesta mediante una técnica similar a la del montaje cinematográfico.

El teatro de sombras y transparencias resultó adecuado para llevar esta fábula a escena; la proyección de las figuras sobre una pantalla de lienzo sugiere un mundo donde las formas emergen desde una aparente oscuridad y se terminan de completar a la luz de la imaginación.

Por eso no descarto la posibilidad de que algún espectador acceda a acompañar a Basilisa en su travesía iniciática a través del bosque y sus peligros en busca de la luz y el fuego, de la vida misma.

Y si lo hace, puede ocurrir que, al igual que la heroína de la fábula, una parte de él se haya transformado al concluir el viaje.



Contingencias de un soldado

FICHA TÉCNICA: *El soldadito de plomo*. Autor: Hans Christian Andersen, por la compañía Omar Álvarez Títeres. Intérpretes: Omar Álvarez. Relato en off: Alfredo Alcón. Realización de títeres y estenografía: Gladys Garnica, Omar y Claudio Álvarez. Asistencia técnica: Claudio Álvarez. Puesta en escena y dirección: Rafael Curci. Centro Cultural Espacios, Witcomb 2623, Villa Ballester (temporada, 2001).

143

UN CUENTO DISTINTO

El soldadito de plomo en el vientre de un pez... una rata atacando el pequeño barco de papel donde viaja el héroe para hacerlo naufragar... el soldadito y la bailarina ardiendo en el interior de una estufa avivada con leña seca...

Estas imágenes son parte de una serie de ilustraciones que acompañaban una recopilación de cuentos clásicos publicado por la editorial Aguilar en 1926 y que recibí como “herencia” de parte de mi abuela junto con otros libros. Pero no fueron sólo las imágenes de ese libro las que trascendieron en el tiempo y se alojaron en mi memoria por varias décadas, sino el cuento mismo. Un soldadito con una sola pierna porque fue el último de los veinticinco hermanos de la caja en ser fundido y no alcanzó el plomo para completarlo, está ahora sobre la mesa del cuarto de juegos de los niños. Contempla obnubilado una delicada bailarina que ostenta una lentejuela brillante prendida a la cintura. La bailarina se encuentra parada sobre una sola pierna y la otra está tan alta y escondida en el pliegue de su falda que el soldadito cree que al igual que él, ella sufre su misma desgracia. El soldadito se enamora de la pequeña bailarina y se pasa horas contemplándola, parada siempre en el portal de su gigantesco

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS



castillo de cartón. Hasta aquí no hay evidencia de rechazo por parte del entorno; el antagonista es uno solo, personificado por el duende de la caja de sorpresas, que amenaza al soldadito al verlo parado sobre su única pierna y contemplando a la bailarina. “Espera hasta mañana”, le murmura el duende. Efectivamente, al otro día, el soldadito de plomo cae desde la ventana de la habitación al frío pavimento.

Allí comienzan sus desventuras, al mismo tiempo que las pruebas que debe sortear van revelando las características que le son más propias: valentía, firmeza y templanza frente al peligro. El dolor aumenta su definición de heroicidad esencial; desde el viaje en el barco de papel por la alcantarilla hasta el gran pez que lo traga hacia el final de la historia, todos los acontecimientos se desarrollan unidos a una especie de fatalidad. Finalmente es rescatado del vientre del pez y colocado en la misma habitación frente a la bailarina, como si la historia volviera al principio aunque dialécticamente, es decir, habiendo incorporado la heroicidad del personaje en toda su magnitud.

El cuento, sin embargo, no concluye aquí y esto es lo más curioso. Hasta el momento lo que sucedía estaba sostenido por la necesidad que suele definir los acontecimientos de los cuentos de hadas: necesidad de purificación del héroe hasta llevarlo hasta su individuación o transformación. Sin embargo, aquí se asume otro aspecto de la vida poco usual de la *literatura infantil* y es la *gratuidad*. Sin motivación aparente uno de los niños toma al soldadito y lo arroja a la estufa. El viento poco después levanta a la bailarina y la arrastra junto al soldadito, donde ambos se funden bajo las llamas del fuego abrasador. A la mañana siguiente sólo queda como evidencia de la existencia de ambos un corazón de plomo que ostenta una lentejuela reluciente en el centro.

Parecería que éste es un cuento en el que se pone a prueba la templanza del individuo para soportar circunstancias adversas y donde no parece haber mayor bien que la tolerancia y la firmeza.



El soldadito de plomo sólo puede volver a sí mismo; su templanza es en el fondo resignación y no hay esperanza de transformación alguna. Sólo puede volver de sí mismo hacia sí mismo, o sea, la única dialéctica posible consiste en la revelación de su propia esencia. Pero al ser su esencia una firme pasividad en relación con los acontecimientos y su entorno, no puede transformar el sentido de su ciclo, y por esa razón el cuento se resuelve de manera circular.

Ésta es una historia del desencanto, de una decepción existencial donde la gratuidad del destino reemplaza al hado (la magia). Un amor esencial, independiente de las circunstancias y a modo de milagro humano; solamente en este sentido se puede entrever el consuelo, una pequeña recompensa por todo lo padecido.

La metáfora final del corazón de plomo y la lentejuela es la que expresa la única trascendencia posible y sugiere, de algún modo, sino la consumación del amor, al menos su confirmación, aunque tan sólo sea por mero capricho del destino.

RIESGOS Y PUESTA EN ESCENA

Llevar a escena *El soldadito de plomo* sin alterar ni modificar el contenido del relato y respetando hasta la última coma que colocó su autor se convirtió en uno de los tantos desafíos.

El otro reto se desprendía, en consecuencia, ya que la obra apuntaba a presentarle al espectador una historia cuyos contenidos no parecen del todo convencionales —al menos para el público del denominado *teatro infantil*—, tan vapuleado por el efectivismo del colorinche y la música ramplona, los planteos triviales y los finales felices.

Mientras buscaba la versión original di con diez y seis versiones distintas del mismo cuento: en la mayoría el soldadito vence al duende, contrae matrimonio con la bailarina y ambos se van felices



a vivir al palacio de cartón. En dos de ellas el que terminaba en la estufa abrasado por las llamas era el duende, luego de un combate encarnizado con el soldadito (que además es socorrido por sus veinticuatro hermanos). Estas adaptaciones “light” del cuento de Andersen se hicieron tanto o más populares que su versión original y no son pocos los que piensan que así es como lo imaginó su autor.

Para colmo de males, se estrenaba para esos días la película *Fantasia 2000*, donde la compañía Disney arremete nuevamente contra Andersen (ya lo había hecho anteriormente con el mamarracho híbrido conocido como *La Sirenita*), presentando una versión animada de *El soldadito de plomo súper light*, en la que el héroe vence al villano (el duende) arrojándolo a la estufa y luego conquista el corazón de la bailarina.

A esa altura de los acontecimientos, llevar a escena el cuento de Andersen en su versión original se había convertido en una especie de empecinamiento, un capricho ético cuyo resultado final supondría no sólo el rescate de la esencia del cuento original, sino también un acto de equidad en favor del autor y de su obra. Valía la pena intentarlo y, en consecuencia, se asumieron todos los riesgos que conllevaría semejante empresa.

Una de las ventajas que tenía a mi favor era que el espectáculo sería producido por la compañía Omar Álvarez Títeres, gente de sobrada capacidad y profesionalismo en el género a la que me uní por cuestiones de trabajo y también por afecto. El nivel que alcanzó esta compañía en los últimos años se hace tangible a través de sus múltiples y variadas propuestas, su proyección nacional e internacional, junto al reconocimiento de la crítica, de los colegas y esencialmente del público, no deja dudas sobre su idoneidad y talento. De ahí que no es casual que muchos la consideren como una de las agrupaciones independientes más importantes e innovadoras dentro del género titiritero. Estos sujetos, los Álvarez, son dos mellizos que vienen a cuento por la sencilla razón que metieron mano y cabeza



durante todo el montaje de la obra definiendo, entre otras cosas, el espacio escénico, fabricando objetos y escenografías, precisando paletas de colores, vestuarios, ajustando luces y proponiendo distintas alternativas para cada escena en cuestión.

La voz que relataría el cuento quedó a cargo del señor actor Alfredo Alcón, quien nos brindó gentilmente algo más que su enorme sensibilidad y talento a la hora de interpretar el texto, con todos sus matices y connotaciones poéticas.

147

La banda sonora se grabó antes de comenzar los ensayos y en la misma se incluyó la música y los efectos, cronometrando el tiempo según las acciones que se habían definido para cada escena. El disco compacto no tiene tracks y se grabó de corrido, sin pausas; el relato se inicia con las primeras imágenes de la obra y no se detiene en ningún momento hasta el final.

El montaje total de la obra no llevó más de treinta días, con ensayos intensivos de siete u ocho horas donde se ajustaban marcaciones, se sumaban ideas y, por lo general, se descartaban trastos y objetos.

El hecho de que la puesta estuviera tan clara y enraizada en cada uno de nosotros hizo que las soluciones a los distintos obstáculos que surgían fluyeran acordes a las necesidades dramáticas, sumado esto a un fuerte criterio estético que primó desde un principio.

ESO QUE LLEVAMOS DENTRO

Resulta obvio que no es casual que entre tantos cuentos de Andersen, haya elegido el que parece ser a primera vista uno de los más controvertidos en cuanto a contenidos y significados. Lo elegí, creo, porque de alguna manera pone de manifiesto varios elementos que reconozco como propios y que conforman una parte de mi pequeño universo personal.

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





Enrique Pichón Riviere, en su libro *El proceso creador*, vierte los siguientes conceptos sobre la obra del pintor Óscar Capristo:

El vínculo que establece el artista entre su “yo” y el objeto artístico (la obra), si logra trascender, es porque su llamado o mensaje representa la reconstrucción de un mundo que es propio y de todos [...] Partiendo de un primer periodo que es el del descubrimiento y deslumbramiento o encuentro fortuito de algo que pueda guardar señales de una destrucción previa, necesita para su recreación o reconstrucción un conjunto instrumental que caracterice justamente el yo del artista. Se crea así, un vínculo vocacional con un objeto que, por la operación señalada, se ha transformado en el objeto estético. El objeto fragmentado y disgregado es reparado por el artista; cada fragmento de ese todo anterior sufre una metamorfosis totalizante, es una nueva forma y permanece a la espera de ser externalizada. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, de la salud sobre la locura. Las contradicciones previas que habitan el contexto de la creación, es decir, su mundo interno, se van resolviendo sobre la marcha. Así es como lo siniestro se transforma en lo maravilloso, el contenido y la forma en su síntesis recrean una nueva estructura. Pero lo importante es que todo este proceso da como resultado la aparición de un objeto externo y capaz de ser contemplado por los demás, que provoca una vivencia estética —por eso es un objeto de arte—. [...] Lo que hoy nos muestra es lo que puja en él. Tal como son sus fantasías, no necesita encerrarlas, no necesita encarcelarlas, ya no teme ser visto por dentro ni por él ni por los demás, logrando así una creación auténtica y, podría decirse, inédita. [...] Así el creador consigue resolver su soledad que podría paralizarlo y trasciende.

Estas observaciones sobre la obra de Capristo me parecen esclarecedoras en la medida que puntualizan ciertos aspectos del proceso creador que atañen al artista en general, más allá de la disciplina o



el género que incursione. Estoy seguro de que algo de esto se plasmó en esta puesta de *El soldadito de plomo*, ya que pude rehacer y proyectar unas cuantas fantasías que pueblan mi imaginario desde que tengo uso de razón.

Soy consciente que mis trabajos hacen hincapié, por lo general, en abordar tópicos tales como la soledad, los miedos, los afectos, la muerte, el abandono; que mis personajes se mueven tortuosos al borde de la derrota y que rara vez consiguen la redención. Pese a no estar dotados con los mejores atributos, lograron trepar desde lo más recóndito del subconsciente hasta alcanzar la luz, para encarnarse en el anciano melancólico protagonista de *El ángel terminal*, en la joven Basilisa, en todas las máscaras de Discépolo y en la azarosa odisea del soldadito de plomo, entre tantas otras. Soy un tipo medio oscuro, es verdad; rara vez una comedia.

Hoy por hoy, cuando miro hacia el futuro, me pregunto si tendré buenas ideas para llevar adelante y si me quedarán restos para hacerlas tangibles. También me cuestiono si me alcanzará la pasión y la fuerza para conducirlos a buen puerto, si podré ser lo suficientemente claro y conciso con lo que quiero decir y mostrar, si me traicionaré de alguna manera en el trayecto, si haré muchas, pocas o ninguna concesiones, si quedaré satisfecho con el resultado, si le gustará a la gente...

Y vaya a saber uno qué extraños mecanismos internos se ponen en marcha que siempre logran convencerme de que transite esos vericuetos una y otra vez, en cada trabajo que inicio.

A su manera, cada uno de estos cuatro montajes son el resultado de cierta puja interna y constante entre lo siniestro, las fantasías, los espectros y las sombras; por lo general, no se dimensionan más de lo que aparentan y tampoco me paralizan. Tampoco me preocupo por desterrarlos; rara vez me quitan el sueño y casi nunca las ganas de hacer, de seguir adelante, de proyectar. Esta suerte de fantasmas cambian hábilmente de máscaras y alteran sus formas



150

(hasta se mutan en remembranzas), pero en el fondo son siempre los mismos; los hay portadores de luces diáfanos y radiantes, como otros terriblemente oscuros y siniestros. Muchos de ellos nacieron conmigo y morirán conmigo, otros se incorporaron un tiempo después, sobre la marcha.

Eso sí, cada tanto los invoco mediante sortilegios demiúrgicos y los expongo a la luz de la escena para que saquen a relucir sus grandezas y sus miserias, en sucesivas ceremonias ficcionales que se repiten con variaciones una y otra vez y que a la vista del público siempre muestran más de comunión que de exorcismo.

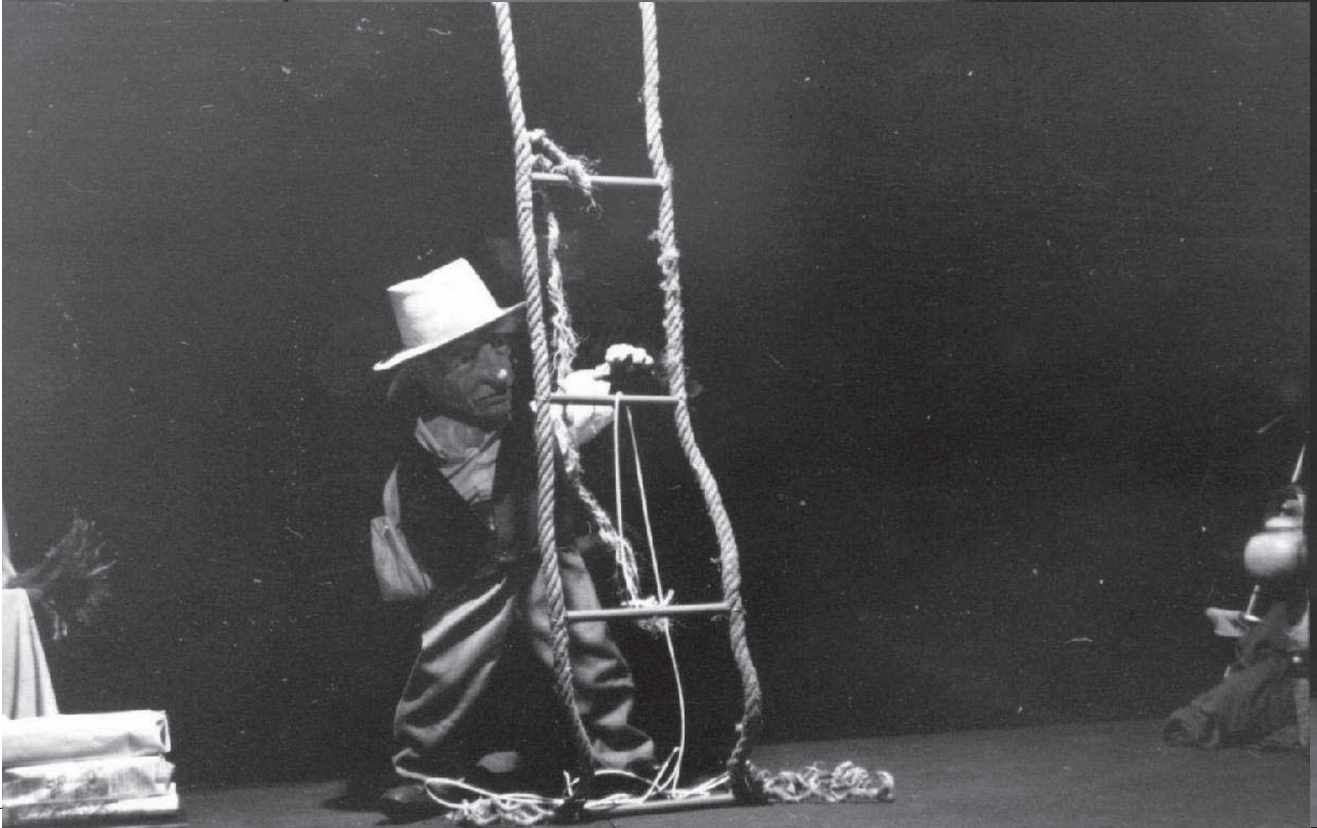
Notas

¹ Esperpentos: género literario creado y denominado así por Valle-Inclán y que se caracteriza por la estilización y deformación de los personajes y las situaciones, los detalles grotescos y extravagantes puestos al servicio de una visión crítica de la realidad.

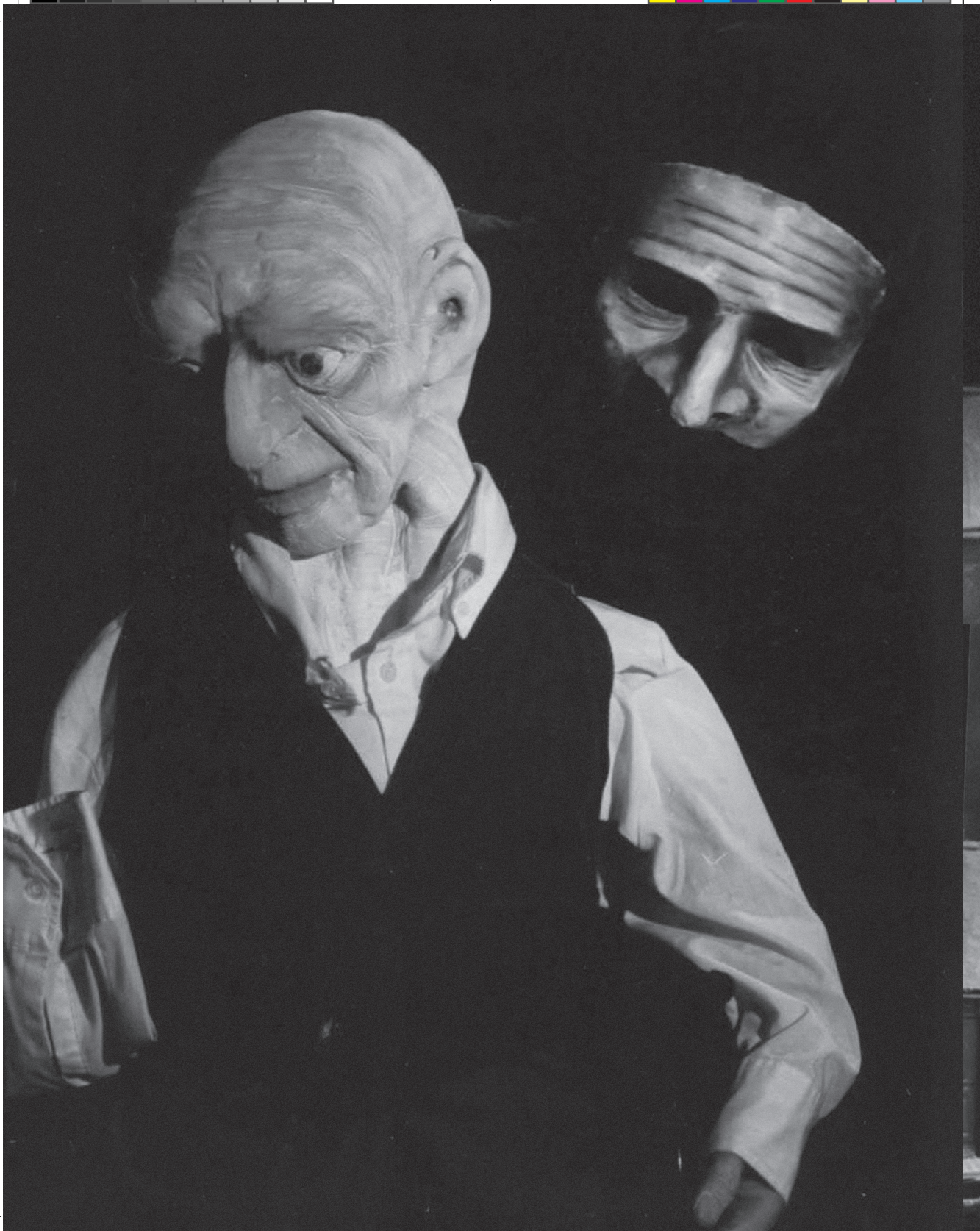
RAFAEL CURCI

EL ÁNGEL TERMINAL







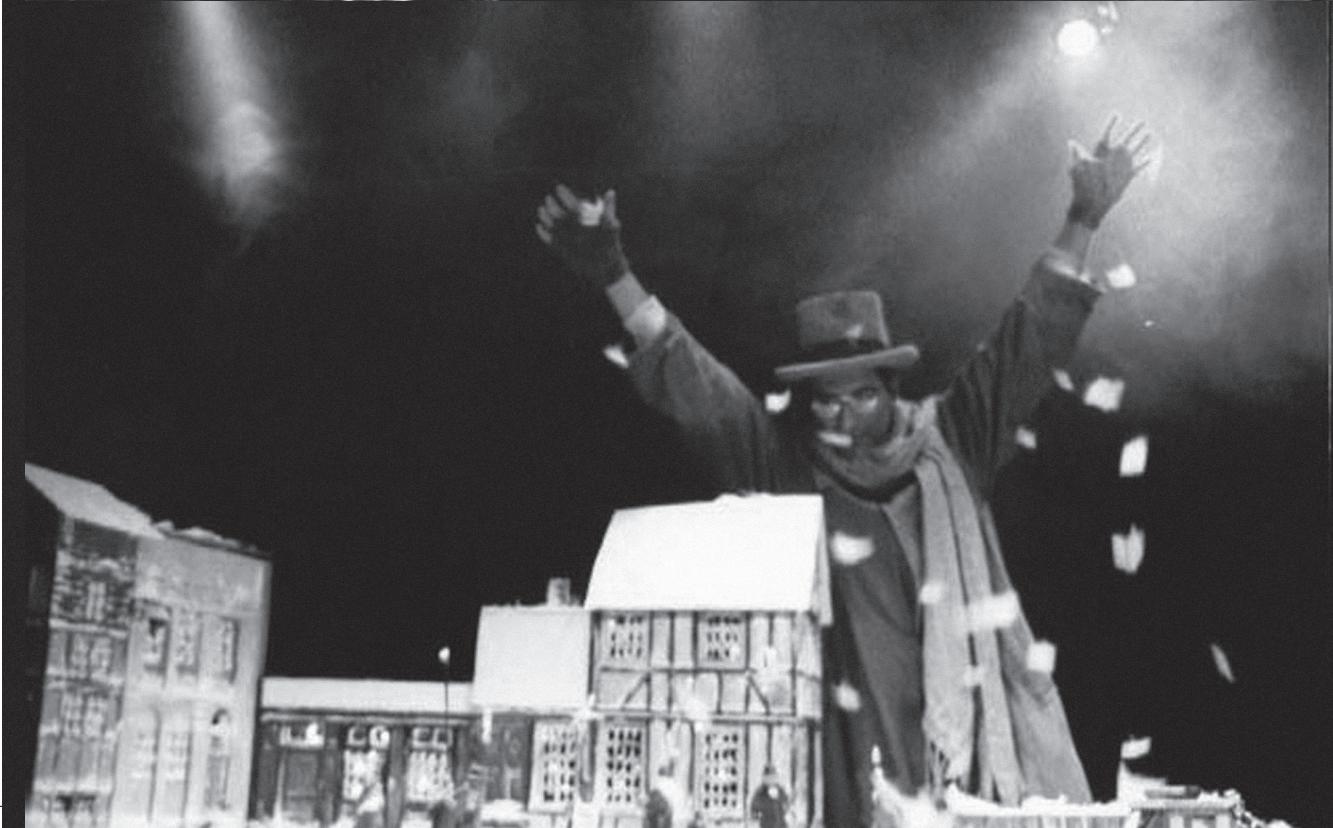


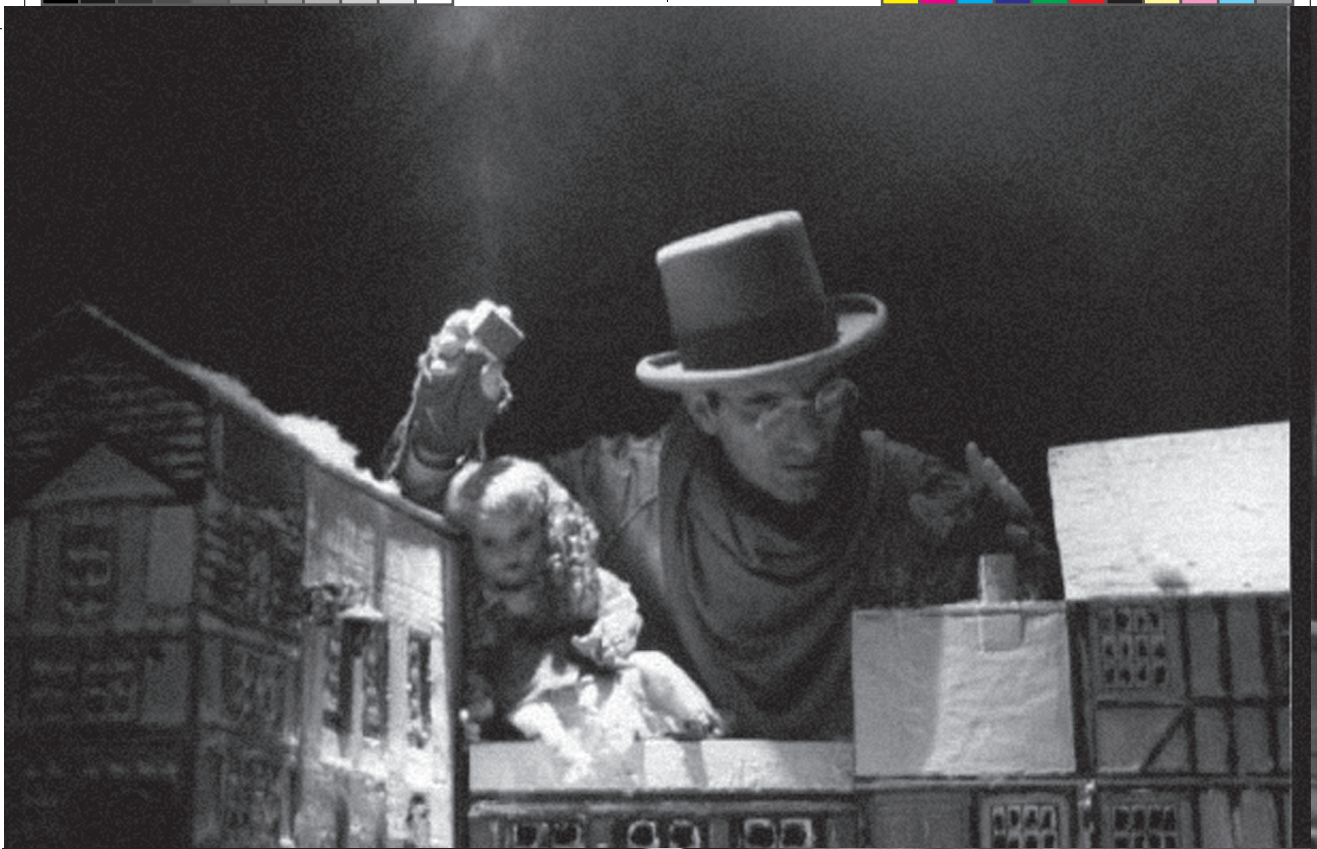


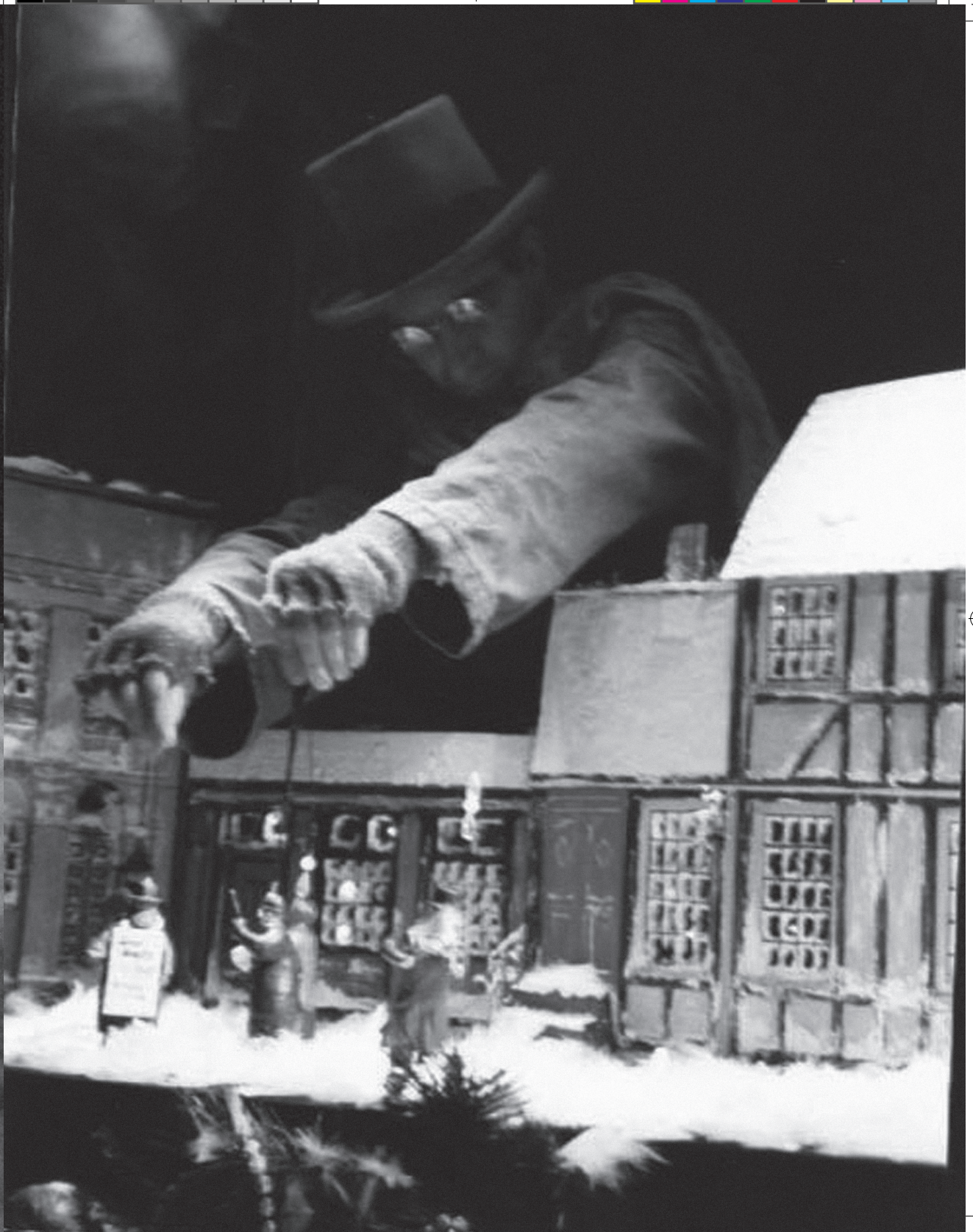
LA NIÑA DE LOS CERILLOS





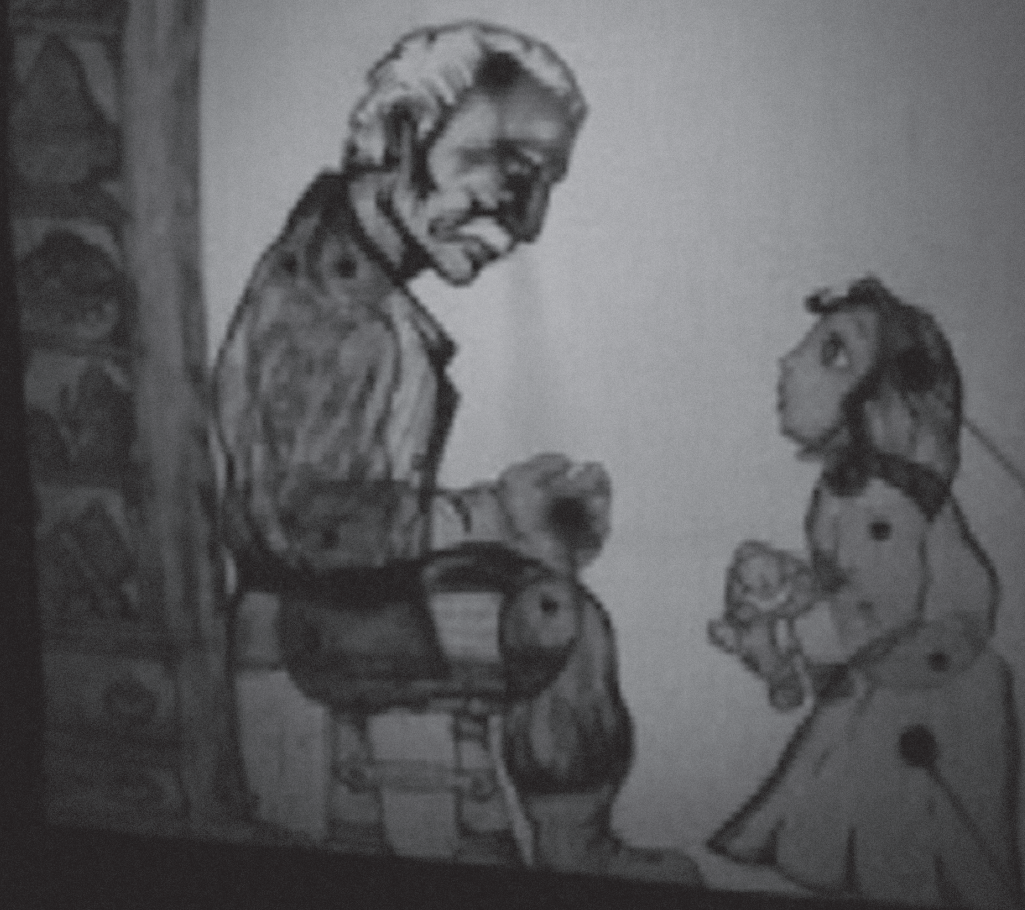








FÁBULA DE BASILISA







EL QUE MUEVE LOS HILOS











A modo de conclusión

167

Hace poco más de tres décadas, Ariel Bufano y su troupe de titiriteros motivados por la necesidad de explorar las distintas posibilidades del género, trascendieron el pequeño formato de los retablos para mostrarse a la vista de un público multitudinario que se congregaba en las salas del complejo teatral más importante del país, el Teatro General San Martín.

Esto no sólo marcó una nueva etapa para los títeres en Argentina; además impulsó una corriente innovadora de jóvenes artistas que impulsarían sucesivas búsquedas en el género.

Pero el avance de estos y otros titiriteros en busca de aires renovadores, no obedeció a un capricho pasajero ni a una tendencia de moda, sino a una auténtica necesidad creadora, que los obligó a reformular ciertos esquemas tradicionales tan viejos como remanidos de los que, paradójicamente, se siguen nutriendo.

De esta manera, los titiriteros se hicieron *visibles* y la mecánica quedó al descubierto, mostrando al títere en su infinita artificialidad: una cosa inerte, laxa, incapaz de transformarse en *algo vivo* a menos que el manipulador la accione desde su insondable humanidad.

Y es en este punto donde el teatro de títeres sufrió una ruptura en cuanto a su forma expresiva y su modo de representación, suscitando una interminable polémica entre los sectores más tradicionalistas del género y las nuevas generaciones, que día a día incorporan una serie de cambios aparentemente *incompatibles* con la forma tradicional.

DE LOS OBJETOS Y OTRAS MANIPULACIONES TITIRITERAS





Algunos sostienen que la aparición del manipulador a la vista del público aumentó la *pasividad* del títere como objeto y que nunca más fueron unidades integradas visualmente.

A mi modo de ver este fenómeno, el teatro de títeres contemporáneo está inmerso en la búsqueda constante de distintas alternativas expresivas, partiendo siempre de su forma tradicional. Algunas particularidades distintivas más significantes de este proceso son las siguientes: 1) el teatro de títeres actual convive con su progenitor histórico y prueba de ello es la multiplicidad de espectáculos que exponen tanto una forma como la otra; 2) tomando como base los rasgos característicos fundamentales del teatro de títeres tradicional y sus técnicas de representación milenarias, los nuevos titiriteros se lanzan a la búsqueda de lenguajes alternativos, valiéndose con ese fin de distintos recursos: la incorporación de otras disciplinas artísticas, la aparición de nuevos textos y de jóvenes dramaturgos con propuestas renovadoras en el lenguaje, la transmutación de objetos que reemplazan el icono-títere tradicional, el predominio de la imagen (lo visual) en las puestas en escena, sumado todo esto al advenimiento de múltiples adelantos tecnológicos que hacen posible otras variantes en el campo de la representación.

En la actualidad, el titiritero elige estar *oculto* o a la *vista* del público, pudiendo desempeñarse tanto de una manera como de otra. También asume (en muchos casos), la responsabilidad de la escritura del texto o bien la de una adaptación literaria, así como la realización artesanal y los dispositivos técnicos de sus criaturas, la producción integral y la puesta en escena. Su rol escénico con respecto al títere emerge, por lo general, de una necesidad estética y expresiva, del carácter de la obra que quiera representar, de los medios que dispone, etcétera.

En ocasiones el titiritero se asume como demiurgo (creador) de universos dramáticos, donde la obra en sí misma (el texto) y especialmente los objetos, pasan a ser *materia maleable* para sus propó-





sitos escénicos. El trabajo de demiurgo consiste en indagar la materia, transformarla, y crear mundos posibles en el plano de la ficción donde sus criaturas adquieren vida de acuerdo con las pautas y las leyes para las que fueron concebidas. Su obra suele ser el resultado de una búsqueda en la palabra (texto) y en la manipulación de objetos despojados de su esencia, alterando su modo utilitario y su función original. Siguiendo esta premisa, el títere tradicional también es despojado de sus atributos originales para *trascender* desde su artificialidad; primero como objeto que *simula vida* y después como *personaje*.

169

Parece haber un punto de partida muy generalizado en la concepción del teatro de títeres contemporáneo y ésta radica en la representación cada vez más acentuada del títere en cuanto objeto transmutable, maleable. Y esta mutación operada por el titiritero sugiere otros grados de percepción, otros significados, otra vuelta de tuerca a la imagen del títere en cuanto a su concepción icónica tradicional, cada vez más lejana.

Pero más allá de sus múltiples y sucesivos cambios, su esencia permanece intacta, imperecedera, inagotable, siempre permisiva y dispuesta a las más extraordinarias manipulaciones titiriteras.



Sobre el autor

Rafael Curci es titiritero, escritor y director de teatro de títeres. Nació en Montevideo en 1963, aunque desarrolló gran parte de su trabajo profesional en Argentina. Discípulo de Javier Villaña y Ariel Bufano, integró el Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín desde 1988 al 2005. Colaboró como autor y director de varios espectáculos de la compañía Omar Álvarez Títeres, entre los que se destacan *El soldadito de plomo*, *Ilusiones y mareas*, *Un ratoncito y la luna* y *El viento entre las hojas*. En el año 2005 el Instituto Nacional del Teatro publica una antología que reúne un puñado de obras especialmente escritas para distintas técnicas de animación. Sus muchos y diversos escritos como investigador en la materia fueron publicados en dos libros: *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras* (2002) y *Dialéctica del titiritero en escena* (2007). Sus espectáculos participan en los principales festivales nacionales e internacionales, y ha recibido por los mismos distintos galardones, destacándose el Primer Premio Festival Metropolitano (1999), Primer Premio Festival Necochea (2000), Premio Teatro del Mundo (2005-2006-2007) y el Premio ARGENTORES, entre otros. Colabora regularmente con artículos y ensayos breves para las revistas *Titereando*, de España; *Puppen, Meschen & Objekte*, de Alemania; *Teokikixtli*, de México; *Palos & Piedras* y *El Picadero*, de Argentina. Actualmente reside en Sao Paulo, Brasil, donde fundó la Compañía Odelê –La Casa de los Gestos– y con la que ya lleva estrenados varios espectáculos. Dicta seminarios y talleres de formación profesional tanto en el interior como en el exterior del país.

Contacto con el autor: rafacurci@gmail.com

RAFAEL CURCI





Bibliografía

- ACUÑA, JUAN ENRIQUE, *Aproximaciones al teatro de títeres*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1990.
- ARTILES, FREDDY, "La esencia del títere", en *Máscara*, núms. 31-32, México, Escenología, 2000.
- BARBA, EUGENIO, *Más allá de las islas flotantes*, Buenos Aires, Firpo y Dobal Editores, 1987.
- _____, *La canoa de papel*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1994.
- BETTELHEIM, BRUNO, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1999.
- BRECHT, BERTOLT, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1963.
- BUFANO, ARIEL, *Cuerpo, tiempo y espacio en el teatro de títeres*, Buenos Aires, Espacio de la Crítica e Investigación Teatral núm. 10/ Editorial Espacio, 1991.
- _____, "El hombre y su sombra", en *Teatro*, núm. 13, Buenos Aires, Teatro General San Martín, 1983.
- CASSIRER, ERNEST, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México, FCE, 1975.
- CONVERSO, CARLOS, *Entrenamiento del titiritero*, México, Escenología, 2000.
- _____, "Apuntes sobre lengua y naturaleza de los títeres", en *Máscara*, núms. 26-30, México, Escenología, enero-abril, 1999.
- ECO, UMBERTO, *Tratado de semiología general*, Barcelona, Lumen, 2000.
- FÉRAL, JOSETTE, "Le signe en procés", en *Les Cahiers Naturalistes*, París, 1982.
- FOURNEL, PAUL, *Les marionettes*, París, Editorial Bordas, 1982.
- JURKOWSKI, HENRYK, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, Bilbao, Colección de Ensayos, 1990.
- KANTOR, TADEUSZ, *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1987.
- KARTUN, MAURICIO, *Escritos 1975-2001*, Buenos Aires, Libros del Rojas/ Eudeba, 2001.
- KOWZAN, TADEUSZ, *El signo y el teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- LOUREIRO, NICOLÁS y AÍDA RODRÍGUEZ, *Cómo son los títeres*, Montevideo, Losada, 1971.



- MESCHKE, MICHAEL, *¡Una estética para el teatro de títeres!*, Madrid, 1989.
- MEYERHOLD, VSEVOLOD, *Textos teóricos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
- PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1980.
- PICHON-RIVIERE, ENRIQUE, *El proceso creador*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.
- SCHULTZ, BRUNO, *La calle de los cocodrilos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- STANISLAVSKI, CONSTANTIN, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1977.
- VALENZUELA, JOSÉ LUIS, *De Barba a Stanislavski*, Buenos Aires, Universidad de San Luis, 1993.
- VERONESE, DANIEL y ANA ALVARADO, *Trabajo de investigación realizado para el Fondo Nacional de las Artes*, Buenos Aires (inédito).
- VILLAFAÑE, JAVIER, *Antología*, biografía y selección literaria de Pablo Medina, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.



NOTAS:

A series of horizontal dotted lines for taking notes, starting below the 'NOTAS:' header and extending across the width of the page.





*De los objetos y otras
manipulaciones titiriteras*

Se imprimió en Gráficos Digitales
Avanzados, S.A. de C.V., con domicilio
en Monte Alegre, núm. 44-Bis, Colonia
Portales Oriente, Benito Juárez, 03570,
D.F., en el mes de febrero de 2011.
El tiraje fue de 500 ejemplares.

Para la formación tipográfica se utilizó:
*Rotis Sans Serif, Rotis Semi Serif y Rotis
Serif*, de Otl Aicher.

